



Previous page: Vik Muniz, *Action Photo*, after Hans Namuth, *Pictures of Chocolate*, 1997, cibachrome print, editions in different sizes, © Vik Muniz and the Estate of Hans Namuth / VAGA, NY

Above: Vik Muniz, *Convergence: Number 10*, after Jackson Pollock, *Pictures of Pigment*, 2007, chromogenic print, editions in different sizes

## EINE ETHIK DER ILLUSION

Es gibt zwei grundlegende Arbeitsweisen, die die Werke von Muniz charakterisieren. Einerseits verwendet er kurzlebige und zerbrechliche Materialien, andererseits legt er eine ungemeine Kunstfertigkeit bei der Schaffung von Objekten und Bildern an den Tag. Muniz bildet Werke aus dem Kanon der Kunstgeschichte oder Motive aktueller Ereignisse nach: So ahmte er zum Beispiel da Vincis *Abendmahl* mit Schokoladensirup nach, reproduzierte eine Skulptur von Donald Judd mit Staub aus dem Whitney Museum of American Art auf Grundlage der Fotodokumentation einer Ausstellung und kopierte mit Zucker von ihm selbst aufgenommene Fotos, auf denen Kinder aus den Gegenden der Plantagen abgebildet sind, wo eben dieser Zucker angebaut wird. Dann fotografiert Muniz diese vergänglichen Rekonstruktionen und wirft sie weg, um lediglich die Fotografie zu behalten. Durch diese Methode, also das Nachbilden anderer Werke und das Aufbewahren ausgewählter Fotos, werden unterschiedliche Zeiten und Eigenschaften zusammengeführt. Die materielle Nachbildung des Originals ist ein zeitintensiver Prozess und wird mit einer großen handwerklichen Kunstfertigkeit durchgeführt, welche die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise der Herstellung lenkt. Die fotografische Dokumentation hingegen ist ein schneller Vorgang, der keine Fähigkeiten erfordert. Er findet genau dann statt, wenn der Kameraverschluss sich öffnet und so die Vision des Künstlers von seinem Bild festhält. Durch diese gleichermaßen komplexe wie spontane Arbeitsweise schwächt Muniz die starke Verbindung ab, die man zwischen den Fotografien und den abgebildeten Originalwerken erwarten könnte. So verwandelt sich die Fotografie in ein undurchsichtiges Medium, welches dem Betrachter mehr Zeit bei der Erschließung des Dargestellten aberlangt.

Muniz nutzt diese Arbeitsweise nicht, um das Interesse des Betrachters an den Themen und Gegenständen der nachgebildeten Bilder abzuschwächen. Indem er die Erwartungen an Fotografie – die im Allgemeinen als rein denotatives Mittel gesehen wird – unterläuft, veranlasst Muniz unseren Blick dazu, sich wenigstens für eine kurze Zeit von dem in den Fotografien Beschriebenen zu entfernen. Er wirft in diesen neu erschaffenen Bildern neue Bedeutungen und eine eigene Rhetorik auf. Durch die Verbindung des Inhalts der gewählten Originalwerke mit den symbolischen und formellen Eigenschaften der Prozesse und Materialien der Reproduktion – und der anschließenden fotografischen Dokumentation dieser spannungsvollen Verbindung – erschafft und verewigt Muniz etwas, das vorher nicht existierte. Die durch den Charme und die Fremdheit ihrer neuen Form angeregte, sorgfältige Betrachtung der wiedererschaffenen Bilder löst somit die Bedeutung des Originals nicht auf, sondern zeigt uns – auf eine zuvor unbekannte Art und Weise – Szenen, Figuren oder Gegenstände, die aufgrund unserer übermäßigen Vertrautheit mit den Originalen unsichtbar waren. Trotz der durch die Reproduktionsmechanismen bedingten Veränderungen und Hinzufügungen hinsichtlich der Bedeutungen dieser Bilder, wird ihr ikonischer Charakter in Muniz' Fotografien gewahrt.<sup>1</sup> Sowohl das rätselhafte Lächeln der Mona Lisa als auch die Banalität eines Fernglases bleiben in den Rekonstruktionen dieser Bilder – in einem Fall mit Erdnussbutter und Marmelade, im anderen mit Erde, Zweigen und Laubblättern realisiert – erhalten. Selbst wenn die zur Nachbildung verwendeten Materialien den Bildern zuweilen einen Moment der Komik geben oder sie *deklassieren*, wird vielmehr die Integrität der zugrunde liegenden Originalwerke im Kontrast zu der Kurzlebigkeit der Substanzen verstärkt.

Es ist wichtig zu erklären, um was für eine Art Illusionist es sich bei Vik Muniz genau handelt. Weder vertuscht er seine Rekonstruktionsmethoden, die jeder beim Betrachten seiner Fotografien feststellen kann, noch versteckt oder verschleiert er den Ursprung der von ihm reproduzierten Bilder. Ein aufmerksamer Betrachter erkennt die verwendeten Substanzen (Ketchup, Spaghetti, Asche etc.) und je nach Ausprägung seiner/ihrer visuellen Kultur auch die zugrunde liegenden Originalwerke. Muniz vermischt einfach alte Bedeutungen mit neuen und versucht dabei nicht etwa, neue Hierarchien zu etablieren, sondern auf visueller Ebene „die schlechtestmögliche Illusion“ umzusetzen: Diese soll effektiv und gleichzeitig dennoch ihre Fragilität offenbaren.<sup>2</sup> Muniz zielt auf eine Ethik der Illusion ab, bei der das in einem Moment Verborgene im nächsten Moment offensichtlich wird und widerspricht so allen Erwartungen, die der Begriff der Illusion hervorruft.

Muniz' Fotos sind Zeugnisse der Mehrdeutigkeit, mit der er uns die großen Kunstwerke der Welt auf neue Weise nahebringt. Die beim Betrachter hervorgerufenen Gefühle des Unbehagens einerseits und der Identifikation andererseits hängen weitgehend von der behutsamen Verbindung zwischen den Originalwerken und den Methoden für ihre Reproduktion ab. Es gibt allerdings keine festgelegten Regeln für dieses vereinigende Aufeinandertreffen von Inhalt und Medium. Muniz ist aus ganz unterschiedlichen Gründen sehr vertraut mit manchen Bildern und es sind teilweise die Originalwerke selbst, welche die zweckmäßigsten Materialien für ihre Nachbildung nahelegen.

Allerdings gilt das Hauptinteresse von Muniz' Arbeiten nicht der Erklärung der verwendeten Originalwerke oder der Angemessenheit seiner Ausgangsmaterialien in Hinblick auf die in den Bildern beschriebenen Fakten. Es ist der durch die Annäherung von (unmittelbarem als auch indirektem) Denotat des Werks und Material der Nachbildung hervorgerufene symbolische Aufruhr, der diese Fotografien





Above: Vik Muniz, *Toy Soldier, Monads Series*, 2003, Chromogenic print, editions in different sizes (left: detail)

Opposite page: Vik Muniz, *Valentina, the Fastest, Sugar Children*, detail, 1996, gelatin silver print, editions in different sizes

zu einer hervorragenden Plattform für das Hervortreten dessen macht, was Bild und Material für sich allein genommen nicht ausdrücken können. Dieser Aspekt wird durch die überraschenden Größenverhältnisse in den Nachbildungen und die Vergrößerung auf Fotopapier unterstrichen.

Wenn man von der Undurchsichtigkeit der repräsentierten Realität und der gleichzeitigen Unmöglichkeit ihrer genauen Abbildung ausgeht, kann man sagen, dass das mehrdeutige Werk von Muniz vielleicht am ehesten dem visuellen System des Barock entspricht. Muniz sieht Ambivalenz als einen Wert und versucht weder, die visuelle Erfahrung auf nur eine Dimension zu reduzieren, noch die verschiedenen Standpunkte, die ein Bild unterstützt (das Denotat, das Material der Repräsentation und seine verschiedenen Bedeutungen), in einer unmöglichen Synthese zusammen zu bringen. Mit einer Faszination für Falten, Risse und Spalten, die das Sehvermögen in Frage stellen, zielt Muniz neben der Verwirrung des visuellen Sinnes (durch die eine einfache Rezeption unmöglich ist) auf den nahezu ekstatischen Charakter der Erkenntnis dieser Unfähigkeit ab. Damit setzt er auf die intensive Beschäftigung des Betrachters mit seinen Werken und die Sinneslust heutiger visueller Erfahrungen.

*Moacir dos Anjos (Auszug aus dem Essay des Autors in der Publikation Vik Muniz: Obra incompleta / Incomplete works, Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Safrá Instituto Cultural, 2004)*

1 Fernando Cocchiarale, *Sobre a Poética de Vik Muniz: Matéria, Imagem e Memória*, in: *Vik Muniz*, Ausst.-Kat., Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2001.

2 Vik Muniz and Charles Ashley Stainback, *Vik Muniz and Charles Ashley Stainback: A Dialogue*, in: Vik Muniz, *Seeing Is Believing*, Santa Fe: Arena Editions, 1998.





Vik Muniz in his studio in Brooklyn,  
NY, 2007

Vik Muniz  
*Double Mona Lisa, after Warhol*  
(Peanut Butter and Jelly), 1999  
Cibachrome print  
Editions in different sizes



## VIK MUNIZ

geboren 1961 in São Paulo, lebt und arbeitet in New York. Seit Anfang der 1990er Jahre ist er regelmäßig mit Einzelausstellungen in Galerien in Brasilien, den USA, Europa und Asien präsent als auch in Institutionen wie etwa dem Whitney Museum of American Art, New York (2001), The Menil Collection, Houston (2002), dem MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, Rom (2003) oder dem P.S.1 Contemporary Art Center, New York (2007). 2001 bespielte er zusammen mit Ernesto Neto den Brasilianischen Pavillon auf der 49. Venedig Biennale. Des Weiteren nahm er an zahlreichen Gruppenausstellungen der bedeutenden New Yorker Museen teil wie dem Museum of Modern Art, dem Metropolitan Museum of Art und dem Solomon R. Guggenheim Museum oder auch dem Art Institute of Chicago. In den letzten Jahren war er in den Ausstellungen *Surfaces Paradise: Vik Muniz, Thomas Ruff and Gary Carsley*, Museum voor Moderne Kunst Arnhem, Arnheim (2005), *Inverting the Map: Latin American Art from the Tate Collection*, Tate Liverpool (2005), *Into Me/Out of Me*, P.S.1, New York (2006), und *KW Institute for Contemporary Art*, Berlin (2007), sowie *Defining Moments in Photography 1967–2007*, Museum of Contemporary Art, Chicago (2007), zu sehen.

born in 1961 in São Paulo. He lives and works in New York. Since the early 1990s he has been present with solo exhibitions at galleries in Brazil, the U.S., Europe and Asia, and in institutions such as the Whitney Museum of American Art, New York (2001), the Menil Collection, Houston (2002), the MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma (2003) and P.S.1 Contemporary Art Center, New York (2007). In 2001 he and Ernesto Neto were responsible for the Brazilian pavilion at the 49th Venice Biennial. He has participated in numerous group exhibitions at leading museums in New York, such as the Museum of Modern Art, the Metropolitan Museum of Art and the Solomon R. Guggenheim Museum, as well as at the Art Institute of Chicago. Recent exhibitions include *Surfaces Paradise: Vik Muniz, Thomas Ruff and Gary Carsley*, Museum voor Moderne Kunst Arnhem (2005); *Inverting the Map: Latin American Art from the Tate Collection*, Tate Liverpool (2005); *Into Me/Out of Me*, P.S.1, New York (2006) and *KW Institute for Contemporary Art*, Berlin (2007); and *Defining Moments in Photography 1967–2007*, Museum of Contemporary Art, Chicago (2007).



# AN ETHICS OF ILLUSION

There are two basic procedures that give direction to Muniz's work. Using ephemeral or fragile materials, and applying great skill in the construction of objects and drawings, Muniz recreates images drawn from the canon of art history or from current events: he reproduces Leonardo da Vinci's *The Last Supper* out of chocolate syrup; based on a record of the exhibition, he replicates a Donald Judd sculpture with dust taken from the Whitney's halls and galleries; and with sugar he makes copies of photographic images (made by him) of children who live near the plantations that grow his raw material. He then photographs these perishable reconstructions and throws them away, keeping only the photograph. This method of remaking and then preserving the chosen images helps bring together different times and attributes. The material recreation of the originals is done slowly, with a craftsman's art, calling attention to the way it was made. The photographic record, on the other hand, is instantaneous. It does not require any skill and it takes place at the exact moment when the camera shutter blocks, for the artist, the vision of the image he has created. By means of this operation both complex and candid, Muniz weakens the strong connection that one would expect to exist between the photographs and the images that inspired them, turning photography into a more opaque medium, forcing the observer to take more time to define what exactly is being represented.

Muniz is not using the procedures of representation in order to attenuate the viewer's interest in the appropriated images' subjects. Modifying what is usually expected from photography – generally seen as merely denotative – Muniz is really inducing our gaze to distance itself, for at least a little while, from the referents described in the photographs. He is suggesting in these remade images new meanings and a distinct rhetoric. By associating the content of the chosen images with the symbolic and formal properties of the processes and materials with which he reproduces them – and then making a photographic record of this tense union – Muniz is creating and perpetuating something that formerly did not exist. Instead of dissolving the subject's importance, the careful investiga-

tion of the reconstructed images – stimulated by the charm or strangeness that they gain through their new form – lets us see once again, even if in a manner different from how they were previously known, scenes, figures, or things that have become invisible through their excessive familiarity. In spite of the alterations or additions of meanings provoked by the mechanisms used to reproduce these images, their iconic character is preserved in Muniz's photographs.<sup>1</sup> The enigma of Mona Lisa's smile or the banality of a pair of binoculars is maintained in the reconstruction of these images with peanut butter and jelly, in one case, and earth, twigs, and leaves in the other. And even if the nature of the materials used to recreate these images sometimes makes them comic or *declassifies* them, the often transient nature of these substances ends up affirming, by contrast, the integrity of the referents that Muniz has used.

It is necessary to explain exactly what kind of illusionist Vik Muniz is. If he does not cover up his methods of construction – which can be mentally reconstituted by anyone looking at his photographs – he also doesn't hide or disguise the origin of the images that he reproduces. An attentive viewer will identify the substances employed (whether ketchup, spaghetti, or ashes) and, to a varying degree that depends on the observer's visual culture, he or she will also identify the original images. Without proposing new hierarchies, Muniz simply confounds old meanings with new ones and tries to express, visually, "the worst possible illusion": that which is effective and yet at the point of breaking up.<sup>2</sup> Contrary to all the expectations that the word's signification authorizes, Muniz is proposing an ethics of illusion, where what is hidden in one instant becomes evident the next.

The competing effects of discomfort and identification perceived all at once when facing Vik Muniz's photographs – testimonies to the ambiguity with which he reintroduces, for all of us, the world's visual repertory – depend largely on the careful articulation between the appropriated icons and the methods used to reproduce them. Yet there are no set rules to create this synergistic meeting between message and medium. Sometimes, it is





Vik Muniz, *Flag*, After Jasper Johns, *Pictures of Pigment*, 2007, chromogenic print, editions in different sizes

the images themselves, images which Muniz has become familiar with for various reasons, that indicate the most appropriate materials for their representation.

Yet the greatest interest of Muniz's work lies not in explaining the images used, nor in the appropriateness of his raw materials' formal aspects for the facts described in the images. It is the symbolic uproar created by the approximation between the works' referents (immediate and distant) and the materials used for their reconstruction – allied with the surprising relations of scale with which they are often put together and enlarged on photographic paper – that make these photographs an excellent platform for the emergence of what images and materials separately cannot enunciate.

Much in agreement with the ambiguous nature of Muniz's work is perhaps the visual system of the Baroque, in assuming the opacity of the reality that it represents and the concomitant impossibility of portraying it precisely. Taking ambivalence as a value, Muniz does not try to reduce the visual experience to only one dimension, nor does

he try to bring together the diversity of viewpoints that an image supports – the referent, the material in which it is presented, and its various meanings – into an impossible synthesis. Fascinated by the folds, fissures, and gaps that discredit the faculty of seeing, Muniz focuses on the disorientation of vision before that which it cannot take in ready made, and on the almost ecstatic nature of the recognition of this insufficiency. He is thus betting on an observer's lengthy engagement with his works and on the sensuality of contemporary visual experience.

*Moacir dos Anjos (excerpt from the author's essay in the book Vik Muniz: Obra incompleta / Incomplete works, Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Safrá Instituto Cultural, 2004)*

1 Fernando Cocchiarale, *Sobre a Poética de Vik Muniz: Matéria, Imagem e Memória*, in *Vik Muniz*, exh. cat., Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2001.

2 Vik Muniz and Charles Ashley Stainback, *Vik Muniz and Charles Ashley Stainback: A Dialogue*, in *Vik Muniz, Seeing Is Believing*, Santa Fe: Arena Editions, 1998.



CAT

S





Previous page: Vik Muniz, *Atlas (Carlão)* (crop), 2008, from the series *Pictures of Garbage*, digital C-print, 129,2 x 101,6 cm, edition of 3 + 3 AP; Above left: Vik Muniz, *Mother and Children (Suellen)*, 2008, from the series *Pictures of Garbage*, digital C-print, 131,06 x 101,6 cm, edition of 3 + 3 AP; Above right: Vik Muniz, *The Sower (Zumbi)*, 2008, from the series *Pictures of Garbage*, digital C print, 130,17 x 101,6 cm, edition of 3 + 3 AP

## ZUR FRAGE NACH DER WIRKLICHKEIT DER BILDER ANGESICHTS DER ARBEITEN VON VIK MUNIZ

In unserer heutigen Welt gibt es Bilder mit einem unglaublichen Bekanntheitsgrad. Sie sind über alle Medien verbreitet und haben sich auf diese Weise vielen Menschen ins Gedächtnis gebrannt. Darunter sind die verschiedensten Arten von Bildern: von Porträts gefeierter Popstars bis hin zu Darstellungen von Kriegsgräueln. Aber auch Kunstwerke und Künstler zählen heute in gewisser Weise zu den Celebrities. Sie sind in den Medien präsent, man spricht über sie. Sie werden vielfach in Reproduktionen verbreitet. Dabei handelt es sich nicht nur um Werke der klassischen Kunstgeschichte, sondern mit großer Selbstverständlichkeit auch um Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. Flaggenbilder von Jasper Johns, Drip-Paintings von Jackson Pollock oder auch die aufgeschlitzten Leinwände von Lucio Fontana gelten als Ikonen der modernen Kunst.

Die Kunst blickt in diesem Zusammenhang auf eine lange Geschichte ihrer eigenen Reprodu-

zierbarkeit zurück. In der Antike wurden Figuren von Göttern aus Ton in Serie gegossen und als Souvenirs verkauft. Im Mittelalter werden Bilder über Holzschnitte in hohen Auflagen vertrieben. Kupferstichreproduktionen berühmter Kunstwerken erleben im 18. Jahrhundert einen enormen Aufschwung, der das Dekorationsbedürfnis des zu einem eigenen Bewusstsein erstarkten Bürgertums bedient. All das ersetzt jedoch nicht das mühevoll Kopieren. Auch heute noch sitzen in den großen Galerien der Welt Maler vor ihren Staffeleien und kopieren die Werke der Alten Meister. Dabei bleibt die Darstellung in ihrem Medium.

Auch beim Werk des brasilianischen Künstlers Vik Muniz kann man von einer Art Kopistentätigkeit sprechen. Mit großer Akribie reproduziert er Bilder, darunter bedeutende Werke oder klassische Motive der Kunstgeschichte (etwa in den Werkkomplexen *Pictures of Pigment*, *Pictures of Junk* oder *Pictures of Garbage*), aber auch Fotografien, wie



Above left: Vik Muniz, *Marat (Sebastião)*, 2008, from the series *Pictures of Garbage*, digital C-print, 129,5 x 101,6 cm, edition of 3 + 3 AP; Above right: Vik Muniz, *The Bearer (Irmã)*, 2008, from the series *Pictures of Garbage*, digital C-print, 132,08 x 101,6 cm edition of 3 + 3 AP

jüngst bei den *Pictures of Paper*. Dabei treibt Muniz einen hohen Aufwand, um die Nachbildung des Vorbildes zu erzielen. Für die *Pictures of Paper* werden zur Nachbildung der fotografischen Vorlage Papierbögen mit verschiedenen Grautönen zu Silhouetten geschnitten, die den jeweiligen Kontraststufen der Fotografie entsprechen, und anschließend so übereinander geschichtet, dass sich daraus die paraphrasierte Fotografie ergibt. Die Planung einer solchen Arbeit erfordert ein starkes Abstraktionsvermögen. Das Vorbild wird genau analysiert und in ein anderes Medium, in diesem Fall die Fotografie in eine Art von Schattenriss übertragen. Dabei geht jedoch das Medium der Vorlage mit dem Medium der Nachbildung eine inhaltliche Beziehung ein. In der Geschichte der künstlerischen Medien gilt der Schattenriss als Vorform der Fotografie, auch er lässt das Bild durch Licht entstehen. So grenzt es fast an Ironie, dass der sorgfältig von Muniz hergestellte Schattenriss nur dazu dient, wiederum fotografiert und dann zerstört zu werden. Am Ende bleibt nur diese Fotografie. Muniz nimmt seine *Pictures of Paper* mit einem leichten Streiflicht auf, so dass die reliefartig übereinander-

liegenden Papierschichten deutlich zu erkennen sind. Die Fotografie nivelliert dieses Spiel mit dem Material allerdings wieder, indem sie in ihrer eigenen materiellen Präsenz Materialität weitgehend negiert. Ihre eigene räumliche Erstreckung, der Aufbau in lichtreflektierenden Schichten, ist nur mikroskopisch zu erkennen. Dem gewöhnlichen Blick stellt sich das Foto als zweidimensionales Medium dar, das allerdings die räumliche Tiefe des Dargestellten bis zur Perfektion wiedergibt.

Bei all diesen inhaltlichen Schichten, die sich in der bildnerischen Arbeitsweise von Vik Muniz ergeben, muss man sich die Frage nach dem Ort des Bildes stellen. Was ist die Wirklichkeit der Bilder? Wo ereignen sie sich?

In der Literaturwissenschaft hat Lucien Dällenbach in den siebziger Jahren das Modell des *mise-en-abyme* vorgestellt, das die Verschachtelung der Wirklichkeitsebenen in literarischen Texten untersucht. Wenn jemand innerhalb einer Erzählung eine Geschichte erzählt, in der jemand auftritt, der eine Geschichte erzählt von jemandem, der eine Geschichte eines Geschichtenerzählers erzählt, dann verwirrt sich sehr leicht der Standpunkt der





Vik Muniz, *The Birth of Venus, after Botticelli*, 2008, from the series *Pictures of Junk*, digital C-print, triptych, total dimensions approx. 176,5 x 297 cm, edition of 6 + 4 AP; Next page: detail

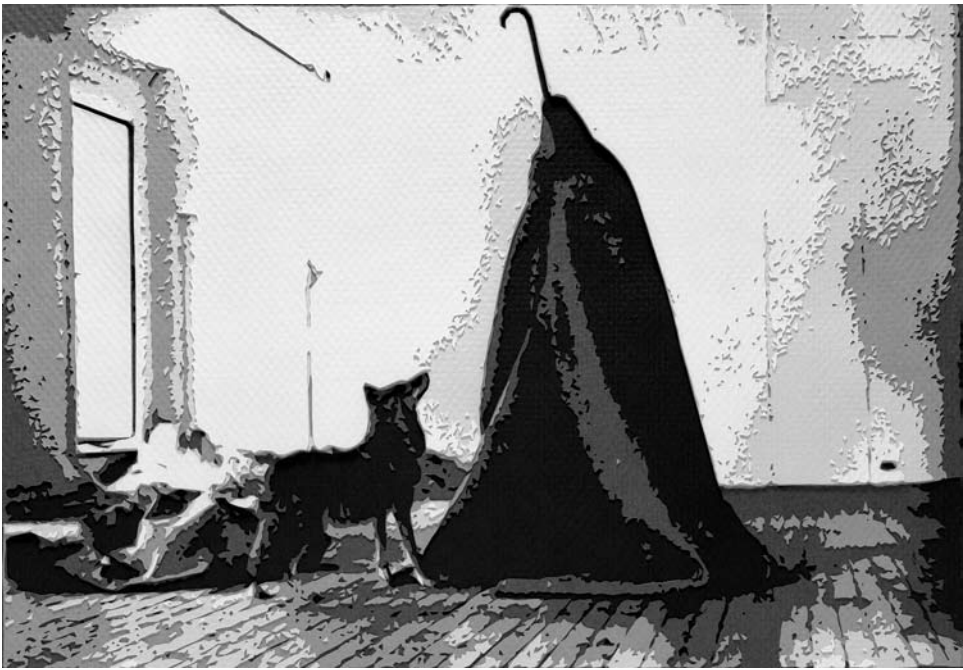
Erzählung in einer Staffelung der Wirklichkeits-ebenen. Bei jeder Stufe, über die eine Erzählung weitererzählt wird, muss angenommen werden, dass sich die Erzählung mit der jeweiligen Blickrichtung des Erzählers auf die erzählten Ereignisse, seinem persönlichen Interesse an der Erzählung verfärbt. Dabei wird dem Leser zunächst der Boden für seine Orientierung entzogen, indem er sein schlichtes Bedürfnis nach einer Schilderung von Ereignissen getäuscht sehen muss. Jede Erzählung gibt ihm mehr ein Bild des Erzählers als eines der Ereignisse. Im zweiten Zug wird der Leser eben mit dieser Enttäuschung befähigt, seinen eigenen Standpunkt gegenüber der Erzählung, sein eigenes Bedürfnis, zu hinterfragen. Ein Spiegelkabinett, dessen Spiegel sich unendlich ineinander spiegeln, wäre nichts ohne den Menschen, der es betritt und damit dem endlosen Spiel der Selbstreflexion ein Ende setzt: physiologisch auf der Retina seines Auges, gedanklich in der Reflexion des Gesehenen.

Die Schichten, die in jedem Bild von Muniz implizit gespiegelt sind, reflektieren unterschiedliche Bedeutungen eines Bildes. Am Anfang steht das Motiv, ihm folgt die erste Manifestierung als

Bild, sei es nun als Foto oder als künstlerische Komposition in einem Gemälde, daneben steht das Bild in seiner Verbreitung, seine Reproduktion im Internet, in Büchern oder Zeitschriften, darüber legt sich das Re-Arrangement Muniz', seine temporäre, im Akt des Bildens realisierte Nachahmung, die ihren Abschluss in einem weiteren Bild findet, der Fotografie. Sie ist das Dokument der vorhergehenden Stufen, als solche aber wiederum einer weitergehenden Bildverwertung unterworfen, und zwar dem Fortleben der ursprünglichen Motive über die Neuformulierung in ihrer Wiedergabe in Katalogen zu Vik Muniz oder als Illustration zu Zeitschriftenartikeln über ihn, wie diesem.

*Holger Birkholz*



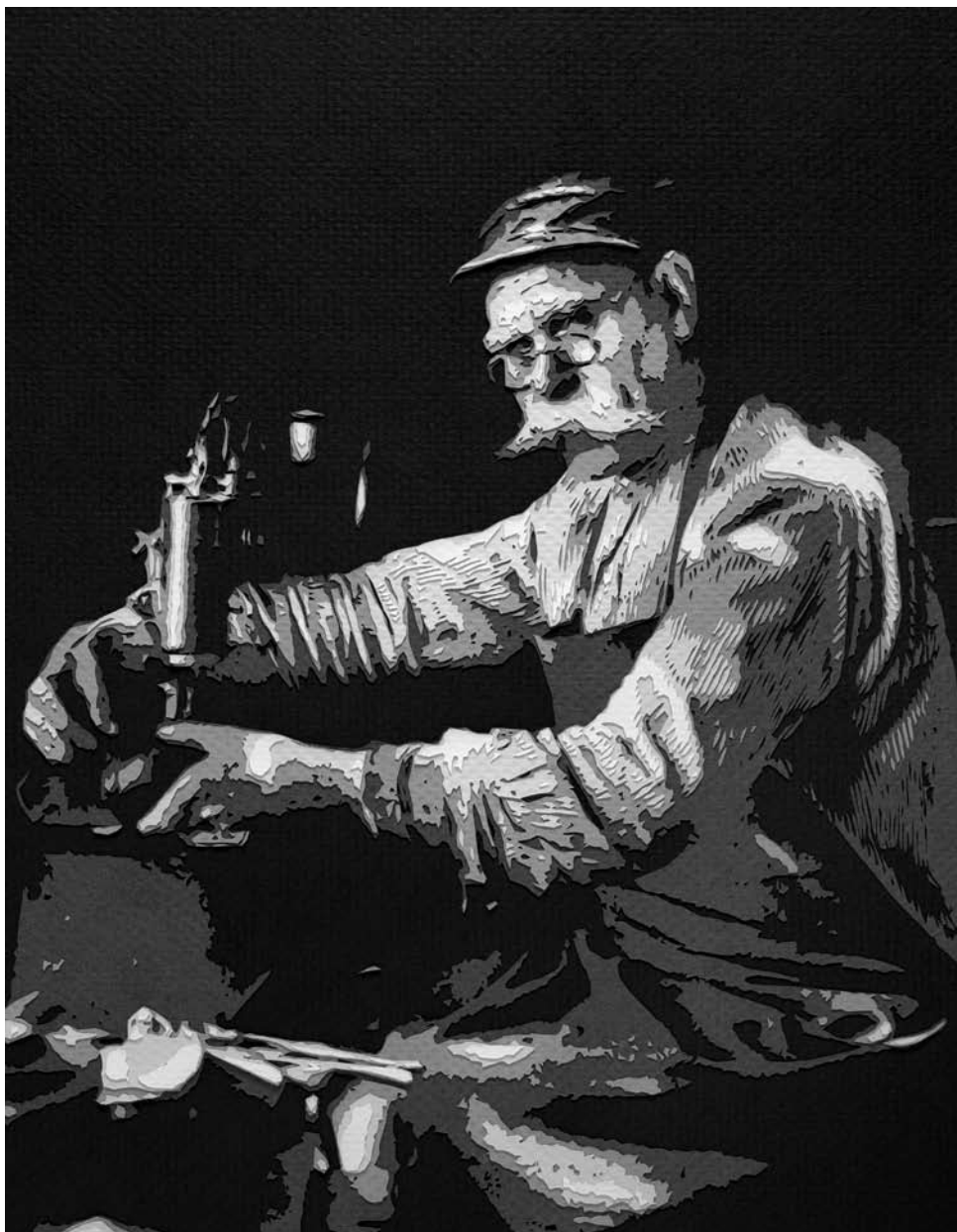


## VIK MUNIZ

geboren 1961 in São Paulo, lebt und arbeitet in New York City. Seit Anfang der 1990er Jahre ist er, neben zahlreichen Ausstellungsbeteiligungen, mit Einzelausstellungen in Institutionen wie etwa der Tokyo Wonder Site Shibuya, Tokyo (2008/2009), dem P.S.1 Contemporary Art Center, New York (2007), dem MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, Rom (2003), The Menil Collection, Houston (2002), oder dem Whitney Museum of American Art, New York (2001), auf dem internationalen Kunstparkett vertreten. 2001 bespielte er zusammen mit Ernesto Neto den Brasilianischen Pavillon auf der 49. *Venedig Biennale*. Des Weiteren ist er auch regelmäßig als Kurator tätig. So hat er Ende letzten Jahres die 9. Folge der *Artist's Choice*-Ausstellungen im MoMA, New York, kuratiert. Seine Retrospektive *Vik Muniz. Reflex* ist derzeit im MAM Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, zu sehen (noch bis 08.03.2009, zuvor u.a. gezeigt im Museum of Contemporary Art, Montréal; Museum of Contemporary Art, San Diego; P.S.1 MoMA, New York; Miami Art Museum, Miami).

born in 1961 in São Paulo. He lives and works in New York City. Since the early 1990s he has been present on the international art stage with solo exhibitions in institutions such as Tokyo Wonder Site Shibuya, Tokyo (2008/2009), P.S.1 Contemporary Art Center, New York (2007), MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, Rome (2003), The Menil Collection, Houston (2002), and the Whitney Museum of American Art, New York (2001). In 2001 he and Ernesto Neto were responsible for the Brazilian pavilion at the 49th *Venice Biennial*. Further, he is also regularly working as a curator. Most recently he has curated the 9th edition of the exhibition *Artist's Choice*, staged at MoMA, New York (2008/2009). His retrospective exhibition *Vik Muniz. Reflex* is currently on view at MAM Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil (until 08.03.2009, beforehand showcased at Museum of Contemporary Art, Montréal; Museum of Contemporary Art, San Diego; P.S.1 MoMA, New York; Miami Art Museum, Miami).





Opposite page: Vik Muniz, *Coyote (I love America and America Loves Me)*, after Joseph Beuys, 2008, from the series *Pictures of Paper*, digital Gelatin Silver print, 122 x 176,5 cm, edition of 10 + 5 AP

Above: Vik Muniz, *Master Shoemaker*, after August Sander, 2008, from the series *Pictures of Paper*, digital Gelatin Silver print, 157 x 122 cm, edition of 10 + 5 AP





Vik Muniz, *Couple Central Park Zoo, after Garry Winogrand*, 2008, from the series *Pictures of Paper*, digital Gelatin Silver print, 122 x 180,5 cm, edition of 10 + 5 A

## HOW THE WORK OF VIK MUNIZ QUESTIONS THE REALITY OF IMAGES

Certain images today are incredibly widely known; they have been reproduced and distributed in the media so often that they have become etched in people's memories. These images are of many different kinds, ranging from portraits of celebrated pop stars to photographs of wartime atrocities. In addition, many artists have even achieved a sort of celebrity status: They are present in the media, they are talked about, and there are countless reproductions of their works. This includes more than just the universally recognized *classics* of art history, but many works of art produced in the 20th and 21st centuries as well. The flag paintings of Jasper Johns, Jackson Pollock's drip paintings and Lucio Fontana's slashed canvases have all attained iconic status.

The reproduction of art, of course, has a long history. In classical antiquity, statues of gods were cast in clay in bulk and sold as souvenirs. In the Middle Ages, reproductions of paintings were widely distributed as woodcuts. And copperplate prints of famous works of art attained enormous popularity in the 18th century, thanks to the emergence of a middle class and its need to display its strong social identity. Still, none of these methods of reproduction can take the place of painstakingly copying paintings by hand. Even today, painters can be seen at their easels in the world's great museums, copying the works of the Old Masters in their original medium.

In a sense, the Brazilian artist Vik Muniz is also a copyist. In his meticulous reproductions of great works or classical motifs of art history (as in his series *Pictures of Pigment*, *Pictures of Junk* and *Pictures of Garbage*) and photographs (as in his recent *Pictures of Paper*), he goes to enormous lengths to replicate his models. For *Pictures of Paper*, he uses paper cutouts in different shades of gray – corresponding precisely to the gray-scale values in the black-and-white originals – and layers them to create a paraphrase of the original photograph. It is a method that requires careful planning and a considerable capacity for abstraction. The original must be analyzed and transferred to an entirely different medium, in this case from photograph to a kind of silhouette. During this transfer, the medium of the model and that of its reproduction enter into a relationship that incorporates the content of both. Silhouettes are often considered a precursor of photography, as they too use light to produce an image. Thus it verges on irony given that the silhouettes so painstakingly produced by Muniz serve merely as the basis of photographs and are then destroyed. In the end, the photograph is all that remains. The photographs in *Pictures of Paper* are lit from the side so that the bas-relief-like layers of paper are clearly discernible. However, this play on materials is tempered by the fact that the photograph contradicts this materiality with its own material presence. The photograph's three-dimensionality, i.e. the structure of light-reflecting layers in the print, is only visible under a microscope. To the naked eye it appears to be a two-dimensional medium, albeit one in which the illusion of spatial depth can approach perfection.

Considering the complex layers of content engendered by Muniz's method of working, the question arises as to where the pictures are actually *located*. What reality do they inhabit? Where do they happen?

In the 1970s, literary scholar Lucien Dällenbach introduced the *mise-en-abyme* model to examine the *nested* planes of reality in texts. When someone tells a story in which a character tells a story about someone telling a storyteller's story, the narrative point of view can easily become lost in the multiple layers of reality. With each step in which a narrative is reframed, one must assume that it will be colored by the angle from which each narrator views the events and by his or her intent in recounting it. This can initially leave readers feeling disoriented because it thwarts their expectation of obtaining a simple account of events. Each narrative tells them more about the narrator than about the actual events. On the other hand, this disappointment forces readers to question their expectations and attitudes towards the narrative. A hall of mirrors in which images are reproduced into infinity would be nothing without the human being who enters it and thus puts an end to the endless game of self-reflection, both physiologically with the retina of his eye and mentally by reflecting on what he sees.

The layers that are implicitly present in each of Muniz's pictures reflect the different meanings it contains. The motif is the point of departure, its initial manifestation as a picture – either as a photograph or as a painting. Then there are the reproductions of the image in circulation on the Internet and in books and magazines. Superimposed on all this, we have the ephemeral recreation produced by Muniz as an interim step in the artistic process. The process culminates in a further image, the photograph. On the one hand, this image is a record of the preceding stages. Yet this identity also entails subsequent incarnations of the image, namely in reproductions in catalogues of Vik Muniz's work or as illustrations in articles about him, such as this one.





