

VIK MUNIZ

FLORA INDUSTRIALIS



KING PROTEA
Protea cynaroides
Kingdom: Plantae
Clade: Tracheophytes, Angiosperms,
Eudicots,
Order: Proteales
Family: Proteaceae
Genus: *Protea*
Species: *P. cynaroides*

PROTEA CYNAROIDES (KING PROTEA). © VIK MUNIZ, VEGAP, PAMPLONA, 2023

La colaboración de Vik Muniz (São Paulo, 1961) con el Museo Universidad de Navarra tiene su origen en una primera visita que el artista brasileño realizó al Museo en 2018, de la que surgieron dos proyectos diferentes. Por un lado, y gracias al apoyo de Gabriela Willson, patrona del Museo, en 2020 se celebró una exposición que recogía gran parte

de las series producidas por el artista. Pero, sobre todo, se invitó a Muniz a participar en el proyecto de residencias artísticas Tender Puentes definido por el Museo. En este programa se invita a artistas contemporáneos a conocer y estudiar la colección del Museo y, si esta forma parte de sus intereses artísticos, propondrá un proyecto de creación



HYDRAGEA MACROPHYLLA. © VIK MUNIZ, VEGAP, PAMPLONA, 2023

artística que vincule sus reflexiones e ideas con obras de nueva elaboración.

En aquellos momentos, el Museo estaba trabajando en la exposición *Una Tierra prometida. Del Siglo de las luces al nacimiento de la fotografía*, muestra que se puede visitar en las plantas 0 y -1, en la que, entre otras piezas, se iban a mostrar una serie de álbumes que recopilaban dibujos y grabados que mostraban diferentes repertorios de flora tanto de Iberoamérica como de jardines botánicos europeos, pertenecientes a la colección de Ernesto Fernández Holmann y Marta Regina Fischer Fernández, miembros del patronato

del Museo. Tras ver estos álbumes, Muniz decidió basar su participación en el proyecto Tender Puentes en el concepto de recopilación botánica de plantas y flores que se venía produciendo desde el siglo XVIII para crear una nueva flora industrial, *Flora Industrialis*. En estas obras, como en todo su trabajo, se aúna su especial percepción visual junto al convencimiento de la posibilidad de manipulación que tienen las imágenes y la oportunidad que estas ofrecen para interpretar y percibir la realidad por parte del espectador.

A lo largo de su trayectoria, Muniz ha ido evolucionando en cuanto a su forma de expresión, pero siempre



CALIFORNIA-POPPY. © VIK MUNIZ, VEGAP, PAMPLONA, 2023

vinculado a un interés por innovar e investigar en las diferentes formas de representación, relacionando conceptos como forma y contenido, escala o perspectiva. En su trabajo se puede apreciar su amplio dominio del dibujo y su imaginativa capacidad de generar nuevas imágenes, siempre en una aproximación realista, reinterpretando obras ya existentes, bien pertenecientes al acervo cultural o natural del hombre, o bien dejando volar su creatividad en piezas de nueva construcción. Por lo general, su obra está ligada a la reinterpretación y traducción tanto de piezas icónicas de la historia de la pintura y la fotogra-

fía, como de imágenes y objetos que pertenecen a la memoria familiar o colectiva del artista y de la sociedad. En este sentido, entiende su trabajo de traducción no como la ejecución de una copia, sino como el establecimiento de un diálogo con el original, al que rinde un homenaje, a veces recreándolo con materiales no convencionales. Debido a ello, sus obras son un reflejo de aquellas en las que se inspira y le influyen, gracias a lo cual el espectador lo descubre a simple vista. En su trabajo juega con el sentido de memoria colectiva integrando la percepción del espectador. Es por ello que le interesa tanto que se reconozca la

imagen de la que parte como el modo en que está hecha su traducción.

Gracias a las técnicas que utiliza Muniz, el espectador no tiene problema en diferenciar entre su obra y el original, identificando los materiales que emplea para recrearla, de tal forma que los disocia y no los percibe como un todo. De este modo, la materialidad de la obra de arte se altera y el espectador en ningún momento confunde la pieza realizada por el artista con la que le ha servido de inspiración y que pervive en la memoria colectiva. Mediante su obra, Muniz quiere atraer la atención del espectador, sorprenderle, pero al mismo tiempo que se implique con una mirada crítica, que le permita analizar y resolver el significado de la pieza, siempre con un sentido lúdico y humorístico, muchas veces no exento de ironía.

Para Muniz, la obra final es a menudo (casi siempre) una fotografía, que surge antes de apretar el obturador, en la construcción previa que se hace de la imagen, que tiene un carácter perecedero y lo relaciona con lo temporal. Es la fotografía, con su carácter reproducible, la que se convierte en obra de arte única y atemporal. A través de su obra cuestiona la capacidad de representación del arte a partir de su propia materialidad y apela 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 culto. Muniz busca también la empatía del espectador con su trabajo, incidiendo en el hecho de que nuestra memoria convierte los recuerdos en imágenes, que se materializan en fotografías, que son las que nos permiten mantenerlos en activo. Una misma imagen evocará recuerdos diferentes según quien sea el espectador, ya que es él quien la activa y descifra las diferentes capas que la componen según su propia experiencia. Dependiendo de las experiencias de quien la contempla, la obra de arte adquiere un sentido diferente, ya que revela su materialidad según la mirada que la observa, no según ella misma, tal y como recoge Georges Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira*. En la mirada del espectador entran en juego sus códigos culturales, que interactúan tanto con el icono como con la técnica o los materiales con que están hechas las piezas. Dependiendo de nuestro bagaje, respondemos sensorialmente ante los distintos estímulos, analizando tanto la imagen fotográfica como los materiales con los que está realizada, percibiendo su textura, presencia y materialidad. En un mundo saturado de imágenes, Muniz apela al sentido crítico del espectador, proponiéndole juegos 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.

Flora Industrialis

Tras la primera visita de Muniz al Museo y la celebración de la exposición en 2020, se planteó su participación en Tender Puentes, para lo cual Muniz se interesó en la colección de álbumes de flora iberoamericana con los que el Museo estaba trabajando en la preparación de la exposi-

ción *Una Tierra prometida. Del Siglo de las Luces al nacimiento de la fotografía*, que en la actualidad se puede visitar en las plantas 0 y -1 del Museo. En esta muestra se exhibe una serie de álbumes de dibujos y grabados que recopilaban diferentes repertorios de flora, tanto de Iberoamérica como de jardines botánicos europeos, pertenecientes a la colección de Ernesto Fernández Holmann y Marta Regina Fischer Fernández, miembros del Patronato del Museo. Entre estos álbumes se pueden ver dos cuadernos de dibujos, *Figures of plants belonging to the different genera* (1814), de Rylar Roberts, y *100 original botanical drawings in watercolour*, de Justin Friedrich Bertuch; y cuatro de grabados, *Plantae officinales, oder Sammlung offizieller Pflanzen* (1821-1828), de Friedrich Nees von Esenbeck, *Plantae Selectae* (1750-1773), de Christoph Trew y Georg Ehret, *The Orchidaceae of Mexico and Guatemala* (1837-1843), de James Bateman, así como *Reichenbachia, Orchids illustrated and described* (1886-1895), de Henry Sander. Tras ver estos álbumes, Muniz decidió basar su participación en el proyecto Tender Puentes no en la recreación de algunas de esas obras, sino en el concepto de recopilación botánica de plantas y flores, tanto de Iberoamérica como de jardines botánicos europeos, que se venía produciendo desde el siglo XVIII para crear una nueva flora industrial, tomando como referencia las labores de los científicos botánicos y artistas. El artista ya había trabajado con esta temática en una serie homónima que realizó en 1998 en monocromo, *Flora Industrialis* (1998), origen de la ahora realizada, que se enmarca dentro del interés que siente por los límites que plantea la relación entre el arte y la ciencia, y por la forma en que el espectador resuelve los conflictos que se suceden en los procesos de percepción, comprensión e interpretación de las imágenes. Como su propio nombre indica, *Flora Industrialis* parte de la formación de una colección de botánica industrial, de plantas y flores artificiales (hechas con materiales industriales: plásticos, sedas sintéticas, alambre, etc.) a partir de las cuales Muniz plantea una nueva flora surgida de su mente. Para ello sigue la metodología científica que ya articula también la presentación de las flores y plantas en estos álbumes y que sigue la codificación creada por el científico Carlos Linneo (1707-1778) en el siglo XVIII para la clasificación de los seres vivos, que posteriormente se aplicó de manera generalizada en la clasificación del mundo que se realizó durante la Ilustración.

En esta serie, como en anteriores de Muniz, se puede apreciar su amplio dominio del dibujo y su imaginativa capacidad para generar nuevas imágenes. En su obra se pueden apreciar diferentes capas, desde las más superficiales, que plantean imágenes y texturas estéticamente bellas, a las más profundas, en las que trabaja con la idea de la temporalidad de la existencia y la muerte, conceptos con los que el artista juega y que una mirada crítica por parte del espectador pone al descubierto. Se aprecia también la dualidad ciencia-arte. La primera se vincula con conceptos de veracidad, realidad, definición y exactitud, inherentes también a la fotografía, con imágenes de carácter técnico, en las que se rechaza la belleza, de la que se sospecha por



EUCALYPTUS CINEREA (SILVER DOLLAR EUCALYPTUS). © VIK MUNIZ, VEGAP, PAMPLONA, 2023

imprecisa. Al mismo tiempo, Muniz desarrolla el extremo contrario, propio del arte, creando imágenes maravillosas, de imposible belleza, vinculadas a la generación de procesos y experiencias, conceptos que remarcan los desajustes que se dan en los procedimientos de la ciencia y el arte en su búsqueda de la verdad. Para el artista, ciencia y arte son disciplinas en contacto, con similitudes y divergencias que posibilitan que amplíemos nuestros conocimientos y experiencias de realidades inalcanzables sin la ayuda de ambas disciplinas.

Según Muniz, uno de los retos a los que se enfrentan algunos científicos es el de cómo comunicar sus ideas, y algunos lo consiguen a través del arte, enfrentándose a la problemática de que, al crear imágenes bellas, el especta-

dor no las considera ciencia y las rechaza como algo fantástico, con la mentalidad de que si algo es visualmente seductor deja de ser preciso. Muniz quiere rebatir este hecho, ya que para él lo importante es transmitir las ideas, sin importancia del medio por el que lo hagas, validando todas las formas de expresión. A esta problemática se enfrentaron las fotografías científicas de Harold Edgerton (1903-1990), fotógrafo e ingeniero eléctrico, Berenice Abbott (1898-1991) o Jean Painlevé (1902-1989), cineasta y biólogo, cuyas imágenes científicas se desecharon y no fueron tenidas en cuenta por el mundo científico debido a la belleza de las mismas, a pesar de que muchas de ellas formaban parte de la colección de imágenes del MIT (Massachusetts Institute of Technology). Lo curioso para Muniz es que, en



STRELITZIA REGINAE (ORANGE BIRDS OF PARADISE). © VIK MUNIZ, VEGAP, PAMPLONA, 2023

otra época, teorías científicas erróneas o inventadas, como las cosmologías creadas por Athanasius Kircher (1601-1680), fueron aceptadas por la belleza de las imágenes que las ilustraban. En la base de todo ello, en cómo entendemos la ciencia, está la retórica de la imagen. La forma en que se nos presenta y comunica un mensaje interviene en la percepción que tenemos del mismo, sospechando desde el punto de vista científico de aquellas imágenes demasiado hermosas que contienen un aporte de retórica y seducción.

Flora Industrialis incide en los límites que plantea la relación entre la ciencia y el arte y en cómo lo interpreta el

espectador. Y lo vincula por un lado a conceptos como veracidad, realidad, definición o exactitud, y por otro con la percepción y la memoria personal del artista, con ideas de belleza, artificialidad, perfección o muerte. Como suele ser habitual en el trabajo de Muniz, en su obra podemos ver diferentes capas, a las que el espectador puede llegar según su propia experiencia o su interés. En esta serie, el artista se posiciona en el dilema entre ciencia y arte, en el rechazo de la primera en cuanto a la aceptación de imágenes bellas, defendiendo el hecho de que ambas son compatibles y no tienen por qué ser excluyentes. Muniz es consciente de la

necesidad en la fotografía científica de veracidad y definición, de imágenes técnicas y no artísticas, y se posiciona en el punto contrario, generando unas imágenes bellas con una metodología científica.

Esta serie juega con la idea de lo artificial y lo perfecto vinculado a la naturaleza, pero en relación a ello, Muniz cree que la idea de la perfección no está en la naturaleza y tampoco en el ojo humano, que no percibe las imágenes de manera definida, nítida y perfecta. Debido a ello vincula la perfección con un enfoque material, que incluye la conservación de objetos en los museos, que los vuelve perennes, frente a la temporalidad de la existencia y la idea de la muerte. Y pone en relación la fotografía, que no es sino la conservación permanente de un instante, de algo que existió en el pasado y que por lo tanto no existe, que está muerto. Pero al mismo tiempo, en la fotografía, al igual que ocurre en el dibujo, la imagen que se recoge no refleja la experiencia del artista, ya que este no la ha vivido al estar pendiente de recogerla de manera permanente en el papel. El proceso de ejecución de la fotografía supone una experiencia ajena a la contemplación del objeto fotografiado. Este requiere una renuncia a la experiencia contemplativa a favor de fotografiarla. De este modo, la fotografía no es sino la compilación de una serie de experiencias que el artista no ha vivido, una historia de instantes a los que hemos renunciado, a los que hemos sustraído del flujo de tiempo, en aras de dotarlos de posterioridad. Debido a ello, lo que se refleja en la imagen son construcciones mentales. Las que propone el artista y las que propone el espectador. Gracias al arte se recogen muchas de estas vivencias, que se vuelven reconocibles para el espectador, ya que coinciden con experiencias propias interiorizadas en su mente. Consciente o inconscientemente. Si la representación es perfecta se convierte en algo con lo que podemos relacionarnos, entender, comparar, disfrutar, en definitiva, e incluso ver como algo bello. En las fotografías de Vik Muniz aparecen elementos reconocibles que nos indican que estamos ante una construcción,

ante un giro inesperado e incongruente. Surgen la duda y la sospecha y, como precaución, nos alejamos. La experiencia de la belleza se enfría. Sin embargo, la maestría inteligente del artista le permite integrar elementos de naturaleza ambigua (la luz, la forma, la composición, el contraste, el color, la pintura, el papel de algodón soporte de las imágenes) que resta importancia a los elementos de significado limitado (una corola de plástico, un tallo de material incierto...) Así, la imagen que contemplamos vuelve a formar parte de los objetos (las flores) emulados y que reconocemos, ya sin conflictos, como de nuestra misma naturaleza. Y esto es lo que nos propone Muniz con su *Flora Industrialis*: introduce elementos de indefinición, de ambigüedad, que transforman la imagen de las flores creadas por la industria manufacturera, generando una nueva iconografía en la que es irrelevante que las flores sean naturales o industriales. Ambigüedad y duda que puede extrapolarse a toda la historia del arte. ¿Son las flores que aparecen reproducidas en los bodegones de la pintura francesa y holandesa reales? Sabemos que se marchitaban antes de terminar de pintarlas. ¿Son flores artificiales que perduraban durante el proceso de ejecución de la obra? Y, al mismo tiempo, ¿son esas flores artificiales reales, habida cuenta de que donde se producían no existían y, por tanto, quien las hacía nunca había visto una flor real, nunca las habían experimentado? Una paradoja de las que tanto gusta Muniz y que como espectadores tenemos la opción de resolver. Ante las fotografías de esta clasificación de las flores que nos presenta el artista en su *Flora Industrialis*, podemos explorar las sensaciones ambiguas que nos produce. Y descubrir las claves que nos permiten identificar ante qué tipo de fenómeno nos encontramos y, al mismo tiempo, decidir si nos entregamos a una experiencia de los sentidos sin importar si las flores que nos presenta son industriales o naturales.

Ignacio Miguélez Valcarlos

VIK MUNIZ FLORA INDUSTRIALIS

Collaboration between Vik Muniz (born in São Paulo in 1961) and the Museo Universidad de Navarra began with the Brazilian artist's first visit to the Museum in 2018, which resulted in two different projects. Thanks to the support of Gabriela Willson, a member of the Museum's Board of Trustees, an exhibition was held in 2020 featuring many of the series produced by the artist. However, most importantly, Muniz was invited to participate in the Museum's *Tender Puentes* (Building Bridges) artist residency programme. In this programme, contemporary artists are

invited to study and get to know the Museum collection and, if it forms part of their artistic interests, they propose a new artistic creation project that explores the connections between the Collection's reflections and ideas and their own works.

At the time, the Museum was preparing the exhibition *Una Tierra prometida. Del Siglo de las luces al nacimiento de la fotografía* (A Promised Land: From the Age of Enlightenment to the Birth of Photography), an exhibition currently on display on floors 0 and -1. Among other works,

it includes a series of albums of drawings and engravings of different repertoires of flora from Latin American and European botanical gardens that belong to the collection of Ernesto Fernández Holmann and Marta Regina Fischer Fernández, members of the Museum's Board of Trustees. When Muniz saw these albums, he decided to base his participation in the *Tender Puentes* project on the concept of 18th century collections of plants and flowers in order to create a new industrial flora, *Flora Industrialis*. As in all his works, these pieces highlight his special visual perception, as well as his belief in the manipulative power of images and the opportunity they provide viewers to interpret and perceive reality.

Throughout his career, Muniz has evolved in terms of his method of expression, but has always maintained an interest in innovating and investigating different forms of representation by pursuing relations between the concepts of form, content, scale and perspective. His work displays his mastery of drawing and imaginative capacity to generate new images based on a realistic approach by reinterpreting existing works that form part of the cultural heritage or by letting his creativity soar to create his own pieces. In general, his work is linked to the reinterpretation and translation of iconic works in the history of painting and photography, as well as images and objects that belong to the artist's family memories and the collective memory of society. Nevertheless, Muniz does not view his translation work as the creation of a copy, but as a means of establishing a dialogue with the original, paying homage to it and sometimes recreating it using unconventional materials. His works are thus a reflection of those that inspire and influence him, as his viewers discover with just a quick glance. His work plays with the collective memory that forms part of viewers' perceptions. That's why he's as interested in ensuring his viewers recognize the original reference as in the method he's used to translate it.

Because of the techniques used by Muniz, viewers have no trouble differentiating between his work and the original and even identifying the materials used to create it. They can thus dissociate these materials and not perceive them as a whole. The material nature of the work of art is therefore altered and viewers never confuse the piece made by the artist and the one that inspired him and that resides in the collective memory. In his work, Muniz aims to attract viewers' attention and surprise them while awakening a critical view that enables them to analyse the piece and discover its meaning based on a playful, humorous approach often steeped in irony.

For Muniz, the final work is almost always a photograph, which emerges before the shutter button is pressed during preliminary construction of a temporary, perishable image. It is the reproducible photograph that becomes a unique, timeless work of art. His work questions art's capacity for representation based on its own material nature and appeals to the perception of viewers. Muniz's works are easy for the general public to understand, but their successive layers of meaning also make them attractive to more in-

tellectual audiences. Muniz seeks viewers' empathy by highlighting the fact that our minds convert memories into images that are materialized as snapshots and help us keep those memories alive. The same image evokes different memories depending on who sees it because viewers activate it and peel back its different layers based on their own experience. Depending on the viewer's baggage, the work of art acquires a different meaning because it reveals its material nature of the gaze that observes it, not through the work itself, as Georges Didi-Huberman states in *What We See Looks Back at Us*. The viewer's gaze includes their cultural codes, which interact with the icon, as well as the technique and materials used to make the piece. Depending on our own baggage, our senses respond to different stimuli as we analyse the photographic image and the materials used to make it while perceiving its texture, presence and material nature. In a world saturated with images, Muniz engages viewers' critical eye by devising games to attract their attention so they contemplate the work and discover images that belong to the collective imagination, but that they seem to be viewing for the very first time.

Flora Industrialis

After Muniz's first visit to the Museum and the 2020 exhibition, he was scheduled to participate in the *Tender Puentes* programme and became interested in the collection of albums of Latin American flora that the Museum was working on in preparation of the exhibition *Una Tierra prometida. Del Siglo de las Luces al nacimiento de la fotografía*, currently on display on floors 0 and -1 of the Museum. This exhibition includes a series of albums with drawings and engravings from different repertoires of flora from Latin American and European botanical gardens that belong to the collection of Ernesto Fernández Holmann and Marta Regina Fischer Fernández, members of the Museum's Board of Trustees. Among these albums are two sketchbooks, *Figures of plants belonging to the different genera* (1814) by Rylar Roberts and *100 original botanical drawings in watercolour* by Justin Friedrich Bertuch; and four engravings, *Plantae officinales, oder Sammlung officineller Pflanzen* (1821-1828) by Friedrich Nees von Esenbeck, *Plantae Selectae* (1750-1773) by Christoph Trew and Georg Ehret, *The Orchidaceae of Mexico and Guatemala* (1837-1843) by James Bateman, and *Reichenbachia, Orchids illustrated and described* (1886-1895) by Henry Sander. After seeing these albums, Muniz decided not to base his participation in the *Tender Puentes* programme on recreating some of these works, but on the concept of botanical repertoires of plants and flowers from Latin American and European botanical gardens, which had started in the 18th century. His aim was to create a new industrial flora based on the work of botanical scientists and artists. The artist had previously worked on this theme in a monochrome series of the same name, *Flora Industrialis* (1998), the origin of the present work, which forms part of his interest in the limits posed by the relationship between art and science, and the way viewers resolve the conflicts that arise in the processes of perception, understanding and



PASSIFLORA EDULIS (PASSION FRUIT). © VIK MUNIZ, VEGAP, PAMPLONA, 2023

interpretation of images. As its name suggests, *Flora Industrialis* is based on the creation of a collection of industrial botany, artificial plants and flowers (made of industrial materials such as plastics, synthetic silks and wire) from which Muniz proposes a new flora that has emerged from his own mind. His approach involves following the scientific method as expressed in the presentation of flowers and plants in these albums following the system created by the scientist Carl Linnaeus (1707-1778) in the 18th century for the classi-

fication of living beings, which was generally applied to the classification of the world during the Enlightenment.

As in Muniz's previous series, this one highlights his great mastery of drawing and his imaginative ability to create new images. His work showcases the different layers, ranging from the most superficial (aesthetically pleasing images and textures) to the deepest, where Muniz works and plays with the temporary idea of existence and death, concepts, which are unveiled by the viewer's critical eye.



FREESIA CORYMBOSA. © VIK MUNIZ, VEGAP, PAMPLONA, 2023

It is also a comment on the dichotomy of science and art. Science is linked to the concepts of truth, reality, precision and accuracy, which are also inherent to photography and pictures of a technical nature, in which beauty is rejected and raises suspicions of inaccuracy. At the same time, Muniz pursues the opposite extreme, typical of art, by creating extraordinary images of impossible beauty linked to the creation of processes, experiences and concepts that highlight the imbalances that occur in procedures of sci-

ence and art in their search for truth. For the artist, science and art are disciplines that make contact, share similarities and divergences that help us expand our knowledge and experience of realities that would be unattainable without the help of both disciplines.

According to Muniz, one of the challenges faced by certain scientists is communicating their ideas. Some are able to do it through art by addressing the problem and creating beautiful images. However, this can alienate view-

ers, who are unable to perceive the images as science and reject them as fanciful based on the notion that if something is visually attractive, it cannot be accurate. Muniz aims to refute this approach because what matters to him is transmitting ideas, regardless of the medium used and with the aim validating all forms of expression. This problem affected the scientific photographs of Harold Edgerton (1903-1990), photographer and electrical engineer, Berenice Abbot (1898-1991) and Jean Painlevé (1902-1989), filmmaker and biologist, whose scientific images were rejected and ignored by the scientific community because of their beauty, despite the fact that many of them formed part of the Massachusetts Institute of Technology (MIT) image collection. What surprises Muniz is that, in another era, certain erroneous and invented scientific theories, such as the cosmologies created by Athanasius Kircher (1601-1680), were accepted precisely because of the beauty of the images that illustrated them. Underlying this attempt to understand science is the rhetoric of the image. How a message is presented and communicated influences the way we perceive it. From a scientific perspective, we are suspicious of images that are too beautiful and are based on the art of rhetoric and seduction.

Flora Industrialis focuses on the limits of the relationship between science and art and how viewers interpret it. The work is connected to concepts such as truth, reality, precision and accuracy, and also to the artist's personal perceptions and memory, as well as ideas of beauty, artificiality, perfection and death. As commonly occurs in the work of Muniz, viewers can perceive different layers based on their own experience and interest. In this series, the artist addresses the dilemma between science and art, the rejection of beautiful images in science, and defends the fact that both are compatible and need not be mutually exclusive. Muniz is aware of the need for truth and accuracy in scientific photography, and for non-artistic technical images, but takes the opposite viewpoint by generating beautiful images using a scientific method.

This series plays with the idea of what is artificial and perfect in the natural world. However, in relation to this concept, Muniz believes that the idea of perfection cannot be found in nature or human perception, which does not see images as sharply defined, accurate and perfect. Because of this, Muniz connects perfection with a material perspective, which includes the conservation of objects in museums, thus making them eternal, as opposed to the temporary nature of existence and the idea of death. Muniz also does this in relation to photography, which is merely the permanent preservation of a fleeting instant, something that existed in the past, but is now dead and no longer exists. But at the same time, in photography, as in drawing, the image captured does not reflect the artist's own experience because

the artist did not live the moment, but was busy capturing it on paper. The process of taking the photograph is an experience that does not involve participating with the photographed object. It consists of relinquishing the experience of participating with the object by taking a photograph of it instead. This means that the photograph is nothing more than the compilation of a series of experiences that the artist has not lived, a history of moments in time that have been relinquished and removed from the flow of time and left to posterity. Pictures therefore reflect mental constructs proposed by the artist and by viewers. Thanks to art, many of these experiences are captured and become recognizable to viewers because they coincide with experiences consciously or unconsciously included within their own minds. If the representation is perfect, it becomes something viewers can relate to, understand, compare, enjoy and even perceive as beautiful. In Vik Muniz's photographs, recognizable elements inform viewers that they are looking at a construction, an unexpected and incongruous twist. When doubt and suspicion emerge, viewers stay away as a precaution. The experience of beauty cools down. However, the artist's intelligent mastery allows him to include ambiguous elements (light, form, composition, contrast, colour, paint, the cotton paper supporting the images) that downplay the importance of other elements (plastic petals, a stem of unknown material). The image we contemplate therefore forms part of the objects (flowers) we emulate and recognize as seamlessly belonging to our own nature. And this is what Muniz proposes with his *Flora Industrialis*: he introduces imprecise, ambiguous elements that transform the image of flowers created by the manufacturing industry and generates a new iconography in which it is irrelevant if the flowers are natural or industrial. And this ambiguity and doubt can be extrapolated to the entire history of art. Are the flowers depicted in French and Dutch still lifes real? We know that they withered before the paintings were finished. Are they artificial flowers that lasted during the entire process of creating the work? And, at the same time, are these artificial flowers real, given that they did not exist where the painting was done and, therefore, whoever made them had never seen or experienced the real flower?

Muniz loves this kind of paradox and, as viewers, we have the chance to solve it. The photographs in this collection of flowers presented by the artist in his *Flora Industrialis* provide an opportunity to explore the ambiguous sensations they produce, to discover the keys that enable us to identify the kind of phenomenon we are viewing and, at the same time, to decide whether to indulge in an experience of the senses regardless of whether the flowers on display are industrial or natural.

Ignacio Miguélez Valcarlos



MARCO ANELLI

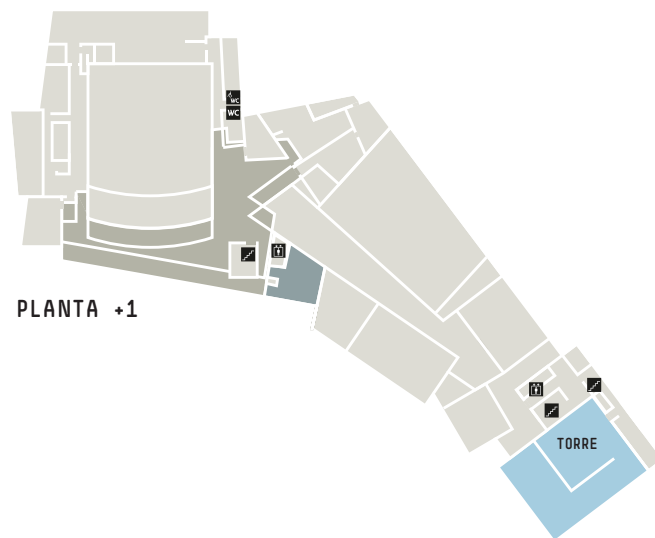
La práctica distintiva de Vik Muniz (São Paulo, 1961) es la exploración y el deleite en la inestabilidad que existe entre el arte artesanal y la reproducción mecánica, entre el arte más sublime y la cultura popular, entre lo efímero y lo perdurable, entre lo codificado y lo reconocible. Muniz ha participado en numerosas exposiciones individuales y 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 ArteModerno (Dublín) y la Colección Menil (Houston), y su obra está incluida en importantes colecciones privadas y públicas de todo el mundo.

The distinctive feature of the work of Vik Muniz (born in Sao Paulo in 1961) is the exploration of and delight in the instability that exists between handcrafted art and mechanical reproduction, between the most sublime art and popular culture, between the ephemeral and the long-lasting, between the encoded and the recognizable.

Muniz has participated in several solo exhibitions in museums like 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 and the Menil Collection (Houston). His works form part of major private and public collections all over the world.

MUSEO
UNIVERSIDAD
DE NAVARRA
VIK MUNIZ
FLORA
INDUSTRIALIS

18 OCT 2023
10 MAR 2024



PLANTA +1

ESTE PROYECTO HA SIDO POSIBLE GRACIAS AL APOYO DE
THIS PROJECT WAS MADE POSSIBLE THANKS TO THE SUPPORT OF

ERNESTO FERNÁNDEZ HOLMANN,
MARTA REGINA FISCHER FERNÁNDEZ
Y GABRIELA WILLSON.

MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

RECTORA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
NAVARRA'S UNIVERSITY RECTOR

María Iriburu

PRESIDENTE DEL PATRONATO
PATRONAGE'S PRESIDENT

Ángel Gómez Montoro

DIRECTOR DEL MUSEO
MUSEUM DIRECTOR

Jaime García del Barrio

DIRECCIÓN ARTÍSTICA
ARTISTIC DIRECTORS

Rafael Levenfeld
Valentín Vallhonrat

SUBDIRECTOR / GERENTE
DEPUTY DIRECTOR / MANAGER

José Manuel Trillo

DIRECCIÓN DE ARTES
ESCÉNICAS Y MÚSICA
DIRECTOR OF PERFORMING
ARTS AND MUSIC

Teresa Lasheras

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN
COMMUNICATIONS DIRECTOR

Elisa Montserrat

EXPOSICIÓN
EXHIBITION

COMISARIADO
CURATOR

Rafael Levenfeld
Valentín Vallhonrat

COORDINACIÓN
COORDINATION

Ignacio Miguéliz

ADJUNTAS A COORDINACIÓN
COORDINATION ASSISTANTS

Andoia Ludeña
Agustina Marani

MONTAJE
ASSEMBLY

Cloister Services S.L.
Estudios Pigmento
Pau Cassany
Mikel Juango

SEGURO
INSURANCE

Axa Art

GRÁFICA
GRAPHIC DESIGN

Ken

EDITA: MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA / DL NA 2641-2023 / ISBN: 978-84-8081-784-4 / +34948425700 / MUSEO.UNAV.EDU / MUSEO@UNAV.ES