

COLECCIONAR, CLASIFICAR

Más allá del archivo y del documento

LARA ALMARCEGUI - MARÍA CAÑAS - JUAN DEL JUNCO - DAIDO MORIYAMA - JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ - FIONA TAN

COLECCIONAR, CLASIFICAR

Más allá del archivo y del documento

LARA ALMARCEGUI - MARÍA CAÑAS - JUAN DEL JUNCO - DAIDO MORIYAMA -
JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ - FIONA TAN

En 1985 se publicó un conjunto de textos, escritos entre 1976 y 1982 por Georges Perec, bajo el título común del que cierra el libro: *Pensar, clasificar*. Partiendo de este ensayo, la exposición introduce una de las funciones clásicas de todo museo, la de coleccionar. Perec estableció tres categorías referidas a los libros y su clasificación -que quizás podría ser trasladada a cualquier colección-: lo muy fácil de ordenar, lo no muy difícil de ordenar y lo casi imposible de ordenar.

Esta nueva presentación parcial de la colección permanente del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo parte de uno de los ejes que la vertebran, las prácticas de archivo, para ir más allá. En diálogo con las ideas que conciernen a la sesión expositiva *Mal de archivo* (tomadas de un famoso ensayo de Jacques Derrida), intenta trasladar en cierto modo la experiencia personal que Perec narra cuando afirma respecto a su propia biblioteca que lo “que no está ordenado de un modo definitivamente provisorio lo está de un modo provisoriamente definitivo”. En el trabajo con una colección dada, en el

modo de realizar presentaciones expositivas temporales de ella, lo provisorio se convierte también en algo definitivo, en tanto que la posibilidad de establecer relatos diferentes resulta ser una especie de experiencia similar a la que cuenta Perec cuando dice que “a veces paso tres horas buscando un libro sin encontrarlo, pero con la ocasional satisfacción de descubrir otros seis o siete que resultan igualmente útiles”.

Esta exposición intenta trasladar esa ocasional desesperación de no encontrar lo que en principio buscamos, pero también la alegría de hallar lo que no esperábamos que estuviera ahí o, al menos, que tuviera tanto interés para el objeto de la búsqueda. La idea original -reunir obras de la colección del CAAC que participaran o estuvieran cercanas a las prácticas de archivo- ha ido transmutando no tanto por no encontrar lo buscado, sino por ese desbordamiento producto de ir hallando en el transcurso esos otros trabajos que nos han hecho ir más allá del archivo y, por tanto, también del documento.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA

20 MAYO. 2016 – 7 MAYO. 2017
Sesión expositiva: MAL DE ARCHIVO
www.caac.es

COLLECTING, CLASSIFYING

The Archive, the Document and Beyond

LARA ALMARCEGUI - MARÍA CAÑAS - JUAN DEL JUNCO - DAIDO MORIYAMA -
JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ - FIONA TAN

In 1985 a collection of texts, written by Georges Perec between 1976 and 1982, was published under the title of the book's final essay: *Penser/Classer*¹. Using that text as a jumping-off point, the exhibition explores one of the traditional functions of any museum, that of collecting. Perec established three categories for arranging books, a classification system which might apply to any collection: very easy to arrange, not too difficult to arrange, and just about impossible to arrange.

This new partial presentation of the permanent collection of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo examines one of the collection's conceptual cornerstones, archival practices, and what lies beyond them. In dialogue with the conceptual underpinnings of the exhibition session *Archive Sickness* (inspired by Jacques Derrida's famous essay "Archive Fever"), this show attempts to translate, to a certain extent, the personal experience narrated by Perec when he writes of his own library that the books which "are not arranged in a definitely provisional way are arranged in a provisionally definite way".

In working with a given collection, in the manner of organising temporary exhibitions of its contents, the provisional also becomes something definitive; the possibility of establishing different stories ends up being an experience similar to that narrated by Perec when he says, "[I] may spend three hours looking for a book without finding it but sometimes having the satisfaction of coming upon six or seven others which serve my purpose just as well".

This exhibition tries to capture and convey the occasional desperation of not being able to find what we are looking for, but also the joy of finding what we did not expect to be there or never thought could suit our purpose so well. The original idea—assembling works from the CAAC Collection that engage in or verge upon archival practices—has gradually undergone a transmutation, not because we failed to find what we sought but because of the overflow generated by unexpected discoveries in the course of those other tasks which have taken us beyond the archive and, by extension, beyond the document as well.

1. The collection was published in English in 2009 under the title *Thoughts of Sorts* (translated and with an introduction by David Bellos), and the essay in question was rendered as "Think/Classify" by translator John Sturrock.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA

MAY. 20. 2016 – MAY. 7. 2017

Exhibitions Session: ARCHIVE SICKNESS

www.caac.es

JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ (Sevilla, 1977)

Friso (Schiller), 2008

Frieze (Schiller)

10 dibujos, carbón y lápiz sobre cartón reciclado

75 x 52,5 cm c/u

En 2008 guardé un recorte de periódico. La noticia que llevaba impresa desvelaba el resultado negativo de unas pruebas practicadas a los supuestos restos del poeta y dramaturgo alemán Friedrich Schiller. Al parecer, los huesos que había en su tumba eran de otro hombre (de varios, en realidad). Un busto del poeta ilustraba el artículo.

Algún tiempo después me propuse realizar una serie de dibujos. Cada imagen de esa serie conservaría un rastro de la imagen precedente, formando así una especie de secuencia. El punto de partida habría de ser la efigie de Schiller tomada de aquel recorte. Los distintos pasos o estaciones de esta obra, titulada después irónicamente como *Friso*, pueden resumirse así:

I La fotografía del busto de Schiller tal cual, debidamente acreditada para señalar su carácter de documento.

II Algo detrás de esa imagen: una cruz que se revela tras rasgar el papel de la fotografía y arrancar el rostro del poeta. La cruz es un símbolo –dos brazos que remiten a otra cosa– y una marca –el punto donde se cruzan, que no es otra cosa que él mismo–.

III La imagen precedente se levanta y entramos en un espacio euclídeo perfecto, con las aristas que señalan altura, anchura y profundidad marcadas en negro. Pero no es un recinto cerrado: por una abertura en la esquina derecha se deja ver, al fondo, un segundo espacio.

IV El punto de vista se eleva y nos muestra un plano picado. En la parte inferior izquierda queda en penumbra el primer espacio. Ahora podemos ver lo que se escondía tras él: un patio trasero, presidido por una corona de laurel, limitado por una verja. A la derecha, unas escaleras descienden hasta un tercer espacio, que permanece fuera de campo. En el centro de la composición, una caja con su tapa ligeramente desplazada. A la izquierda se insinúa una puerta cerrada...

V La puerta se abre hacia un exterior fingido y vemos una casita al final de un camino. A los pies de esta imagen queda la caja, definitivamente vacía. Abandonamos el cenotafio en busca de la tierra nativa.

VI La imagen de la casita aparece pintada sobre un vaso de porcelana. El laurel se cambia por la hiedra que brota del fondo de ese vaso.

VII El encuadre se abre. Las hojas de hiedra se desprenden, al igual que el esmalte de la superficie del vaso. La imagen de la casita se resquebraja y entre los fragmentos asoma una textura más rugosa. Toda la humedad y el verdor están a punto de desaparecer.

VIII El encuadre se abre aún más. Sobre un plano de madera se asienta ahora el vaso, que antes flotaba en un fondo indefinido. Su aspecto, ya sin decoración alguna, imita la corteza de un árbol. Una rama pelada crece y se bifurca en dos ramas con espinas. Tres espinas quedan unidas por un triángulo troquelado sobre la imagen, que se vuelve así imagen de la imagen.

IX Tres recortes superpuestos (el de abajo, correspondiente al dibujo anterior) parecen conducirnos hacia el extremo superior de la rama, ascenso que es una mera hipótesis de la representación.

X La secuencia se cierra con una imagen muy distinta de la de partida. Sin embargo, ambas se corresponden exactamente en el imaginario que presta al despojo, a la efigie y a su condición compartida de fetiche (o de documento), un valor absoluto.

José Miguel Pereñíguez

* <http://www.nytimes.com/2008/05/09/world/europe/09skull.html>

In 2008 I saved a newspaper clipping. The report printed on it announced the negative result of tests performed on the supposed remains of the German poet and playwright Friedrich Schiller. Apparently, the bones lying in his grave belonged to another man (several, in fact). A bust of the poet illustrated the article.*

Some time later, I decided to create a series of drawings. Each image in this series would preserve a trace of the preceding image, thus forming a kind of sequence. The starting point would be the likeness of Schiller taken from that clipping. The different steps or stations of this work, ironically entitled *Friso* [Frieze] after its completion, can be summarised as follows:

I A photograph of Schiller's bust just as it appeared, complete with the pertinent credits to identify it as a document.

II Something behind that image: a cross that is revealed after ripping the photographic paper and tearing off the poet's face. The cross is a symbol—two arms

that point to something else—and a mark—the point where they intersect, which is nothing but itself.

III The preceding image is lifted and we enter a perfectly Euclidean space, with the ridges that indicate height, width and depth outlined in black. But it is not a complete enclosure: an opening in the right-hand corner offers a glimpse, in the background, of a second space.

IV The point of view is elevated, showing us a high-angle view. In the lower left-hand corner, the first space is cloaked in shadow. Now we see what was hidden behind it: a private gated courtyard presided over by a laurel wreath. To the right, steps lead down to a third space outside our field of vision. In the centre of the composition is a box with its lid slightly ajar. On the left, the vague presence of a closed door...

V The door opens outward onto a false exterior and we see a little house at the end of a road. The box, definitely empty, is relegated to the foot of this image. We leave the cenotaph behind and set out in search of the native land.

VI The image of the little house is now painted on a porcelain cup. The laurel is replaced by the ivy growing up from the bottom of that vessel.

VII The frame opens outward. The ivy leaves fall off the stem, and the enamel peels off the cup's surface. The image of the little house shatters, and a rougher texture peeps out from among the fragments. All the moisture and greenery is about to disappear.

VIII The frame expands even more. The cup, previously floating on an indefinite background, now stands on a flat wooden surface. Its appearance, now devoid of decoration, imitates tree bark. A stripped branch grows and divides into two twigs covered with thorns. Three thorns are joined by a triangular cut-out laid over the image, which thus becomes an image of the image.

IX Three overlapping cut-outs (the lowermost carried over from the previous drawing) seem to direct us towards the upper tip of the branch, an ascent that is a mere hypothesis of representation.

X The sequence ends with an image very unlike the original. Nevertheless, both correspond exactly in the use of imagery suggestive of dispossession, of the effigy and its shared fetish (or document) status, an absolute value.

José Miguel Pereñíguez

JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ (Sevilla, 1977)

Vida cultural, 2008 - 2009

Cultural Life

Dibujo, carbón y lápiz sobre cartón reciclado

150 x 210 cm

En el invierno de 1940 - 1941, el compositor Olivier Messiaen (1908 - 1992), que había servido como enfermero en el ejército francés, se encontraba recluido en el campo de prisioneros VIII A, en Görlitz (Silesia). Allí Messiaen escribiría una de sus escasas obras de cámara, el *Cuarteto para el Fin de los Tiempos*. Esta obra habría de estrenarse poco después en el mismo campo, interpretada por el compositor al piano y por algunos músicos con quienes compartía cautiverio: un clarinetista, un violinista y un violonchelista.

Este dibujo parte de la publicación, en uno de los artículos que celebraron durante 2008 el año Messiaen, del cartel que anunciaba el estreno del Cuarteto en el *stalag* de Görlitz. Que alguien se hubiese tomado la molestia de componer e imprimir ese cartel dotaba de una nueva perspectiva al acontecimiento. Incluso en tan penosas circunstancias, aquel acto de afirmación vital, moral y estética había querido conservar la apariencia de una velada cultural al uso, como las que podían disfrutarse en tiempos de paz.

Tomando el cartel como referencia documental, este dibujo plantea una reconstrucción esquemática de aquel episodio. Se disponen en la composición los elementos mínimos necesarios para celebrar el concierto: cuatro sillas sobre un estrado, un banco vacío frente a él. Este espacio se cierra con una verja, sobre la que se colocan el mencionado cartel y una placa en la que se lee el conocido lema "el trabajo os hará libres". Por fuera de la verja, mirando a la escena como para levantar acta, hay un atril vacío.

En el escenario, todavía sin intérpretes ni espectadores, sin prisioneros ni carceleros, el ejercicio simultáneo de la creación y de la coerción define un ambiente mudo, organizado pero extrañamente ambiguo, donde objetos y muebles neutros, mensajes y gestos edificantes, se diluyen, sucumben, se imponen o se contaminan tras entrar en contacto con una violencia implícita. Este clima ominoso podría diluirse con el sonido de una música que, sin embargo, en el tiempo detenido de la imagen representada, nunca acaba de sonar.

José Miguel Pereñíguez

In the winter of 1940 - 1941, the composer Olivier Messiaen (1908-1992), who had served in the French army as a medical auxiliary, found himself imprisoned in Stalag VIII A, a German prisoner-of-war camp in Görlitz, Silesia. While there, Messiaen wrote one of his few chamber pieces, the *Quartet for the End of Time*. Shortly afterwards, this work was performed for the first time at the camp by the composer himself, who played the piano, and a clarinetist, violinist and cellist recruited from among his fellow inmates.

This drawing is based on the poster announcing the quartet's premiere at the Görlitz *stalag*, published in an article about the celebrations of the Messiaen centenary in 2008. The fact that someone took the time to design and print that poster adds new perspective to the event. Even in such dire circumstances, that act of vital, moral and aesthetic affirmation tried to keep up the appearance of an ordinary cultural evening, like the many they had enjoyed in times of peace.

Using the poster as a documentary reference point, this drawing proposes a schematic reconstruction of that long-ago episode. The composition includes the most basic elements needed to hold a concert: four chairs on a raised platform, and an empty bench before it. This space is closed off by a fence, and on it hangs the aforementioned poster and a sign bearing the infamous slogan "Work will set you free". Outside the fence, observing the scene as if to take notes on all that transpires there, we see an empty lectern.

On the stage, as yet devoid of performers and spectators, prisoners and jailers, the simultaneous exercise of creation and coercion defines a mute, organised yet strangely ambiguous setting where neutral objects and furniture and edifying message and gestures are diluted, succumb, overpower or become contaminated after coming into contact with an implicit violence. This ominous atmosphere could be tempered by the sound of music; however, in the frozen time of the represented image, that music never starts to play.

JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ (Sevilla, 1977)

Maqueta para *Friso (Schiller)* y *Vida Cultural*, 2008

Model for *Frieze (Schiller)* and *Cultural Life*

Varios materiales

60 x 100 x 150 cm

Como sucedía en tiempos con aquellas películas que reciclaban decorados de alguna superproducción, la maqueta construida como modelo para los dibujos de *Friso (Schiller)* se utilizó más tarde para montar la escena reflejada en *Vida Cultural*. Al presentar la maqueta tal y como lo hacemos, se observa cómo los documentos referidos a dos episodios concretos, bien acotados en el tiempo, fundan un tercero cuya dimensión espacial propone, asimismo, sustituir el tiempo de la historia por el juego de las homologías.

Así, con las dos escenas coexistiendo, se hace posible una lectura que intentará relacionar ambos episodios. ¿La “tempestad y empuje” que, con Schiller y compañía, prolonga y revisa la Ilustración para originar el individualismo romántico, había de cerrar su ciclo con una “tempestad de acero” mundial? Frente a este bache en el supuesto progreso lineal de la historia, se hace presente la dimensión escatológica de la obra de Messiaen, cuyo “fin de los tiempos” supone la instauración de otro tiempo, siempre presente y siempre por venir: una Jerusalén Celeste edificada con sonidos, o una Liturgia de cristal (movimiento inicial del Cuarteto) que habría de celebrarse, por primera y última vez, en los barracones de un campo de trabajo.

José Miguel Pereñíguez

Just as the sets from old Hollywood super-productions were often recycled in subsequent films, so this scale model made for the drawings in *Friso (Schiller)* [Frieze (Schiller)] was later reused to stage the scene portrayed in *Vida Cultural* [Cultural Life]. The way the model is presented reveals how the documents related to two specific episodes, both with clearly defined timeframes, establish a third whose spatial dimension attempts to replace historical time with a game of homology.

Thus, the two scenes existing simultaneously make it possible to come up with an interpretation that attempts to link both episodes. Would the “tempest and drive” which, thanks to Schiller & Co., prolonged and revised the Enlightenment, giving rise to Romantic individualism, come full circle and conclude with a worldwide “tempest of steel”? This bump in the supposedly linear progression of history manifests the eschatological dimension of Messiaen’s work, whose “end of time” signals the advent of another time, ever present and ever yet to come: a Heavenly Jerusalem built of sounds, or a Crystal Liturgy (the opening movement in the quartet) to be celebrated for the first and only time in the barracks of a work camp.

José Miguel Pereñíguez

FIONA TAN (Pekanbaru, Indonesia, 1966)

Thin Cities, 1999 - 2000

Ciudades diluidas

Vídeo, color, sin sonido

9' 30"

La obra de Fiona Tan explora la memoria, el tiempo y la historia. La artista se dio a conocer a través de una serie de obras que partían de imágenes de archivo y filmoteca, con las que cuestionaba al observador y lo observado, poniendo en entredicho las asunciones sobre el pasado colonial. Fiona Tan muestra un interés constante por las motivaciones del viajero o del explorador. Se fija en cómo nos representamos a nosotros mismos y en qué mecanismos determinan nuestra manera de interpretar las representaciones de los demás, revelando así lo que hay detrás y más allá de los límites de la imagen.

En la videoinstalación *Thin Cities*, explora los archivos de retratos como herramienta de categorización de “el otro”, con imágenes filmadas de grupos –en su mayoría aborígenes– en las que juega con la combinación de cine y fotografía. Fiona Tan llama a estas escenas “momentos fotográficos” porque extienden el tiempo de exposición de las personas delante de la cámara para que actúen con mayor naturalidad, resultando una imagen que supera la frecuente frialdad de las fotografías. La sensación espacial del espectador, como en la mayoría de sus obras, tiene mucha importancia por la estudiada adecuación al espacio y a la arquitectura donde se presentan.

Fiona Tan's oeuvre explores memory, time and history. She initially became known for a series of works that relied on the use of archive footage and film library materials, questioning the status of both observer and observed and challenging assumptions about the colonial past.

Throughout her work, Tan shows an abiding interest in the motivations of the traveller or explorer. She examines how we represent ourselves and what mechanisms determine how we interpret the representation of others, revealing what lies behind and beyond the confines of the image.

In the video installation *Thin Cities*, she explores portrait archives as a tool for categorizing “the other”, presenting footage of groups—mostly indigenous people—in which she plays with different combinations of film and photography. Fiona Tan calls these scenes “photographic moments” because they prolong the time that subjects spend before the camera in order to help them act more naturally, thus obtaining images with none of the cold rigidity often seen in photographs. The spectator's sense of space is very important in this and most of her other creations, and she carefully adapts each piece to the architectural and spatial setting in which it is presented.

LARA ALMARCEGUI (Zaragoza, 1972)

Retirar el suelo de parquet (Secesión, Viena, 2010), 2010

Removal of the Wooden Floor (Secession, Vienna, 2010)

Proyección digital de imágenes

La artista Lara Almarcegui documenta descampados y ruinas en la ciudad contemporánea devolviéndolos así a la conciencia pública. Sus proyectos conforman un catálogo que reúne lugares vinculados con espacios urbanos abandonados o que pueden verse afectados por una inminente intervención. Esto le sirve para plantear al público los cambios que tienen lugar, invirtiendo así el proceso de evolución urbanístico, que tiende hacia la renovación o definición, para dejar al público que decida el uso y significado de esos sitios libres.

En conexión con la invisibilidad de los descampados y la estructura de los edificios, la artista realiza *performances* inaccesibles al público de las cuales nos queda la documentación del proceso. Acciones como desmontar y montar elementos de las construcciones y aprender sobre el espacio en una dinámica que se puede equiparar al devenir de las ciudades.

Con la necesidad de conocer, de saber lo que hay debajo, la pieza *Retirar el suelo de parquet (Secesión, Viena, 2010)* expone cómo la artista levantó el suelo de madera del gabinete gráfico, sala de exposiciones del decimonónico Pabellón de la Secesión de Viena, para posteriormente montarlo de nuevo antes de la inauguración de la exposición.

The artist Lara Almarcegui documents wastelands and ruins in the contemporary city in an attempt to reinstate them in the public consciousness. Her projects comprise a catalogue of places linked to urban lots that have been abandoned or may be affected by an imminent intervention. She uses this material to inform people of the changes that take place, effectively inverting the process of urban development, which tends towards renovation or definition, and leaving it up to the public to decide on the use and meaning of these unoccupied spaces.

Commenting on the invisibility of urban wastelands and building structures, the artist stages performances that are inaccessible to the public, and all that we have is a record of the process. Almarcegui performs actions such as taking apart and assembling construction elements and learning about space in a dynamic comparable to the evolution of cities.

Driven by the need to know what lies beneath the surface, *Removal of the Wooden Floor (Secession, Vienna, 2010)* shows us how the artist removed the wooden floor from the Grafisches Kabinett, a gallery in the 19th-century Secession building in Vienna, and later reassembled it before the exhibition opened.

DAIDO MORIYAMA (Ikeda-Osaka, Japón, 1938)

Daido Hysteric no. 4, 1993

Daido histérico nº 4

138 fotografías b/n sobre gelatina de plata

30,4 x 25,3 cm c/u

Artificial Underwater Flower, 1990

Planta acuática artificial

Fotografía b/n sobre gelatina de plata

155 x 105 cm

Daido Moriyama abandonaría anticipadamente sus estudios de diseño para aprender fotografía con Takeji Iwamiya y Eikoh Hosoe, pertenecientes a la primera generación de fotógrafos vanguardistas japoneses. Ya en sus primeros trabajos, donde busca plasmar el colapso de los valores tradicionales en la sociedad japonesa de posguerra, la influencia de ambos queda patente. Otros de sus referentes serán las fotografías urbanas de William Klein, la obra gráfica de Andy Warhol y los libros de Jack Kerouac y Yukio Mishima.

Su temática se centra en los lados oscuros de la vida en las grandes ciudades, la falta de humanidad de estas, la náusea emocional que provocan y la entrega de las tradiciones y la cultura al dictado del consumismo. Alejada de la belleza formal, su obra, de gran crudeza y compromiso, se caracteriza por largas caminatas al encuentro del instante, el descubrimiento o el azar, y por la huida del artificio. En ella usa cámaras compactas de 35 mm, casi no emplea el visor y revela en blanco y negro, buscando así efectos tipo flou (desenfoques), sobreexposiciones y fuertes contrastes.

En esta exposición presentamos varios ejemplos de sus trabajos como *Artificial Underwater Flower* o la serie de 138 fotografías que conforman *Daido Hysteric no. 4*, obras en las que se pueden apreciar las características formales y de estilo del artista.

Daido Moriyama dropped out of design school to study photography under Takeji Iwamiya and Eikoh Hosoe, members of Japan's first generation of avant-garde photographers. The influence of both masters is evident even in his early work, where he attempted to capture the breakdown of traditional values in Japanese postwar society. Among his other influences are the urban photographs of William Klein, Andy Warhol's graphic work, and the writings of Jack Kerouac and Yukio Mishima.

Moriyama focuses on the dark side of life in the big city, the inhumanity of the metropolis, the emotional nausea it arouses, and the surrender of tradition and culture to the dictates of consumerism. Devoid of formal beauty, his raw, engaged photography

is characterized by long treks in search of an instant, a discovery or chance, and by a rejection of all artifice. He captures these images with compact 35 mm cameras, rarely using the viewfinder and developing them in black-and-white, deliberately trying to achieve different effects such as soft focus, overexposure and dramatic contrast.

This exhibition presents several pieces that illustrate the artist's formal and stylistic characteristics, such as *Artificial Underwater Flower* and the 138 photographs that make up the series *Daido Hysteria no. 4*.

MARÍA CAÑAS (Sevilla, 1972)

El perfecto cerdo, 2005

The perfect pig

Vídeo, color, sonido

15' 50"

La artista María Cañas, conocida como “*La Archivera de Sevilla*”, engloba su trabajo de archivo dentro del campo de la apropiación y resignificación que cuestionan los discursos cinematográficos, mediáticos y fanáticos.

La artista define la obra *El perfecto cerdo* como: “sebo, sustancia, esteroides, aprovechamiento total; excusa de fábula para introducirnos en el proceso de creación de la obra derivativa y la cultura del reciclaje, buscando la verdad oculta de las imágenes. La obra confronta la creencia popular de que del cerdo se aprovecha todo con el *modus operandi* de numerosos creadores para los que su trabajo se basa en la reelaboración y la libre circulación de la cultura por Internet”.

Esta videocreación experimental es, en palabras de la propia artista “un discurso delirante sobre el frenesí carnal e hiperinformativo, el corta y pega y la intertextualidad en nuestra sociedad. Una extravagante y desenfadada reflexión protagonizada por cerdos y hombres que sueñan conseguir la ansiada perfección y que revisa la complejidad de las relaciones humano-animal, todo ello aderezado con un toque existencialista y/o humorístico”.

Para más información, véase la página de la artista <http://www.animalario.tv/perfcerdo.html>

The artist María Cañas, also known as the “*Dame Archivist of Seville*”, sees her archival work as a process of appropriation and resignification that challenges the dominant cinema, media and fan-phenomenon discourses.

Cañas defines her work *El perfecto cerdo* [The Perfect Pig] as “suet, substance, steroids, waste-nothing usage: a fabulous pretext for venturing into the creative process of the derivative work and the culture of recycling, seeking the hidden truth of images. The work confronts the popular belief that the pig is an animal of which no part goes to waste with the *modus operandi* of numerous artists whose work is based on the reworking and free circulation of culture on the internet”.

This experimental video piece is, in the artist’s own words, “a delirious discourse about the carnal, hyper-informative frenzy, cut-and-paste and intertextuality of our society, an extravagant, casual reflection starring pigs and men who dream of achieving the perfection they long for that reviews the complexity of human-animal relations, all seasoned with a dash of existentialism and/or humour.”

For more information, visit the artist’s website: <http://www.animalario.tv/perfcerdo.html>

JUAN DEL JUNCO (Jerez de la Frontera, 1972)

***El sueño del ornitólogo II (Del Phylloscopus sibilatrix a la Oxyura jamaicensis)*, 2008**

The Ornithologist's Dream II

Fotografías a color sobre láminas de fórex

280 x 1800 cm

Agradecimientos a la Estación Biológica de Doñana

Con un creciente interés por explorar la relación entre arte y ciencia y sus respectivos métodos y sistemas de representación, Juan del Junco realiza en *El sueño del ornitólogo II*, un personal inventario fotográfico sobre la colección de aves disecadas que alberga la Estación Biológica de Doñana.

En estas fotografías las aves aparecen rigurosamente encuadradas sobre un fondo blanco y en sus patas se puede ver (y, a menudo, también leer) una etiqueta identificativa. El artista lleva a cabo un montaje con cerca de 300 imágenes, ordenándolas de acuerdo a una valoración subjetiva, ligada a su propia experiencia vital y existencial. Sin embargo, su idea es que estas imágenes también pueden ser utilizadas como archivo “fotográfico-científico”, es decir, que su trabajo trascienda el ámbito estrictamente estético. De este modo, Juan del Junco intenta borrar la escisión entre dos formas de ver y de representar (la científica y la artística) tradicionalmente enfrentadas, algo que, en palabras de J. M. Pereñíguez, nos “retrotrae al momento inaugural de la modernidad, cuando la filosofía de la naturaleza aún parecía un proyecto viable”.

Motivated by a growing interest in exploring the relationship between art and science and their respective methods and systems of representation, in *El sueño del ornitólogo II* [The Ornithologist's Dream II] Juan del Junco has devised a personal photographic inventory of the collection of stuffed birds held at the Doñana Biological Station.

In these photographs, the birds are meticulously framed against a white ground, and on their legs we can see (and often read) an identifying label. The artist created a montage of nearly 300 images, ordering them according to subjective criteria informed by his own existential and life experience. However, his idea is that these images can also be used as a “photographic-scientific” archive, and his work therefore transcends the boundaries of the strictly aesthetic. In this way, Juan del Junco attempts to eliminate the divide between two traditionally opposed ways of seeing and representing (science and art), something which, in the words of J. M. Pereñíguez, takes us “back to the dawning moments of modernity, when the philosophy of nature still seemed to be a viable project”.