

tercera edició

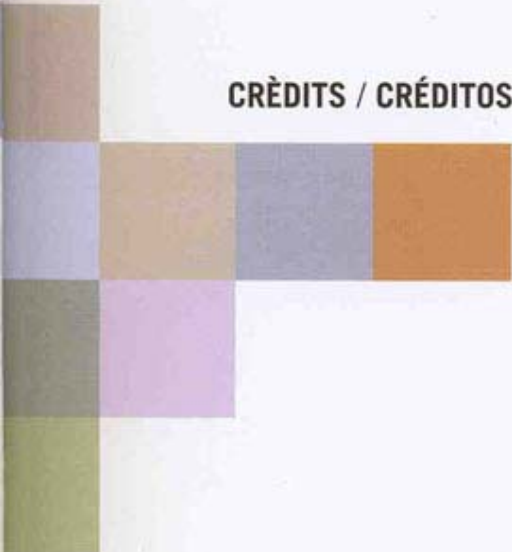
tercera edición

arte

**DEL REBUIG
DEL DESECHO**

Jornada de cultura integral
parc de Ribalta, Castelló

Jornada de cultura integral
parque de Ribalta, Castellón



CRÈDITS / CRÉDITOS

TEXTOS / TEXTS

M^a Teresa Beguiristain
Wences Rambla
Pedro Valbuena
Victor Minguez
José Luis Pérez Pont
Rosalía Torrent
Antonio Gascó
Mercedes Hernández
Antonio Calderón
Joan Feliu Franch

FOTOGRAFIA / FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY

Estrella Suárez
Olga M. Batiste

TRADUCCIÓ I CORRECCIÓ / TRADUCCIÓN Y CORRECCIÓN / TRANSLATION AND PROOF-READING

Marta Renau
Mary Savage
Servei de Llengües i Terminologia de la
Universitat Jaume I

MAQUETACIÓ / MAQUETACIÓN / LAYOUT

Estrella Suárez

DISSENY DE PORTADA / DISEÑO DE PORTADA COVER DESIGN

Vicente Silvestre

DIRECCIÓ DE L'EDICIÓ / DIRECCIÓN DE LA EDICIÓN EDITOR

M^a Teresa Beguiristain

COORDINACIÓ DE L'EDICIÓ / COORDINACIÓN DE LA EDICIÓN / EDITION COORDINATED BY

Fundació *Isonomia*

PATROCINEN / PATROCINAN / SPONSORED BY

Universitat Jaume I
Excm. Ajuntament de Castelló de la Plana
Fundació Dávalos-Fletcher
CAM Obras Sociales

tercera edició

tercera edición

arte

**DEL REBUIG
DEL DESECHO**

**Jornada de cultura integral
parc de Ribalta, Castelló**

Jornada de cultura integral
parque de Ribalta, Castellón

DE L'ART PER L'ART A L'ART CONTRA LA SEUA PRÒPIA OMBRA

Quan alguna cosa es posa de moda la societat tendeix a l'ús i abús d'allò que la moda privilegia fins que ho converteix en una plaga. És una qüestió mercantil. Una vegada s'ha aconseguit la sobreabundància d'allò tot just privilegiat, es converteix en una cursileria, en quelcom vulgar, i cal acudir a "una altra cosa" per a posar-la de moda.

L'art, en la seua faceta de producte comercial, compleix aquestes mateixes regles de joc i no hi ha cap dubte que la moda de l'art, posada en marxa pels comerciants del món de l'art (llegiu galeristes, "famosos" directors de centres culturals, pseudointel·lectuals i polítics amb desitjos de notorietat cultural i tota la resta de mediocritats mundials) ha esdevingut una espiral de construcció d'objectes pretesament artístics que omplim places, botigues de souvenirs, zones comercials de museus i cases particulars. El món s'ha cursilitzat totalment amb una ingent massa d'inutilitats, mal considerades objectes artístics, que acaben omplint les escombraries i prestatgeries o aparadors de les cases per a contribuir a l'horror a la pols de la mestressa de casa o de la minyona. És tal l'abús que l'interiorisme elegant actual buida les cases i les deixa en el fred i diàfan minimal dels quiròfans. Ens pot estranyar, doncs, que els artistes s'entesten a fer art efímer, performance on l'objecte d'art és el propi artista o, l'últim de l'últim, l'art de les noves tecnologies on tota una vida d'artista cap en l'espai cibernètic d'un parell de discos CD-rom? Ens pot estranyar, doncs, que l'artista vulga prendre com a material el rebuig de tota aquella ingent quantitat d'escombraries per a reciclar-la en objecte estètic?

Heus ací, una vegada més, l'art escapant de les urpes de qui, sense saber fer-lo ni comprendre'l ni respectar-lo, el manipulen i el constrenyen en nom de la llibertat i la cultura. Heus ací, una altra vegada, els artistes preocupats per la supervivència del món i els seus habitants, reciclant i convertint en nous objectes de culte la transformació dels materials de rebuig, objectes en si efímers que poden tornar a reciclar-se una vegada i una altra. Reutilitzem les escombraries per a parar de produir-les en un procés sense fi perquè en això consisteix la creació artística, produir objectes a partir dels materials de què es disposa i en aquests

M.T.Beguiristain
Presidenta de l'Associació
Valenciana de Crítics d'Art (AVCA)

moments les escombraries és el que més abunda en el món. La història ho ha demostrat moltes vegades. No és nou però és menys grandios, és art del quotidià. Aquests artistes del reciclatge juguen amb tendències ja conegudes en l'escultura del segle xx però, potser, d'una manera menys abstracta.

La consciència de l'amenaça tecnològica, que tantes deixalles produeix, va donar lloc al que es va anomenar Land Art, un art que pren la terra com a material on treballar, com a base de l'escultura o com a tela. Robert Smithson va començar a parlar (Art Forum en 1966) d'entropia en el sentit que dona la física a aquest terme (la constant desintegració i desorganització a què tendeix el material). És una refutació al treball "ben fet" en sentit de clar, definit, aprimorat. Una refutació del minimal i el pop. Es tracta, ben al contrari, de fer quelcom "brut" (com les guerres) i així comença aquesta tendència amb Walter De Maria, Robert Smithson i Robert Morris acumulant deixalles en les galeries d'art, actes psicològicament regressius (com el joc del xiquet amb la seues femtes) que s'ideen com un projecte de recuperació del sòl. Aquesta tendència d'un clar caràcter ecologista donarà pas a altres com l'art del comportament, efímer per definició i al qual només es pot tindre accés mitjançant la seua memorització fotogràfica que deixa poques deixalles. Posteriorment l'art povera fa que el concepte i el treball es tornen més importants que l'"estètica de l'objecte" que és el seu resultat.

Tot això és el resultat de la crítica profunda a la societat industrial avançada de 1967-68. És un ressorgiment de valors. És a partir d'ací quan ja no es pot dissociar el producte de l'acte estètic que és una presa de consciència. L'objecte no compta gaire, el que compta és el desplegament en la seua construcció. És la unitat de l'art amb la vida.

L'aproximació als setanta ens mena a un enfocament més experimental que deixa l'escultura com l'art primordial i que fa possibles experiències com la que ací presentem. Recicl-art. Un magnífic intent de conscienciació eco-artística, d'acció alhora performadora i denunciadora d'aquest estat mental comercialista que ens condueix absurdament a viure al cim d'un abocador. Benvinguda siga la tornada dels valors sostenibles!

DEL ARTE POR EL ARTE AL ARTE CONTRA SU PROPIA SOMBRA.

Cuando algo se pone de moda la sociedad tiende al uso y abuso de aquello que la moda privilegia hasta convertirlo en una plaga. Es una cuestión mercantil. Una vez lograda la sobreabundancia de lo recién privilegiado, se convierte en una "horterada", algo vulgar y hay que acudir a "otra cosa" para ponerla de moda.

El arte, en su faceta de producto comercial, cumple estas mismas reglas de juego y no hay duda de que la moda del arte, puesta en marcha por los comerciantes del mundo del arte (léase, galeristas, "famosos" directores de centros culturales, seudo intelectuales y políticos con deseos de notoriedad cultural y demás mediocridades mundiales) ha devenido en una espiral de construcción de objetos pretendidamente artísticos que llenan plazas, tiendas de "souvenirs", zonas comerciales de museos y viviendas particulares. El mundo se ha "cursilizado" en su totalidad con una ingente masa de inutilidades, mal consideradas objetos estéticos, que acaban llenando basureros y estanterías o aparadores de las viviendas para el horror al polvo del ama de casa o señora de la limpieza. Es tal el abuso que el interiorismo elegante actual vacía las viviendas dejándolas en el frío y diáfano minimal de los quirófanos. ¿Es de extrañar que los artistas estén empeñados en hacer arte efímero, performance donde el objeto de arte es el propio artista o, lo último de lo último, el arte de las nuevas tecnologías donde toda una vida de artista cabe en el espacio cibernético de un par de discos CD-rom. ¿Es de extrañar que el artista quiera tomar como material el desecho de toda esa ingente cantidad de basura para reciclarlo en objeto estético?

He ahí, una vez más, el arte escapando de las garras de quienes, sin saber hacerlo ni comprenderlo ni respetarlo, lo manipulan y constriñen en nombre de la libertad y la cultura. He ahí, otra vez, a los artistas preocupados por la supervivencia del mundo y sus habitantes, reciclando y convirtiendo en nuevos objetos de culto la transformación de los materiales de desecho, objetos en sí efímeros que pueden volver a reciclarse una y otra vez. Reutilicemos la basura para parar de producirla en un proceso sin fin porque en eso consiste la creación artística, en producir objetos a partir de los materiales de que se dispone y en estos momentos la basura es lo que más abunda en el mundo. La historia lo ha demostrado muchas veces. No es nuevo pero es menos grandioso, es arte de lo cotidiano. Estos artistas del reciclaje juegan con tendencias ya conocidas en la escultura del siglo XX pero, quizá, de un modo menos ensimismado.

La conciencia de la amenaza tecnológica, que tanto desperdicio produce, dio inicio a lo que se denomina Land Art, un arte que toma la tierra como material donde trabajar, como base de la escultura o como lienzo. Robert Smithson comenzó a hablar (Art Forum en 1966) de entropía en el sentido que le da la física a este término (la constante desintegración y desorganización a la que tiende el material). Es una refutación al trabajo "bien hecho" en sentido de claro, definido, primoroso. Una refutación del Minimal y el Pop. Se trata, por el contrario, de hacer algo "sucio" (como las guerras) y así empieza esta tendencia con Walter De Maria, Robert Smithson y Robert Morris acumulando desperdicios en las galerías de arte, actos psicológicamente regresivos (como el juego del niño con sus heces) que se idean como un proyecto de recuperación del suelo. Esta tendencia de claros tintes ecologistas dará paso a otras como el arte del comportamiento, efímero por definición y al que solo se puede tener acceso mediante su memorización fotográfica que deja poco residuo. Posteriormente el arte povera hace que el concepto y el trabajo se vuelvan más importantes que la "estética del objeto" que es su resultado.

Todo esto es el resultado de la crítica profunda a la sociedad industrial avanzada de 1967-68. Es un resurgir de valores. Es a partir de aquí cuando ya no se puede disociar el producto del acto estético que es una toma de conciencia. El objeto no cuenta mucho, lo que cuenta es el despliegue en su construcción. Es la unidad del arte con la vida.

La aproximación a los setenta nos conduce a un enfoque más experimental que deja a la escultura como el arte primordial y que hace posibles experiencias como la que aquí presentamos. Recicl-art. Un magnífico intento de concienciación eco-artística, de acción a la vez performadora y denunciadora de este estado mental comercialista que nos conduce absurdamente a vivir en la cima de un vertedero. ¡Bienvenida la vuelta de los valores sostenibles!

M.T. Beguiristain
Presidenta de AVCA

FROM ART FOR ART'S SAKE, TO ART AGAINST ITS OWN SHADOW

When something is granted the privilege of being in fashion, society uses and abuses it until it becomes a plague. It is a question of commerce. Once the newly privileged reaches its saturation point, it becomes tacky and coarse, and "something different" has to be found for the next fashion.

In its role as a commercial product, art abides by the same rules of the game. Unquestionably, the fashion of art, set off by the art dealers (that is to say, gallery directors, "famous" cultural centre directors, pseudo-intellectuals and politicians looking for cultural prestige, and other worldly mediocrities), has become a spiral made up of supposedly artistic objects filling marketplaces, souvenir shops, museum shops and homes. The world has become completely showy and is full of huge amounts of useless things, mistakenly considered aesthetic objects, which end up filling rubbish bins and shelves and sideboards at home collecting dust to the horror of housewives and cleaning ladies. This abuse has reached such extremes that current elegant interior design empties houses and gives them the cold and diaphanous minimalism of the operating theatre. Is it surprising that artists are set on doing ephemeral art, performances where the work of art is the artist himself or, the absolute latest, new technology art where the artist's life fits into the cybernetic space of a couple of CD-ROMs? Is it surprising that the artist wants to use the waste from this enormous quantity of rubbish as material to be recycled into an aesthetic object?

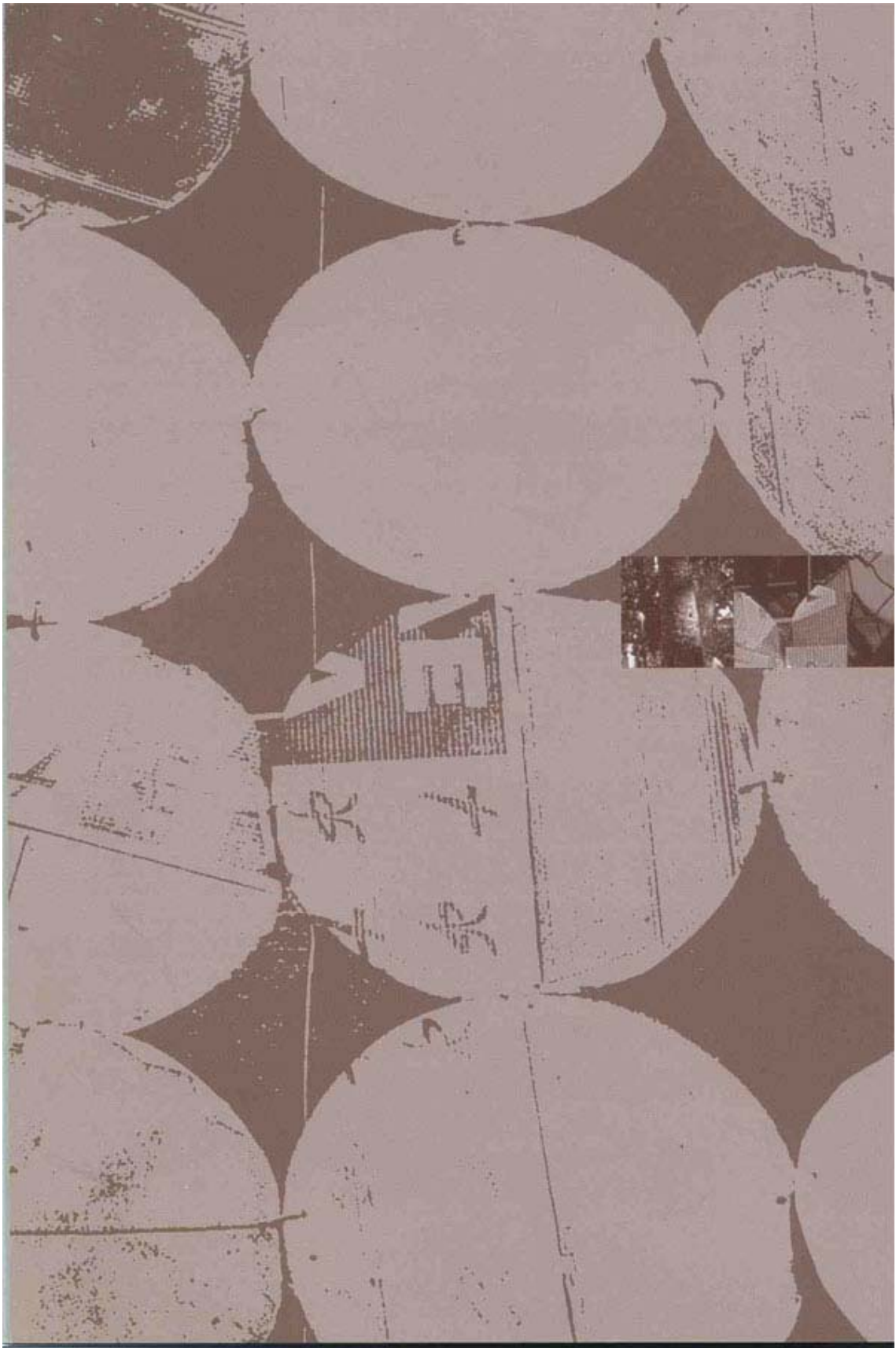
Once again, art is escaping from the clutches of those who, unable to do it themselves and with no understanding or respect for it, manipulate and constrain art in the name of freedom and culture. Once more, artists are worried about the survival of the world and its inhabitants and they recycle and turn transformation of waste materials into new objects of worship, objects that are ephemeral in themselves and can be recycled again and again. Let's reuse rubbish so as to stop this endless process of production, because artistic creation lies exactly in that: to produce objects from the available materials, and nowadays rubbish is the most readily available material in the world. History has shown this time and again. It is not new, but it is less grandiose. It is the art of the quotidian. These recycling artists play with well-known tendencies from 20th century sculpture, but maybe they are less self-absorbed about it.

The consciousness of a technological threat, which produces so much waste, led to what was called Land Art: a form of art which takes the land as a material to work with, as the basis of sculpture or as a canvas. Robert Smithson began (Art Forum 1966) to talk about entropy in the sense physicists give to this term: the constant disintegration and disorganization to which all material tends. It was a refutation to a job "well done" in a clear, definite and delicate sense. A refutation of Minimal and Pop. On the contrary, it was about doing something "dirty" (as in war). That was the beginning of this tendency, with Walter De Maria, Robert Smithson and Robert Morris accumulating waste in galleries, psychologically regressive acts (like a child playing with his faeces) conceived as a project for land recovery. This tendency had a clear ecological aspect and paved the way for behaviour art, which is ephemeral by definition and whose only access is through photographic memorization, which leaves little waste. Later, Povera art gave the concept and the work greater importance than the "aesthetics of the object" which is its result.

All of this is the result of a deep criticism of the advanced industrial society of 1967-68. It is a revival of values. From then on, the product could not be dissociated from the aesthetic act: awareness. The object itself does not count for much. What counts is the unfolding of its construction. It is the unity of art and life.

The seventies led us to a more experimental approach that considered sculpture as the essential art and made possible experiences such as the one we present here. Recycl-art. A splendid attempt to raise eco-artistic awareness and a performing action to denounce this commercialist state of mind that absurdly leads us to live on top of a rubbish dump. Welcome to the return of sustainable values!!

M.T.Beguiristain
President of AVCA





SISTEMA D'HIPOGRESIA

Marc Centelles

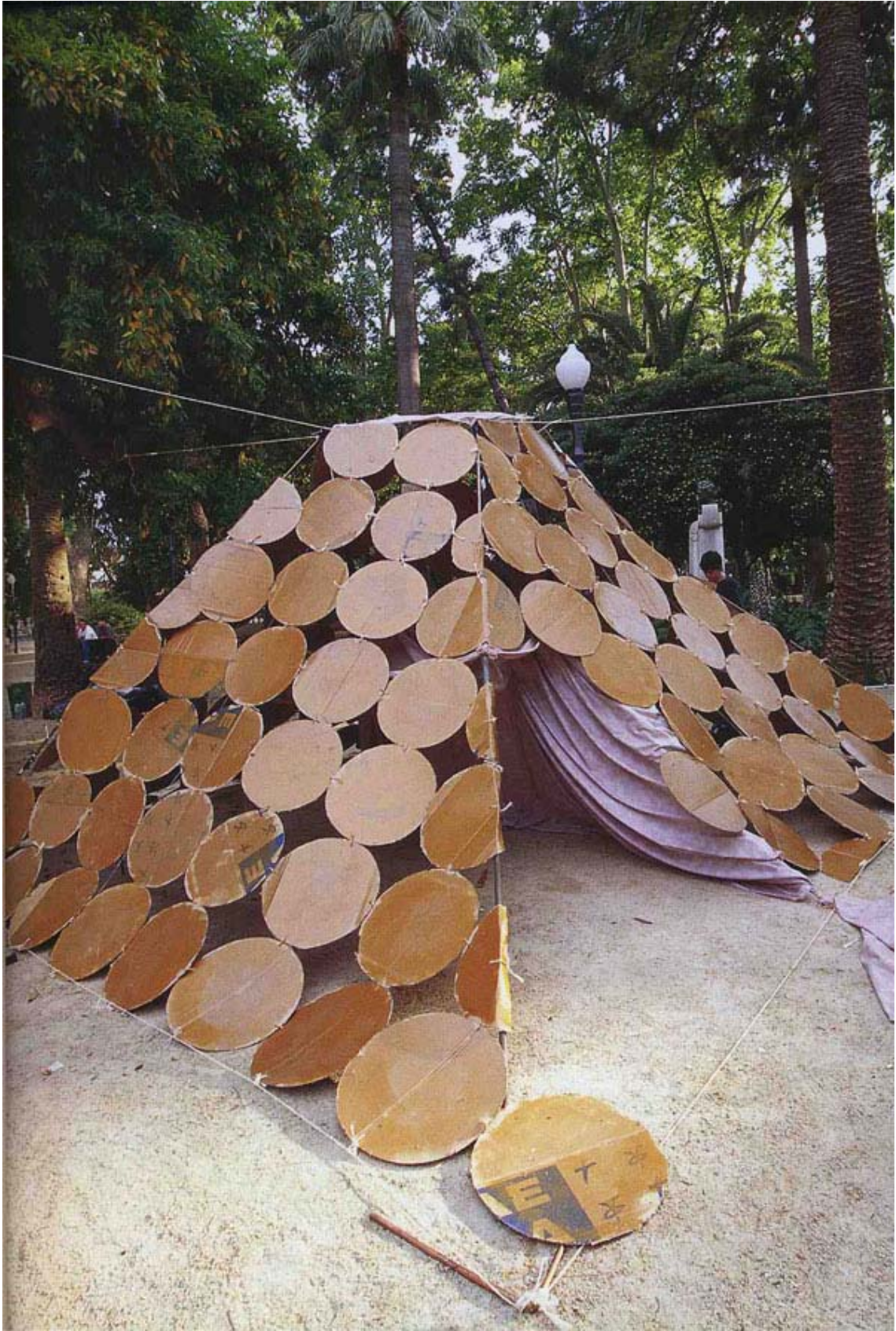
SISTEMA D'HIPOCRÉSIA

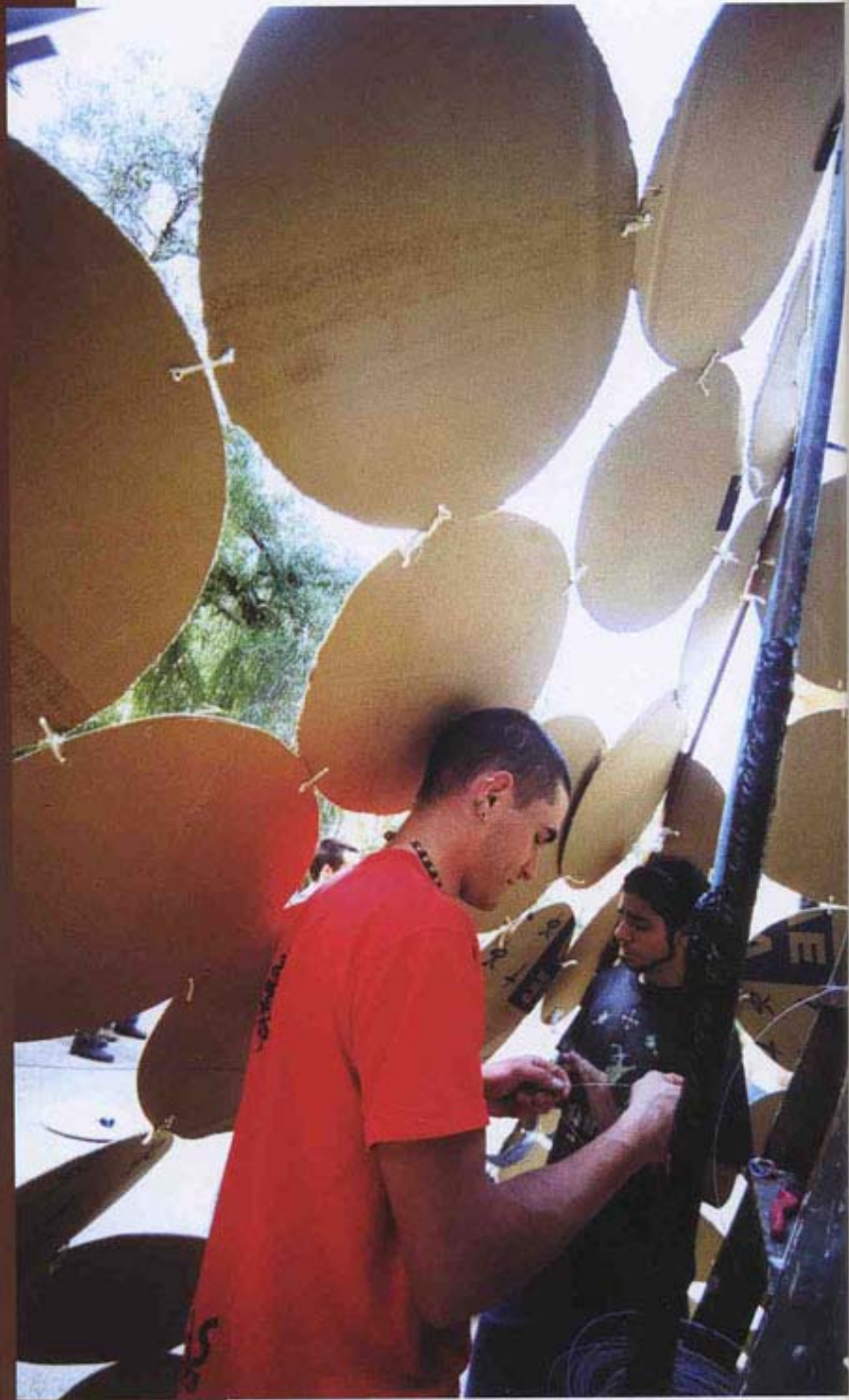
En el marc de les III Jornades sobre l'Art del Rebuig, i concretament en el dia dedicat a la realització dels treballs artístics, faré referència a l'obra duta a terme per Marc Centelles i el seu equip de col·laboradors i col·laboradores al parc de Ribalta.

L'obra de Marc es pot situar, des d'un punt de vista conceptual, en aquesta classe de creacions on l'empremta psicològica que comporta i transmet és molt acusada, cosa que reforça el mateix títol del projecte. Des d'un punt de vista plàstic, és a dir, a l'hora de materialitzar el concepte, cal dir que Centelles ho va fer aixecant una espècie de caseta o cabanya, a manera de refugi, mitjançant l'acoblament d'una sèrie de cartonatges arrodonits en el tall i units per cordes fines formant una espècie de malla. Una malla atapeïda que, com una tenda de campanya nòmada, tancava a l'interior un xicotet santuari on cremava una flama en un peveter; allà dins, recollida i apartada del soroll mundanal: sens dubte, símbol d'un solipsista «jo».

La metaforització que es constata en aquesta construcció respon molt significativament al projecte que desenvolupava Marc en aquell moment. Mitjançant aquesta instal·lació al·ludia a tota una sèrie de parapets, diguem-ne caretes, excuses, justificacions que els éssers humans projectem, elaborem, posem en pràctica d'una i mil formes, amb les nostres actituds, caràcters, imposicions, etc., per tal d'ocultar coses —pensaments i fets— que hauríem de fer d'una altra manera, o per no denunciar aquells despropòsits, estupideses, discriminacions..., que lamentablement veiem pertot arreu. Així doncs, tancats en la nostra closca, embadalits en el nostre jo, amagant-nos en el nostre refugi, estatge, botiga... com superarem aquestes situacions? La visualització plàstica i formal, com en aquest cas fa Marc Centelles amb la seua acció objectivadora, constitueix una forma de simbolitzar aquest apartheid racional i emocional a què sotmetem els altres davant de nosaltres mateixos, especialment de forma espiritual o anímica, rebutjant el que és evident i justificant l'injustificable d'una manera personal, social i fins i tot filosòficoargumentativa.

Així doncs, amb Sistema d'hipocresia, obra de materials pobres i reciclables en gran part, el que realment va fer Marc Centelles va ser manifestar, d'una manera irònica i inversa a l'objectivat, una cosa molt important per la qual homes i dones hem de lluitar: l'eliminació de la hipocresia que, juntament amb el seu germà el cinisme, ocupen parcel·les de pensament i de poder en tants i tants àmbits i impedeixen que la vida siga més justa, solidària i amable.





SISTEMA DE HIPOCRESÍA

En el marco de la III Edición del Arte del Desecho, y concretamente en el día dedicado a la realización de los trabajos artísticos, voy a referirme a la obra realizada por Marc Centelles y su equipo de colaboradores y colaboradoras en el parque de Ribalta.

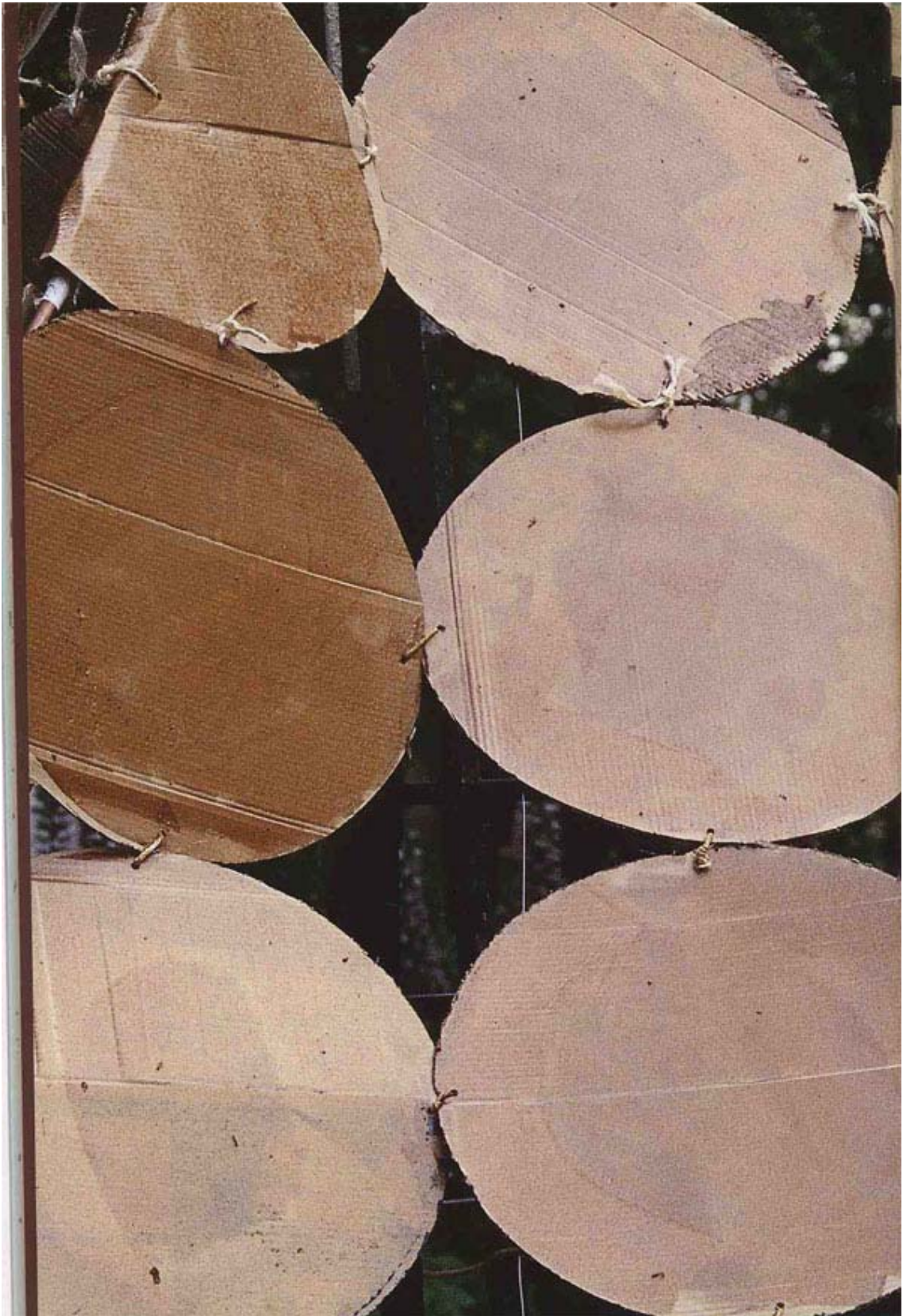
La obra de Marc se puede situar, desde un punto de vista conceptual, en esa clase de creaciones donde la impronta psicológica que entraña y transmite es muy acusada, cosa que viene a reforzar el propio título del proyecto. Desde un punto de vista plástico, es decir, a la hora de materializar el concepto, cabe decir que Centelles lo hizo levantando una especie de caseta o cabaña, a modo de refugio, mediante el ensamblaje de una serie de cartonajes redondeados en su corte y unidos por cuerdas hasta formar una especie de malla. Tupida malla que, cual tienda de campaña nómada, encerraba en su interior un pequeño santuario donde ardía una llamita en un pebetero, allí dentro, recogida y apartada del mundanal ruido: sin duda alguna, símbolo de un solipsista «yo».

La metafORIZACIÓN que se constata en tal construcción respondía muy significativamente al proyecto que estaba desarrollando Marc en ese momento. Mediante semejante instalación, estaba aludiendo a toda esa serie de parapetos, llámense caretas, excusas, justificaciones que los seres humanos proyectamos, elaboramos, ponemos en práctica de una y mil formas, con nuestras actitudes, caracteres, imposiciones, etc., para ocultar cosas —pensamientos y hechos— que debiéramos hacer de otro modo, o para no denunciar aquellos despropósitos, estupideces, discriminaciones que, lamentablemente, vemos por doquier. Así pues, encerrados en nuestro caparazón, ensimismados en nuestro yo, escondiéndonos en nuestro refugio, morada, tienda... ¿cómo vamos a superar tales situaciones? Situaciones cuya visualización plástico-formal, como en este caso hace Marc Centelles con su acción objetivadora, constituye una forma de simbolizar ese apartheid racional y emocional a que sometemos a los demás frente a nosotros mismos, especialmente de forma espiritual o anímica, rechazando lo que es evidente y justificando lo injustificable de un modo personal, social, incluso filosófico-argumentativo.

Así pues, con Sistema de hipocresía, obra de materiales pobres y reciclables en gran parte, lo que realmente hizo Marc Centelles fue manifestar, de un modo irónico e inverso a lo objetivado, algo muy importante por lo que hombres y mujeres debemos luchar: la eliminación de la hipocresía que, junto con su hermano el cinismo, está ocupando parcelas de pensamiento y de poder en tantos y tantos ámbitos, impidiendo que la vida sea más justa, solidaria y amable.

Wenceslao Rambla







HYPOCRISY SYSTEM

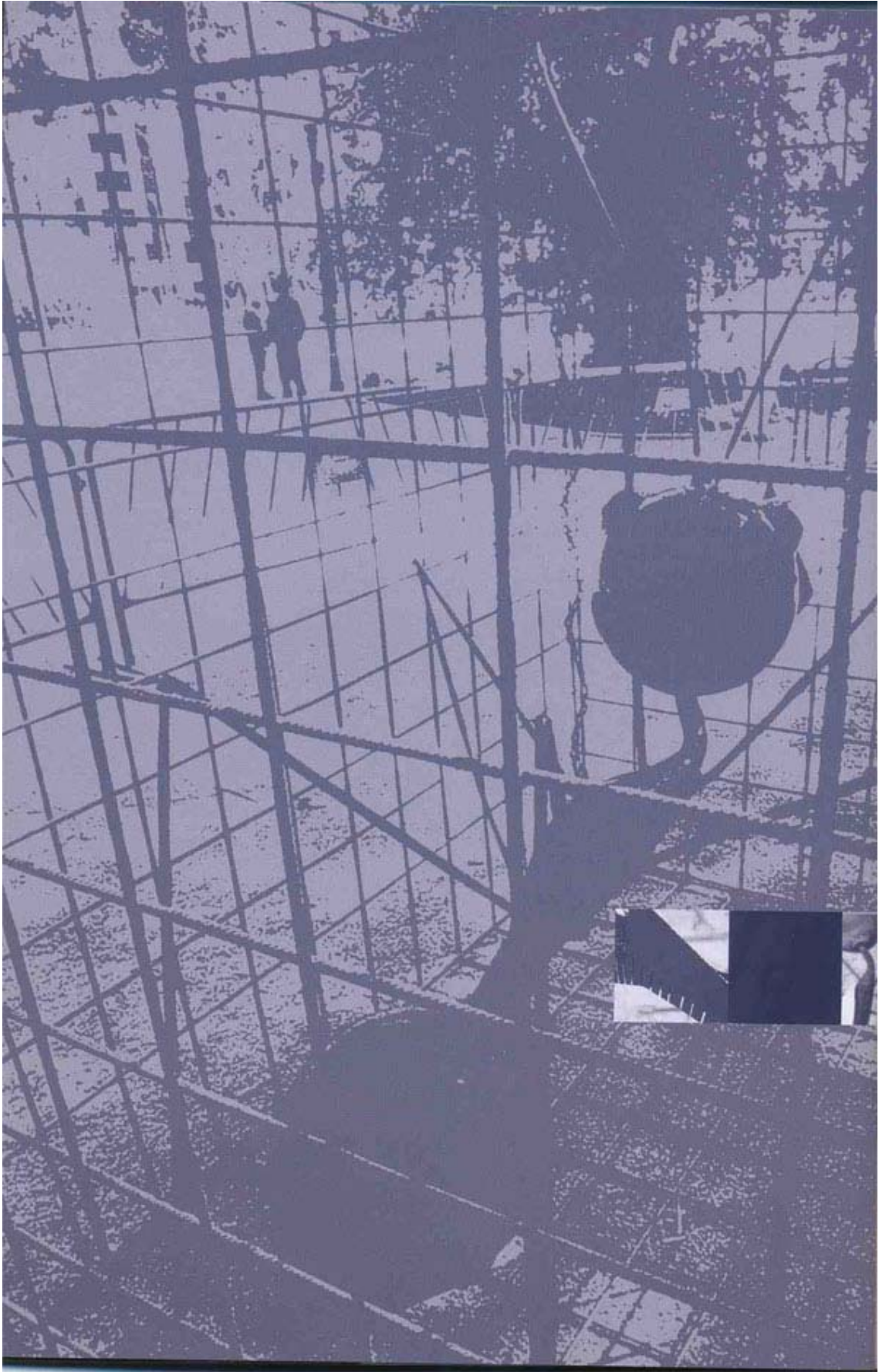
Within the framework of the Third Edition of Waste Art, specifically on the day given over to artistic works, I want to refer to the work carried out by Marc Centelles and his colleagues in Ribalta Park.

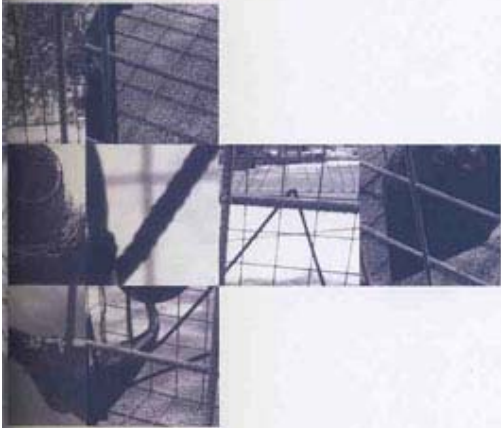
From a conceptual point of view, Marc's work can be classified along with creations that involve and transmit a high psychological profile, as is substantiated in the very title of the project. From a plastic point of view, in other words, when the concept takes shape, Centelles achieved this in the raising of a type of hut or shack as a refuge by assembling rounded pieces of cardboard bound with ropes to form a thick mesh. Within this nomadic tent structure was a small sanctuary where a flame was burning in a censer: deep inside, withdrawn and sheltered from worldly habbub. Without doubt, it is the symbol of a solipsistic "I".

The metaphor made in this construction significantly responded to the project Marc was developing at that moment. Through this installation he was referring to a whole set of parapets—either masks, excuses or justifications—that we, as human beings project, elaborate, put into practice in many different ways through our attitudes, characters, impositions, etc., to hide things—thoughts and facts—we should do in a different way. Or not to denounce the nonsense, stupidity and discrimination that regrettably we see all around us. Thus, if we are shut up in our shells, absorbed in ourselves, hiding in our refuge, dwelling, tent... how are we going to overcome these situations? Situations whose plastic-formal visualization—as Marc Centelles does in this undertaking of objectivity—are a way of symbolising a rational and emotional apartheid with which we crush others to protect ourselves, particularly in a spiritual or psychological manner. We reject the obvious and justify the unjustifiable in a personal, social, and even philosophical-argumentative way.

Thus, in Hypocrisy System, constructed mainly from poor, recyclable materials, Marc Centelles ironically manifested in an inverse way to what is objected, an issue of great importance and for which men and women must fight: the eradication of hypocrisy, which, along with its close ally, cynicism, is taking over pockets of thought and power in so many spheres and as a result, erecting barriers to a fairer, more cooperative and amicable way of life.

Wenceslao Ramba





LA FORMIGA ENGABIADA

José Collado

LA FORMIGA ENGABIADA

La imatge de l'individu que representa la societat, o el que és el mateix, el tot per la part, és una de les formes més efectives d'anàlisi de la col·lectivitat. La peça de Collado representa aquest tot a través de l'individu i incita l'espectador a generalitzar, a abstraure, a extrapolar...

La imatge de la formiga captiva és suggeridora en moltes maneres: d'una banda, es tracta d'una imatge insòlita, ja que la formiga és, en si mateixa, una imatge social, associada amb la col·lectivitat, seguint un itinerari traçat per altres congèneres, en formació ordenada i disciplinada. D'altra banda, és inevitable retrotraure's al món de les crueltats màgiques dels xiquets que incineren la formiga capturada amb l'ajuda d'una lupa.

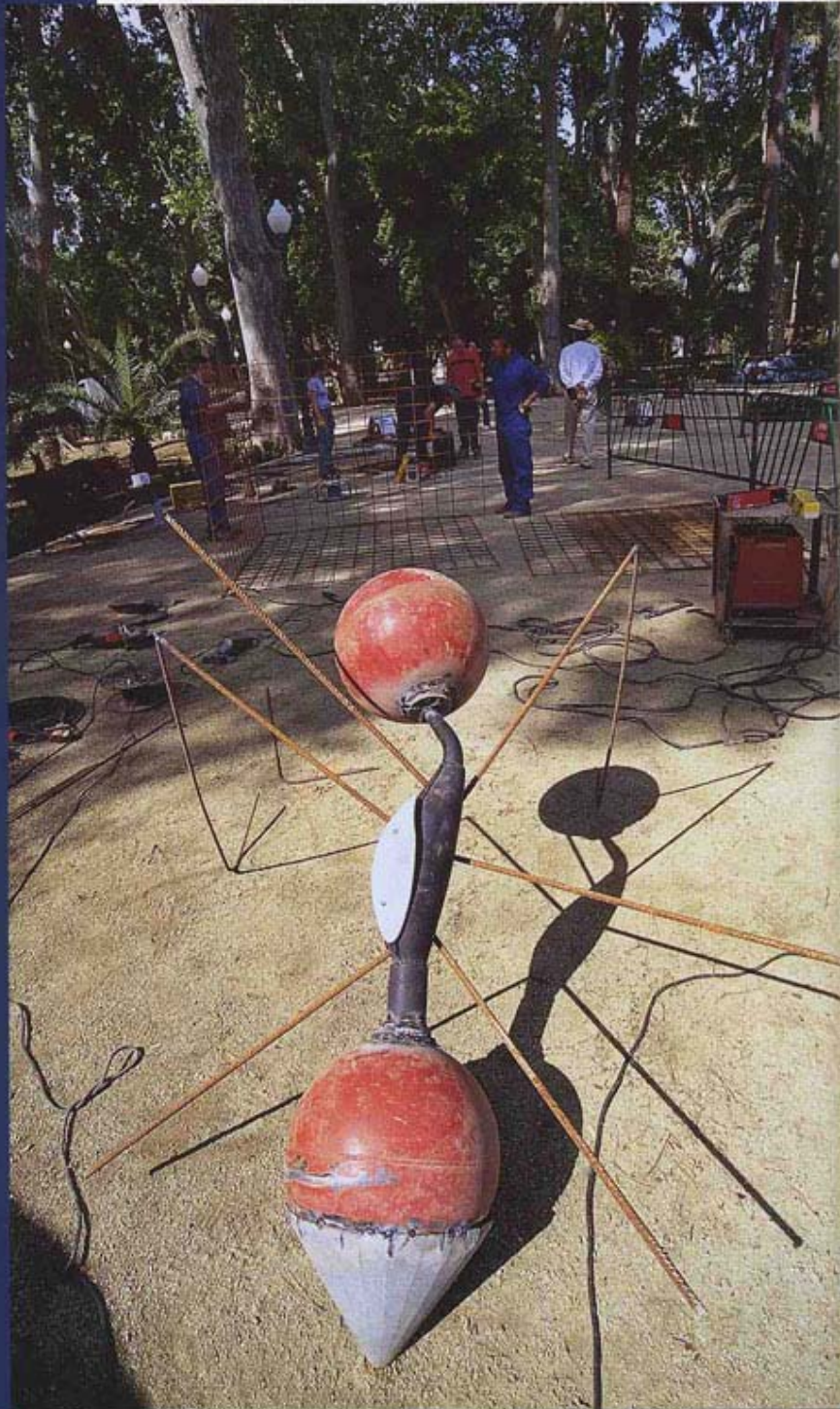
L'estructura de ferro reciclat funciona molt bé. El rectangle carcerari, simètric i monòton, tanca una gegantina formiga en actitud rampant, que pugna per eixir, construïda en ferro sobrepintat i que ofereix un aspecte a mig camí entre el colós cuirassat i l'ésser estilitzat i subtil que s'ofega en un espai asfixiant. No seria difícil trobar-ne metàfores variades; no obstant això, el fet que s'esculla la formiga com objecte de representació deixa la ment de l'observador més inclinada al dubte o a la perplexitat que a la recerca d'una transcendència de l'escena que permeta assimilar l'objecte conceptualment o anímicament. D'aquesta forma, queda més difusa una hipotètica invitació a la reflexió.

Es tracta, doncs, d'una peça d'acord amb la poètica de l'eco-art, però que pren també referències molt directes de l'art povera, i fins i tot del minimal. No obstant això, al nostre parer, l'element més present, des del punt de vista estilístic, és aquell que relaciona aquesta peça amb el cool-art, és a dir, amb la tendència estètica que defensa la impersonalitat, el racioni i la contenció emocional que porta a una inexpressivitat reflexiva en una interessant amalgama d'idees que es plasmen finalment en un objecte d'art d'increïble força i sobrietat.

Potser el fòrum més adequat per a aquesta peça no siga, malgrat tot, un espai dedicat a l'art del rebuig. Poc o res té aquesta Formiga engabiada d'efímer. L'art del rebuig és un model d'inspiració propi de les societats industrialitzades i no és més que una brusca reacció contra la perennitat de l'objecte artístic. Duchamp, que es troba en el punt de partida de diverses de les tendències artístiques més actuals, deia: «La pintura posseeix una olor o emanació que persisteix entre vint i trenta anys», i citava la seua obra com a exemple d'art mort. Per a ell, la veritable revolució de l'art radicava en les deixalles i consistia en la prova més dura que un artista havia de passar: l'extinció de la seua obra.

És per això que una peça de material reciclat no és, en principi, art del rebuig, de la mateixa manera que no es poden considerar així els edificis que Bramant va realitzar a partir de la ruïna d'altres anteriors. La utilització del material no és, doncs, el tret definitori en aquesta qüestió, sinó el material en si, la seua naturalesa, la seua qualitat... La peça de Collado no té res d'efímer ni tampoc de deixalla, encara que el ferro d'enduriment industrial que utilitza en quasi tota l'estructura pugna suggerir el contrari. En general, aquesta escultura necessita més de l'espai que del temps, perquè ni la seua factura ni el seu material ens parlen de despenjar aquesta obra de la seua condició d'objecte, i no eludeixen, per tant, cap de les abstraccions i deformacions que puguen ser inherents per aquesta condició. La Formiga engabiada és l'ésser natural superat pel medi, la impossibilitat de l'individual, el dolor de la limitació.





LA HORMIGA ENJAULADA

La imagen del individuo que representa a la sociedad, o lo que es lo mismo, el todo por la parte, es una de las formas más efectivas de análisis de la colectividad. La pieza de Collado representa ese todo a través del individuo, e incita al espectador a generalizar, a abstraer, a extrapolar...

La imagen de la hormiga cautiva es sugerente en muchos modos: por un lado se trata de una imagen insólita ya que la hormiga es, en sí misma, una imagen social, asociada a la colectividad, siguiendo un itinerario trazado por otros congéneres, en ordenada y disciplinante formación y, de otro lado, es inevitable retrotraernos al mundo de las crueldades mágicas de los niños que incineran a la hormiga capturada con la ayuda de una lupa.

La estructura en hierro reciclado funciona muy bien. El rectángulo carcelario, simétrico y monótono encierra una gigantesca hormiga en actitud rampante, que pugna por salir, construida en hierro sobrepintado y que ofrece un aspecto a medio camino entre el coloso acorazado y el ser estilizado y sutil, que se ahoga en un espacio asfixiante. Metáforas variadas no serían difíciles de encontrar, sin embargo el hecho de que se escoja a la hormiga como objeto de representación deja la mente del observador más inclinada a la duda o la perplejidad que a la búsqueda de una trascendencia de la escena que permita asimilar conceptual o anímicamente el objeto, quedando de esta forma más difusa una hipotética invitación a la reflexión.

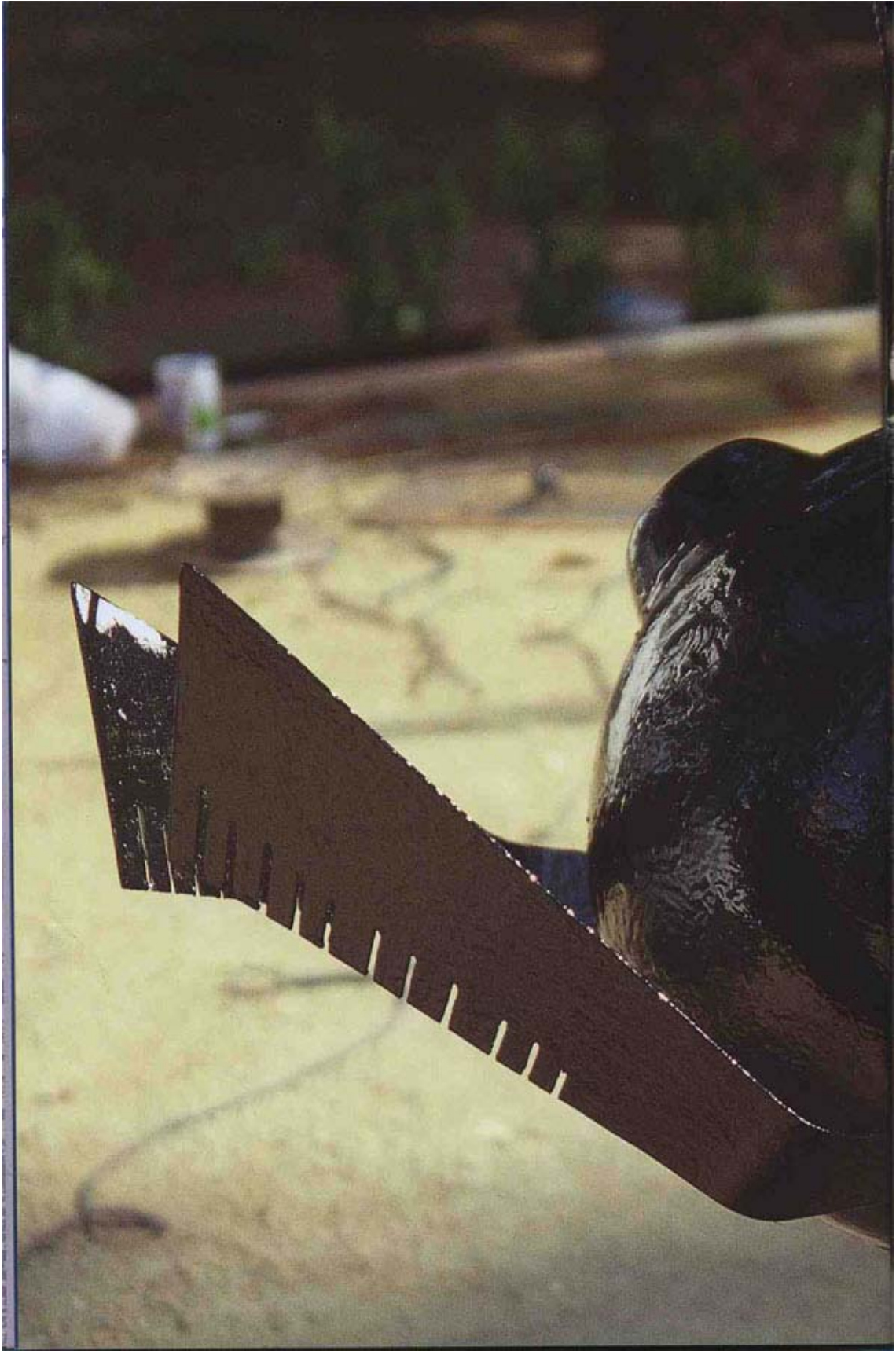
Se trata pues de una pieza en consonancia con la poética del Eco-art, pero que toma también referencias muy directas del Povera, e incluso del Minimal. Sin embargo, en nuestro criterio, el elemento más presente, desde el punto de vista estilístico, es aquel que relaciona esta pieza con el Cool-art, es decir, con la tendencia estética que defiende la impersonalidad, el raciocinio y la contención emocional que lleva a una reflexiva inexpresividad en una interesante amalgama de ideas que se plasman finalmente en un objeto de arte de increíble fuerza y sobriedad.

Quizá el foro más adecuado para esta pieza no sea, sin embargo, un espacio dedicado al arte del desecho. Poco o nada tiene esta Hormiga Enjaulada de efímero. El arte del desecho es un modelo de inspiración propio de las sociedades industrializadas y no es más que una brusca reacción contra la perennidad del objeto artístico. Duchamp, que se encuentra en el punto de partida de varias de las tendencias artísticas más actuales, decía: "La pintura posee un olor o emanación que persiste entre veinte y treinta años" y citaba su propia obra como ejemplo de arte muerto. Para él, la verdadera revolución del arte radicaba en el desecho y consistía en la prueba más dura que un artista había de pasar: la extinción de su propia obra.

Es por ello que una pieza de material reciclado no es, en principio, arte del desecho, del mismo modo que no se pueden considerar así los edificios que Bramante realizó a partir de la ruina de otros anteriores. La utilización del material no es, pues, lo definitivo en esta cuestión, sino el material en sí, su naturaleza, su calidad... la pieza de Collado nada tiene de efímero y tampoco de desecho, aunque el hierro de fraguado industrial que utiliza en casi toda la estructura así pueda sugerirlo. En general, esta escultura necesita más del espacio que del tiempo, porque ni su factura ni su material nos están hablando de descolgar esta obra de su condición de objeto, y no eluden por tanto ninguna de las abstracciones y deformaciones que le puedan ser inherentes por esta condición. La Hormiga Enjaulada es el ser natural superado por el medio, la imposibilidad de lo individual, el dolor de la limitación.

Pedro Valbuena







THE JAILED ANT

The image of a person representing society, in other words, the whole represented by the part, is one of the most effective ways to analyse community. Collado's work represents the whole through a person and encourages the audience to generalise, to abstract, to extrapolate...

The image of the captive ant is suggestive in different ways: on the one hand, it is an unusual image since the ant itself is a social image related to community. It follows a path designed by other ants, in a well-organized and disciplined formation. On the other hand, it is impossible not to take a step back into the magic cruelty of a childhood world where a captured ant is burnt with a magnifying glass.

The recycled iron structure works very well. The prison rectangle is symmetric and monotonous. It contains a gigantic ant in a rampant attitude struggling to get out. The ant is made of painted-over iron. It is something between an armoured colossus and a stylised and subtle being, suffocating in an asphyxiating space. It would not be difficult to find other different metaphors. Nevertheless, the fact that an ant has been chosen as a representation object leaves the observer's mind more inclined towards doubt or perplexity than towards finding the transcendence of the scene in order to conceptually or emotionally assimilate the object. Therefore a hypothetical invitation to reflection is more diffuse.

Thus, it is a piece of art in harmony with the poetics of Eco-art, although it takes direct references from Povera and even Minimal art. However, in our opinion, the most strongly present element from a stylistic point of view is that relating the piece to Cool-art, that is to say, to an aesthetic tendency that defends impersonality, reason and emotional control. All this leads to a reflexive inexpressiveness in an interesting amalgam of ideas that finally give shape to an extremely powerful and sober piece of art.

Probably the best place for this piece is not in a space devoted to waste art. This Jailed Ant has little or nothing to do with the ephemeral. Waste art is an inspirational model of industrialized societies. It is nothing more than a sharp reaction against the perpetuity of the artistic object. Duchamp, taken as the starting point for several current artistic tendencies, said: "Painting has an odour or emanation that persists for between twenty and thirty years". And he quoted his work as an example of dead art. For himself, the true art revolution took root in waste and was the hardest test an artist had to pass: the extinction of his own work.

This is the reason why a piece made from recycled material is not necessary waste art. In the same way, neither are buildings created by Bramante from the ruins of other buildings. Using some kind of material is not the key to the question, but the material itself, its nature, its quality... Collado's piece is neither ephemeral nor waste, even though the industrially forged iron used in almost the whole structure might suggest it. In general, this sculpture needs more from space than from time. Neither its execution nor its materials are telling us to take down this piece from its condition as an object. Therefore, they evade none of the abstractions and deformations that may be inherent on this condition. The Jailed Ant represents the natural being as overcome by the environment, the impossibility of the individual, the pain of limitation.

Pedro Valbuena



COLUMNES PERIODÍSTIQUES

Alumnat de l'Escola d'Art i Superior de
Disseny de Castelló
Coordinen: Vicent Serra, María Melgarejo
i José Ramón Andújar

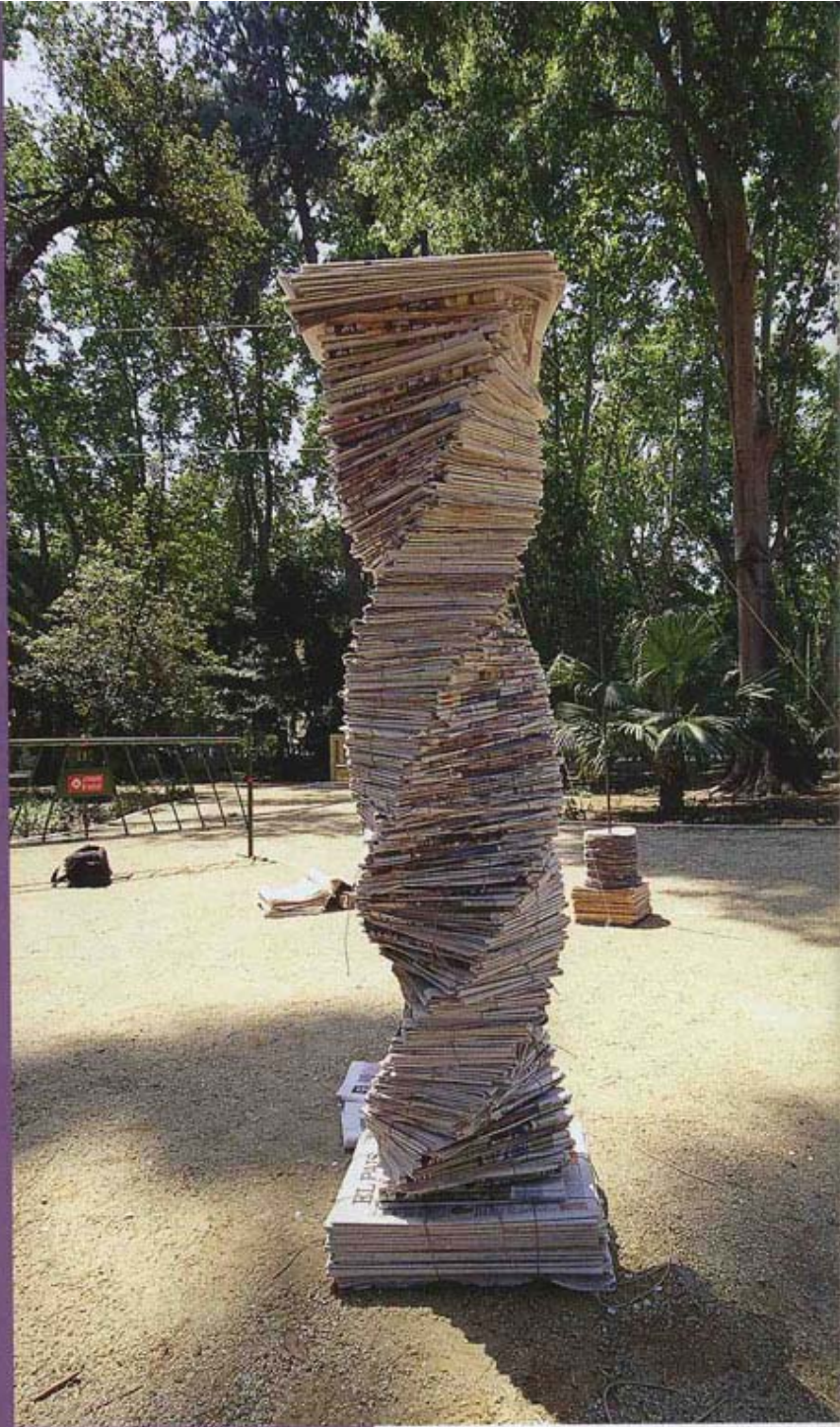
COLUMNES PERIODÍSTIQUES

El sistema hipòstil columnari sorgeix fa mil·lennis a l'Antic Egipte. Allí trobem per primera vegada la columna com un mot capital de la gramàtica arquitectònica. En l'antiguitat grega les columnes van ser també elements essencials de l'arquitectura. Complien una funció estructural i eren necessàries per mantenir en peu els edificis. Prova de la seua importància és el fet que l'ordenament arquitectònic es configurara a partir de la unitat columna/entaulament. No obstant això, durant l'època romana la utilització de nous materials com ara el formigó provoca que les columnes deixen de ser els suports fonamentals dels edificis i es convertisquen en un element fonamentalment ornamental. Serà aleshores quan Vitruvi codifique els cinc ordres clàssics: dòric, jònic, corinti, compost i toscà. El mil·lenni medieval veurà l'aparició de nous suports arquitectònics, derivats dels clàssics. A les columnes s'afegiran pilars de complexes seccions poligonals. Finalment, el cicle modern que s'inicia amb el Renaixement suposa una recuperació dels ordres grecoromans, als quals se sumaran noves solucions com ara l'ordre rústic, el salomònic o l'estípit. Com veiem, el ventall de possibilitats que ofereix l'arquitectura columnària a l'arquitecte o a l'artista actual és molt ampli.

La proposta realitzada per l'alumnat de l'Escola d'Art i Superior de Disseny de Castelló busseja en la història de l'arquitectura per tal de rescatar alguns dels ordres més representatius i rememorar els seus elements essencials: base, fust i capitell. No obstant això, ofereixen tres novetats fonamentals que els distancien dels models coneguts. En primer lloc, ens trobem davant columnes efímeres, atès el material utilitzat, el paper. Aquesta primera característica és fonamentalment anticlássica, perquè la columna ha estat realitzada sempre amb voluntat de perviure; fins i tot les columnes provisionals realitzades amb fusta o cartó pintat en el marc de l'art festiu han estat guardades i reutilitzades freqüents vegades. En segon lloc, són columnes exemptes, independents de qualsevol altra estructura arquitectònica. Sobre els seus capitells només trobem el cel. També aquest aspecte trenca segles de tradició durant els quals les columnes han sostingut —de manera real o aparent— frisos, cornises i voltes.

La tercera novetat, encara que és la menys heterodoxa, és la que em sembla més interessant. Les columnes han estat realitzades amb fulls superposats d'exemplars de la premsa diària, fet que podríem interpretar com una al·legoria de l'ofici periodístic o com una manifestació del poder de la cultura escrita. Si mirem cap enrere podem comprovar com en el passat els fustos i capitells han estat decorats freqüentment amb repertoris ornamentals de tipus figuratiu, geomètric o naturalístic, habitualment amb continguts simbòlics. Però en aquest cas les columnes que ens ocupen oculten la seua decoració cal·ligràfica en l'interior, on els milers de paraules escrites amaguen el seu cúmul de notícies impreses. Els milions de lletres contingudes obrin pas així a una nova escriptura exterior de formes geomètriques netes construïda sobre els tres eixos verticals.





COLUMNAS PERIODÍSTICAS

El sistema hipóstilo columnario surge hace milenios en el Antiguo Egipto. Allí encontramos por primera vez a la columna como un vocablo capital de la gramática arquitectónica. En la antigüedad griega, las columnas fueron asimismo elementos esenciales de la arquitectura. Cumplían una función estructural y eran necesarias para mantener en pie los edificios. Prueba de su importancia es el hecho de que el ordenamiento arquitectónico se configurara a partir de la unidad columna/entablamiento. Durante la época romana, sin embargo, la utilización de nuevos materiales como el hormigón provoca que las columnas dejen de ser los soportes fundamentales de los edificios y se conviertan en un elemento ornamental. Será entonces cuando Vitruvio codifique los cinco órdenes clásicos: dórico, jónico, corintio, compuesto y toscano. El milenio medieval verá la aparición de nuevos soportes arquitectónicos, derivados de los clásicos. A las columnas se añadirán pilares de complejas secciones poligonales. Finalmente, el ciclo moderno que se inicia con el Renacimiento supone una recuperación de los órdenes grecorromanos, a los que se sumarán nuevas soluciones como el orden rústico, el salomónico o el estípite. Como vemos, el abanico de posibilidades que ofrece la arquitectura columnaria al arquitecto o al artista actual es muy amplio.

La propuesta realizada por los alumnos y alumnas de la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Castellón bucea en la historia de la arquitectura para rescatar algunos de los órdenes más representativos, rememorando sus elementos esenciales: basa, fuste y capitel. Sin embargo, ofrecen tres novedades que los distancian de los modelos conocidos. En primer lugar, nos encontramos ante columnas efímeras, dado el material utilizado, el papel. Esta primera característica es esencialmente anticlásica, pues la columna ha sido siempre realizada con voluntad de pervivir; incluso las columnas provisionales realizadas en madera o cartón pintado en el marco del arte festivo han sido guardadas y reutilizadas frecuentes veces. En segundo lugar, son columnas exentas, independientes de cualquier otra estructura arquitectónica. Sobre sus capiteles sólo hallamos el cielo. También este aspecto rompe con siglos de tradición durante los cuales las columnas han sostenido —de manera real o aparente— frisos, cornisas y bóvedas.

La tercera novedad, aun siendo la menos heterodoxa, es la que me parece más interesante. Las columnas han sido realizadas con hojas superpuestas de ejemplares de la prensa diaria en lo que podríamos interpretar como una alegoría del oficio periodístico o como una manifestación del poder de la cultura escrita. Si miramos hacia atrás, podemos comprobar cómo en el pasado los fustes y capiteles han sido decorados frecuentemente con repertorios ornamentales de tipo figurativo, geométrico o naturalístico, habitualmente con contenidos simbólicos. Pero en este caso las columnas que nos ocupan ocultan su decoración caligráfica en su interior, donde las miles de palabras escritas esconden su cúmulo de noticias impresas. Los millones de letras contenidas dejan paso, así, a una nueva escritura exterior de limpias formas geométricas construida sobre los tres ejes verticales.

Victor Minguez



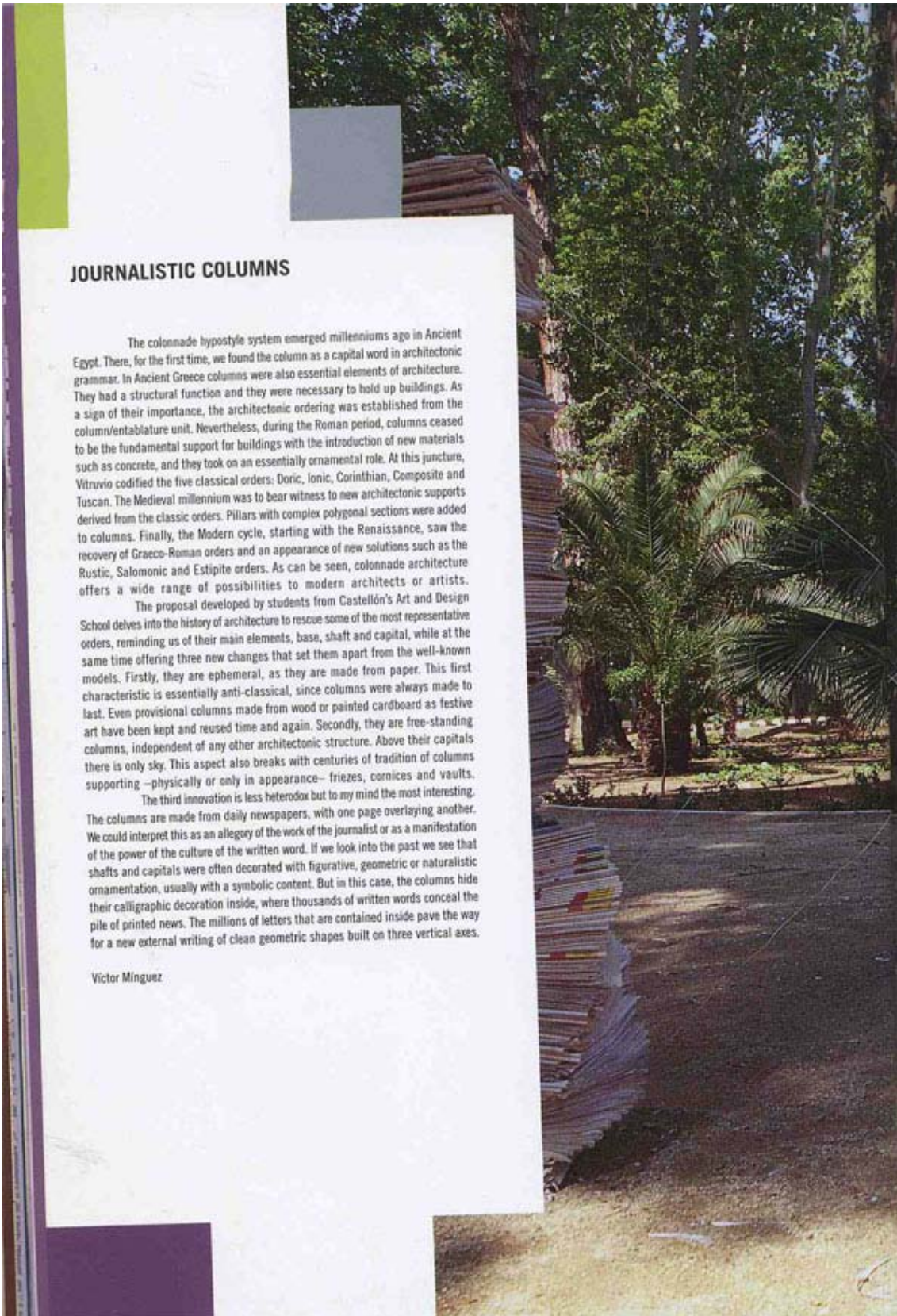
JOURNALISTIC COLUMNS

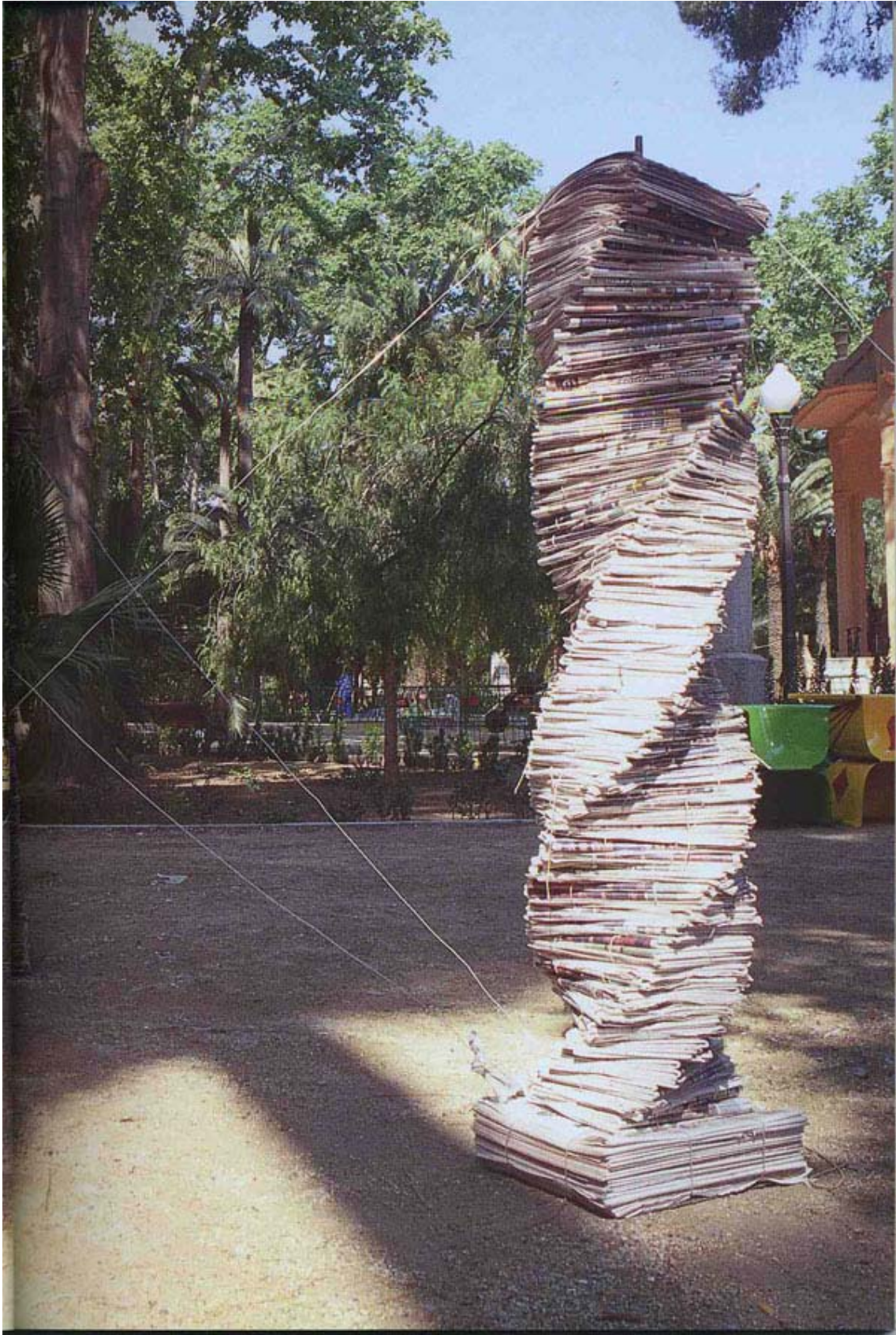
The colonnade hypostyle system emerged millenniums ago in Ancient Egypt. There, for the first time, we found the column as a capital word in architectonic grammar. In Ancient Greece columns were also essential elements of architecture. They had a structural function and they were necessary to hold up buildings. As a sign of their importance, the architectonic ordering was established from the column/entablature unit. Nevertheless, during the Roman period, columns ceased to be the fundamental support for buildings with the introduction of new materials such as concrete, and they took on an essentially ornamental role. At this juncture, Vitruvio codified the five classical orders: Doric, Ionic, Corinthian, Composite and Tuscan. The Medieval millennium was to bear witness to new architectonic supports derived from the classic orders. Pillars with complex polygonal sections were added to columns. Finally, the Modern cycle, starting with the Renaissance, saw the recovery of Graeco-Roman orders and an appearance of new solutions such as the Rustic, Salomonic and Estipite orders. As can be seen, colonnade architecture offers a wide range of possibilities to modern architects or artists.

The proposal developed by students from Castellón's Art and Design School delves into the history of architecture to rescue some of the most representative orders, reminding us of their main elements, base, shaft and capital, while at the same time offering three new changes that set them apart from the well-known models. Firstly, they are ephemeral, as they are made from paper. This first characteristic is essentially anti-classical, since columns were always made to last. Even provisional columns made from wood or painted cardboard as festive art have been kept and reused time and again. Secondly, they are free-standing columns, independent of any other architectonic structure. Above their capitals there is only sky. This aspect also breaks with centuries of tradition of columns supporting –physically or only in appearance– friezes, cornices and vaults.

The third innovation is less heterodox but to my mind the most interesting. The columns are made from daily newspapers, with one page overlaying another. We could interpret this as an allegory of the work of the journalist or as a manifestation of the power of the culture of the written word. If we look into the past we see that shafts and capitals were often decorated with figurative, geometric or naturalistic ornamentation, usually with a symbolic content. But in this case, the columns hide their calligraphic decoration inside, where thousands of written words conceal the pile of printed news. The millions of letters that are contained inside pave the way for a new external writing of clean geometric shapes built on three vertical axes.

Victor Minguez





Todo lo que de

LEVA

Entera

Alta resistencia
resistente en la
línea de

aplicación para la
el movimiento para
resistente.

Los resultados
de resistencia para el
uso de cada

producto le ayuda a
optimizar el uso.

El punto de
resistencia crítica
de un producto
se muestra en

el gráfico.

El punto de
resistencia crítica
de un producto
se muestra en

el gráfico.

El punto de
resistencia crítica
de un producto
se muestra en

el gráfico.

El punto de
resistencia crítica
de un producto
se muestra en

el gráfico.

El punto de
resistencia crítica
de un producto
se muestra en

el gráfico.

El punto de
resistencia crítica
de un producto
se muestra en

el gráfico.



TAULA INDUSTRIAL

Alumnat d'Enginyeria Tècnica de Disseny
Industrial de la Universitat Jaume I
Coordina: Lidón Fabra

TAULA INDUSTRIAL

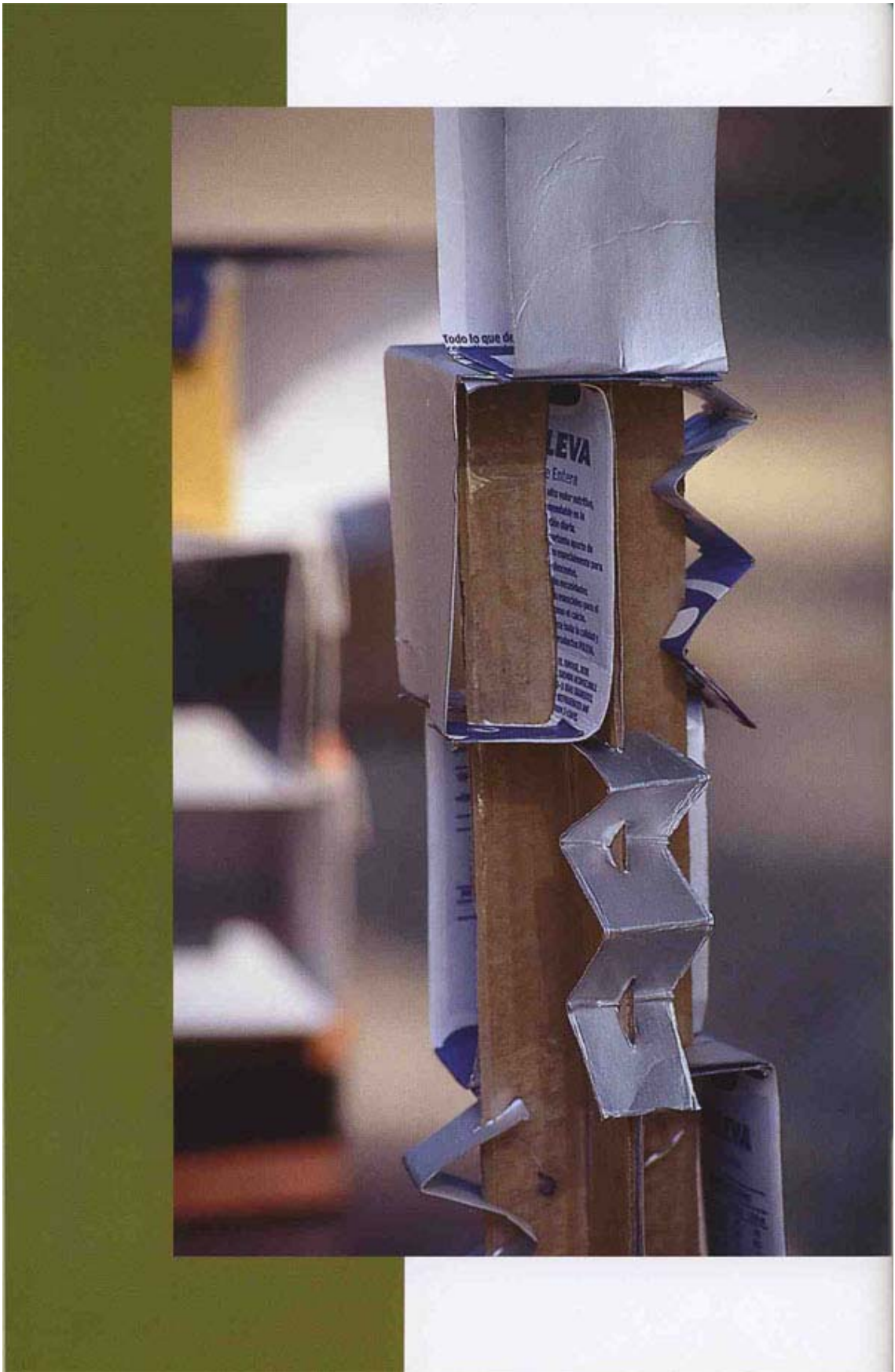
"Hubo una vez un rayo que cayó dos veces en el mismo sitio; pero encontró que ya la primera vez había hecho suficiente daño, que ya no era necesario, y se deprimió mucho".

Augusto Monterroso,
("El rayo que cayó dos veces en el mismo sitio",
La oveja negra y demás fábulas.)

És inevitable pensar que la implantació dels processos i de les infraestructures industrials de producció tenen una relació directa en la degradació ambiental i la nova fisonomia de l'entorn, encara que sembla que el realment perillós és l'ús que se'n fa. La producció i el consum de béns i serveis manté una permanent tensió entre l'obtenció de millors rendiments empresarials i la competitivitat d'aquests en el mercat. Partint de la creença que l'individu com a tal posseeix la capacitat d'elegir i marcar les tendències de consum, queda patent que en el nostre context la circumstància d'una manca en l'aprenentatge de valors d'estima i respecte al medi natural, alimentat per dècades d'omissió en el sistema educatiu, configura un conscient col·lectiu regit per estímuls publicitaris dirigits al consum. Les conseqüències d'aquest procés de transformació té efectes directes i indirectes sobre el medi ambient i les persones. En aquesta espiral és necessari destacar la superfluitat de gran part de les necessitats generades per l'economia postindustrial sota la prioritat de garantir la seua pròpia pervivència.

La cultura del consum ha aconseguit mercantilitzar l'aspecte del quotidià fins buidar de contingut el gaudi dels hàbits socials elementals i fa prevaldre el fet de tindre i el d'aparençar com la fita d'unes vides més representades que pròpiament viscudes. En aquesta tensió de forces i interessos és fonamental el qüestionament personal de les coses diàries i la reivindicació col·lectiva, almenys, d'uns mínims en la protecció efectiva del medi ambient des de l'àmbit polític. No oblidem que el nostre sistema de democràcia representativa, massa restrictiu pel que fa a la participació ciutadana per a ser considerat una democràcia evolucionada, limita l'accés del ciutadà a la participació en la cita electoral cada quatre anys, amb al qual cosa els partits polítics sondegen la sensibilitat social sobre els grans temes que han de publicitar com a programa a manera de garxo de vots. Mentre l'interès ciutadà ometa la seua preocupació real per aquests assumptes, les polítiques aplicades sobre aquestes qüestions es mantindran com fins ara, excepte comptades excepcions, en exercicis cosmètics en un temps marcat per la velocitat en la producció d'excedents, en la comunicació interessada, en la urbanització del territori, en l'esgotament dels recursos...





Todo lo que de

LEVA

Entera

... otro valor...
... en la...
... de...
... para...
... de...
... de...
... de...
... de...
... de...
... de...

... de...
... de...
... de...
... de...

MESA INDUSTRIAL

"Hubo una vez un rayo que cayó dos veces en el mismo sitio; pero encontró que ya la primera vez había hecho suficiente daño, que ya no era necesario, y se deprimió mucho".

Augusto Monterroso,
("El rayo que cayó dos veces en el mismo sitio",
La oveja negra y demás fábulas.)

Es inevitable pensar que la implantación de los procesos e infraestructuras industriales de producción tienen una relación directa en la degradación ambiental y la nueva fisonomía del entorno, aunque parece que lo realmente peligroso es el uso que de ellos se realiza. La producción y el consumo de bienes y servicios mantiene una permanente tensión entre la obtención de mejores rendimientos empresariales y la competitividad de los mismos en el mercado. Partiendo de la creencia de que el individuo como tal posee la capacidad de elegir y marcar las tendencias de consumo, queda patente que en nuestro contexto la circunstancia de una carencia en el aprendizaje de valores de aprecio y respeto al medio natural, alimentado por décadas de omisión en el sistema educativo, configura un consciente colectivo regido por estímulos publicitarios dirigidos al consumo. Las consecuencias de ese proceso de transformación tiene efectos directos e indirectos sobre el medio ambiente y las personas. En esa espiral es necesario destacar la superfluidad de gran parte de las necesidades generadas por la economía postindustrial bajo la prioridad de garantizar su propia pervivencia.

La cultura del consumo ha conseguido mercantilizar el aspecto de lo cotidiano hasta vaciar de contenido el disfrute de los hábitos sociales elementales primando el tener y el parecer como hito de unas vidas más representadas que propiamente vividas. En esa tensión de fuerzas e intereses es fundamental el cuestionamiento personal de lo diario y la reivindicación colectiva de, al menos, unos mínimos en la protección efectiva del medio ambiente desde lo político. No olvidemos que nuestro sistema de democracia representativa, demasiado restrictivo en lo referente a participación ciudadana como para ser considerado una democracia evolucionada, limita el acceso del ciudadano a la participación en la cita electoral cada cuatro años, con lo que los partidos políticos sondan la sensibilidad social acerca de los grandes temas a publicitar como programa a modo de gancho de votos. Mientras el interés ciudadano omite su preocupación real por estos asuntos, las políticas aplicadas al respecto se mantendrán como hasta ahora, salvo contadas excepciones, en ejercicios cosméticos en un tiempo marcado por la velocidad en la producción de excedentes, en la comunicación interesada, en la urbanización del territorio, en el agotamiento de los recursos...

José Luis Pérez Pont



INDUSTRIAL TABLE

"There was once a bolt of lightning that struck twice in the same place; but it found out that the first time it had caused enough damaged, and was no longer needed, and it became terribly depressed".

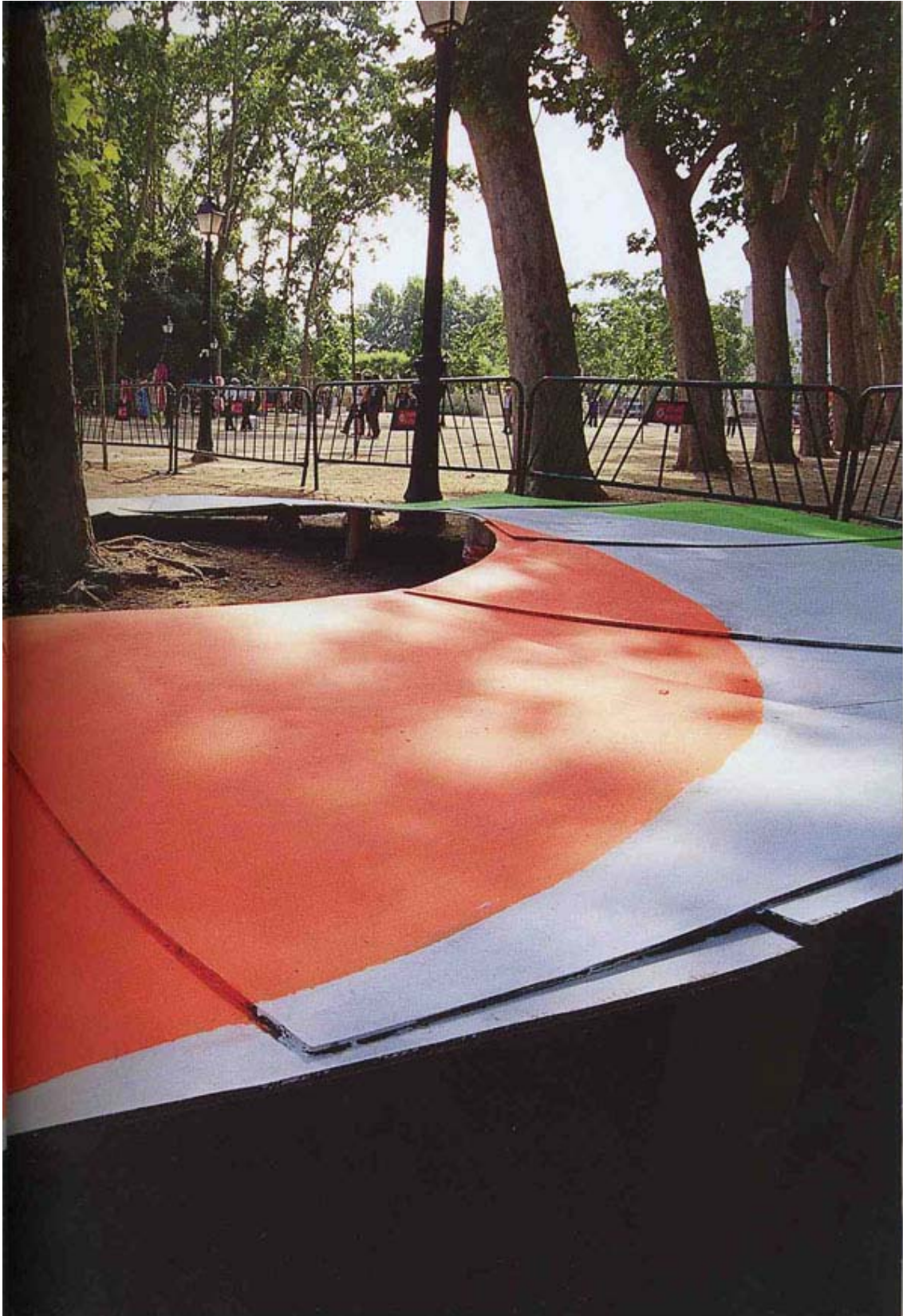
Augusto Monterroso,
("The bolt of lightning that struck twice in the same place",
The Black Sheep and Other Fables)

That the introduction of industrial manufacturing processes and infrastructures has a direct effect on environmental degradation and the new physiognomy of our surroundings is now an inevitable conclusion. It would seem however, that the really dangerous factor is the use made of these processes and infrastructures. The production and consumption of goods and services perpetuate a constant tension between how to obtain the best business performance and the firm's competitiveness in the market. If we start from the conviction that the individual is able to choose and define consumer trends, it becomes patently obvious that in the modern setting, a lack of appreciation and respect for the environment in the learning process—sustained by decades of neglect in the educational system—shapes a collective consciousness governed by advertising stimuli directed at consumerism. The consequences of this process of transformation have direct and indirect effects on the environment and on the community. Within this spiral, it should be stressed that most of the needs generated by a post-industrial economy whose priority is to guarantee its own survival are completely superfluous.

This consumer culture has succeeded in commercialising the way we regard the quotidian to the point where the sense of enjoyment gained from basic social routines has been erased. Precedence has been given to possessions and appearances as goals to be aimed for in lives that are represented rather than actually lived. In the midst of this tension of powers and interests, what becomes essential is the personal questioning of daily life and the collective political demand for no less than minimum standards to effectively protect the environment. We must not forget that in our representative democratic system (too restrictive in terms of citizen participation to be considered a developed democracy) citizen access to participation is limited to a four-yearly visit to the polling station. Political parties check out society's sensitivity to important issues so as to publicise them as part of their vote-catching programme. As long as real concern over these issues is not included as part of citizens' interest, any policies applied will continue to be (except in very few and far between cases) cosmetic exercises in a period defined by the speed of surplus production, self-interested communication, the urbanisation of land and the exhaustion of resources.

José Luis Pérez Pont







RECICLAR, RECUPERAR, REUTILITZAR

Grup Reciclar

RECICLAR, RECUPERAR, REUTILITZAR

Reciclar, disfressar i disfrutar. Del xiquet o la xiqueta que quasi tots nosaltres portem dins (com se sap, hi ha tristes excepcions) ens queda una cosa gravada en la pell de la memòria: el gust per la disfressa, el desig de ser, per uns moments, una altra cosa, un ésser distint. Darrere de vestits impossibles, de maquillatges i pentinats de formats insòlits, se'ns pinta el somriure de diumenge, se'ns obri la sort de l'amable, emprenem el camí cap a l'altre, somiem el que també som en realitat: éssers amb moltes vides en la seua vida, viatgers de quimèriques maletes.

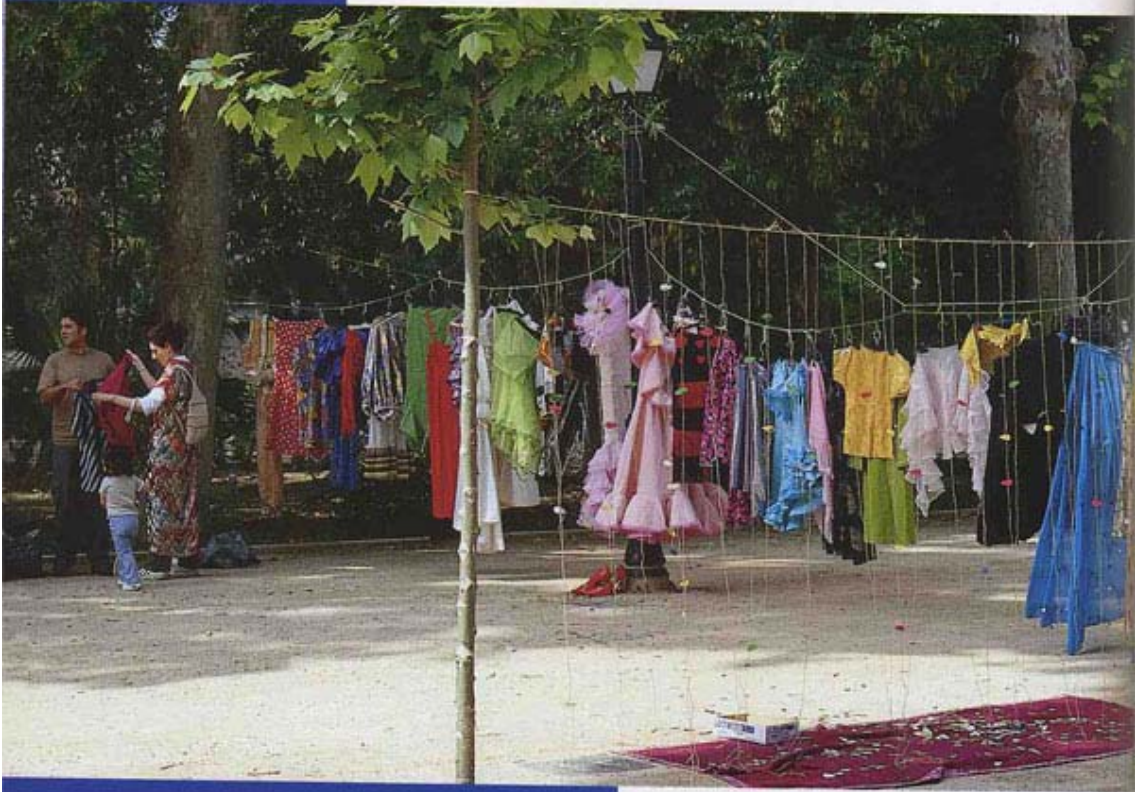
Reciclar ens va proposar disfressar-nos en un parc. A plena llum i en un espai públic, elegint la nostra roba en una botiga fictícia a la qual s'accedia per cortines de retalls d'ulls de màscares. Reciclar ens va incitar a jugar, a desinhibir-nos, a canviar els vaquers i les corbates per vestits de colors cridaners, lluents marcats i randes d'artifici. Les persones més serioses de vides assossegades elegien models irreverents carregats de desitjos; els somiadors (vam veure algunes conegudes somiadors) es vestien de bruixes bones amb tuls blavencs. Algú es va disfressar per compromís i el somriure es diluïa darrere de la vergonya. Uns altres no van voler disfressar-se; aquell dia els vencien els pesants records de l'adult.

L'art del segle xx va elegir l'acció i la performance com un dels seus mitjans recurrents. A més, alguns artistes van trobar en els materials de reciclat —en conseqüència amb l'esperit ecologista— el seu element favorit d'acció. Al seu torn, un altre grup nombrós d'autors, va prendre la via del somriure per apropar-se al fenomen creatiu del seu temps. A inicis del XXI molts artistes continuen aquest seguici fecund, i alguns combinen les facetes citades anteriorment. És el cas del grup Reciclar, a qui devem l'acció que acabem d'assenyalar. És un equip nombrós, els components del qual recordem: Enrique Tejedo, Sunsi Martínez, José Claramonte, Juan Poré, Pascual Rubert, Maite Balada, Carmen Puchol, Carmen Balada, Rosa Bono i Mercedes Garí. Es va formar ja fa diversos anys i treballa —fidel al nom que l'acull— per tal de convertir en objecte artístic el que ja va tindre una vida anterior, segurament aliena a la nova que ara se li dona.

Però, en aquest cas, el canvi no ha sigut tan gran: aquestes vestidures que ara disfressen els passejants del parc també van convertir en el seu moment el seu posseïdor en amo d'altres vides. Abans havien sigut d'algú que les va personalitzar per ocultar-se a través seu i per fer-ne la seua manera de vida. Avui aquest algú ja no hi és, però la seua presència roman com la de l'avi en aquells vestits que van quedar a l'armari. Però els avis moren amb vestits de carrer, i aquests no serveixen per al somriure. I amb aquesta acció Reciclar ens en vol provocar molts: d'ací les disfresses de llums i colors; d'ací el desig de persones com ara Enrique Tejedo (un dels fugaços «empleats» en aquesta botiga d'estranyes mercaderies) de vendre'ns la màgia del seu gènere. Ell despatxa els seus «clients» a través de la certesa de la immensa mascarada que hi té lloc, una mascarada quasi necessària com a entreacte a la dificultat de l'existència.

Aquesta espècie de botiga que ens aborda plena de color, i en la qual podem canviar els nostres vestits, té unes estranyes cortines en l'accés: centenars de papers de colors en forma d'ametlla es gronxen en cordes a manera de les antigues xapes de botelles que, unides entre si, formaven (ho recordeu?) els fils titil·lants dels bars dels pobles. Són, en realitat, les parts que es descarten de les màscares quan els fem els ulls. La seua absència permet eixir de darrere del que queda ocult. Són, en tractar-se de material de deixalles, l'única cosa que serveix de les màscares: el buit que et permet veure sense ser vist. El mateix que una disfressa.





RECICLAR, RECUPERAR, REUTILIZAR

Recicart, disfrazart, disfrutart. Del niño o la niña que casi todos nosotros llevamos dentro (como se sabe, hay tristes excepciones) nos queda una cosa grabada en la piel de la memoria: el gusto por el disfraz, el deseo de ser, por unos momentos, otra cosa, un ser distinto. Detrás de vestidos imposibles, de maquillajes y peinados de insólitos formatos, se nos pinta la sonrisa de domingo, se nos abre la suerte de lo amable, emprendemos el camino hacia lo otro, soñamos lo que también somos en realidad: seres con muchas vidas en su vida, viajeros de quiméricas maletas.

Recicart nos propuso disfrazarnos en un parque. A la luz del día y en un espacio público, eligiendo nuestra ropa en una tienda ficticia a la que se accedía por cortinas de recortes de ojos de máscaras. Recicart nos incitó a jugar, a desinhibirnos, a cambiar la suerte de vaqueros y corbatas por vestidos de chillones colores, lentejuelas marchitas y encajes de artificio. Las personas más serias de vidas sosgadas elegían irreverentes modelos cargados de deseos: los soñadores (vimos algunas conocidas soñadoras) se vestían de brujas buenas con tules azulados. Alguien se disfrazó por compromiso y la sonrisa se diluía detrás de la vergüenza. Otros no quisieron disfrazarse, ese día les venían los pesados recuerdos del adulto.

El arte del siglo XX eligió la acción y la performance como uno de sus medios recurrentes. Además, algunos artistas encontraron en los materiales de reciclado —en consecuencia con el espíritu ecologista— su elemento favorito de acción. Por su parte, otro grupo numeroso de autores tomó la vía de la sonrisa para acercarse al fenómeno creativo de su tiempo. A inicios del XXI, muchos artistas continúan en esta fecunda estela, y algunos combinan las facetas antedichas. Es el caso del grupo Recicart, a quien debemos la acción que acabamos de señalar. Es un equipo numeroso, cuyos componentes recordamos: Enrique Tejedo, Sunsi Martínez, José Claramonte, Juan Pore, Pascual Rubert, Maite Balada, Carmen Puchot, Carmen Balada, Rosa Bono y Mercedes Gari. Se formó hace ya varios años, trabajando para —fieles al nombre que los cobija— convertir en objeto artístico lo que ya tuvo una vida anterior, seguramente ajena a la nueva que ahora se le da.

Pero, en este caso, el cambio no ha sido tan grande: esos ropajes que ahora disfrazan a los paseantes del parque también convirtieron en su día a su poseedor en dueño de otras vidas. Antes habían sido de alguien que los personalizó para ocultarse a través suyo y hacer de ellos su modo de vida. Hoy ese alguien ya no está, pero su presencia permanece como la del abuelo en aquellos trajes que quedaron en el armario. Pero los abuelos mueren con trajes de calle, y éstos no sirven para la sonrisa, y con esta acción Recicart nos quiere provocar muchas: de ahí los disfraces de luces y colores; de ahí el deseo de personas como Enrique Tejedo (uno de los fugaces «empleados» en esta tienda de extrañas mercancías), de vendernos la magia de su género. Él despacha a sus «clientes» a través de la certeza de la inmensa mascarada que allí tiene lugar, una mascarada casi necesaria como entreacto a la dificultad de la existencia.

Esa especie de tienda que nos aborda plena de color, y en la cual podemos cambiar nuestros vestidos, tiene unas extrañas cortinas en su acceso: cientos de papelitos de colores en forma de almendra se columpian en cuerdas a modo de las antiguas chapas de botellas que, unidas entre sí, formaban (¿lo recordáis?) los hilos titilantes de los bares de los pueblos. Son, en realidad, las partes que se descartan de las máscaras cuando les hacemos los ojos. Su ausencia permite asomarse tras lo que queda oculto. Son, siendo material de desecho, lo único que sirve de las máscaras: el hueco que te permite ver sin tú ser visto. Lo mismo que un disfraz.

Rosalía Torrent







TO RECYCLE, TO CALUAGE, TO REUSE

Recicart, diguiseart, delightart. Almost all of us have a child inside us –although we all know there are sad exceptions. And this internal child is what keeps one thing engraved in our memory: our love for disguises, the desire to be something else, a different being, even if for just a few moments. Behind impossible dresses, make-up and weird hairdos, our Sunday smile shines through, the luck of the kind and good opens up. Then we start down the road towards the other. We dream about what we actually are: beings with many lives within our own life, travellers with fantastic suitcases.

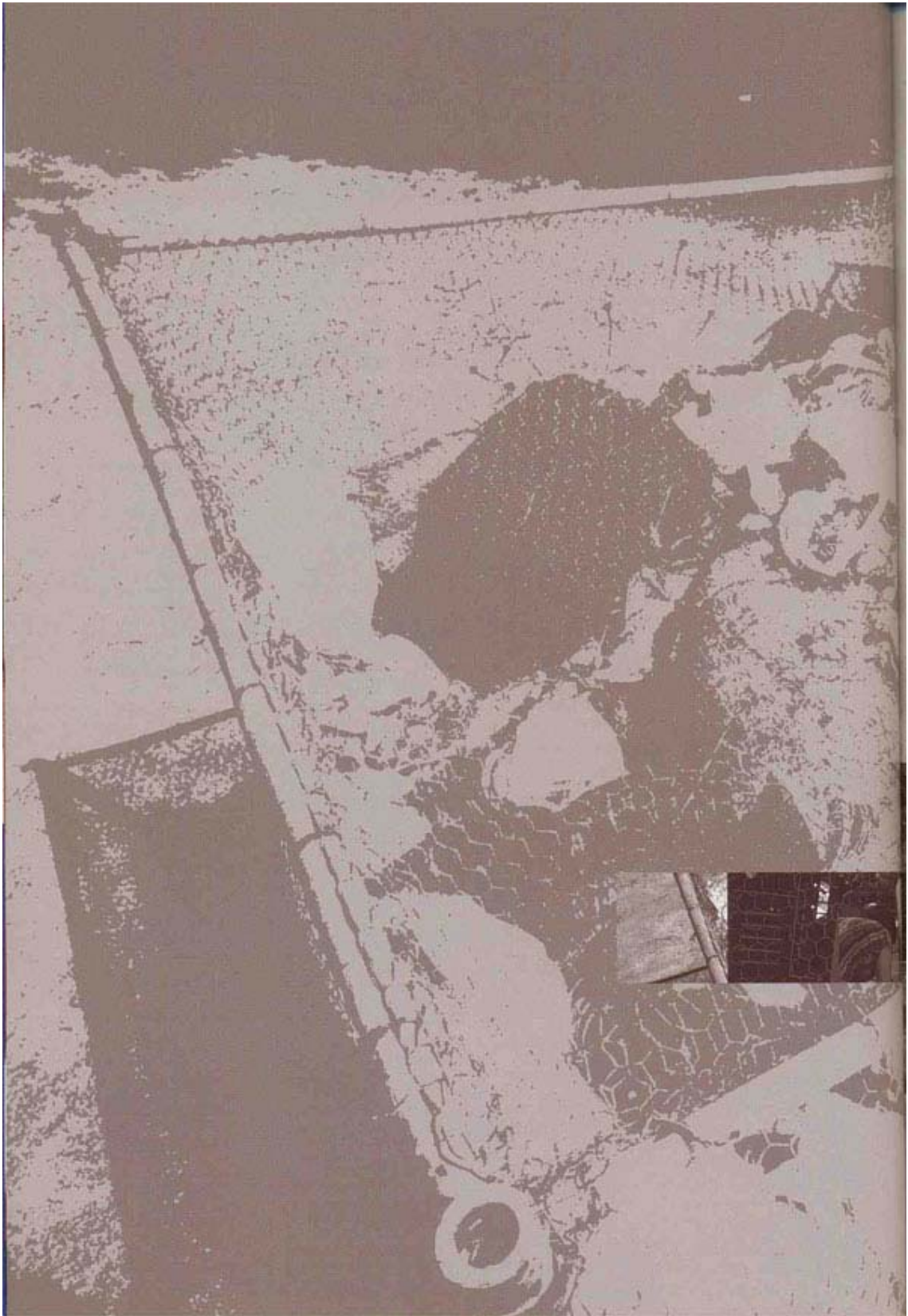
Recicart invited us to disguise ourselves in a park. In daylight and in a public space, choosing our clothes in a fictitious store behind curtains of eye mask cuttings. Recicart encouraged us to play and lose our inhibitions, to change jeans and ties for gaudy costumes, faded sequins and crafted laces. The most serious with sedate lifestyles chose imreverent models full of desires. Dreamers (we saw some well-known female dreamers) were dressed up as good witches in bluish lules. Some dressed up out of a sense of duty and their smile dissolved behind their shyness. Others did not want to dress up, too overcome by the heavy memories of adulthood.

The 20th century chose action and performance as one of its recurrent models. Moreover, some artists found in recycled materials –consistent with the ecological spirit– their favourite element for action. Another large group of artists chose a humorous way to approach the creative phenomenon of their times. At the beginning of the 21st century, many artists keep ploughing this fertile trail, and some bring these facets together, as in the case of the Recicart group, to whom we owe the experience mentioned above. They form a large group made up of Enrique Tejado, Susni Martínez, José Claramonte, Juan Pore, Pascual Rubert, Maite Balada, Carmen Puchol, Carmen Balada, Rosa Bono and Mercedes Gari, and have been working together for many years. Their aim was –faithful to the name they go by– to turn into an object of art what had previously had a life of its own, probably completely different to the one it has been given now.

But in this case, the change was not so great: the clothes that disguised the people walking in the park had one day also changed their owner into the master of other lives. Before, they were owned by someone who personalized them to hide behind them and make of them a way of life. Today this 'someone' no longer exists, but his/her presence remains –like the grandfather remains in his old suits hanging up in the wardrobe. But grandparents die in their town clothes and these do not raise a smile. And with this action Recicart wants to make us smile: that is why they used colourful bright disguises; that is why people like Enrique Tejado (one of the fleeting "employees" in this store of weird goods) had the desire to sell us the magic of their articles. When he serves his "customers" he is quite convinced of the huge masquerade taking place – a masquerade that is almost essential as a break to the difficulties of life.

This store that accosts us, full of colour and invites us in to change our clothes, is accessed through the strangest of curtains: hundreds of coloured, almond-shaped pieces of paper fluttering on ropes. It is like the old bottle tops quivering on strings in many village bars, remember? The bottle tops were a reference to the liquid contents of those old bars. They are actually the bits cut out of the masks when we make the eyeholes. Their absence allows us to lean out from behind what remains hidden. As waste material, they are the only useful part of the masks; they are the holes that let you see without being seen. Just like a disguise.

Rosalía Torrent





RESPECTAR EL MEDI AMBIENT = ART

Rosa Fuentes

RESPECTAR EL MEDI AMBIENT = ART

El poal de fem: del codony als voltors. Els ready made al poal del fem i el poal del fem, encara que sense poal ple de ready made, al museu. Xim pum! Ja està. Duchamp etern en la seua manifesta presència en el avui, quan quasi es compleixen cent anys del seu conseqüent encara que excèntric i anti comercial maldat Dadà. Amb més motiu en l'actualitat la seua pregunta intencional cobra sentit: poden fer-se obres que no siguin d'art? O d'una altra manera, com volia Kaprow, poden realitzar-se actes que no siguin artístics? On és la frontera? Possiblement en el relativisme de cada un, encara que existisquen diagrames col·lectius exposats a la consciència global.

Rosa Fuentes va concebre la seua obra en l'estudi, però la va realitzar en el parc de Ribalta, encara que l'inici del procés es va posar en marxa quan va anar a arreplegar les deixalles que es van amuntar en els transparentes receptacles que els van acollir. Metàfora de la vida mateixa. No ens amunteguem uns contra altres, en espais cada vegada més reduïts i angoixats per tantes pressions sonores com ambientals de contaminació i fins i tot físiques? No donem la sensació a un contemplador espacial de ser autèntic fem urbà, enfront de la neteja de la naturalesa verge?

La idea no és nova, ja Armen l'havia realitzat a l'inici dels anys seixanta, quan demanava als seus amics que li cediren els seus residus i després els tancava en urnes transparents. D'aquesta manera presentava un document sobre la persona a través d'alguns objectes amb què havia conviscut. Filosofia: objecte-acció. Per descomptat que les papereres d'Armen estan als museus. No s'ha entès res. Tot s'ha idolatrat, des del pixador de Duchamp, a la paperera d'Armen. I no obstant les poques persones que anaren per Ribalta el diumenge dia onze de maig de l'any del Senyor (no el dels anells, és clar) de dos mil tres, no entenién bé del tot de què anava allò, encara que el propòsit estava molt clar. Una desafiadora exhibició de l'heterogeni, pertorbat i contradictori, construït per reversió d'imatges. És el resultat de la inversió a curt termini dels cabals testats per Cragg i altres que van exaltar la paradoxa entesa com a metàfora desmitificadora i destrossadora, amb els referents dels objectes d'ús immolats i marcits. Bogeria objectual, multiformal del subproducte. Denúncia sempiterna amb presa de consciència en la febre dels quaranta graus de paranoia crítica. Graffiti escultòric.

Els poals de fil d'aram de corral estaven acoblats amb varetes fetes de canyes magdaleneres. Visca per la metàfora que vitupera la «codonycia pairal.» Dins, residus de totes classes i procedències, en un puzle escultural tan colorista com dinàmic, tan plàstic com desbaratat, tan desagradable, com simpàtic, tan denunciador i preocupant com a generador d'idees. Paradoxa, pura paradoxa, però paradoxa intencional. Imaginativa. Al poder que falta fa, que no es trauen a netejar les estores en els hemicicles constitucionalistes i en els consistoris municipals, que acumulen massa sempiterna pols semada.

Amb tot, Rosa Fuentes, una vegada més va donar mostra de la seua indeclinable sensibilitat i bon gust perquè en aquell poal del fem transparent, hi havia d'haver ficat tota la immundícia fematera dels pallassos televisius de fantoxes «glamourosos», de les revistes de l'infart, i per descomptat a l'horda de ganduls, inútils aprofitats que els sobreixen... Ah! i, de pas, algun trànsfuga polític... Però llavors el seu femer hauria pudut molt malament, perquè la carronya sempre és pestilent i ja se sap que només atrau els voltors.





RESPETAR EL MEDIO AMBIENTE = ARTE

El cubo de la basura: del *codony* a los buitres. Los ready made al cubo de la basura y el cubo de la basura, aunque sin cubo, lleno de ready made, al museo. ¡Chim pum! Ya está. Duchamp eterno en su manifiesta presencia en el hoy, cuando casi se cumplen cien años de su consecuente aunque excéntrica y anticomercial travesura Dadá. Con más motivo en la actualidad su pregunta intencional cobra sentido: ¿pueden hacerse obras que no sean de arte?

O, de otra manera, como quería Kaprow: ¿pueden realizarse actos que no sean artísticos? ¿Dónde está la frontera? Posiblemente, en el relativismo de cada uno, aunque existan diagramas colectivos expuestos a la conciencia global.

Rosa Fuentes concibió su obra en el estudio, pero la realizó en el parque de Ribalta, aunque el inicio del proceso se puso en marcha cuando fue a recoger los desperdicios que se amontonaron en los transparentes receptáculos que los acogieron. Metáfora de la misma vida. ¿No nos hacíamos unos contra otros, en espacios cada vez más reducidos y angustiados por tantas presiones sonoras, ambientales, de contaminación e incluso físicas? ¿No daremos la sensación a un contemplador astronómico de ser auténtica basura urbana, frente a la limpieza de la naturaleza virgen?

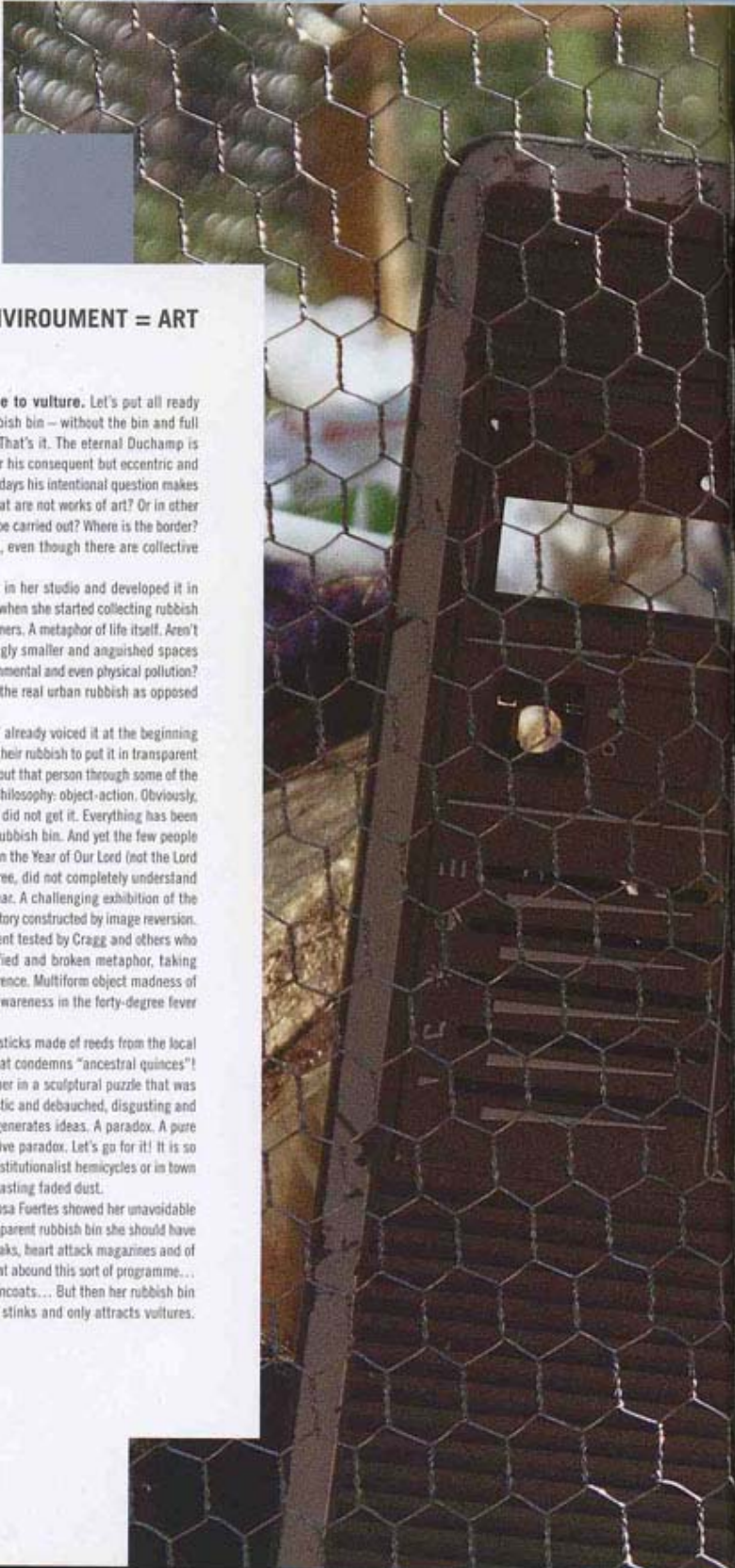
La idea no es nueva, Arman ya la había realizado al inicio de los años sesenta, cuando pedía a sus amigos que le cedieran sus desperdicios, que encerraba en urnas transparentes. De este modo, presentaba un documento sobre la persona a través de algunos objetos con los que había convivido. Filosofía: objeto-acción. Por supuesto que las papeleras de Arman están en los museos. No se ha entendido nada. Todo se ha idolatrado, desde el meadero de Duchamp a la papelera de Arman. Y, sin embargo, las pocas personas que fueron por el parque de Ribalta el domingo día once de mayo del año del Señor (no el de los anillos, claro) de dos mil tres no entendían del todo bien de qué iba aquello, aunque el propósito estaba muy claro: una desafiante exhibición de lo heterogéneo, lo perturbado y lo contradictorio, construido por reversión de imágenes. Es el resultado de la inversión a corto plazo de los caudales testados por Cragg y otros que exaltaron la paradoja entendida como metáfora desmitificadora y rompedora, con los referentes de los objetos de uso inmolados y marchitos. Locura objetual, multiformal, del subproducto. Denuncia sempiterna con toma de conciencia en la fiebre de los cuarenta grados de parancia crítica. Graffiti escultórico.

Los cubos de alambre corralero estaban ensamblados con varillas hechas de cañas magdaleneras. Oíé por la metáfora que vitupera la «codonyicia pairal». Dentro, residuos de todas clases y procedencias, en un puzzle escultural tan colorista como dinámico, tan plástico como desbaratado, tan desagradable como simpática, tan denunciador y preocupante como generador de ideas. Paradoja, pura paradoja, pero paradoja intencional. Imaginativa. ¡Al poder! Que falta hace, que no se sacan a limpiar las alfombras en los hemisiclos constitucionalistas y en los consistorios municipales, que acumulan demasiado sempiterno polvo mustio.

Con todo, Rosa Fuentes una vez más dio muestra de su indeclinable sensibilidad y su buen gusto, porque en ese cubo de la basura transparente debió haber metido toda la inmundicia basurera de los adefesios televisivos de fantoches glamorosos, de las revistas del infarto y, por supuesto, de la horda de holgazanes, inútiles aprovechados que los rebosan... ¡Ah! y, de paso, a algún que otro tráfugo político... Pero entonces su basurero hubiera oído muy mal, porque la carroña siempre es pestilente y ya se sabe que sólo atrae a los buitres.

Antonio Gasco





RESPECTING THE ENVIRONMENT = ART

The rubbish bin: from quince to vulture. Let's put all ready made things into a rubbish bin. And the rubbish bin – without the bin and full of the ready made – into a museum. Yeah! That's it. The eternal Duchamp is present today, almost one hundred years after his consequent but eccentric and anti-commercial Dada piece of mischief. Nowadays his intentional question makes more sense than ever: Can works be made that are not works of art? Or in other words, as Kaprow said: Can non-artistic acts be carried out? Where is the border? It is possibly in each individual's relativism, even though there are collective diagrams set out in the global conscience.

Rosa Fuentes conceived her work in her studio and developed it in Ribalta Park, though the whole process began when she started collecting rubbish and piling it up in receptive transparent containers. A metaphor of life itself. Aren't we the ones all crowded together in increasingly smaller and anguished spaces resulting from the pressures of noise and environmental and even physical pollution? Wouldn't an astronaut observer regard us as the real urban rubbish as opposed to the purity of the virgin countryside?

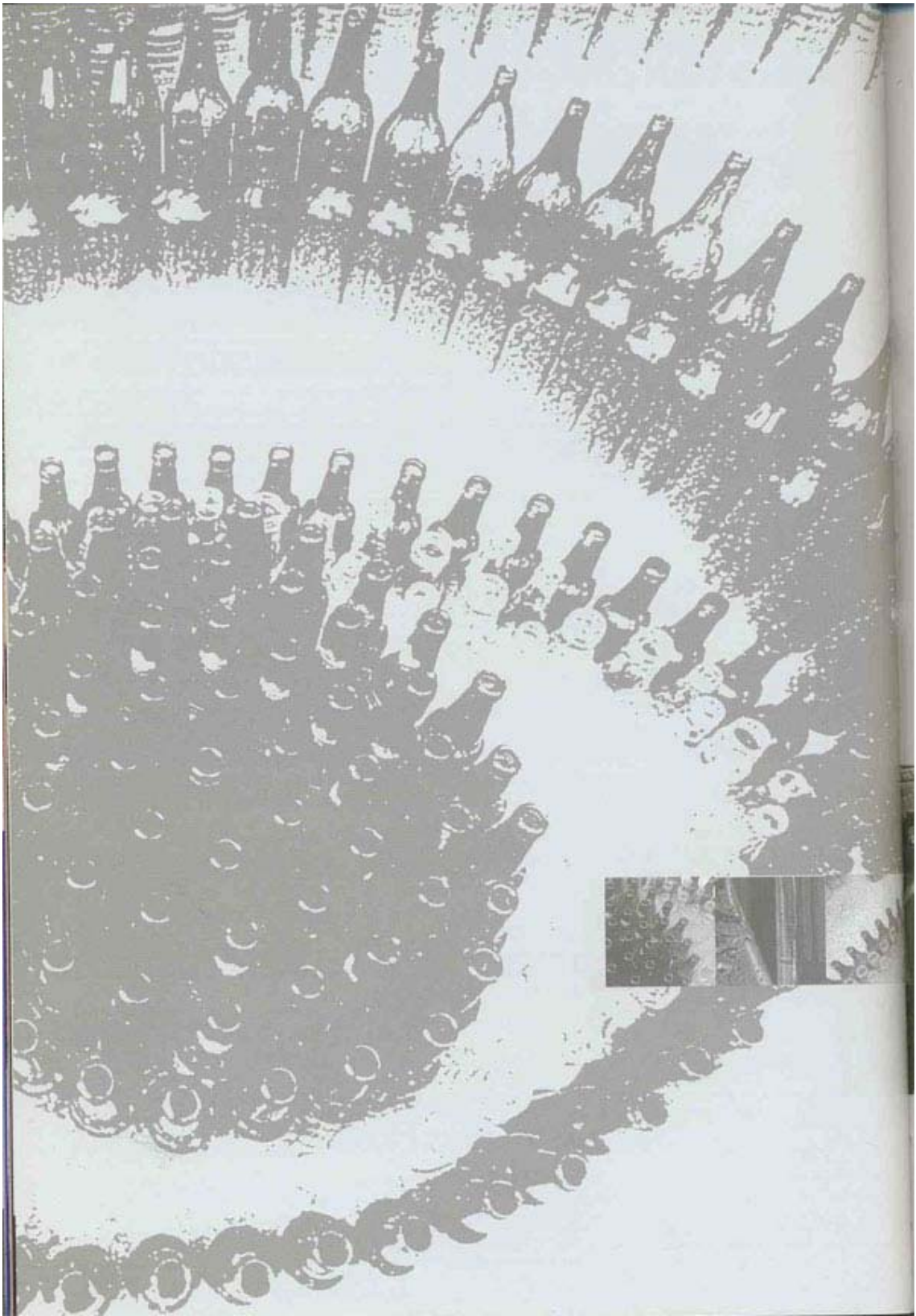
This is not a new idea. Arman had already voiced it at the beginning of the sixties. He asked his friends to give him their rubbish to put in transparent glass cases. He then presented a document about that person through some of the objects he or she had shared their lives with. Philosophy: object-action. Obviously, Arman's rubbish bins are in museums. People did not get it. Everything has been idolized – from Duchamp's urinal to Arman's rubbish bin. And yet the few people who went to Ribalta Park on Sunday, May 11, in the Year of Our Lord (not the Lord of the Rings, of course) two thousand and three, did not completely understand what was all about. Yet the goal was very clear. A challenging exhibition of the heterogeneous, the perturbed and the contradictory constructed by image reversion. It is the result of a short-term wealth investment tested by Cragg and others who exalted a paradox understood as a demystified and broken metaphor, taking immolated and faded objects of use as a reference. Multifunctional object madness of the sub-product. Everlasting complaint and awareness in the forty-degree fever of critical paranoia. Sculptural graffiti.

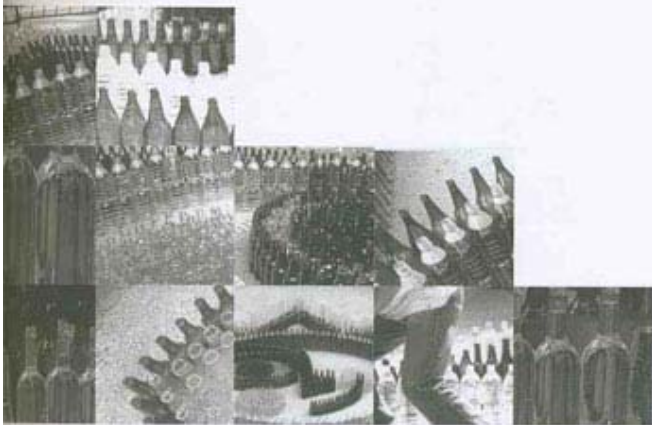
Farmyard wire bins were joined by sticks made of reeds from the local Magdalena festivity. Good for the metaphor that condemns "ancestral quinces"! Inside there was all kinds of waste put together in a sculptural puzzle that was at the same time colouristic and dynamic, plastic and debauched, disgusting and pleasant, accusing and worrying because it generates ideas. A paradox. A pure paradox. An intentional paradox. An imaginative paradox. Let's go for it! It is so needed. Dirty carpets do not get washed in constitutionalist hemicycles or in town councils, and thus they pick up too much everlasting faded dust.

In spite of everything, once again Rosa Fuentes showed her unavoidable sensitivity and good taste. Because in her transparent rubbish bin she should have put all sort of rubbish: television "glamour" freaks, heart attack magazines and of course the hoards of useless, idle hangers-on that abound this sort of programme... Ah! And while she was at it, a few political turncoats... But then her rubbish bin would be very smelly, because ruffraff always stinks and only attracts vultures.

Antonio Gasco

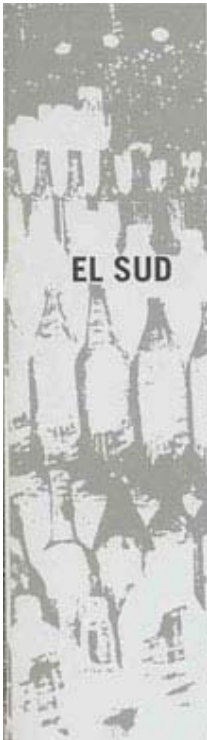






EL SUD

Alain campos
Vicent Vidal



EL SUD

Mercedes Hernández García

Quan l'any 1967, concretament al mes de setembre, es va donar a conèixer al públic l'art povera, on els protagonistes d'aquest moviment rendien culte a la pobresa dels nous materials com a reacció davant dels tradicionals, encara s'estava lluny del que avui entenem com a art del rebuig, que enguany celebra la III edició. I és que el nostre planeta des d'aleshores s'ha complicat molt, han aflorat altres problemes i altres circumstàncies a les quals el món de l'art no podia ser aliè.

El llenguatge que es desenvolupa en aquests certàmens, que molt bé podrien anomenar-se «reivindicatius», poden partir de l'art povera, ja que els materials utilitzats segueixen sent pobres: concretament, procedeixen de deixalles o, si es prefereix, d'escombreries, avui anomenades «residus sòlids inerts», que sona molt bé però que continua sent el mateix. No obstant això, ací i ara hi ha un món d'interconnexions que l'artista ens repta a desxifrar des de la nostra mentalitat de subjectes receptors. Al mateix temps, deixa via oberta a altres possibilitats expressives dins d'un mateix àmbit compositiu. L'esperit d'aquesta manifestació artística es resumeix en dues premisses: crear art i eliminar residus que enlletgeixen l'entorn. Com l'art povera, aquesta acció aborda l'experiència creativa en qualsevol situació i amb els mitjans més insignificants, però alhora clama per un món millor, per un respecte al medi ambient.

Aquesta activitat també pot entroncar amb el land art, on el context natural es converteix en l'escenari d'unes obres que pretenen conjuminar l'harmonia artística amb el respecte al medi on se situen. Finalment, com a afegit a aquests moviments, hi ha un factor peculiar, com hem ja dit anteriorment, i és la reivindicació d'un ús racional i respectuós de l'ambient on vivim i del qual gaudim, i sobre el qual tenim la responsabilitat ineludible de conservar-lo i millorar-lo per a les generacions futures. Des d'aquesta perspectiva, es converteix en un art ecològic i també de protesta contra una civilització que —massa vegades— no té consciència del respecte a la terra i que està obsessionada pel consumisme a ultrança.

En línia amb aquest plantejament, Alain Campos i Vicent Vidal han creat l'obra *Sur*, un projecte imaginatiu on l'individual es troba amb l'universal. La línia entre la imaginació i la fantasia es desenvolupa per mitjà d'un conjunt de 3.000 botelles plenes d'aigua acolorida que formen una rosa dels vents. L'aire, representat per la rosa, l'aigua i el vidre com a matèria conformada pel foc, es combinen en la terra i construeixen un símbol on el sud regeix com a alternativa davant del domini del nord. L'obra, vista des del quiosc, amb la llum del capvespre que fa contrastar els colors del contingut de cada botella i allarga les ombres, assoleix un aire de misteri i alhora de serenitat, gairebé místic. Una altra lectura, a més de l'artística, aconseguix introduir-nos en un suggeridor món de contrastos, en aquestes diferències abismals que es generen entre el nord i el sud, on l'obra és el símbol dels valors determinants dels veritables valors de fons, que són els de la persona com a ens per antonomàsia.

Un doble rerefons estètic sorgeix de l'obra, extret d'aquest significat recurrent que es desprèn entorn a les formes geomètriques simples; interpretacions mítiques dins d'un pensament cultural que, en certa manera, retorna a l'origen de l'home, on els símbols marcaven la pauta en molts àmbits de la vida. El fet de recuperar els orígens a través d'una realitat metafòrica crea un món de contrastos que els artistes ens repton a desxifrar des de la nostra mentalitat de subjectes receptors. Al mateix temps, deixen via oberta a altres possibilitats interpretatives dins d'un mateix àmbit compositiu.





EL SUR

Cuando en el año 1967, concretamente en el mes de septiembre, se dio a conocer al público el arte povera, donde los protagonistas de este movimiento rendían culto a la pobreza de los materiales como reacción a los tradicionales, todavía se estaba lejos de lo que hoy entendemos como arte del desecho, que en esta ocasión celebra la III edición. Y es que desde entonces nuestro planeta se ha complicado mucho, han aflorado otros problemas y otras circunstancias a las que el mundo del arte no podía ser ajeno.

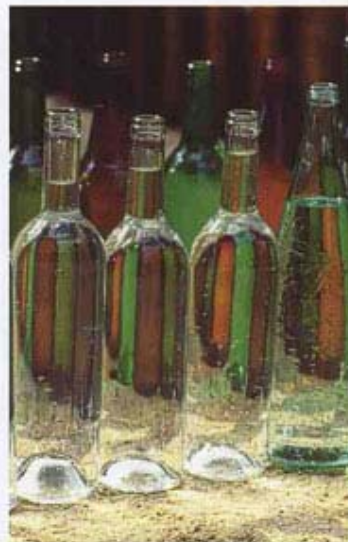
El lenguaje que se desarrolla en estos certámenes, que muy bien podrían llamarse reivindicativos, puede partir del arte povera, ya que los materiales utilizados siguen siendo pobres: concretamente, proceden de desechos o, si se prefiere, de basuras, hoy llamadas residuos sólidos inertes, que suena muy bien pero que sigue siendo lo mismo. Sin embargo, aquí y ahora hay un mundo de interconexiones que el artista nos reta a descifrar desde nuestra mentalidad de sujetos receptores, al tiempo que deja vía abierta a otras posibilidades expresivas dentro de un mismo ámbito compositivo. El espíritu de esta manifestación artística se resume en dos premisas: crear arte y eliminar residuos que afean nuestro entorno. Como el arte povera, esta acción aborda la experiencia creativa en cualquier situación y con los medios más insignificantes, pero a la vez clama por un mundo mejor, por un respeto al medio ambiente.

Esta actividad también puede entroncarse con el land art, donde el contexto natural se convierte en el escenario de unas obras que pretenden conjugar armonía artística con respeto al medio donde se ubican. Por último, como añadidura a estos movimientos, hay un factor peculiar, como hemos ya dicho anteriormente, y es la reivindicación de un uso racional y respetuoso del ambiente en el que vivimos y del que disfrutamos, y sobre el que tenemos la responsabilidad ineludible de conservarlo y mejorarlo, si cabe, para las futuras generaciones. Desde esta perspectiva, se convierte en un arte ecológico y también de protesta contra una civilización que –en demasiadas ocasiones– no tiene respeto a la tierra y está obsesionada por el consumismo a ultranza.

En línea con este planteamiento, Alain Campos y Vicent Vidal han creado su obra Sur, un proyecto imaginativo donde lo individual se da cita con lo universal. La línea entre la imaginación y la fantasía se desarrolla por medio de un conjunto de 3.000 botellas rellenas de agua coloreada que forman una rosa de los vientos. El aire, representado por la rosa, el agua y el vidrio como materia conformada por el fuego, se combinan en la tierra construyendo un símbolo donde el sur rige como alternativa frente al dominio del norte. Vista la obra desde el quiosco, con la luz del atardecer que contrasta con los colores del contenido de cada botella y que alarga las sombras, cobra un aire de misterio y a la vez de serenidad, casi místico. Otra lectura, además de la artística, logra introducirnos en un sugerente mundo de contrastes, en esas diferencias abismales que se generan entre el norte y el sur, donde la obra es el símbolo de los valores determinantes de los verdaderos valores de fondo, que son los de la persona como ente por antonomasia.

Un doble trasfondo estético surge de la obra, extraído de este recurrente significado que se desprende de torno a las formas geométricas simples, interpretaciones míticas dentro de un pensamiento cultural en cierto modo retornado al origen del hombre, donde los símbolos marcaban la pauta en muchos órdenes de la vida. Recuperan los orígenes a través de una realidad metafórica, crean un mundo de contrastes que los artistas nos retan a descifrar desde nuestra mentalidad de sujetos receptores, al tiempo que dejan vía abierta a otras posibilidades interpretativas dentro de un mismo ámbito compositivo.

Mercedes Hernández García







THE SOUTH

When in September 1967 the Arte Povera was presented to the public, the protagonists of which worshiped poor materials as a reaction against traditional ones, we were still a long way from what we understand nowadays by Waste Art – which on this very occasion is celebrating its third edition. Since then, our planet has become much more complicated; other problems and circumstances have emerged from which the world of art cannot remain detached.

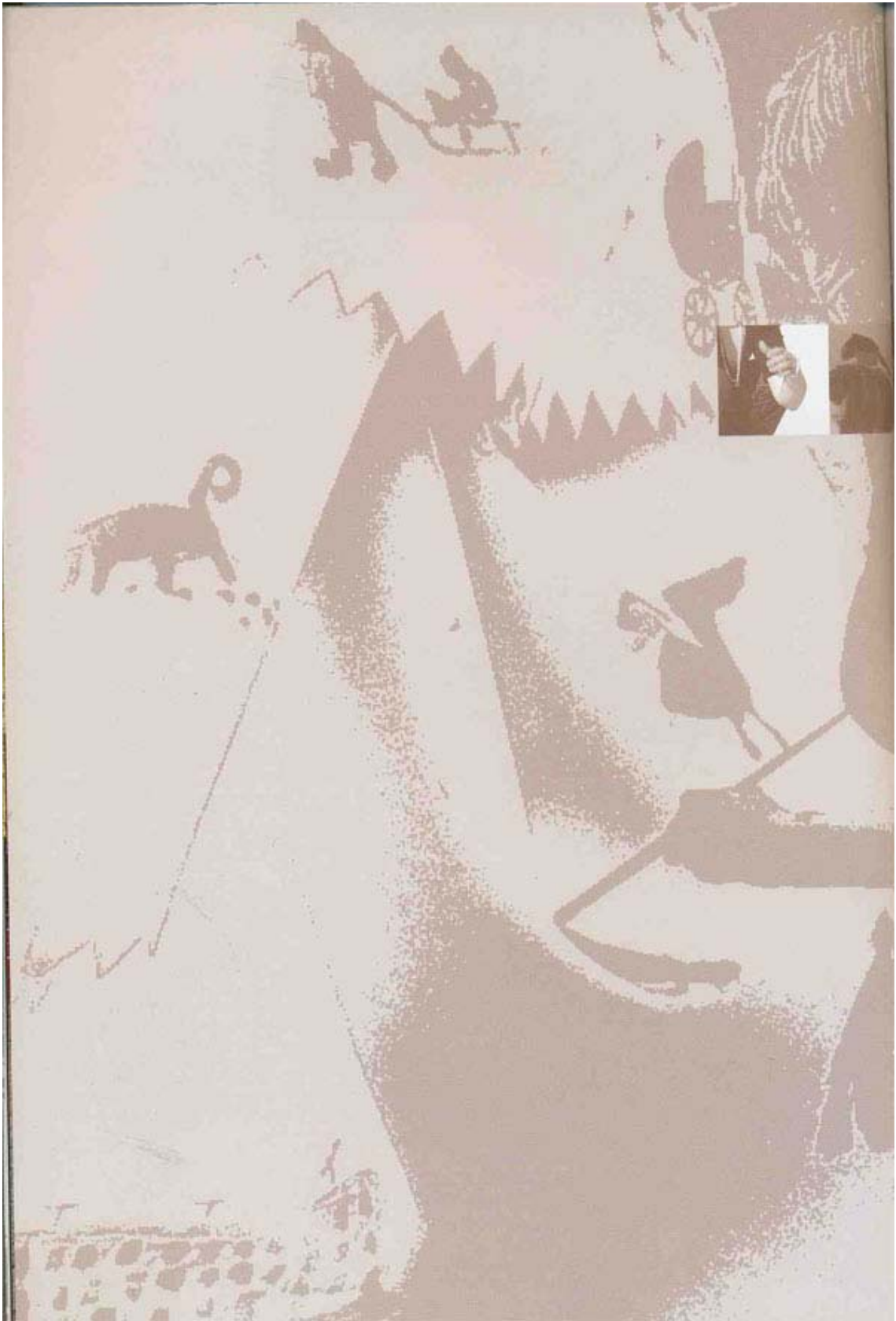
The language developed in these events – which could be called protests – could come from Arte Povera since the materials used are still poor: they come from waste, or, if you prefer, rubbish or what is now known as inherent solid waste – it sounds very fine, but it is still the same. Nevertheless, now there is a world of interconnections, which the artist challenges us to figure out from our mentality as receptors while leaving a door open to other expressive possibilities within the same composite area. The spirit of this artistic manifestation can be summarized in two premises: create art, and get rid of the waste that blights our environment. Like Arte Povera, this action tackles the creative experience in every situation through the most insignificant means, while at the same time crying out for a better world, for respect for the environment.

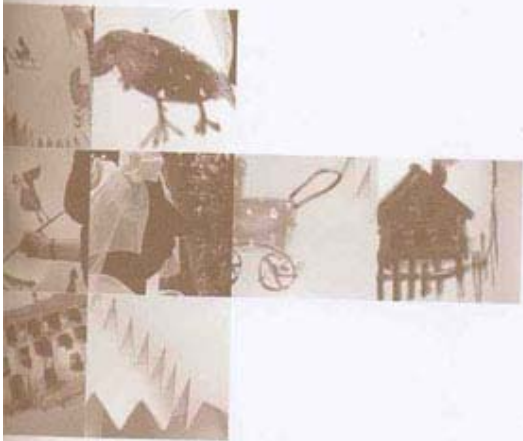
This activity can also be related to Land Art where the natural context becomes the scene for certain works that set out to combine artistic harmony with respect for the environment they are found in. Finally, in addition to these movements, as we have stated before, there is a peculiar factor: the demand for a rational and respectful use of the environment in which we live and which we enjoy, and that of our unavoidable responsibility to preserve and, if possible, improve it for future generations. From this perspective it becomes an Ecological Art and a Protest Art against a civilization which too often has no consciousness about the earth and which is obsessed with consumerism at all costs.

Related to this approach, Alain Campos and Vicent Vidal have created their work South. It is an imaginative project where individual and universal elements come together. The border between imagination and fantasy is developed through a group of 3000 coloured water bottles forming the wind rose. Air, represented by the rose, water and glass, as a material shaped by fire, are combined on earth to build a symbol in which the South rules as an alternative to the domination of the North. If you looked at this work from the bandstand, with the evening light contrasting with the colour content of each bottle and lengthening shadows, it took on an air of mystery and almost mystic serenity. This different point of view, apart from the artistic perspective, takes us into a suggestive world of contrasts, into the abysmal difference between North and South. The work symbolizes the decisive values of the true fundamental values: the values of the person as the being par excellence.

A double aesthetic undertone comes out of this work. It is drawn from a recurrent meaning coming off simple geometrical shapes, mythical interpretations within a cultural way of thinking that somehow comes back to the origin of human beings where symbols were guidelines in many areas of life. They retrieve the origins through a metaphoric reality. Artists create a world of contrasts challenging us to decipher them through our mentality as receptors, while at the same time keeping a door open to other interpretative possibilities within the same composite field.

Mercedes Hernández García





HIVERN

Ekaterina Kornilova

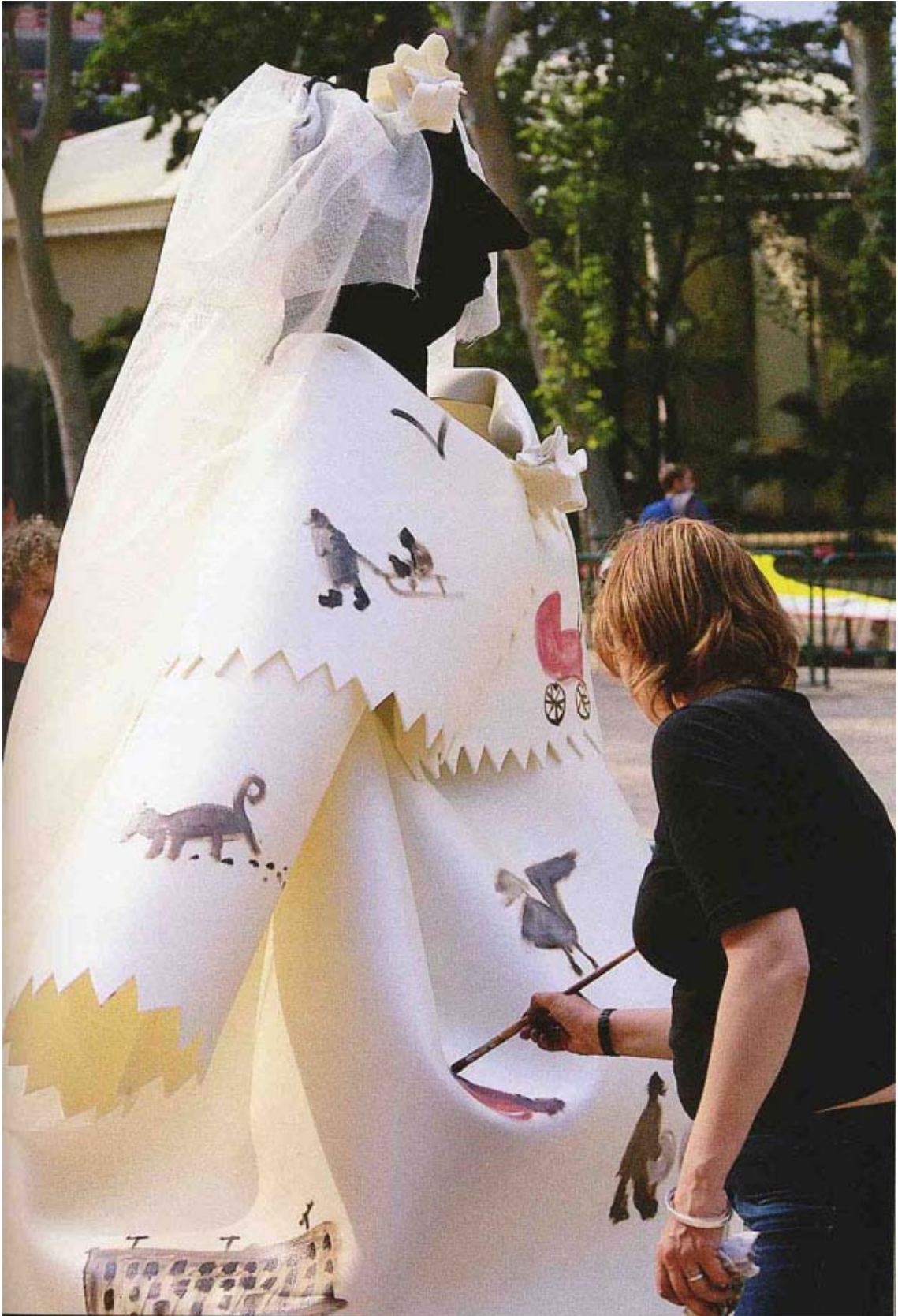
HIVERN

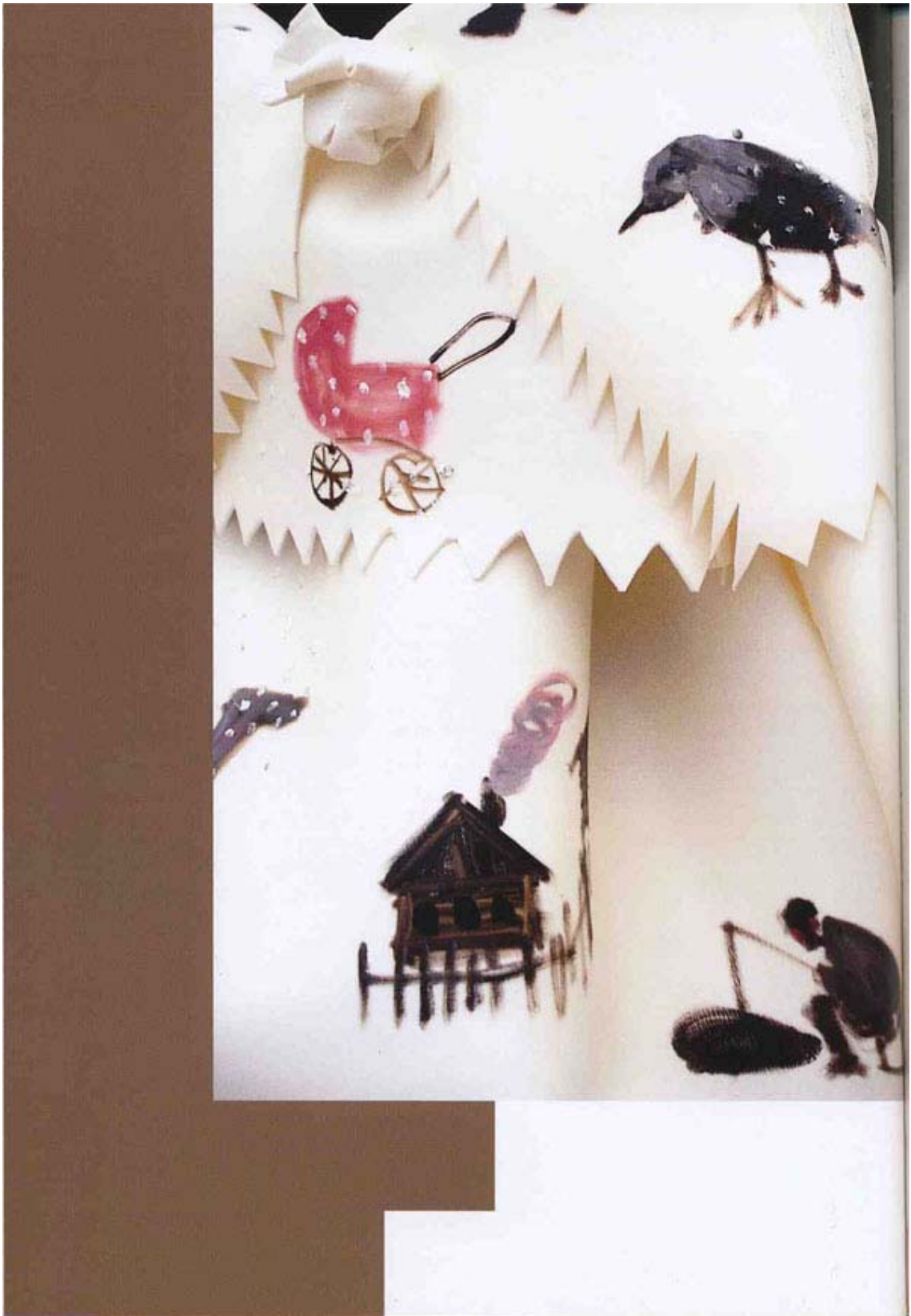
La núvia que va arribar del fred. La núvia que va arribar del fred porta amb ella, tatuats en el vestit de núvia, els records, els desitjos i les il·lusions de tota una vida, de tot un país, de tot un entorn. Arriba al sud amb el vestit d'hivern i porta amb ella trineus i merles de primavera. La núvia que va vindre del fred és pobra i camperola i teixeix el seu vestit amb l'escuma aïllant que sobra de la construcció d'edificis d'una ciutat llunyana i hivernal. El vestit és el seu recer, l'escuma la garantia de calor, la il·lusió de llar. Per això pinta en el vestit aquells records calorosos de les coses senzilles i comunes d'una infància entre esglésies, personatges, xicotets animals i flors que quedaren darrere com el llegat històric d'una etapa que conclou. La xiqueta es fa dona en casar-se i la seua història és l'aixovar de les noces. Cap aixovar és més esplendorós que la pròpia història.

Ekaterina Kornilova és una pintora d'històries, una narradora esplèndida que enriqueix les seues narracions amb una pintura dinàmica, plena de lirisme sense deixar de ser realista, amb aquest realisme de la natura que de vegades sembla somiar-se a si mateixa, natura somiejada de paisatge rus del que tant hem llegit en els grans de la seua literatura. Ella mateixa afirma que intenta recuperar, o més prompte conèixer, investigar, el valor d'una tradició realista que, al meu parer, va ser abandonada, amb excés de zel, per qüestions extraartístiques, per modes, per ideologies, per desig d'oblit, abans d'ultimar el seu procés. Aquest realisme soviètic tan enaltit antany com injuriat en l'actualitat constitueix el rerefons cultural dels artistes d'aquestes vastes terres del nord d'Europa. Però aquest realisme soviètic té la seua cara russa que l'inclou però no l'abasta i que és el camp d'experimentació de Katerina Kornilova. Un realisme de narració poètica allunyada de l'ideal ideològic que antany animava el soviètic. Un realisme de fons davant d'un realisme de superfície.

Sempre utilitza els seus temes, ens diu, com la raó mateixa de construir-los, en l'estil més croceanament expressionista (B. Croce, *Estètica como ciencia de la expresión y lingüística general*, 1903) convertint-los, així, en símbols languerians (S. K. Langer, *Sentimiento y forma*, 1953) la intenció dels quals no és l'autoexpressió de l'artista, sinó la concreció d'un sentiment. Així és aquesta núvia que va vindre del fred, núvia que és ella mateixa en esposar-se amb un espai, Castelló, que estima i que la tracta bé. Concreció d'un sentiment que, sens dubte, li sorgeix quan des del Llevant espanyol li proposen participar en un esdeveniment l'especialitat del qual —l'art povera i la consciència ecològica del reciclatge— no és la seua. Un repte no molt difícil de superar per a una artista com ella.

Ens porta els seus materials, les seues imatges i emocions. Ens porta els paisatges interiors i la seua gent cavalcant sobre el mantell blanc d'un floc nupcial. Ens porta una manera de veure i d'expressar el món més enllà de tècniques i de moviments artístics.





INVIERNO

La novia que llegó del frío. La novia que llegó del frío trae consigo, tatuados en su vestido de novia, los recuerdos, los deseos y las ilusiones de toda una vida, de todo un país, de todo un entorno. Llega al sur con su traje de invierno y trae consigo trineos y mirlos de primavera. La novia que vino del frío es pobre y campesina y teje su vestido con la espuma aislante que sobra de la construcción de edificios de una ciudad lejana e invernal. Su vestido es su cobijo, la espuma la garantía de calor, la ilusión de hogar. Por eso pinta en su traje aquellos recuerdos calurosos de las cosas sencillas y comunes de una infancia entre iglesias, personajes, pequeños animales y flores que quedaron atrás como el legado histórico de una etapa que concluye. La niña se hace mujer al casarse y su historia es el ajuar de su boda. Ningún ajuar es más esplendoroso que la propia historia.

Ekaterina Kornilova es una pintora de historias, una narradora espléndida que enriquece sus narraciones con una pintura dinámica, llena de lirismo sin dejar de ser realista. Con ese realismo de la naturaleza que a veces parece soñarse a sí misma, naturaleza ensañada de paisaje ruso del que tanto hemos leído en los grandes de su literatura. Ella misma afirma que intenta recuperar, más bien, conocer, investigar, el valor de una tradición realista que, a mi entender, fue abandonada, con exceso de celo, por cuestiones extra-artísticas, por modas, por ideologías, por deseo de olvido, antes de ultimar su proceso. Ese realismo soviético tan ensalzado antaño como denostado en la actualidad constituye el trasfondo cultural de los artistas de esas vastas tierras del norte de Europa. Pero ese realismo soviético tiene su cara rusa que lo incluye pero no lo abarca y que es el campo de experimentación de Ekaterina Kornilova. Un realismo de narración poética alejada del ideal ideológico que antaño animaba lo soviético. Un realismo de fondo frente a un realismo de superficie.

Siempre utiliza sus temas, nos dice, como la razón misma de construirlos, en el estilo más croceanamente (B. Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, 1903) expresionista convirtiéndolos, así, en símbolos languerianos (S.K.Langer, *Sentimiento y Forma*, 1953) cuya intención no es la auto-expresión del artista sino la concreción de un sentimiento. Así es esta novia que vino del frío, novia que es ella misma al desposarse con un espacio, Castellón, que quiere y que la trata bien. Concreción de un sentimiento que sin duda le surge cuando desde el levante español le proponen la participación en un evento cuya especialidad —el arte povera y la conciencia ecológica del reciclaje— no es la suya. Un reto no muy difícil de superar para una artista como ella.

Nos trae sus materiales, sus imágenes y sus emociones. Nos trae sus paisajes interiores y sus gentes cabalgando sobre el manto blanco de un copo nupcial. Nos trae un modo de ver y expresar el mundo más allá de técnicas y movimientos artísticos.

M.T. Beguiristain



WINTER

The bride who came from the cold. The bride who came from the cold brings with her memories, desires and hopes of a whole life, a whole country, and a whole environment tattooed on her wedding dress. She comes to the South in her winter dress and brings with her sleighs and spring blackbirds. The bride who came from the cold is a poor countrywoman, her dress woven with the insulating foam left over from the buildings of a far-away wintry city. Her dress is her shelter. The foam guarantees some warmth—an illusion of home. That is why she paints her dress with warm memories of simple and common things from her childhood: churches, characters, small animals and flowers which will be left behind as a historical legacy of an ending stage. The girl becomes a woman when she gets married, and her story is her trousseau. No trousseau is more magnificent than our own story.

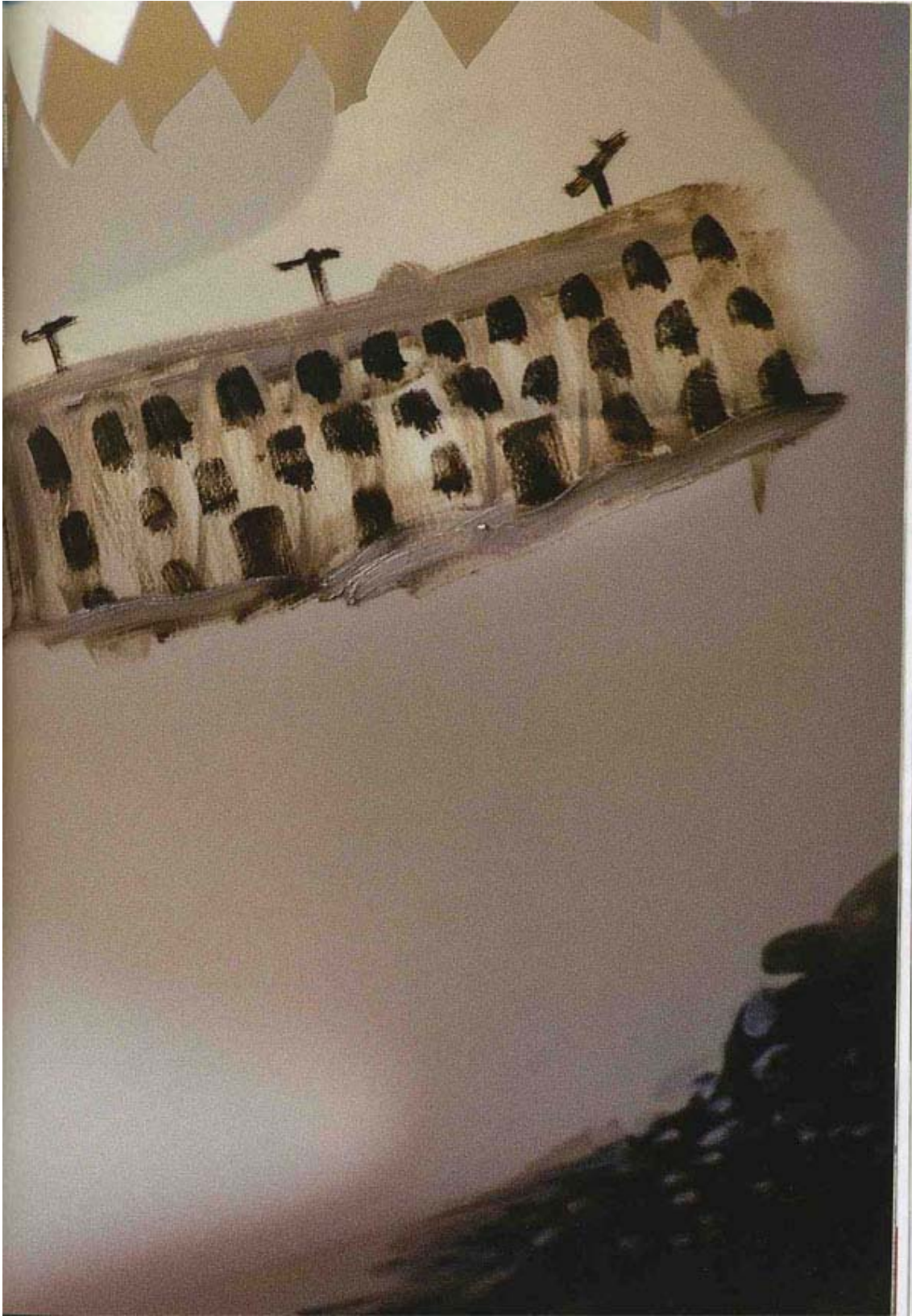
Ekaterina Kornilova is a story-painter, a splendid storyteller who enriches her stories with a dynamic painting full of lyricism but still realistic. It is through this nature-based realism that she appears to dream about herself, a dreamy nature of the Russian landscape, which we have read so much about in the big names of her literature. She says she tries to retrieve, or rather get to know and investigate the value of a realistic tradition. I believe she abandoned this tradition with excessive zeal as a consequence of extra-artistic issues, fashions, ideologies, because she wanted to forget before finishing the process she had started. This Soviet realism—formerly praised and currently debased—constitutes the cultural background of artists coming from the vast landscapes of northern Europe. And this Soviet realism has a Russian side that includes it but does not embrace it, which constitutes Ekaterina Kornilova's experimental field. A realism of poetic narration which moves away from the ideological ideal that formerly encouraged the Soviet. A deep realism as opposed to a surface realism.

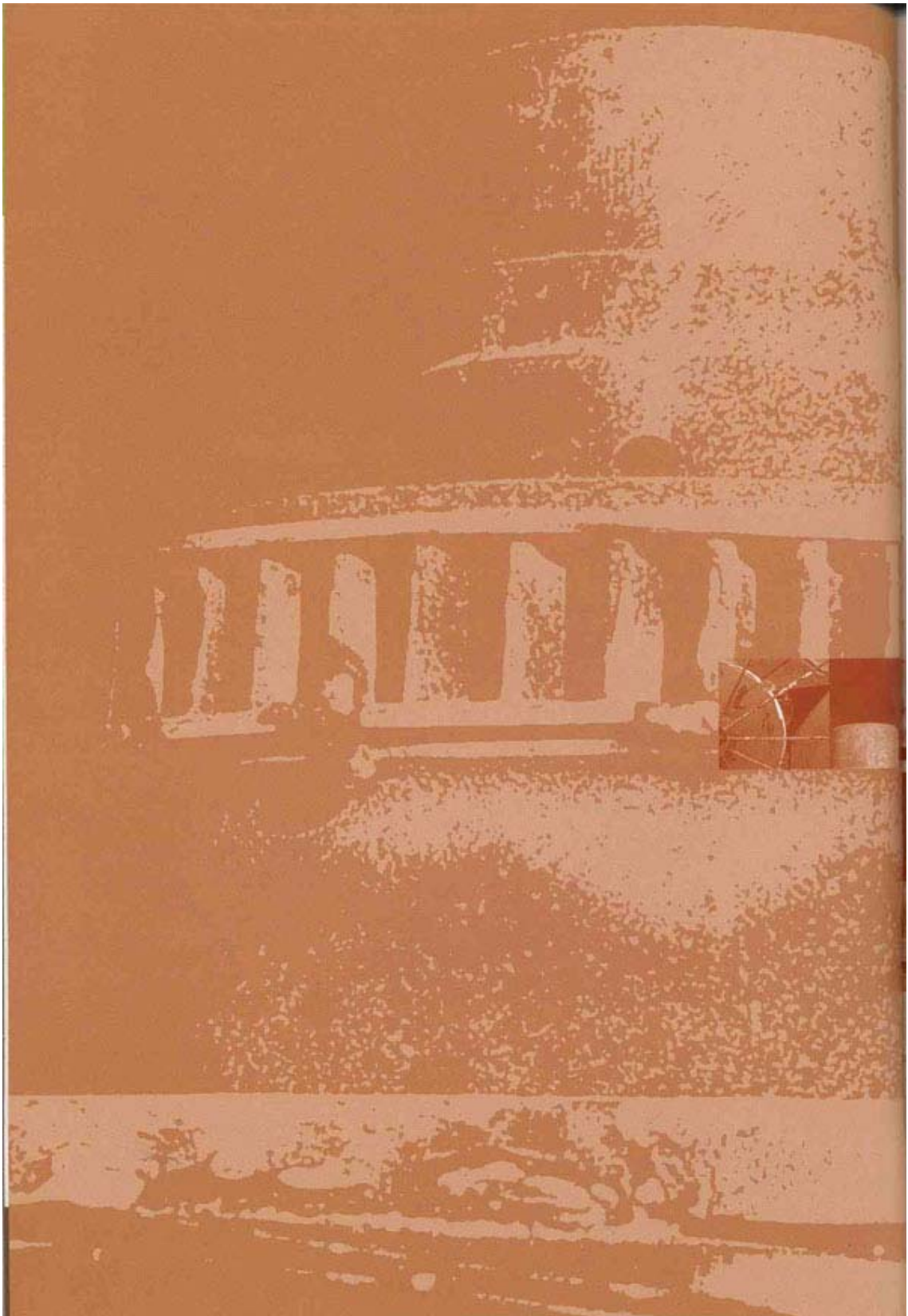
She says she always uses her themes as the very reason for their construction, in a Crocean expressionist style (B. Croce, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, 1902). Thus, she converts them into Langerian symbols (S. K. Langer, *Feeling and Form*, 1953) whose intention is not the artist's self-expression but the specifying of a feeling. And this is the bride who came from the cold. She is the bride as she marries a space, Castellón—which loves her and treats her well. A pinpointed feeling which without doubt comes out when the proposal comes from the Spanish Levante for her to participate in an event whose specialization—Povera Art and recycling as an ecological consciousness—is not hers. Not a very difficult challenge to meet for an artist like her.

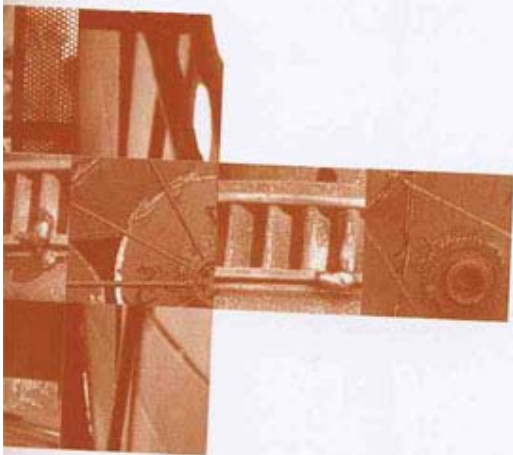
She brings us her materials, her images and her emotions. She brings us her internal landscapes and her people riding the white cloak of a nuptial snowflake. She brings us a way of seeing and expressing the world that goes beyond artistic techniques and movements.

M.T. Beguiristain









TEMPUS VERSUS RECICLATGE

Pere Ribera

TEMPUS VERSUS RECICLATGE

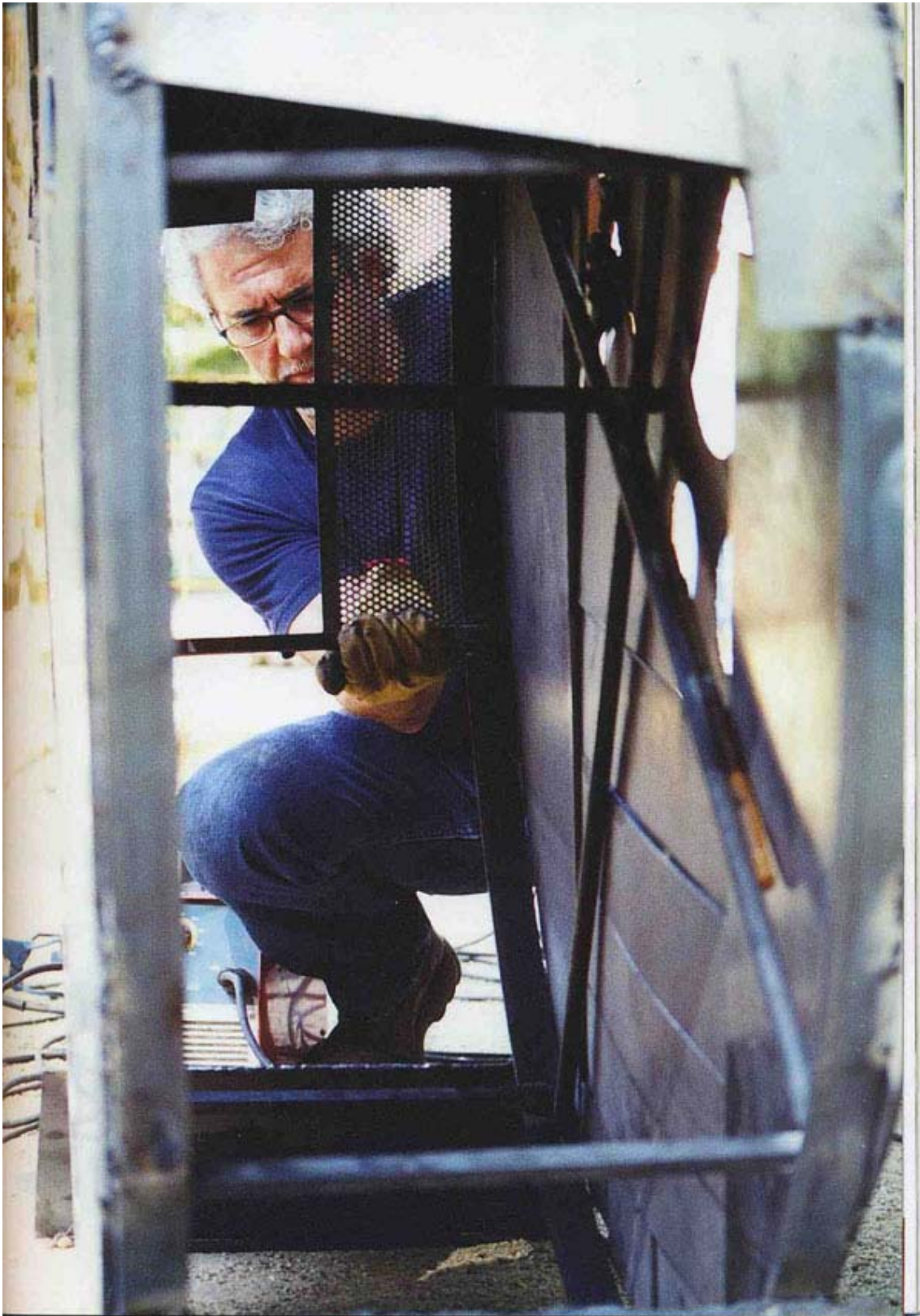
«Les obres que participen del discurs mediàtic poden considerar-se mediatitzades per la cultura al mateix temps que presenten una disposició irònica davant d'aquesta».

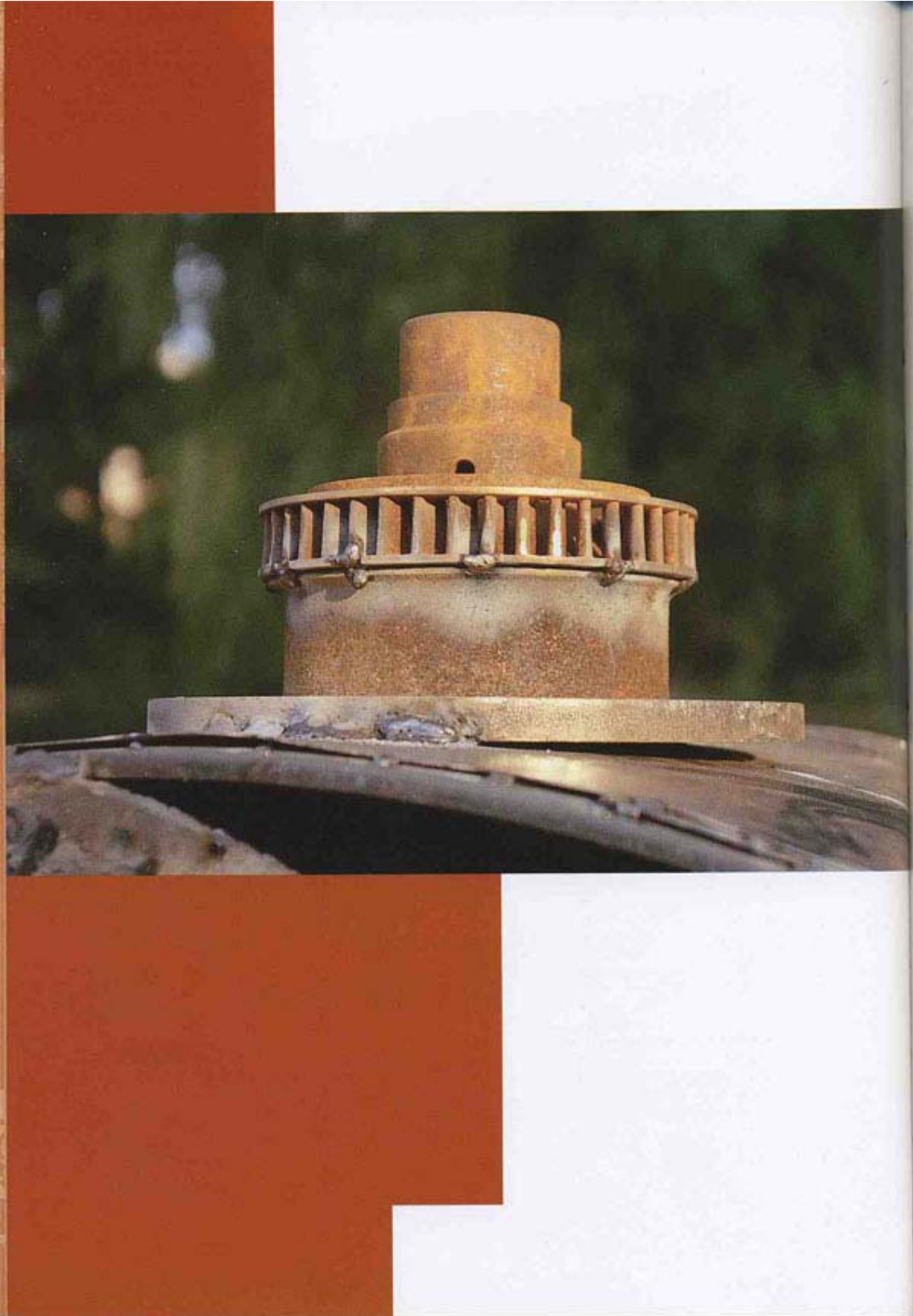
Tricia Collins / Richard Milazzo

Entreteniment crític. L'esgotament de les formes de protesta, la banalització dels missatges, la gratuïtat semàntica derivada de l'ocupació d'ampul·losos discursos crítics, l'abús de la immediatesa del formalisme com a mitjà de representació, les reiterades i innòcues tàctiques de negació, la legitimació per part de l'oligarquia cultural d'unes propostes en detriment d'altres, l'aprehensió sistemàtica d'estratègies alienes i la supressió de qualsevol contingut subversiu, són algunes de les característiques d'un nou article de consum a la disposició d'una funció aparent entorn d'una realitat fingida que ha trobat en l'art un extraordinari vehicle de reivindicació social subordinat a les exigències d'una cultura instrumentalitzada. La sublimació de la ironia i les poètiques simulades no són ni suficients, ni funcionals, si es gesten i es desenvolupen al si de les institucions culturals. Un conjunt d'actituds crítiques que són part d'una moda, que esperem que siga passatgera, que avala continguts superficials en perjudici d'altres que incorporen una voluntat real de canvi. Només la resistència activa fora dels canals establerts per a la circulació de l'art i un posicionament contrari als gustos culturals definits com a apropiats asseguruen un veritable sentit crític allunyat de qualsevol esfera de domini.

Al marge, en aparença, d'aquesta sèrie de condicionants és on cal situar les propostes artístiques que conformen la tercera edició de l'Art del Rebuig portada a terme al parc de Ribalta de Castelló i que té com a finalitat conscienciar-nos de la necessitat d'abordar el problema que suposa el desmesurat increment de residus en una societat el principal paradigma de la qual és el consum compulsiu. A més, l'abandó dels espais interns de representació de l'art, galeria i museu, per llocs públics, fa més fluida la relació entre art i espectador. Quant al treball de Pere Ribera, centre d'aquesta reflexió, cal subratllar, d'una banda, la seua faceta organitzativa—no debades és un dels principals impulsors d'aquestes jornades bianuals— i, d'altra banda, cal destacar la seua presència activa en participar amb la confecció, in situ, d'una obra que arranca de l'escenificació d'un desig benintencionat. El seu objectiu és conscienciar un públic heterogeni sobre la conveniència d'exigir solucions concretes i immediates que no demoren, ni un minut més, la necessitat de fixar mesures urgents que garantisquen un desenvolupament «sostenible». Amb aquesta finalitat ha construït, amb ofici, un rellotge amb materials de deixalles, restes de planxes d'acer i engranatges usats.

Com a conclusió, cal esmentar que és ben sabut que l'art ja fa temps que va perdre la categoria ontològica, alhora que incrementava la seua funció com a important instrument de poder. Aleshores hem de preguntar-nos: és l'art un instrument vàlid per a l'exercici de la crítica? O, per contra, no serà l'art la resposta a un procés de simulació l'objectiu del qual és calmar els nostres desitjos no sadollats, permetent la proliferació d'innombrables polítiques d'aparador que tendeixen a instrumentalitzar fins i tot la nostra consciència? La veritat és que «gran part de l'art públic contemporani serveix encara com a propaganda de les estructures de poder existents» (Lucy R. Lippard) i són escasses les propostes destinades a franquejar un model que sembla inamovible, però que és molt fràgil quan es qüestiona.





TEMPUS VERSUS RECICLAJE

«Las obras que participan del discurso mediático pueden considerarse mediatizadas por la cultura al tiempo que presentan una disposición irónica frente a la misma».

Tricia Collins / Richard Milazzo

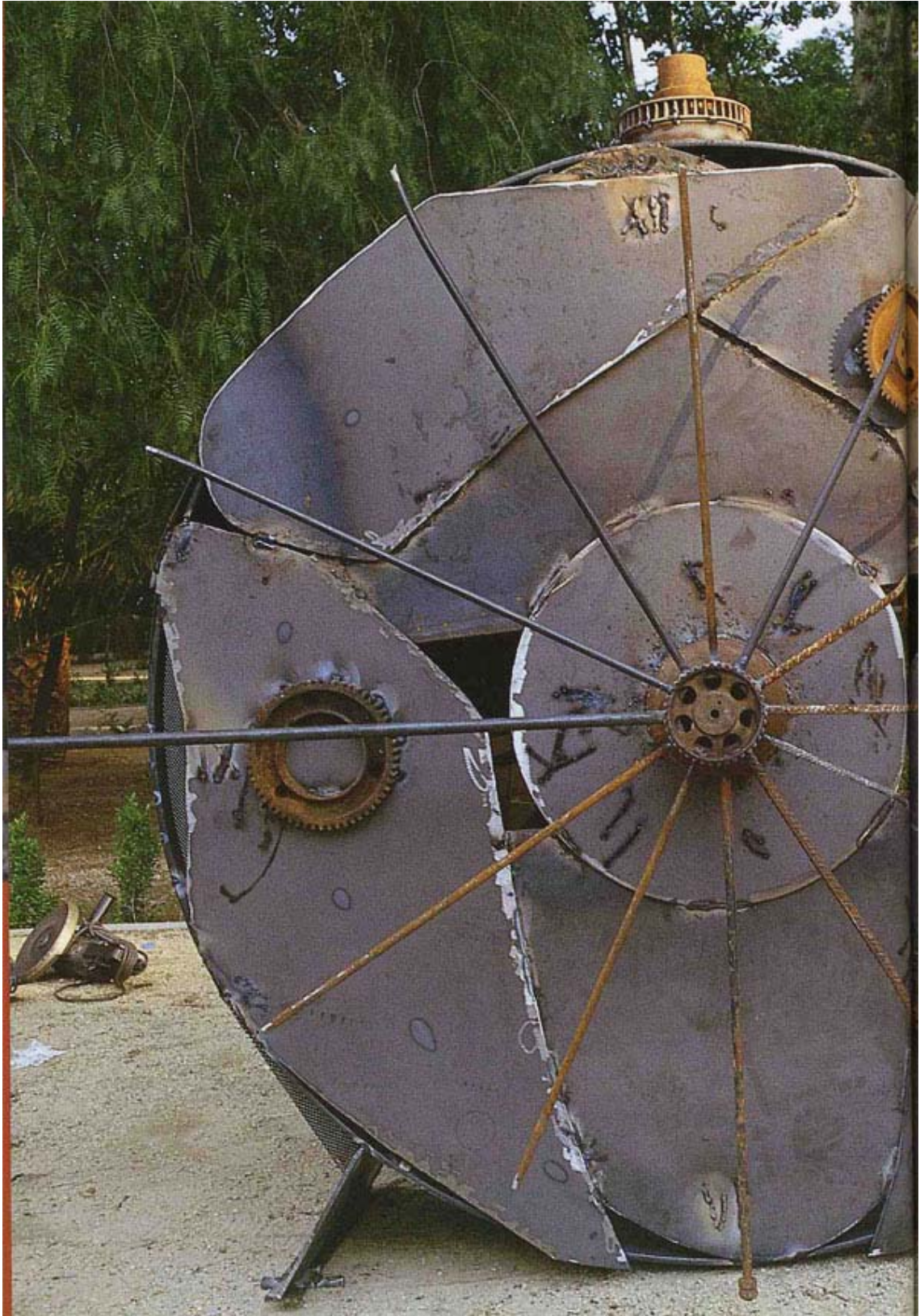
Entretenimiento crítico. El agotamiento de las formas de protesta, la banalización de los mensajes, la gratuidad semántica derivada del empleo de ampulosos discursos críticos, el abuso de la inmediatez del formalismo como medio de representación, las reiteradas e inocuas tácticas de negación, la legitimación por parte de la oligarquía cultural de unas propuestas en detrimento de otras, la aprehensión sistemática de estrategias ajenas y la supresión de cualquier contenido subversivo no son más que algunas de las características de un nuevo artículo de consumo a disposición de una función aparente en torno a una realidad fingida que ha encontrado en el arte un extraordinario vehículo de reivindicación social subordinado a las exigencias de una cultura instrumentalizada. La sublimación de la ironía y las poéticas simuladas no son ni suficientes, ni funcionales, si se gestan y desarrollan en el seno de las instituciones culturales. Un conjunto de actitudes críticas que son parte de una moda que esperamos que sea pasajera, que avala contenidos superficiales en perjuicio de otros que incorporan una voluntad real de cambio. Sólo la resistencia activa fuera de los canales establecidos para la circulación del arte y un posicionamiento contrario a los gustos culturales definidos como apropiados aseguran un verdadero sentido crítico alejado de cualquier esfera de dominio.

Al margen, en apariencia, de esta serie de condicionantes, es donde hay que situar las propuestas artísticas que conforman la tercera edición del Arte del Desecho llevada a cabo en el parque de Ribalta de Castellón y que tiene como finalidad concienciarlos de la necesidad de abordar el problema que supone el desmesurado incremento de residuos en una sociedad cuyo principal paradigma es el consumo compulsivo. Además, el abandono de los espacios íntimos de representación del arte, galería y museo, por lugares públicos hace más fluida la relación entre arte y espectador. Respecto al trabajo de Pere Ribera, centro de la presente reflexión, merece subrayarse, por un lado, su faceta organizativa (no en vano es uno de los principales impulsores de estas jornadas bianuales) y, por otro lado, su presencia activa al participar con la confección in situ de una obra que arranca de la escenificación de un deseo bienintencionado. Su objetivo es concienciar a un público heterogéneo sobre la necesidad de exigir soluciones concretas e inmediatas que no demoren, ni un minuto más, la necesidad de fijar medidas urgentes que garanticen un desarrollo «sostenible». Para este fin ha construido, con oficio, un reloj con materiales de desecho, restos de planchas de acero y engranajes usados.

A modo de conclusión, hay que mencionar que es sabido que el arte hace ya tiempo que perdió su categoría ontológica a la vez que incrementaba su función como poderoso instrumento de poder. Entonces debemos preguntarnos: ¿es el arte un instrumento válido para el ejercicio de la crítica? O, por el contrario, ¿no será el arte la respuesta a un proceso de simulación cuyo objetivo es calmar nuestros deseos no saciados, permitiendo la proliferación de innumerables políticas de escaparate que tienden a instrumentalizar incluso a nuestra propia conciencia? Lo cierto es que «gran parte del arte público contemporáneo sirve aún como propaganda de las estructuras de poder existentes» (Lucy R. Lippard) y son escasas las propuestas destinadas a franquear un modelo que parece inamovible pero que es muy frágil cuando se cuestiona.

Antonio Calderón







TEMPUS VERSUS RECYCLING

"Pieces of art participating in mediatic discourses can be considered mediated by culture while having an ironic disposition towards it".

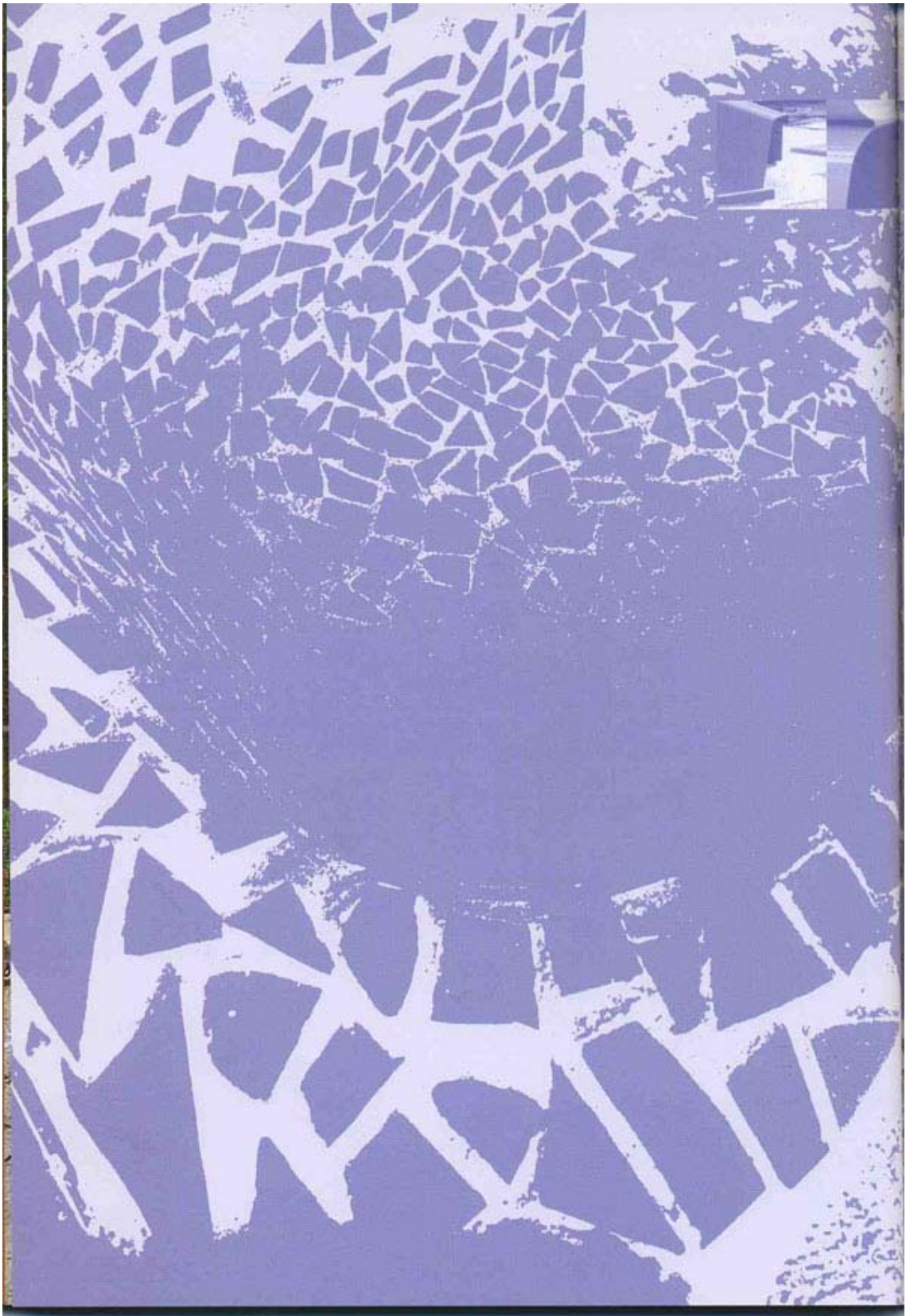
Tricia Collins / Richard Milazzo

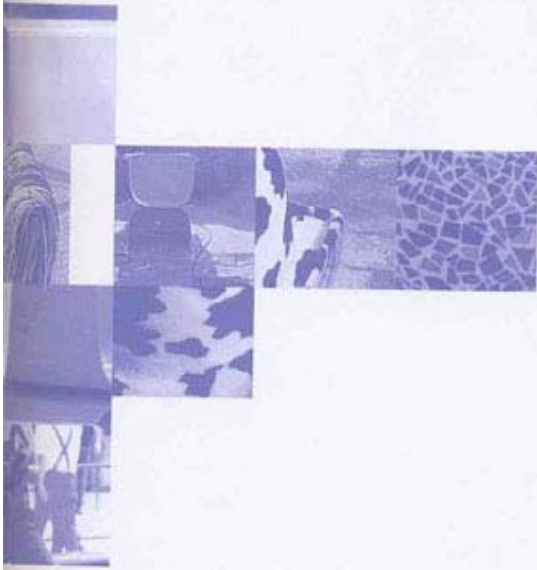
Critical entertainment. Worn out ways of protesting, message trivialization, semantic gratuitousness derived from the use of pompous critical discourses, the abuse of the immediacy of formalism as a way of representation, reiterated and innocuous negation tactics, the cultural oligarchy's legitimisation of certain proposals to the detriment of others, systematic apprehension of other people's strategies and suppression of any subversive content – these are just some characteristics of the new consumer item. This new item is at the disposal of an apparent function around a sham reality that has found in art an extraordinary vehicle for social vindication subordinated to the demands of an instrumentalised culture. The exaltation of irony and simulated poetics are neither sufficient nor functional if they are conceived and developed in cultural institutions. A set of critical attitudes that are part of a fashion –hopefully a passing one– that endorse superficial contents to the detriment of others that incorporate real resolution for change. Only active resistance outside established channels for the circulation of art and a position contrary to the cultural tastes defined as appropriate will guarantee a true critical sense removed from any power sphere.

Apparently, the artistic proposals of the Third Waste Art Event, which took place in Castellón's Ribalta Park, should be set outside these determining elements. Its objective was to make us aware of the need to tackle the problem of the excessive increase of waste in a society whose main paradigm is convulsive consumption. Furthermore, the departure from interior spaces for art representation –galleries and museums– to take over outdoor areas makes for a more fluid relationship between art and viewer. Regarding Pere Ribera's work, the focal point of this reflection, on the one hand his organisational facet should be stressed –he is in fact one of the main promoters of this biannual event–, and on the other hand his active presence –he participates in situ in the creation of a work of art which stems from the dramatization of a deeply-founded desire. His objective is to make a heterogeneous public aware of the need to demand concrete and immediate solutions to establish urgent measures that guarantee "sustainable" development without any further delay. To this end he crafted a functioning clock from waste materials, scraps of steel sheeting and used gears. The result is seen in a deep concern about the inexorable progress of time without any sincere proposals materialising and a need to maintain a constant combative position.

To conclude, it remains to be said that we all know art lost its ontological quality a long time ago, while its function as a potent instrument of power increased. Thus we should ask ourselves: is art a valid instrument for the practise of criticism? Or on the contrary: might art not be the answer to a process of simulation whose objective is to pacify our unsatisfied desires by allowing the proliferation of countless "shop window" policies which tend to manipulate even our own conscience? In fact "most contemporary public art still acts as propaganda for current power structures" (Lucy R. Lippard) and proposals to liberate an apparently unchangeable model that is in fact very fragile when called into question are few and far between.

Antonio Calderón





BANYERES

Pablo Montoya
Blas Montoya

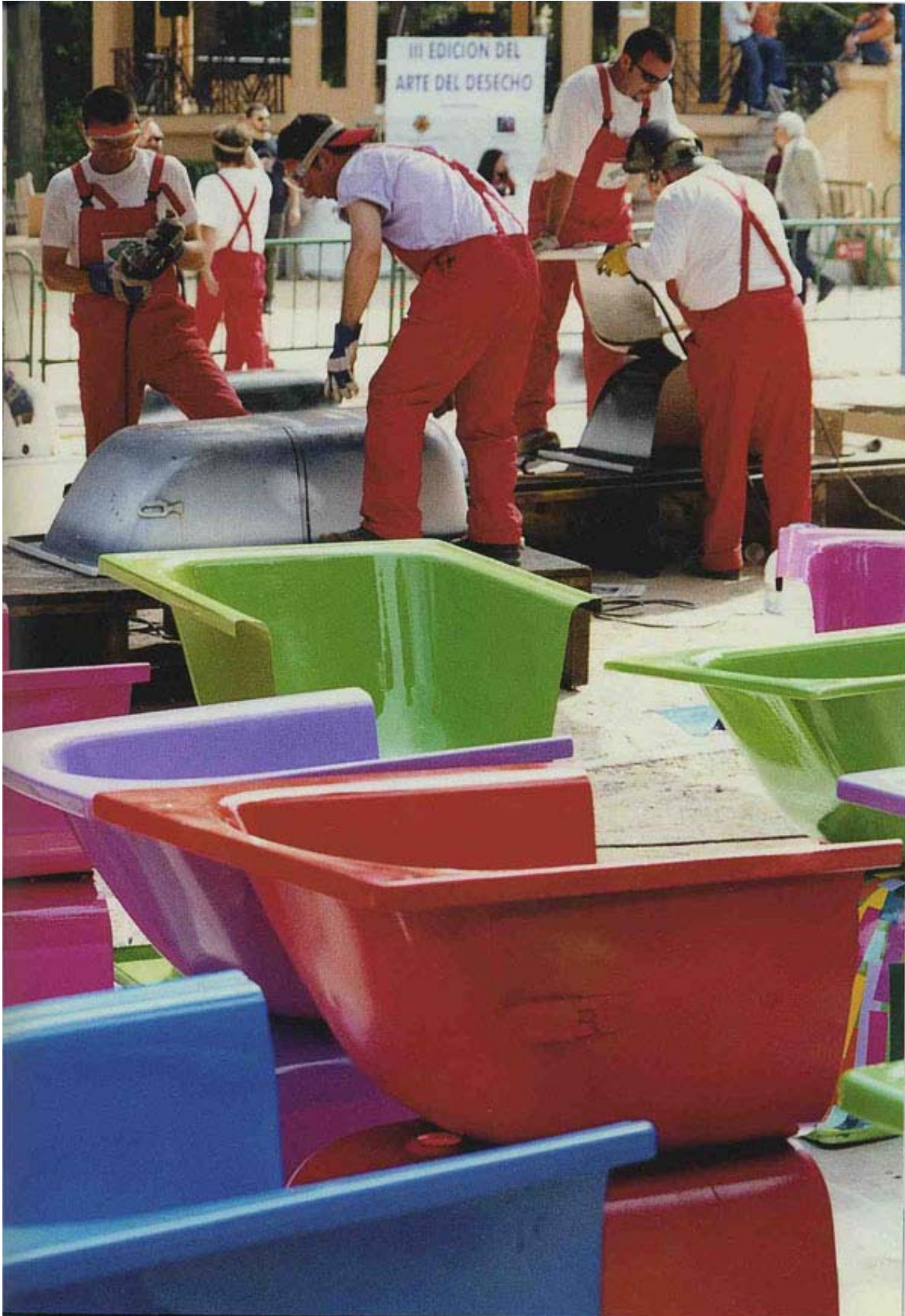
BANYERES

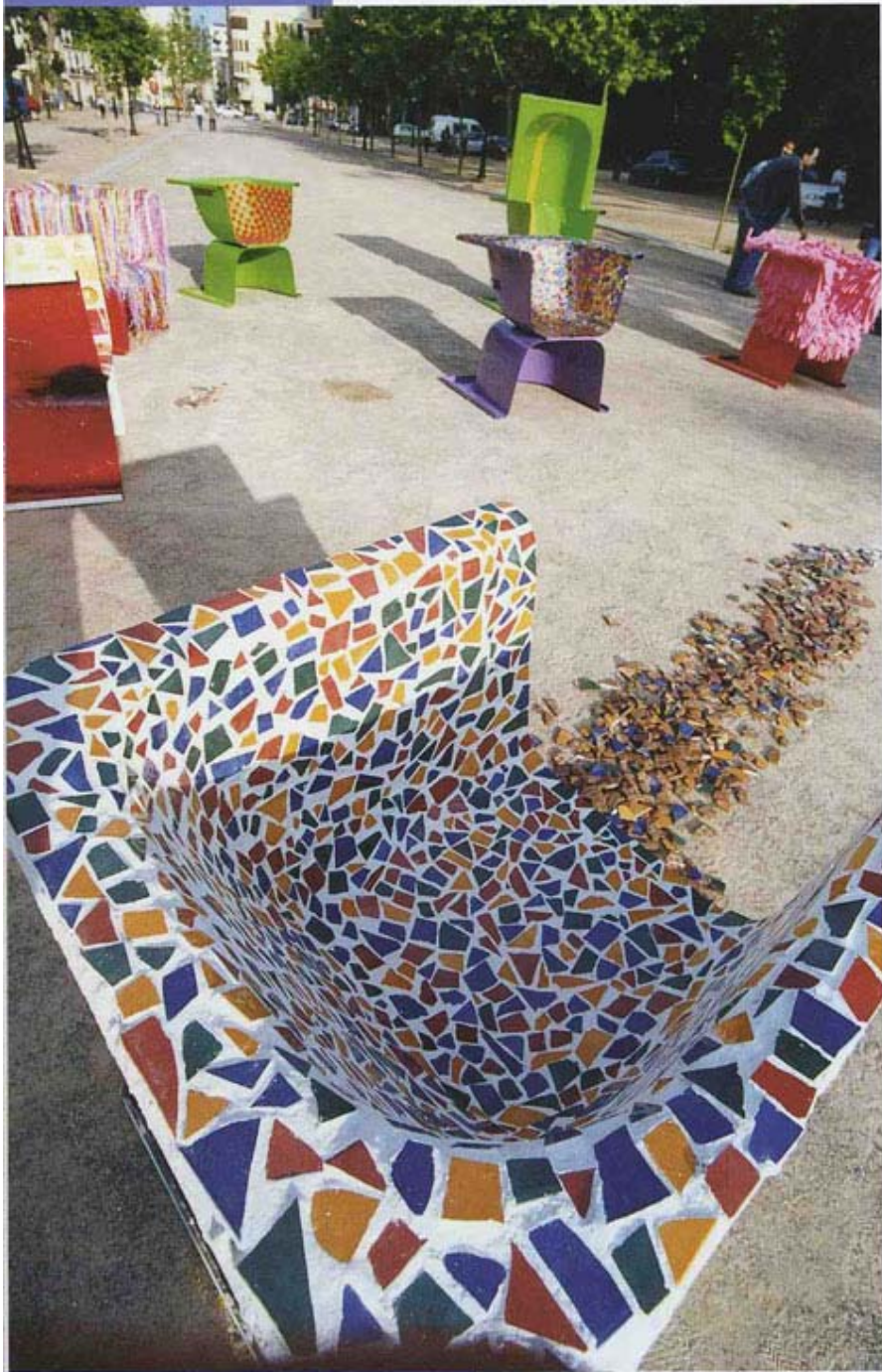
Somnis de Deconstrucció. Des de l'11 de maig de 2003 somnie repetidament amb banyeres. Gegantesques banyeres de colors brillants cobren vida i, convertides en diferents personatges, em persegueixen pel parc de Ribalta de Castelló. En realitat, és un malson merescut, perquè com a professor d'Història de l'Art moltes vegades m'he plantejat on limita l'obra d'art, i amb això l'única cosa que he aconseguit és que unes banyeres butaca m'ataquen per haver intentat posar límits, quan aquests límits només demostrarien la pèrdua de llibertat i d'originalitat que precisament caracteritzen l'art.

L'obra de Pablo i Blas Montoya és sobretot això: lliure i original. Es mou entre l'aparent fredor de les geometries industrials i l'inesgotable plaer innocent del joc. I és que Francis Bacon ja va veure l'art de la nostra època com un joc amb el qual l'home es distrau. L'artista havia d'aprofundir en el mateix joc per tal de traure alguna cosa en clar. Com en les obres de Joan Miró, vam poder veure com es gesta amb savi i alegre infantilisme el gaudi del joc del trencament de les dures formes corbes inorgàniques, i la seua transmutació en mobiliari carregat de color, en trencadís, en mans de làtex, en paper, etc.

Finalment, com no podia ser d'una altra manera, unes altres banyeres es van rebel·lar i van crear no només mobles, sinó també homes que escapen retallant-se en la buidor del seu fons, quadres que aprofiten la banyera com a marc, o la mateixa banyera reduïda al mínim cos físic. Però, a més, l'obra de Blas i Pablo Montoya segueix el consell de Bacon i indaga en el joc, i exemplifica en el treball en sèrie, en les cinquanta obres creades en un dia, en la quantitat d'equip tècnic (Javier Ibáñez, Pepe Ventura, Miguel Fajardo, Walter Caccia, Antonio Fara, Nacho Flors, Blas Tena, Nicolás Molero, Ximo Lara, José Ramón Rubio, Alfredo Dolz, Enrique Albesa, Javier Besnard, Óscar Herreros, Miguel Ballester, Pepe Laguía, Paco Tirado i Esteban Maño) i equip artístic (Reyes Fajardo, Carmela Forés, Susi A. Patxpain, Caroline Boixeda, Sergio Pérez, Tania Magro, Nacho Romero, Almudena Pereira, Paula Roselló, Arnau Benlloch, Roberto Vallejo, Vicente Hernández, Cristina Cavaller, Marisol Arrieta, David Ruiz, Teresa Segarra, Javier García, Dani Puertas, Alberto Leonardo i Javi Ibáñez) que va col·laborar en sintonia, la mateixa societat actual, la societat d'un capitalisme que s'esfuma en la realitat, que ho penetra tot com un virus, i que una vegada ha arribat a tot i a tots deixa de preocupar-se per crear béns i es fa també ama de la realitat, d'una segona realitat de ficció, on la clonació —ací de banyeres banc— és el principal objectiu. La societat de l'espectacle, agudament predita per Guy Debord, contagia irremissiblement les ideologies i les assimila com un producte més.

Sens dubte, és amb aportacions com aquestes de l'art del rebuig, malgrat la seua irregularitat temporal, que pot perfilar-se un bon aparador de l'obra d'autor. És gràcies a l'art del rebuig i als artistes que van integrar l'experiència que recorde i comprenc el famós eslògan antiglobalització de Portoalegre: «un altre món és possible».





BAÑERAS

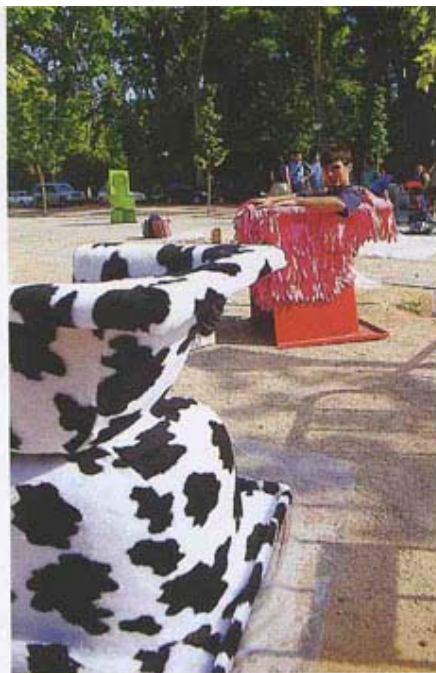
Sueños de Deconstrucción. Desde el once de mayo de 2003 sueño repetidamente con bañeras. Gigantescas bañeras de colores brillantes cobran vida y convertidas en diferentes personajes me persiguen por el parque Ribalta de Castellón. En realidad, se que es una pesadilla merecida, pues como profesor de historia del arte muchas veces me he planteado donde limita la obra de arte, y con eso lo único que he conseguido es que unas bañeras-sillón me ataquen por haber intentado poner límites, cuando estos límites sólo demostrarían la pérdida de libertad y originalidad que precisamente caracterizan el arte.

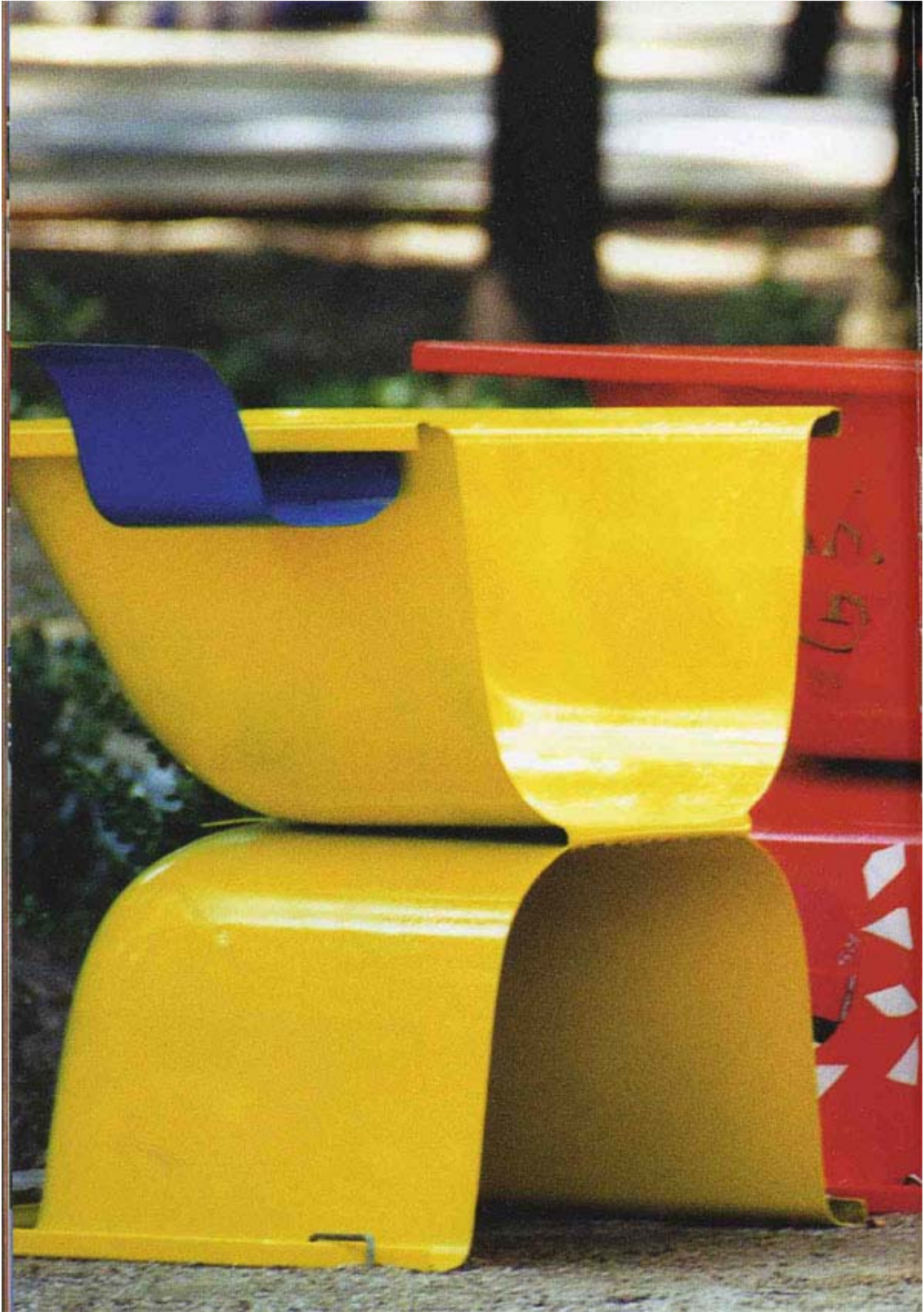
La obra de Pablo y Blas Montoya es sobretodo eso: libre y original. Se mueve entre la aparente frialdad de las geometrías industriales y el inagotable placer inocente del juego. Y es que ya Francis Bacon vio al arte de nuestra época como un juego con el que el hombre se distrae, y donde el artista tenía que profundizar en el mismo juego para sacar algo en limpio. Como en las obras de Joan Miró, pudimos ver gestarse con sabio y alegre infantilismo el disfrute del juego de la rotura de las duras formas curvas inorgánicas, y su transmutación en mobiliario cargado de color, trencadis, manos de látex, papel, etc.

Finalmente, como no podía ser de otra manera, otras bañeras se revelaron creando no sólo muebles sino también hombres que escapan recortándose en el vacío de su fondo, cuadros que aprovechan la bañera como marco, o la propia bañera reducida a su mínimo cuerpo físico. Pero además, la obra de Blas y Pablo Montoya sigue el consejo de Bacon e indaga en el juego, y ejemplifica en su trabajo en serie, en sus cincuenta obras creadas en un día, en la cantidad de equipo técnico (Javier Ibáñez, Pepe Ventura, Miguel Fajardo, Walter Caccia, Antonio Fara, Nacho Flores, Blas Tena, Nicolas Molero, Ximo Lara, José Ramón Rubio, Alfredo Dolz, Enrique Albesa, Javier Besnard, Oscar Herreros, Miguel Ballester, Pepe Laguna, Paco Tirado y Esteban Maño) y equipo artístico (Reyes Fajardo, Carmela Forés, Susi A, Patxpain, Caroline Boixeda, Sergio Pérez, Tania Magro, Nacho Romero, Almudena Pereira, Paula Roselló, Arnau Benlloch, Roberto Vallejo, Vicente Hermadez, Cristina Cavaller, Marisol Arrieta, David Ruiz, Teresa Segarra, Javier García, Dani Puertas, Alberto Leonardo y Javi Ibáñez) que colaboraron en sintonía, ejemplifica, decía, la propia sociedad actual, la sociedad de un capitalismo que se esfuma en la realidad, que lo penetra todo como un virus, y que una vez ha alcanzado a todo y a todos deja de preocuparse por crear bienes y se hace también dueño de la realidad, de una segunda realidad de ficción, donde la clonación —aquí de bañeras banco— es el principal objetivo. La sociedad del espectáculo, agudamente predicha por Guy Debord, contagia irremisiblemente las ideologías y las asimila como un producto más.

Sin duda es con aportaciones como estas como el Arte del Desecho, a pesar de su irregularidad temporal, puede perfilarse como un buen escaparate de la obra de autor. Es gracias al Arte del Desecho y a los artistas que integraron la experiencia que recuerdo y comprendo el famoso eslogan antiglobalización de Portoalegre "otro mundo es posible".

Joan Feliu Franch







BATHTUBS

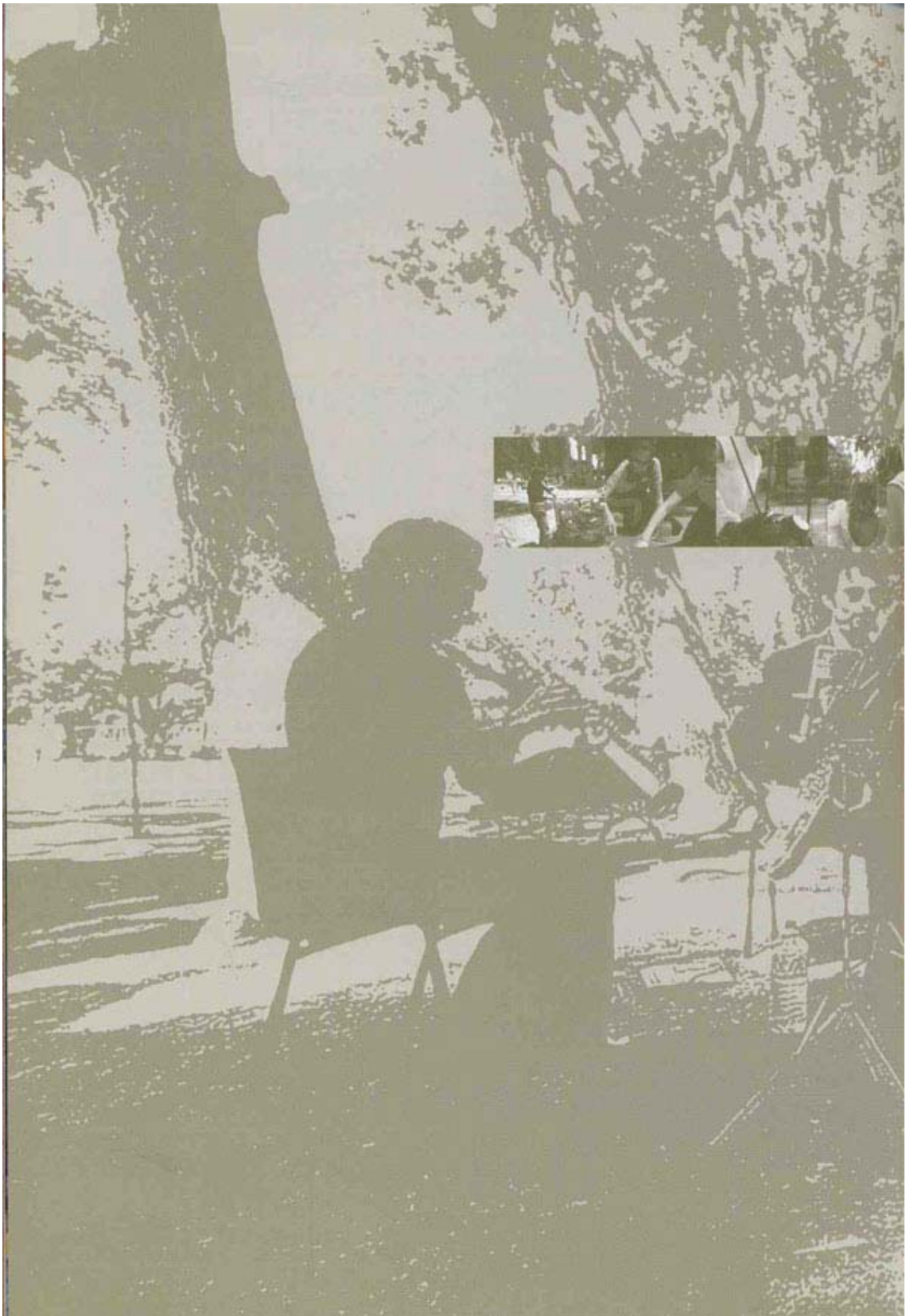
Deconstruction Dreams. Since May 11, 2003 I have been repeatedly dreaming about bathtubs. Huge colourful bathtubs coming to life and transformed into different characters who chase me through Castellón's Ribalta Park. Actually, I know I deserve this nightmare. As an Art History professor, I have often thought about where a work of art finishes. And in doing so the only thing I have managed to do is to get attacked by bathtubs-armchairs for the simple reason that I tried to set some boundaries. And these boundaries will only demonstrate the loss of freedom and originality, which are in fact the main characteristics of art.

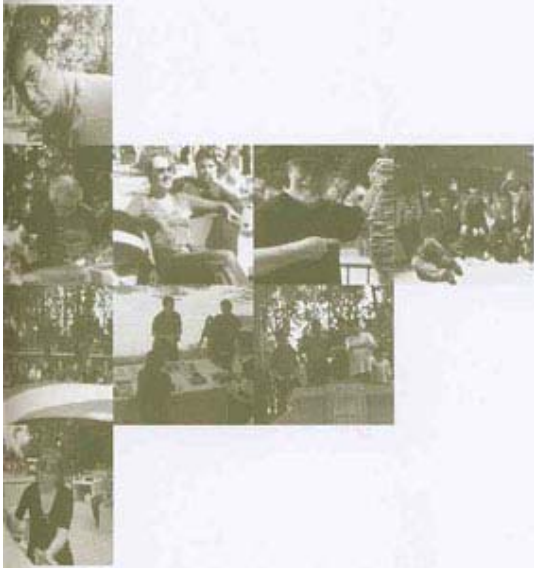
Pablo and Blas Montoya's work is above all free and original. It moves between an apparent coldness of industrial geometries and the tireless innocent pleasure of games. Francis Bacon has already talked of current art as a game for people to amuse themselves with, where the artist has to look deeply into the same game in order to infer something. As in Miró's work, we could see how the enjoyment of the game of breaking hard inorganic curve forms was developed through shrewd and delighted childishness. Thus, these forms were transmuted in brightly coloured furniture, trencadís, latex hands, paper, etc.

Finally—it could not end up in any other way—other bathtubs revealed themselves and created not only furniture but also men escaping and cutting themselves out in the emptiness of their background, pictures using the bathtub as a frame, or even a bathtub reduced to its minimum physical figure. Not only that, but Blas and Pablo Montoya's work follows Bacon's advice and investigates the game. Their series of fifty works created in only one day, their technical team (Javier Ibáñez, Pepe Ventura, Miguel Fajardo, Walter Caccia, Antonio Fara, Nacho Fiors, Blas Tena, Nicolas Molero, Ximo Lara, José Ramón Rubio, Alfredo Dolz, Enrique Albesa, Javier Besnard, Oscar Herreros, Miguel Ballester, Pepe Laguna, Paco Tirado and Esteban Maño) and their artistic team (Reyes Fajardo, Carmela Forés, Susi A, Patxpain, Caroline Boixeda, Sergio Pérez, Tania Magro, Nacho Romero, Almudena Pereira, Paula Roselló, Arnau Benlloch, Roberto Vallejo, Vicente Hernandez, Cristina Cavaller, Marisol Arrieta, David Ruiz, Teresa Segarra, Javier Garcia, Dani Puertas, Alberto Leonardo and Javi Ibáñez) worked together in harmony and exemplified our modern capitalist society. A capitalism which vanishes in reality, which gets everywhere like a virus, and once it has reached everything and everybody it stops bothering to create wealth, and becomes the master of reality, a second fictional reality where cloning—in this very case, cloning bathtub banks—is the main objective. The society of the spectacle, sharply predicted by Guy Debord, unforgivably infects ideologies and assimilates them as just another product.

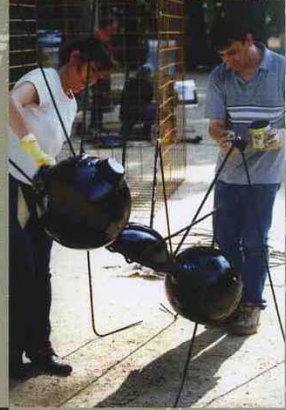
Without doubt, contributions such as the Waste Art Event—despite its temporal irregularity—are a good shop window for artist's works. Thanks to Waste Art and the artists who participated in it, I remember and understand the famous antiglobalisation slogan of Porto Alegre: "another world is possible".

Joan Felip Franch

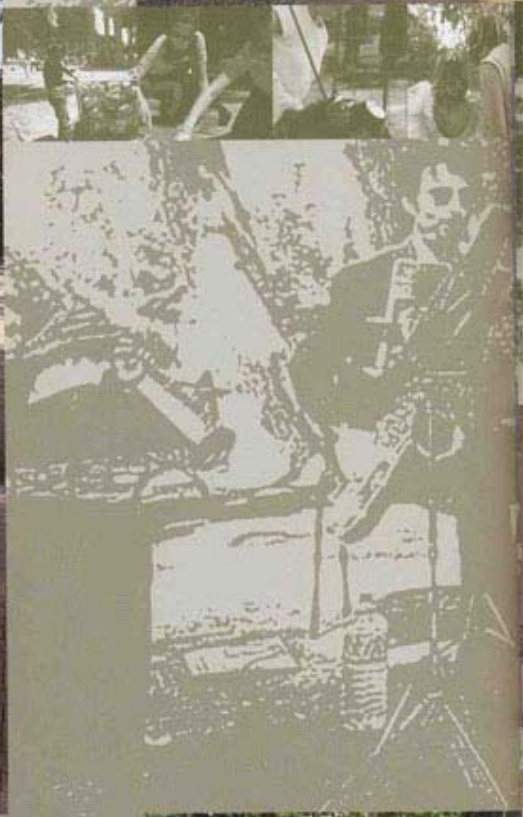
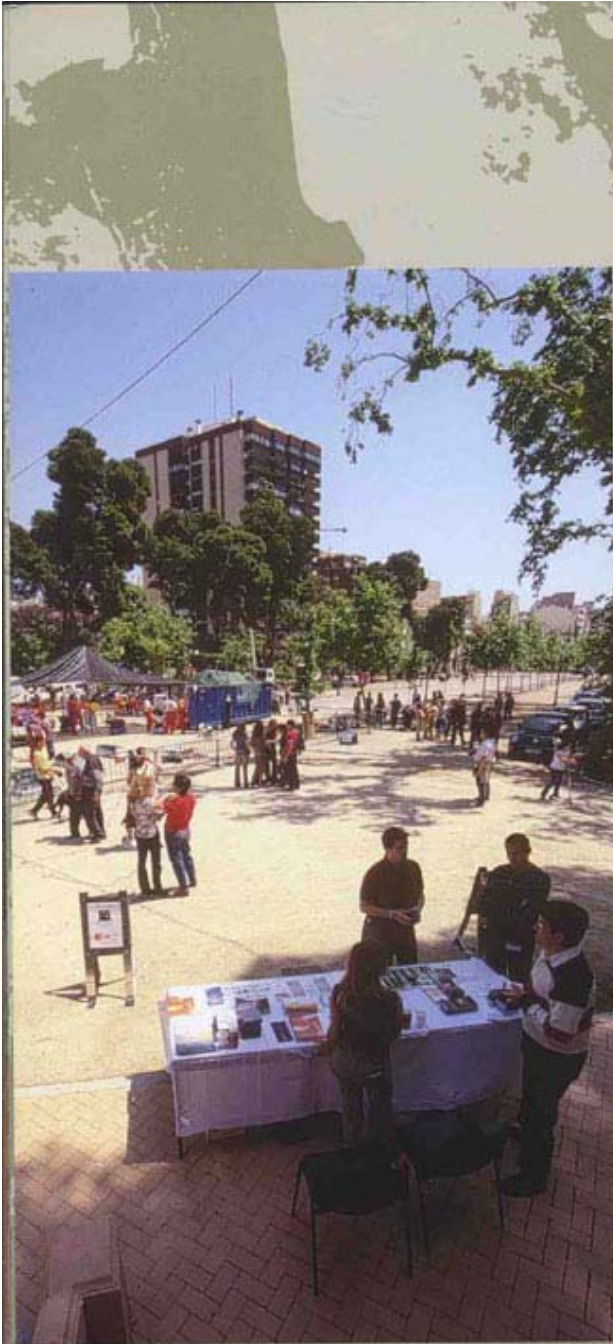


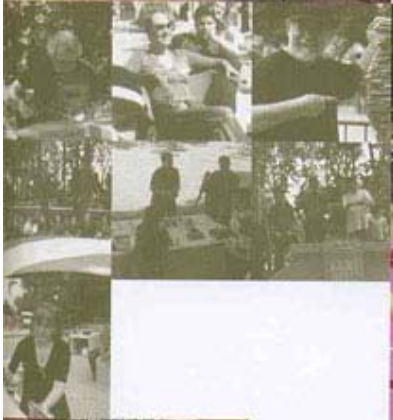


ALTRES PROTAGONISTES DE LA JORNADA











GOBIERNO DE CASTILLA-LA MANCHA



FUNDACION
DAVALOS-FLETCHER
"LA FUNDACION DE ZARAGOZA"



UNIVERSITAT
JAUME I