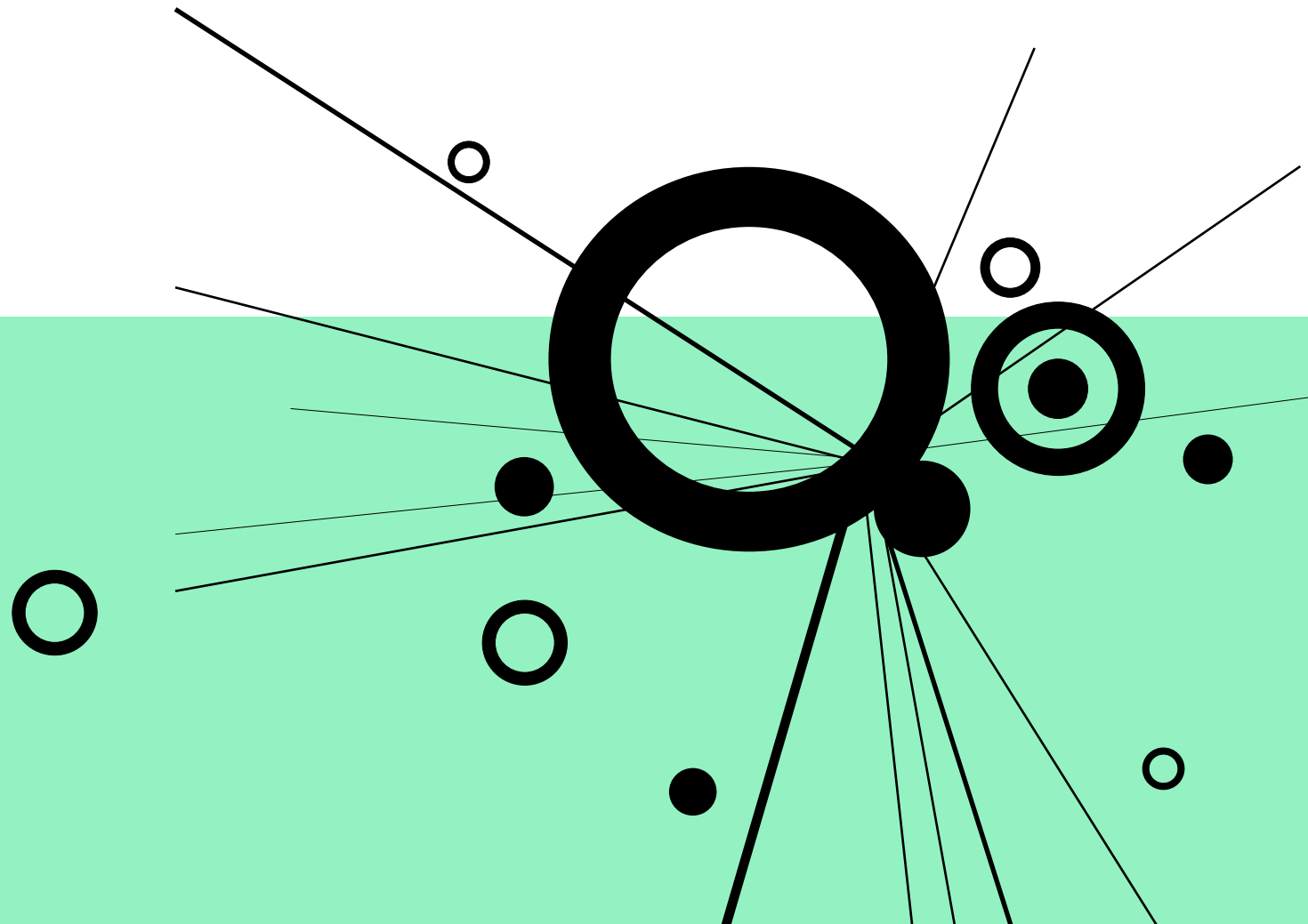


**arte del
desecho**
4^a edición 2005
4^a edición 2005

parc de ribalta
castelló
parque de ribalta
castellón

**art del
rebuig**



CRÉDITOS

TEXTOS/ TEXTS

M^a Teresa Beguiristain
Ramón Tio Bellido
Pilar Aumente
Anna Gimeno
Pedro Valbuena
Beatriz Guttman
Carmen Giménez
Joan Feliu Franch
Armando Pilato
Wences Rambla
Antonio Calderón
Mercedes Hernández

FOTOGRAFIA/ FOTOGRAFÍA/ PHOTOGRAPHY

Esperanza Moreno y Antonio R. Montesinos

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

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

MAQUETACIÓ/ MAQUETACIÓN/ LAYOUT

Esperanza Moreno y Antonio R. Montesinos

DISSENY DE PORTADA / DISEÑO DE PORTADA/ COVER DESIGN

Esperanza Moreno y Antonio R. Montesinos

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

ISBN: 84-8021-544-5

PATROCINEN / PATROCINAN/ SPONSORED BY

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

M^a Teresa Beguiristain

Presidenta de l' Associació
Valenciana de Critics d'Art (AVCA)

Una vegada més, presentem en este catàleg el resultat de l'última convocatòria d'Art del Rebuig que, com sempre, es va celebrar al parc Ribalta de Castelló, durant els dies 21 i 22 de maig de 2005.

Com en altres convocatòries no ha faltat l'espectacle que produïx les ganes de fer dels artistes quan es posen mans a la feina, perquè en el quefer de cadascí, en l'acció constructora residix part de la fascinació de l'art per al públic del carrer que, generalment, no saben com es construïxen els anomenats objectes d'art.

Estes convocatòries, a més de mostrar la tasca de l'artista en acció, fora del seu taller, ens mostra les possibilitats que ens obri el material de rebuig que suposadament tirem perquè no servix per a res.

I dic suposadament, perquè en realitat ho tirem, quasi sempre, no perquè ja no servisca sinó perquè ens deixem arrossegar per la fascinació de la novetat. Va ser J. Addison, al segle XVIII, qui va afirmar que una de les fonts de la bellesa és la novetat per l'agradable sorpresa que ens produïx.

En estes accions artístiques els autors ens mostren com "reciclar", com fer ús de la imaginació per a reutilitzar, amb altres funcions, aquells objectes o materials que han perdut la seua funció primària.

És una mostra de creació, d'imaginació, però també, de la direcció que estan prenent les tendències artístiques de l'actualitat. Perquè l'actualitat

ja no està confinada en els límits del pensament hegemònic occidental i els que es van iniciar en esta activitat del reciclatge artístic van ser els països del tercer món. Si els africans construïxen objectes estètics amb els grans casquets de les municions que deixen com a residu les moltes guerres que provoquem, o amb les llandes de Coca Cola i Fanta que habitualment escampem per tot el planeta, no és per necessitat, ni per seguidisme, per afany d'occidentalització, és perquè són capaços, a l'estar fora de la nostra cultura, de veure els objectes i els materials amb altres ulls. És a dir, de veure, no sols mirar-los com habitualment fem els occidentals.

I això és el que ens mostren, també, els artistes, la seua capacitat per a mirar des d'un altre angle de la realitat, perquè és així com sorgixen en els autors les noves idees. Quants cotxes guardem com a ferralla sense que se'ns ocorrega transformar-los en xicotets racons de descans per al jardí? Quants somiers de llit o pots de pintura hem tirat sense que se'ns ocorreguera construir amb ells un gran nino o un laberint de jocs infantils?

L'art ha sigut sempre una gran font de coneixement i, moltes vegades, també, un mitjà civilitzador i de comunicació.

Atents doncs al "rebuig", perquè així com tot objecte és possiblement un objecte estètic encara que no tot objecte és capaç de sostindre la nostra actitud estètica, també és cert que tot objecte rebutjat és possiblement font de múltiples usos imaginatius. És a dir, tot el que 'ja no servix per a res' és possiblement útil per a quelcom.

M.T. Beguiristain

Una vez más, presentamos en este catálogo el resultado de la última convocatoria de Art del Rebuig que, como siempre, se celebró en el Parque Ribalta de Castellón, durante los días 21 y 22 de mayo de 2005.

Como en otras convocatorias no faltó el espectáculo que produce las ganas de hacer de los artistas cuando se ponen manos a la obra, pues en el quehacer de cada uno, en la acción constructora reside parte de la fascinación del arte para el público de la calle que, por lo general, no saben cómo se construyen los llamados objetos de arte.

Estas convocatorias, además de mostrar la labor del artista en acción, fuera de su taller, nos muestra las posibilidades que nos abre el material de desecho que supuestamente tiramos porque no sirve para nada.

Y digo supuestamente, porque en realidad lo tiramos, casi siempre, no porque este inservible sino porque nos dejamos arrastrar por la fascinación de lo nuevo. Fue J. Addison, en el siglo dieciocho, quien afirmó que una de las fuentes de la belleza es la novedad por la agradable sorpresa que nos produce.

En estas acciones artísticas los autores nos muestran cómo “reciclar”, cómo hacer uso de la imaginación para reutilizar, con otras funciones, aquellos objetos o materiales que han perdido su función primaria.

Es una muestra de creación, de imaginación, pero también, de la dirección que están tomando las tendencias artísticas de la actualidad. Porque la actualidad ya no está confinada en los límites del pensamiento hegemónico occidental y quienes se iniciaron en esta actividad del reciclaje artístico fueron los países del tercer mundo. Si los africanos construyen objetos estéticos con los grandes casquillos de las municiones que dejan como residuo las muchas guerras que provocamos, o con las latas de Coca Cola y Fanta que habitualmente desperdigamos por todo el planeta, no es por necesidad, ni por seguidismo, por afán de occidentalización, es porque son capaces, al estar fuera de nuestra cultura, de ver los objetos y los materiales con otros ojos. Es decir, de verlos, no sólo mirarlos como habitualmente hacemos los occidentales.

Y eso es lo que nos muestran, también, los artistas, su capacidad para mirar desde otro ángulo de la realidad, pues es así como surgen en los autores las nuevas ideas. ¿Cuántos coches guardamos como chatarra sin que se nos ocurra transformarlos en pequeños rincones de descanso para el jardín? ¿Cuántos somieres de cama o botes de pintura hemos tirado sin que se nos ocurriera construir con ellos un gran muñeco o un laberinto de juegos infantiles?

El arte ha sido siempre una gran fuente de conocimiento y, muchas veces, también, un medio civilizador y de comunicación.

Atentos pues al “rebuig”, pues así como todo objeto es posiblemente un objeto estético aunque no todo objeto es capaz de sostener nuestra actitud estética, también es cierto que todo objeto desechado es posiblemente fuente de múltiples usos imaginativos. Es decir, todo lo que ‘ya no sirve para nada’ es posiblemente útil para algo.

M.T. Beguiristain

Once again, we present the catalogue of the latest edition of *Waste Art*, held in Castellón's Ribalta Park on 21 May 2005.

As in past editions, the artists' goodwill and the work they created transformed the event into a real show. In each artist's work, in the action of constructing, lies part of the general public's fascination with art, as most people have very little idea of the way what are known as objects of art come into being.

These events show not only the artists' work in action, beyond the confines of their studios, but also the numerous possibilities and potential of waste, material we throw away because it apparently no longer serves any useful purpose.

I say *apparently* because in fact we usually throw things away not because they are useless, but because we are drawn by the fascination of the new. In the 18th century, J. Addison said that one of the sources of beauty is novelty because of the pleasant surprise it brings us.

Through this art, its creators show us how to “recycle”, how to use our imagination to reuse objects or materials that have lost the function they were originally designed for and give them a new purpose.

Not only is this a sign of creation and imagination, but also of the directions current artistic trends are taking. Nowadays, art is not confined within the limits of hegemonic Western thought; those who initiated artistic recycling activity were from third world countries. When Africans create aesthetic objects from the huge boxes of ammunitions, leftovers from many of the wars we cause, or from Coca Cola and Fanta cans which we habitually scatter around the planet, it is not from necessity, nor blind following, or a desire for westernisation, but because from outside our culture they can see these objects and materials through other eyes. In other words, they see them, not only watch them as we westerners generally do.

This is what artists also show us – their capacity to look at things from a different perspective, as this is how they come up with new ideas. How many cars do we keep as junk without it occurring to us to turn them into somewhere to rest in the garden? How many bedsteads or cans of paint have we thrown away without the idea crossing our minds to build a giant doll out of them, or to make a labyrinth out of children's games?

Art has always been a great source of knowledge and frequently also a means of civilisation and communication.

Take note of “waste” then, because while any object is probably an aesthetic object, although not all objects are capable of holding our aesthetic attitude, it is also true that any thrown-away object is more than likely the source of multiple imaginative uses. In other words, what is “useless” can probably be useful for something.

M.T. Beguiristain

ANITA GLESTA



Spanish American marriage

EL LLOC DE L'ART, DE L'OBRA I DE L'ENTORN

Ramón Tió Bellido

En el marc de la biennial "IV Biennial d' Art del Rebuig", que s'organitza en el parc de Ribalta de Castelló, podem adonar-nos que el que s'ha imposat, en primer lloc, és la capacitat que manifesten els artistes invitats a reciclar els materials que pertanyen genèricament al rebuig, al fem. En altres termes, com i perquè el fet de recuperar i desplaçar tals elements, pot crear quelcom paregut a un manifest, sinó ecològic almenys social, amb el suport i l'autoritat legítima i estètica d'una pràctica artística? És, naturalment, una qüestió tan difícil de plantejar com de resoldre, però pot notar també que és una qüestió compartida per moltíssims artistes, no sols a Espanya, però si en tot el món, i més prompte, certament, en els països en via de desenvolupament i amb seriosos problemes econòmics.

Considerant-ho d'esta manera, crec, a pesar de tot, que quelcom del valor de tals interrogants s'escapa i es perd, si no considera les postures plantejades per l'art en relació a les particularitats i realitats de l'espai natural, és a dir extern al propi espai del museu, a la famosa "caixa negra" que ha comentat Brian O'Doherty fa uns trenta anys. Però de natural este espai té poc, i el fet d'escollir els jardins de Ribalta encara dóna més valor a la càrrega artificial que ha pogut donar l'home. I sobretot l'home urbà- a la "recuperació" d'elements suposadament originals, per a "reciclar-los" en un ambient prou pastiche perquè tots sàpiguen que les culpes es compartixen a l'hora de passar comptes amb el deixalla que s'infligeix a la naturalesa verdadera.

I, sense massa sorpreses, són els criteris estètics que servixen per a replantejar uns llocs forçosament "aliens" al poder del canvi industrial, com si a la visió plantejada per Victor

Segalen en el seu Assaig sobre l'exotisme, una estètica del divers, se li donarà ací la volta, sent el divers, a pesar de tot, el tret original del poder de transformació artística que un pot esbrinar en tals jardins.

Ací, un ve a passejar, a citar-se, a tirar-se una migdiada davall l'ombra dels arbres, i, perquè no, a passar-ho bé assegut en un dels bancs d'estil local molt descaradament culturitzats que sembrats en els bosquets.

En tal context, com pot immiscir-se la resposta d'un artista, i de quina manera? És un dels intents, als que, entre altres molts, s'ha enfrontat Anita Glesta. Esta artista americana invitada, desconixedora de la ciutat de Castelló, per no dir de la Comunitat Valenciana ni, supose, de la resta de l'estat espanyol.

Suposadament per açò la proposta realitzada per esta artista és quelcom diferent de les que podien veure's al voltant, perquè ella ha volgut «ocupar» un espai determinat escollit-, compostat d'alguns elements redundants del famós jardí, just a la vora en la perifèria- de la majoria de les altres propostes.

En altres termes, el seu treball, la seua «intervenció», sembla en descaradament una «instal·lació», i a més d'una instal·lació que es toca amb el «in situ». Qüestió de generació potser també, perquè, sense entrar massa en este tipus de consideracions, es nota que els altres artistes són mes jòvens, eixits diguem de l'era post-post-moderna, quan ella va començar el seu treball pel que indica el seu curricula- en l'esquivament del modern/modern i del post naixent. És a dir educada encara amb uns plantejaments mes assetja'ns a les herències del "land-art", del conceptual i manifestos pareguts, i no, o a penes, dins de l'omnipotència de l'espectacular i de l'esdeveniment com és costum hui en dia. En observar la seua instal·lació, es notava de seguida el recorregut imposat per la dita obra, emfatitzat per un senda semblant a un paviment, que ens conduïa d'un gir dels caminets del jardí fins un dels seus famosos bancs. Però les llambordes solien ser sacs de gra o altres aliments usats per a la distribució en magatzems de tipus ultramarins, òbviament reciclats o desplaçats-, i disposats en el sòl com a restes prou ordenats. Tal senda estava ritmat amb unes garlandes que podien convertir-se en obstacles, l'aspecte de les quals alternava entre teles d'aranya i columnetes. Auscultant-ho bé, les teles estaven fetes amb un nylon com el de les mitges de diversos colors, i les columnes amb uns motles de cautxú o de goma que pareixien com orgànics, entre pell i carn, amuntonats uns damunt d'altres. I, en acabar el recorregut, s'arribava fins al banc, sense massa intenció d'assentar-se en ell, perquè dels seus respatl·lers eixien fils i cordes que subjectaven part de la xarxa que cobria la senda de sacs. Pareixia una malla encotillada entre els troncs dels arbres i els fanals del jardí.

Increible! Res faltava, com si s'haguera complit un inventari duchampià dels elements disponibles en el jardí, i que, lògicament, la suma de tots ells pareixia en si, quasi genèrica: arbres, bancs, fanals, carreretes. Això si que és un jardí, este espai quelcom immutable que es troba en tota les ciutats participant de la seua glòria urbanística i/o turística, perquè justament no és tant un setge de descans com un lloc de referència d'un cert geni humà. És a dir el saber convertir el "Natural" de la naturalesa desapareguda en el "Natural" de l'artificial dels drets humans, permetent així fugir de l'entorn del treball i de la pesadesa quotidiana.

O així se suposa. I no és el que ací ens hi ha mostrat Anita Glesta sinó quelcom contradictori. Sacs/llambordes, decorats i adorns convertits en xarxes poc agradables, banc/moble que de ser patrimoni passa a ser un simple objecte d'ús, quelcom ha ocorregut, quelcom sense remei però de molts malestars. Un esquivament, la volta a la ciutat, a la presència del suposadament estrany, o almenys fora de joc en tal lloc.

Recordem el precepte de Robert Smithson sobre la diferència precisa entre el "lloc" verdader de la intervenció artística i el «no lloc» obligat de la seua supervivència: ací l'home transforma l'espai natural, allà ho desplaça i ho exposa en l'espai de la galeria/museu. Anys més tard, Anita Glesta pretén demostrar-nos el contrari: l'artista afegeix d'artificial del fem en l'artificial/natural del que a priori se li escapa: en un context que no pretén incloure'ns dins de la ciutat, sinó just en el seu bord, tornant-nos la seua presència autoritària. La teranyina funciona a la perfecció, d'allà ningú s'escapa, i hem de seguir el pas traçat pel paviment sinó ens veurem multats...

És com dir confessar- que no hi ha molt d'espai obert per a la imaginació, però si, i és això de menys, per al desplaçament del ficcional. No és que siga molt, però l'intent de demostrar-ho mereix consideració, i és sens dubte ací on ha arribat esta artista



EL SITIO DEL ARTE, DE LA OBRA Y DEL ENTORNO

Ramón Tió Bellido

En el marco de la "IV Bial de Arte del Desecho", que se organiza en el Parque de Ribalta de Castellón, podemos darnos cuenta de que lo impuesto, en primer lugar, es la capacidad que manifiestan los artistas invitados en reciclar los materiales que pertenecen genericamente al desecho, a la basura. En otros términos, ¿cómo y porqué el hecho de recuperar y de desplazar dichos elementos, puede crear algo parecido a un manifiesto, sino ecológico por lo menos social, con el apoyo y la autoridad legítima y estética de una práctica artística? Es, naturalmente, una cuestión tan difícil de plantear como de resolver, pero uno puede notar también que es una cuestión compartida por muchísimos artistas, no sólo en España, pero sí en todo el mundo, y más bien, a decir verdad, en los países en vías de desarrollo y con serios problemas económicos.

Considerándolo de este modo, creo, a pesar de todo, que algo del valor de tales interrogantes se escapa y se pierde, si uno no considera las posturas planteadas por el arte en relación a las particularidades y realidades del espacio natural, es decir externo al propio espacio del museo, a la famosa "caja negra" que ha comentado Brian O'Doherty hace unos treinta años. Pero de natural este espacio tiene poco, y el hecho de escoger los jardines de Ribalta todavía da más valor a la carga artificial que ha podido dar el hombre y sobretodo el hombre urbano- a la "recuperación" de elementos supuestamente originales, para "reciclarlos" en un ambiente lo bastante pastiche para que todos sepan que las culpas se comparten a la hora de pasar cuentas con el desperdicio que se inflinge a la naturaleza verdadera.



Y, sin demasiadas sorpresas, son los criterios estéticos que sirven para replantear unos lugares forzosamente "ajenos" al poder del cambio industrial, como si a la visión planteada por Victor Segalen en su Ensayo sobre el exotismo, una estética del diverso, se le diese aquí la vuelta, siendo lo diverso, a pesar de todo, el rasgo original del poder de transformación artística que uno puede averiguar en dichos jardines.

Aquí, uno viene a pasear, a citarse, a echarse una siestita bajo la sombra de los árboles, y, porque no, a pasarlo bien sentado en uno de los bancos de estilo local muy descaradamente aculturizados que sembrados en los bosquecillos.

En tal contexto, ¿Cómo puede inmiscuirse la respuesta de un artista, y de qué manera? Es uno de los intentos, a los que, entre otros muchos, se ha enfrentado Anita Glesta. Esta artista americana invitada, desconocedora de la ciudad de Castellón, por no decir de la Comunidad Valenciana ni, supongo, del resto del estado español.

Supuestamente por esto la propuesta realizada por esta artista es algo diferente a las que podían verse alrededor, porque ella ha querido "ocupar" un espacio determinado escogido, compuesto de algunos elementos redundantes del famoso jardín, justo al borde en la periferia- de la mayoría de las otras propuestas.

En otros términos, su trabajo, su "intervención", parece descaradamente una "instalación", y además de una instalación que roza con el "in situ". Cuestión de generación a lo mejor también, porque, sin entrar demasiado en este tipo de consideraciones, se nota que los demás artistas son mas jóvenes, salidos digamos de la era post-post-moderna, cuando ella empezó su trabajo por lo que indica su currículo en el quiebro del moderno/moderno y del post naciente. Es decir educada todavía con unos planteamientos mas cercanos a las herencias del "land-art", del conceptual y manifiestos parecidos, y no, o a penas, dentro de la omnipotencia de lo espectacular y del evento como es costumbre hoy día.

Al observar su instalación, se notaba enseguida el recorrido impuesto por dicha obra, enfatizado por un sendero parecido a un pavimento, que nos conducía de un giro de los caminitos del jardín hasta uno de sus famosos bancos. Pero los adoquines solían ser sacos de grano u otros alimentos usados para la distribución en almacenes de tipo ultramarinos, obviamente reciclados o desplazados-, y dispuestos en el suelo como restos bastante ordenados. Dicho sendero estaba ritmado con unas guirnaldas que podían convertirse en obstáculos, cuyo aspecto alternaba entre telas de araña y columnitas. Auscultándolo bien, las telas estaban hechas con un nylon como el de las medias de varios colores, y las columnas con unos moldes de caucho o de goma que parecían como orgánicos, entre piel y carne, amontonados unos encima de otros.

Y, al acabar el recorrido, se llegaba hasta el banco, sin demasiada intención de sentarse en él, porque de sus respaldos salían hilos y cuerdas que sujetaban parte de la red que cubría el sendero de sacos. Parecía una malla encorsetada entre los troncos de los árboles y las farolas del jardín.

¡Vaya tela! Nada faltaba, como si se hubiera cumplido un inventario duchampiano de los elementos disponibles en el jardín, y que, lógicamente, la suma de todos ellos parecía en sí, casi genérica: árboles, bancos, farolas, callecitas. Eso si que es un jardín, este espacio algo inmutable que se encuentra en toda las ciudades participando de su gloria urbanística y/o turística, porque justamente no es tanto un sitio de descanso como un lugar de referencia de un cierto genio humano. Es decir el saber convertir lo "natural" de la naturaleza desaparecida en lo "natural" de lo artificial de los derechos humanos, permitiendo así huir del entorno del trabajo y de la pesadez cotidiana.

O así se supone. Y no es lo que aquí nos ha montado Anita Glesta sino algo contradictorio. Sacos/adoquines, decorados y adornos convertidos en redes poco agradables, banco/mueble que de ser patrimonio pasa a ser un simple objeto de uso, algo ha ocurrido, algo sin remedio pero de muchos malestares. Un quiebro, la vuelta a la ciudad, a la presencia de lo supuestamente extraño, o por lo menos fuera de juego en dicho lugar.

Recordamos el precepto de Robert Smithson sobre la diferencia precisa entre el « sitio » verdadero de la intervención artística y el "no sitio" obligado de su supervivencia: aquí el hombre transforma el espacio natural, allí lo desplaza y lo expone en el espacio de la galería/museo.

Años mas tarde, Anita Glesta pretende demostrarnos lo contrario: l'artista añade lo artificial de la basura en lo artificial/natural de lo que a priori se le escapa: en un contexto que no pretende incluirnos dentro de la ciudad, sino justo en su borde, devolviéndonos su presencia autoritaria. La telaraña funciona a la perfección, de allí nadie se escapa, y debemos seguir el paso trazado por el pavimento sino nos veremos multados...

Es como decir -confesar- que no hay mucho espacio abierto para la imaginación, pero si, y es lo de menos, para el desplazamiento de lo ficcional. No es que sea mucho, pero el intento de demostrarlo merece consideración, y es sin duda aquí donde ha llegado esta artista.

A PLACE FOR ART, WORK AND ENVIRONMENT

Ramón Tió Bellido

Within the framework of the Biennial Exhibition "Waste Art", organised in Castellón's Ribalta Park, the first thing we realise is the imposed capacity of the invited artists to recycle materials that are generally waste, rubbish. In other words, how and why is the recovery and displacement of these materials able to create something like an ecological, or at least a social, manifesto with the support and legitimate, aesthetic authority of artistic practice? This is clearly a difficult question both to ask and to answer. But it is also a question shared by many artists, not only in Spain but throughout the world, and especially in developing countries with serious economic problems.

From this point of view and in spite of everything, I believe that part of the value of such questions slips away and gets lost if we do not consider the positions put forward by art in relation to the details and realities of natural space the art outside the space of a museum, Brian O'Doherty's famous "black box" of thirty years ago.

This space however, is far from natural. The choice of the Ribalta gardens lends added value to the artificial burden that men especially city men have given to the "recovery" of supposedly original elements in order to "recycle" them in an environment that is sufficiently pastiche for everybody to know that the blame must be shared when paying for the waste inflicted on the real natural environment. With few surprises, aesthetic criteria serve to redefine places forcedly "separated" from the power of industrial change, as though Victor Segalen's view in his Essay on exoticism: an aesthetics of diversity was turned here upside down and in spite of everything, the diverse was the original feature of the power of the artistic transformation that we can ascertain in these gardens.

People come here to walk, meet others, take a short nap in the shade of the trees and, why not, to enjoy themselves on one of the shamelessly acculturised local-style benches scattered around under the trees. In this context, how does the artist's response fit in? This is one of the challenges that Anita Glesta has attempted to face. This American guest artist does not know the city of Castellón, nor the Valencian Community or even, I guess, the rest of Spain.

Apparently that is why her proposal is a bit different from the others. She wants to "occupy" a particular (chosen) space containing certain redundant elements of this famous park, just on the edge on the periphery of most of the other projects.

In other words, her work, her "intervention", brazenly appears as an "installation". An installation that borders "in situ". Maybe it is also a question of generation because, without going too far into the issue, it shows up the other artists as younger and from the post-post-modern era. According to her CV, she started to work on the edge of the modern/modern and the new post. Her education took place within an approach closer to the legacy of "land-art", conceptual art and similar manifestos and not, or barely, within the omnipotence of the spectacular and the event as is normally the case nowadays. When observing her installation, the route that the work itself imposed was immediately obvious. The route was emphasised by a paved-type path that led us to a turn in the garden towards one of the famous benches. Cobblestones were represented by grain or other food sacks used for distribution in grocer's shops. Obviously, these sacks were recycled or displaced and arranged on the floor like fairly organised remains. The path was rhythmic with garlands that might turn into obstacles. Their shapes alternated between cobwebs and small columns. On closer inspection, the cobwebs were made of nylon, like that used for tights, of different colours. The columns were made of tyre or rubber moulds that looked organic, between leather and flesh, piled up on top of each other.

At the end of the route was a bench, though not for sitting on, as threads and ropes emerged from its back and supported part of the net that covered the sack path. It looked like a corseted mesh between the tree trunks and lampposts of the park.

What a business! Nothing was left out. It was like making a Duchamp inventory of the elements available in the garden. Logically, all of them together looked almost generic: trees, benches, streetlights, and paths. That's a garden! A somewhat immutable space in every city that participates in its urbanistic and/or tourist glory; precisely not so much a place for resting, but a reference point for a certain human genius. Knowing how to turn the "natural" from disappeared nature into the "natural" of the artificial of human rights, providing an escape from the working environment and the daily grind. At least that's what is assumed. And it is not what Anita Glesta has shown us here, but rather something contradictory. Sacks/cobblestones, sets and decorations turn into rather unpleasant nets. Heritage benches/furniture become a simple object of use. Something has happened, something that can't be cured but with many discomforts. A crack, coming back to the city, in the presence of what is supposedly strange or at least out of place.

We remember Robert Smithson's rule on the precise difference between the real "place" of artistic intervention and the obliged "no place" for its survival: here man transforms natural space, there he displaces it and exhibits it in the gallery/museum space.

Years later, Anita Glesta aims to show the opposite: the artist adds the artificial part of the rubbish in the artificial/natural of what escapes him/her a priori: in a context that does not intend to include us in the city but on its edge, returning us to its authoritarian presence. The cobweb works perfectly; nobody can escape it and we must all follow the way traced by the paving if we do not want to be fined. It is like saying admitting that there is not much open space for imagination but there is for moving fictionality, and this is of minor importance. It is not much, but trying to prove it deserves some consideration. Without doubt, this is where the artist has arrived.



SOMIERS DE MADUIXES

Pilar Aumente Rivas

Els jardins castellanencs de Ribalta han acollit, durant la IV Biennial d' Art del Rebuig l'obra del col·lectiu "Somieres de Maduixes", una de les estructures més gaudides per qui es va acostar a viure la renovació creativa d'este espai públic emblemàtic. Històricament els jardins solien posseir un laberint on perdre's-trobar-se al llarg d'un recorregut que unia el lúdic amb el simbòlic i estètic. El col·lectiu "Somiers de Maduixes" ha alçat un xicotet laberint efimer utilitzant somiers rebutjats, col·locats verticalment. Es tracta de material reciclat, però a diferència del que ens han ofert altres artistes vinculats al Dada o el Nouveau Realisme (Arman), no intervé l'atzar, ni s'acumulen materials sense estructura predeterminedada. Al contrari, ací hi ha voluntat de configuració establida, encara que es preveja un cert marge de llibertat durant l'execució i es pretenga, com en el Povera, que l'obra modifique al mínim els valors materials i formals dels elements reciclats, sol·licitant estructures d'escassa manipulació.

Alguns artistes han utilitzat els somiers com a material artístic. El treball de Mona Hatoum és una referència. En ella els somiers col·locats horitzontalment i superposats evoquen el patiment de l'home en els camps de concentració o els llocs de tortura i dolor. Les al·lusions als llits o als seus elements poden portar variants en altres autors, com l'angoixa per la imposició del poder en el domèstic (L. Bourgeois).

No és esta la interpretació que vol provocar este col·lectiu. Es dirigixen a la nostra consciència social en interpretar el propi element triat, el somier, com a suport del nostre confort, de la nostra vida despreocupada pel cost del que utilitzem sense encert. Els autors desitgen



somiers

enfrentar-nos amb les dificultats de la realitat quotidiana comuna. Ens insten a l'acció per a possibilitar-nos una superació. Després del recorregut metafòric pel món del benestar s'arriba al túnel en què reina la foscor que únicament podrà desaparèixer si, després d'un important esforç, aconseguim fer la llum a l'activar, manualment i amb distints graus de duresa, xicotets generadors d'energia elèctrica (dinamos reciclats de bicicletes). L'energia artificial s'aconsegueix amb un alt cost. En el món desenvolupat hem de ser els seus sensats administradors, no malbaratadors de la mateixa. Esta reflexió ha de fer-nos més conscients i millors coneixedors del nostre món.

El suport del llit humà mes freqüent en occident, el somier, mobilitza en nosaltres així mateix una al·lusió al món dels sons, que a pesar de desembocar en una zona inescrutable poden, no obstant, emportar-nos a la llum d'un coneixement no ortodox i ocult a la mirada racional, però resplendent. La disposició en laberint no anul·la estes interpretacions, les reforça. En el simbòlic, l'esforç iniciàtic que suposa el recorregut-viatge pel laberint, durant el qual cap temptació sensitiva o emocional ha d'apartar-nos del camí que ens portarà a superar les defenses que guarden, ocult, el valuós, -eixe preciós objecte de la nostra busca-, ens permet obrir-nos a la contemplació que ha de transformar-nos i modificar la nostra mirada sobre el món.

Per un curt període de temps, en Ribalta, se'ns ha possibilitat l'accés a estes transformacions.





SOMIERES DE MADUIXES

Pilar Aumente Rivas.

Los jardines castellonenses de Ribalta han acogido, durante la IV Bienal de Arte del Desecho la obra del colectivo "Somieres de Maduixes", una de las estructuras mas disfrutadas por quienes se acercaron a vivir la renovación creativa de este espacio público emblemático. Históricamente los jardines solían poseer un laberinto en donde perderse-encontrarse a lo largo de un recorrido que aunaba lo lúdico con lo simbólico y estético. El colectivo ha levantado un pequeño laberinto efimero utilizando somieres desechados, colocados verticalmente. Se trata de material reciclado, pero a diferencia de lo que nos han ofrecido otros artistas vinculados al Dada o el Nouveau Realisme (Arman), no interviene el azar, ni se acumulan materiales sin estructura predeterminada. Por el contrario, aquí existe voluntad de configuración establecida, aunque se prevea un cierto margen de libertad durante la ejecución y se pretenda, como en el Povera, que la obra modifique al mínimo los valores materiales y formales de los elementos reciclados, solicitando estructuras de escasa manipulación. Algunos artistas han utilizado los somieres como material artístico. El trabajo de Mona Hatoum es una referencia. En ella los somieres colocados horizontalmente y superpuestos evocan el sufrimiento del hombre en los campos de concentración o los lugares de tortura y dolor. Las alusiones a las camas o a sus elementos pueden portar variantes en otros autores, como la angustia por la imposición del poder en lo doméstico (L. Bourgeois). No es ésta la interpretación que quiere provocar este colectivo. Se dirigen a nuestra concienci

social al interpretar el propio elemento elegido, el somier como soporte de nuestro confort, de nuestra vida despreocupada por el coste de lo que utilizamos sin tino. Los autores desean enfrentarnos con las dificultades de la realidad cotidiana común. Nos instan a la acción para posibilitarnos una superación. Tras el recorrido metafórico por el mundo del bienestar se llega al túnel en el que reina la oscuridad que únicamente podrá desaparecer si, tras un importante esfuerzo, conseguimos hacer la luz al activar, manualmente y con distintos grados de dureza, pequeños generadores de energía eléctrica (dinamos reciclados de bicicletas). La energía artificial se consigue con un alto coste. En el mundo desarrollado debemos ser sus sensatos administradores, no despilfarradores de la misma. Esta reflexión debe hacernos mas conscientes y mejores conocedores de nuestro mundo.

El soporte del lecho humano mas frecuente en occidente, el somier, moviliza en nosotros asimismo una alusión al mundo de los sueños, que pese a desembocar en una zona inescrutable pueden, sin embargo, llevarnos a la luz de un conocimiento no ortodoxo y oculto a la mirada racional, pero resplandeciente. La disposición en laberinto no anula estas interpretaciones, las refuerza. En lo simbólico, el esfuerzo iniciático que supone el recorrido-viaje por el laberinto, durante el cual ninguna tentación sensitiva o emocional debe apartarnos del camino que nos llevará a superar las defensas que guardan, oculto, lo valioso, -ese precioso objeto de nuestra búsqueda-, nos permite abrirnos a la contemplación que ha de transformarnos y modificar nuestra mirada sobre el mundo.

Por un corto periodo de tiempo, en Ribalta, se nos ha posibilitado el acceso a estas transformaciones.



SOMIERS DE MADUIXES

Pilar Aumente Rivas

During the IV Biennial Exhibition of Waste Art, Castellón's Ribalta gardens received the work of the group Somiers de Maduixes, one of the structures most enjoyed by those who came to experience the creative renovation of this emblematic public space.

Historically, these gardens had a maze in which to get lost-find oneself along a route that joined the recreational with the symbolic and aesthetic. Somiers de Maduixes erected a small ephemeral maze using vertically-arranged discarded bedsteads. This is recycled material, but unlike works created by other artists associated with Dada or Nouveau Realisme (Arman), here nothing is left to chance, nor are materials accumulated without a predetermined structure. On the contrary, here there is a pre-established determination for configuration, although with a certain margin of freedom during the execution of the work and, like in Povera, the aim is to modify as little as possible the material and formal values of the recycled elements in the search for scarcely manipulated structures.

Some artists have used bedsteads as an artistic resource, Mona Hatoum's work being a reference point. In her work, horizontally placed, superimposed bedsteads evoke human suffering in concentration camps or places of torture and pain. Other artists use beds or bed parts to evoke different meanings, such as the anguish caused by the imposition of power in the domestic sphere (L. Bourgeois). However, this is not the interpretation that this group sets out to provoke. They address our social conscience through their interpretation of the bedstead as a support for our comfort, our lives unconcerned by the cost of the senselessness of what we use. The artists hope to confront us with the difficulties of common daily reality. They urge us to act to make our improvement possible. After following the metaphoric route through the world of welfare, we arrive at a tunnel where darkness reigns and will only disappear if, through a great effort, we manage to create light by manually activating small electricity generators (recycled bike dynamos) with varying degrees of difficulty. Artificial energy is obtained at a high cost. In the developed world we must manage it sensibly and not waste it. This reflection should make us more conscious and aware of our world.

The support for the most commonly found resting place in the west, the bedstead, also alludes to the world of dreams. Although dreams can lead us into the inscrutable, they can also bring us to the light of non-orthodox knowledge, a knowledge hidden from the rational gaze, yet bright. The arrangement of the maze does not erase these interpretations, but rather reinforces them. Symbolically, the efforts of initiation demanded by the route-journey through the maze, during which we must not be distracted from our path by any sensual or emotional temptation, a path that leads us to overcome the defences that hide the valuable hidden -the precious object of our search-, these efforts enable us to open up to the contemplation that will transform and modify our view of the world.

For a short period of time, in Ribalta, we had the potential to access these transformations.



MARCELO DÍAZ

LA NATURA. EIXA EXCUSA PER ALS NOSTRES AMORS I PER ALS NOSTRES EXCESSOS. A propòsit de Marcelo Díaz

M^a Teresa Beguiristain

Una de les grans preocupacions dels artistes de hui està relacionada, com ha ocorregut quasi sempre, amb les preocupacions socials. I estes estan últimament molt centrades en la Natura. Eixe lloc on vivim, eixe lloc que usem i del que abusem sense mesura, ens preocupa perquè ha començat a mostrar símptomes de malaltia. I encara que l'home blanc occidental de l'anomenat primer món ja no té consciència de ser natura, sinó que, gràcies a la seua consciència cristiana d'home creat pel dit de Déu, crega que el suprem ho va col·locar sobre ella per a usar-la i dominar-la, els artistes, que també són blancs i occidentals, són capaços de visions més profundes, de major abast. Per això, fa temps ja, tenen eixe afany social per conscienciar el públic, a través de l'art, d'esta nova condició de depredadors dels hòmens del primer món.

No sempre ha sigut així. La filosofia ha mirat a la natura amb curiositat i mim, intentant traure d'ella un coneixement que li permetera entendre's a si mateix. Una filosofia que amb autors com a J. Addison i A. Gerard, en el segle diuè, considerava l'home, ell mateix, com a Natura i no com a simple usufructuari de la mateixa.

homenatge a
la paraula

Eren temps de considerar la natura com a ensenyament i plaer; com poder sublim i grandesa. Dos maneres de pensar l'Edén perdut de tota idea religiosa, siga cristiana, musulmana, hindú... Com els ecologistes moderns, com els artistes.

I els artistes, alguns dels quals són ecologistes, construeixen en la naturalesa objectes lleus amb materials que la naturalesa del lloc els proporciona i de manera que no molesten a eixa naturalesa on els col·locaran. Objectes efimers que la pròpia naturalesa s'encarregarà de destruir-los i assumir-los, consumir-los. Ací la col·leccionista, la consumidora és la pròpia naturalesa. Es crega amb i per a la naturalesa. Altres embellixen la naturalesa prenent a esta com a llenç. Les seues obres romanen i tenen aspiracions de convertir-se en art total. I finalment aquells autors que segueixen, com en segles passats, repetint una vegada i una altra la imatge de la naturalesa a fi de recordar-nos sense fi la seua bellesa, la nostra necessitat ella, la seua múltiples formes, colors, llums, aspectes, estructures, panorames, estats associats, etc. Els clàssics del segle XXI.



LA NATURALEZA. ESA EXCUSA PARA NUESTROS AMORES Y PARA NUESTROS DESMANES. A propósito de Marcelo Díaz

M^aTeresa Beguiristain

Una de las grandes preocupaciones de los artistas de hoy tiene que ver, como ha ocurrido casi siempre, con las preocupaciones sociales. Y éstas están últimamente muy centradas en la Naturaleza. Ese lugar donde vivimos, ese lugar que usamos y del que abusamos sin medida, nos preocupa porque ha empezado a mostrar síntomas de enfermedad. Y aunque el hombre blanco occidental del llamado primer mundo ya no tiene conciencia de ser naturaleza, sino que, gracias a su conciencia cristiana de hombre creado por el dedo de Dios, cree que el supremo lo colocó sobre ella para usarla y dominarla, los artistas, que también son blancos y occidentales, son capaces de visiones más profundas, de mayor alcance. Por eso, hace tiempo ya, tienen ese afán social por concienciar al público, a través del arte, de esta nueva condición de depredadores de los hombres del primer mundo.

No siempre ha sido así. La filosofía ha mirado a la naturaleza con curiosidad y mimo, intentando sacar de ella un conocimiento que le permitiera entenderse a sí mismo. Una filosofía que con autores como J. Addison y A. Gerard, en el siglo dieciocho, consideraba al hombre, él mismo, como Naturaleza y no como mero usufructuario de la misma.

Eran tiempos de considerar a la naturaleza como enseñanza y placer, como poder sublime y grandeza. Dos modos de pensar el Edén perdido de toda idea religiosa, sea cristiana, musulmana, hindú... Como los ecologistas modernos, como los artistas.

Y los artistas, algunos de los cuales son ecologistas, construyen en la naturaleza objetos leves con materiales que la naturaleza del lugar les proporciona y de forma que no molesten a esa naturaleza donde los van a colocar. Objetos efímeros que la propia naturaleza se encargará de destruirlos y asumirlos, consumirlos. Aquí la coleccionista, la consumidora es la propia naturaleza. Se crea con y para la naturaleza. Otros embellecen la naturaleza tomando a ésta como lienzo. Sus obras permanecen y tienen aspiraciones de convertirse en arte total. Y finalmente aquellos autores que siguen, como en siglos pasados, repitiendo una y otra vez la imagen de la naturaleza con el fin de recordarnos sin fin su belleza, nuestra necesidad de ella, su múltiples formas, colores, luces, aspectos, estructuras, panoramas, estados asociados, etc. Los clásicos del siglo XXI.

Naturalezas vivas, y naturalezas muertas, u objetos que nos rodean y que por familiaridad son ya objetos de la naturaleza, naturaleza doméstica, naturaleza como entorno civilizado.

He aquí una muestra de lo que estamos diciendo y un autor que desea la salvación de la naturaleza, que estetiza el paisaje, que humaniza la naturaleza.



NATURE. AN EXCUSE FOR OUR LOVES AND OUR EXCESSES.

On Marcelo Díaz.

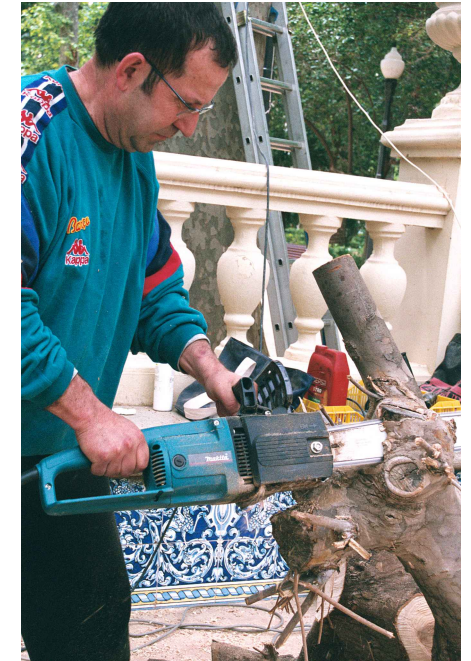
Nowadays, one of the greatest concerns for artists are social issues, which lately have focused heavily on nature. The place we live, the place we use and abuse on an incomparable scale is now a cause for worry as it has started to show symptoms of illness. Western white men of the so-called first world have lost the consciousness of their forming part of nature. Their Christian consciousness of having been created by the hand of God leads them to believe that the Supreme Being has placed them in this environment with the right to use and dominate it. Nevertheless, artists who are also white and Western are capable of deeper and further-reaching visions. For some time now, they have been driven by a social desire to make people aware, through art, of this new condition: first world man as predator.

This has not always been the case however. Philosophy has examined nature with curiosity and affection in an attempt to glean the knowledge necessary to enable men to understand themselves. In the 18th century, philosophers such as J. Addison and A. Gerard considered man himself as part of nature, and not as a mere usufructuary.

In those times nature was regarded as something to learn from, for pleasure, as sublime power and grandeur: two ways of contemplating the lost Eden of any religious idea, be it Christian, Muslim or Hindu. Like modern ecologists, like artists.

Alive natures and dead natures, or objects that surround us and are so familiar that they become objects of nature, domestic nature, nature as a civilised environment.

Here we have an example of all the above, and an artist with a desire to save the natural environment, who makes the landscape aesthetic and humanises nature.



ALAIN CAMPOS I
VICENT VIDAL

Viatge

UN VIATGE TEIXIT AMB CALCETINS

Anna Gimeno

Els calcetins poden semblar una prenda comuna, fins i tot vulgar, poden ser també un objecte de culte per a alguns, una part més de l'uniforme per a altres, un fetitxe o una peça pràctica sense més, però cada calcetí té sens dubte una història, un recorregut, un destí i un perquè. Qui no s'ha comprat o ha lluit ben pagat uns calcetins nous a la seua infantesa? És fàcil que algú recorde aquell dia en què allò tan important va succeir i portava precisament aquells calcetins, també hi haurà qui s'haja apenedit d'haver-se ficat precisament aquell dia els calcetins blancs, o haver-los portat foradats, o el que guarda uns calcetins vells que ja no utilitzarà mai i què li recorden el fred que es va estalviar en aquella muntanya. Hi ha calcetins teixits a mà per l'avia que cobren valor a mesura que l'avia es fa més gran i calcetins parits en processos industrials que calfen els peus de mitja població del món, els hi ha seriosos, solemnes i també divertits, de colors que ja mai lluiries, en públic al menys; calcetins amb missatge i aquells calcetins sintètics, que escalden els peus a la mitja hora d'haver-se'ls posats. Al calaix de la còmoda sempre hi ha els calcetins que mai no s'han estrenat i potser tampoc no s'estrenaran i pel món estan tots aquells calcetins que al llarg de la teua vida has rebutjat.

L'obra de l'equip Vial és una metàfora teixida amb calcetins. Els camins que han recorregut centenars de persones, que podrien haver sigut milers, o totes, venen a fondres en un sol viatge, un teixit d'encontres i desencontres, de desitjos, d'il·lusions i decepcions, un fum



d'històries amb un destí comú que es materialitza, en aquest cas, en dues veles, disposades en sentit perpendicular, una que solca el vent i l'altra que posa el rumb al viatge. Amb molta anticipació l'equip Vial, integrat pels professors d'Art i Superior de Disseny de Castelló, Alain Campos i Vicent Vidal, va recollir més de 800 calcetins d'amics, coneguts i veïns, calcetins vells, de color groc, negre, gris, verd, amb l'escut d'un equip de futbol, amb un forat al dit gros o al taló, de mitja cama o ajustats al turmell, fins i tot calcetins calats de comunió... Amb ells, i a través d'un procés que l'equip artístic va fer durar premeditadament tota la jornada, van teixir les dues veles que conformaren el projecte creatiu, eixa metàfora del viatge de la vida que tots, grans i menuts, els que parlen anglès, coreà o català, els que tenen fam i els que es farten de menjar, comparteixen.

Les veles, de quinze i vuit metres quadrats, es varen teixir unint els calcetins amb cola ràpida per a tèxtil i en cada una d'elles es pogué visualitzar un element gràfic: en una la "V" de viatge, de veles i vents i també de vida i en l'altra un cercle representant un ull que observa i guia els viatgers.

L'obra convidava l'espectador a observar la diversitat, a reconèixer-se i identificar-se en aquell conjunt, a buscar en la memòria les seues pròpies històries, els seus calcetins i el seu particular viatge que no deixa de ser, en el seu nucli, el viatge de tots. El procés de creació va ser laboriós i complex, aconseguí despertar la curiositat de l'espectador i mantenir-la al llarg de tota la jornada, a la fi de la qual les veles es varen alçar i subjectar amb tensors per donar forma al projecte. Tal vegada perquè un viatge tan particular, com el que l'Equip Vial volgué representar, no és fàcil, el pes dels calcetins va dificultar l'ascens del teixit i el seu tensat final, però el resultat fou una explosió de color i textures, amb un material ple de vida i de calor. Vuit cents passos, vuit centes històries entrelaçades en un projecte comú que s'enlairaven per emprendre el viatge, efímer, com la vida mateixa, però a la fi viatge.





UN VIAJE TEJIDO CON CALCETINES

Anna Gimeno

Los calcetines pueden parecer una prenda común, e incluso vulgar, pueden ser también un objeto de culto para algunos, una parte más del uniforme para otros, un fetiche o una pieza práctica sin más, pero cada calcetín tiene sin duda una historia, un recorrido, un destino y un porqué. ¿Quién no se ha comprado o ha lucido satisfecho unos calcetines nuevos en su infancia? Es fácil que alguien recuerde aquel día en el que aquello tan importante sucedió y llevaba precisamente aquellos calcetines, también habrá quien se haya arrepentido de haberse puesto precisamente aquel día los calcetines blancos, o haberlos llevado agujereados, o el que guarda unos calcetines viejos que ya no utilizará nunca y que le recuerdan al frío que se ahorró en aquella montaña.

Hay calcetines tejidos a mano por la abuela que ganan valor a medida que la abuela se hace más mayor y calcetines paridos en procesos industriales que calientan los pies de media población del mundo, los hay serios, solemnes y también divertidos, de colores que ya nunca lucirías, en público al menos; calcetines con mensaje y aquellos calcetines sintéticos, que escaldan los pies a la media hora de habérselos puesto. En el cajón de la cómoda siempre están los calcetines que nunca se han estrenado y quizá tampoco se estrenarán y por el mundo están todos aquellos calcetines que a lo largo de tu vida has rechazado. La obra del equipo Vial es una metáfora tejida con calcetines. Los caminos que han recorrido cientos de personas, que podrían haber sido miles, o todas, vienen a fundirse en un solo

viaje, un tejido de encuentros y desencuentros, de deseos, de ilusiones y decepciones, un humo de historias con un destino común que se materializa, en este caso, con dos velas, dispuestas en sentido perpendicular, una que surca el viento y la otra que pone el rumbo al viaje.

Con mucha anticipación el equipo Vial, integrado por los profesores de la escuela d' Art y Diseño i Superior de Disseny de Castelló, Alain Campos y Vicent Vidal, recogió más de 800 calcetines de amigos, conocidos y vecinos, calcetines viejos, de color amarillo, negro, gris, verde, con el escudo de un equipo de fútbol, con un agujero en el dedo gordo o en el talón, de media pierna o ajustados al tobillo, incluso calcetines de comunión... Con ellos, y a través de un proceso que el equipo artístico hizo durar premeditadamente toda la jornada, tejieron las dos velas que conformaron el proyecto creativo, esa metáfora del viaje de la vida que todos, grandes y pequeños, los que hablan inglés, coreano o catalán, los que tienen hambre y los que se hartan de comer, comparten.

Las velas, de quince y ocho metros cuadrados, se fueron tejiendo uniendo los calcetines con cola rápida para textil y en cada una de ellas se pudo visualizar un elemento gráfico: en una la "V" de viaje, de velas y vientos y también de vida y en la otra un círculo representando un ojo que observa y guía a los viajeros.

La obra invitaba al espectador a observar la diversidad, a reconocerse e identificarse en aquel conjunto, a buscar en la memoria sus propias historias, sus calcetines y su particular viaje que no deja de ser, en su núcleo, el viaje de todos.

El proceso de creación fue laborioso y complejo, logró despertar la curiosidad del espectador y mantenerla a lo largo de toda la jornada, al fin de la cual las velas se levantaron y se sujetaron con tensores para dar por concluido el proyecto. Tal vez porque un viaje tan particular, como el que el Equipo Vial quiso representar, no es fácil, el peso de los calcetines dificultó el ascenso del tejido y su tensado final, pero el resultado fue una explosión de color y texturas, con un material lleno de vida y de calor. Ochocientos pasos, ochocientas historias entrelazadas en un proyecto común que se izaban para emprender el viaje, efímero, como la vida misma, pero viaje al fin.



A JOURNEY WOVEN WITH SOCKS

Anna Gimeno

Socks may seem a common, even vulgar garment. They can also be a cult object, part of a uniform, a fetish or just a practical piece of clothing. But every sock has a history, a journey, a purpose and a reason. Who, as a child, has not bought or worn a new pair of socks with pride? Some will probably still remember that particular day when something important happened and they were wearing that particular pair of socks. Others have perhaps regretted donning that pair of white socks on that particular day, or putting on a holey pair. There are others who keep that old pair of socks they will never wear again, but that reminds them of the cold they did not feel on that mountain.

Some socks are hand-knitted by grandma, and the older she gets the more important they become. Others are manufactured and keep the feet of half the world's population warm. Socks can be serious, solemn or funny, or multicoloured those you will never wear again, at least in public. There are socks with a message and synthetic socks that chafe your feet after half an hour's wear. There are always socks in the chest of drawers that have never been worn and probably never will be. And around the world there are all the socks you have rejected in your life.

The work of the Vial Team is a metaphor woven with socks. Paths trodden by hundreds of people, or maybe thousands, or everyone, come together in a single journey a web of convergences and divergences, wishes, expectations and disappointments, many a story with a common destiny which this time is embodied in two sails arranged perpendicularly: one crossing the wind and the other heading the journey. The Vial Team, art and design professors at the University of Castelló, Alain Campos and Vicent Vidal, had previously collected more than 800 socks from friends, acquaintances and neighbours. Old socks, yellow, black, grey and green socks, socks with a football team logo, socks with a hole in the big toe or in the heel, knee-length or ankle socks, and even lacy-edged communion socks. The team wove two sails with all these socks. They deliberately made the process last the whole day. The sails shaped the creative project, the metaphor of the journey of life that we all share old and young, English, Korean or Catalan speakers, starving or satiated.

The sails, covering fifteen and eight square meters, were woven by sticking the socks together with quick-setting cloth glue. Both sails had a graphic element: one with a "V" for voyage, vessel and verve and venture, and in the other, a circle depicting an eye that observes and guides the travellers. This work invited spectators to observe diversity, to recognise and identify themselves in the whole setting, to search their memories for their own stories, their own socks and their very own journey, which in a way is the journey we all share.

The creation process was laborious and complex, yet it managed to arouse the spectators' curiosity and keep them absorbed throughout the whole day. Finally, the sails were raised and held by turnbuckles to conclude the project. Maybe because such a special journey, like the one the Vial Team set out to represent, is not easy, the weight of the socks made it difficult to lift the fabric and tauten it, but the final result was an explosion of colours and textures with a material full of life and warmth. Eight hundred steps, eight hundred entwined stories in a common project set sail and embarked on the journey an ephemeral journey, like life itself, but still a journey.

The authors staged this journey with a material that holds warmth, smells and intimate contact with the skin, and that accompanies us step by step.

An ordinary journey that is what the members of the creative Vial Team, Alain Campos and Vicent Vidal, wanted to represent with their project.

It was the first time they had done this.

It was the fourth time they had participated in the biennial exhibition of waste art Warmth embodying a particular journey.

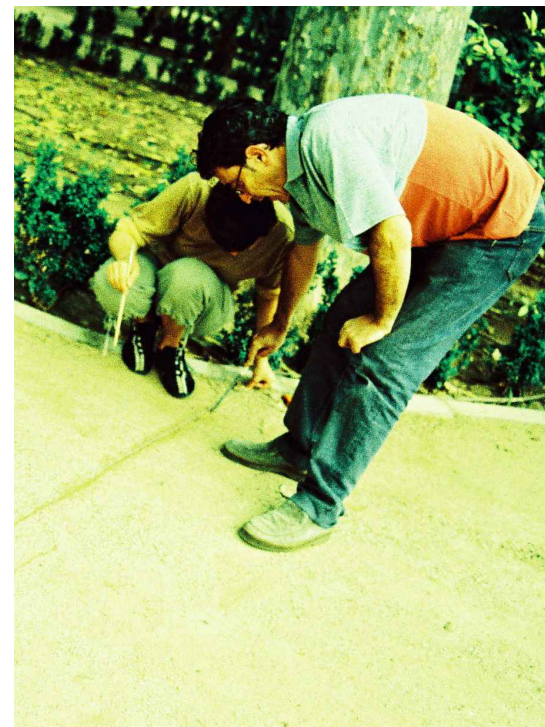
They looked for an attainable raw material, a gathering of elements, each one with its own history even though they looked the same, they were full of humanity. They wanted to do something vertical. The first idea was to create a sail. Each sock had its own history, different sizes, ages, but all of them joined in the same journey, the journey of life.

They brought 10 collaborators with them, having previously estimated the people/hours required, in the knowledge that they would need help to set everything up.

It was interesting to see how the whole process developed from beginning to end. A mosaic effect, nuances and colours, effect and textures. V for venture and voyage in the vessel; the other sail with an eye to mark a common destiny.

A symbolic journey that speaks to us of the common future of life, of the route we all travel, a shared journey, yet each one of us with our own loneliness. Children, the elderly, men and women, each with their own size, age, experiences and tastes. And socks represent this diversity. We are all the same, but at the same time different. The use of socks, cloth, shows us a variety of textures. The touch and smell of cloth are present.

Size and shape of the sail.



Gegant de ferro

GEGANT DE FERRO

Pedro Vallbuena

Entre pantagruèlic i cibernètic, es va alçar finalment el colós de poals i cables dissenyat per Remedios Clérigues i el seu equip. Els que assistim a l'enllumenament quirúrgic i laboriós d'esta enorme criatura estàvem segurs que el resultat final seria, si més no, impressionant. No obstant, una cosa és esbossar una idea sobre el paper i una altra molt distinta realitzar-la. Del resultat d'un projecte no es pot esperar una plasmació paral·lela i perfecta, açò és obvi, però les qüestions de càlcul, per molt elementals que siguen, han de tindre's en compte amb precaució si se te'm un resultat incert. És veritat que el temps corria contra aquest gegant. La vesprada es tirava damunt i este ser de llautó i cable jeia fatalment sobre la terra com derrocat en una èpica i desigual batalla. Al final. L'obstinació i l'entusiasme de l'equip va aconseguir, a empentes i rodolons, elevar-ho o més prompte, reclinar-ho amb indolència sobre un dels arbres que, abans que llit, havia d'haver-li servit de marc. Va fallar també el càlcul de l'altura i les seues cames van quedar doblegades en una mitja genuflexió que ens deixava a tots els que fins allí havíem acudit, més prop de la compassió que de l'esglaïament.

I així va quedar, amb el seu estòlid somriure, com un gegantí joguet abandonat, que ha perdut el seu interès. Però -coses de la vida- la veritat és que la peça funcionava molt bé. Era metàfora de tantes coses i imatge tan fèrtil que ningú quedava indiferent. No crec que fóra finalment el monstre desafiador que els artistes havien concebut temps arrere. L'expressió del rostre li acostava més a les hieràtiques nines de finals del segle XIX que als sorprenents rivals del gentilhome



cavaller, però allí estava i tots li miràvem, els xiquets que detenien les seues bicicletes, els ancians que creuaven pel camí més curt i inclús algun comercial que arribant tard a la seua cita continuava caminant molt de pressa amb el cap volta cap arrere. Remedios ja tenia experiència dissenyant altres gegants, com els que recentment havien format la seua última exposició en la Residència de Santa Emerenciana a Terol. Molt més xicotets i flexibles, havien sigut un model a escala d'este altre. Possiblement la tècnica no tinga molt a veure entre un procés i un altre, però és difícil no establir una correlació entre ambdós muntatges, entre ambdós poètiques.

Tampoc és habitual que en els certàmens relacionats amb l'art de reciclatge es vegen obres de gran format, el més comú és trobar-se peces esteses, sèries escampades per l'espai o llocs intervinguts artísticament. Però l'equip Fosca Vista, buscava un objecte únic, reconeixible i present, que obeiria als pressupostos del certamen unint l'efímer i el colossal, el pobre i l'impressionant, en una mena de barroc atemporal que exalça l'individu per damunt del mig i que inverteix les proporcions per a buscar la sorpresa de l'inusitat, de l'anecdòtic...

Un molt de joc de xiquets va tindre la construcció de la peça. De fet, els més fascinats van ser els xicotets que, atrets per l'estrèpit de les radials i el colorit dels poals de pintura de l'exosquelet, s'arremolinaven admirats per un procés que prometia un fantàstic i descomunal joguet. Un joguet per a la vista, per a la imaginació. Els gegants són això, joguets de la imaginació. És inevitable també buscar les referències quixotesques que la peça de Remedios Clérigues pugua contindre. Potser són, grosso modo, fruit d'una conjuntura històrica. És impossible parlar de gegants en ple centenari de la publicació del gentilhome manxec sense pensar en eixe xicotet homenatge que tot artista espanyol fa d'una manera més o menys explícit en estos dies. Aquells gegants cervantins tenen quelcom en comú amb el nostre, són malvats en la seua innocència i cruels en la seua candidesa, perquè són imaginats, construïts i deconstruïts per la ment de qui els crega. Inerts en si mateixos i animats artificialment amb un propòsit ambigu. La literatura universal està infestada d'estes bèsties. Gegants terribles, gegants generosos, gegants benefactors i inclús gegants relatius com els que poblen les aventures de Gulliver on el protagonista és nano i gegant en successives ocasions.

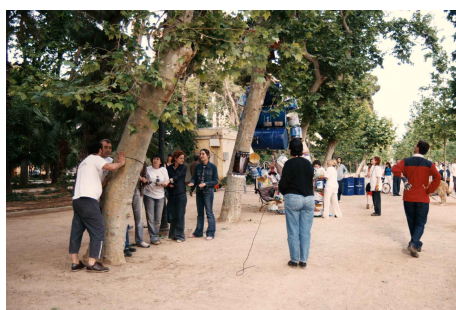
Relativitat del ser i del paréixer, poètiques prestades de la literatura i elements reciclats constitueixen l'essència etèria però grandiloqüent que va afavorir el naixement d'este gegant, subsumit en la seua pròpia imperfecció, grotesc, equivocat i somiador.



GIGANTE DE HIERRO

Pedro Vallbuena

Entre pantagruélico y cibernético, se alzó finalmente el coloso de cubos y cables diseñado por Remedios Clérigues y su equipo. Los que asistimos al alumbramiento quirúrgico y laborioso de esta enorme criatura estábamos seguros de que el resultado final sería, cuando menos, impresionante. Sin embargo, una cosa es esbozar una idea sobre el papel y otra muy distinta realizarla. Del resultado de un proyecto no se puede esperar una plasmación paralela y perfecta, esto es obvio, pero las cuestiones de cálculo, por muy elementales que sean, han de tenerse en cuenta con precaución si se teme un resultado incierto. Es verdad que el tiempo corría contra este gigante. La tarde se echaba encima y este ser de latón y cable yacía fatalmente sobre la tierra como derribado en una épica y desigual batalla. Al final. La obstinación y el entusiasmo del equipo logró, a trancas y barrancas, elevarlo o más bien, recostarlo con indolencia sobre uno de los árboles que, antes que lecho, debía haberle servido de marco. Falló también el cálculo de la altura y sus piernas quedaron dobladas en una media genuflexión que nos dejaba a todos los que hasta allí habíamos acudido, más cerca de la compasión que del sobrecogimiento. Y así quedó, con su estólida sonrisa, como un gigantesco juguete abandonado, que ha perdido su interés. Pero -cosas de la vida- la verdad es que la pieza funcionaba muy bien. Era metáfora de tantas cosas e imagen tan fértil que nadie quedaba indiferente. No creo que fuera finalmente el monstruo desafiante que los artistas habían concebido tiempo atrás. La expresión del rostro le acercaba más a las hieráticas muñecas de finales del siglo XIX que a los asombrosos rivales del hidalgo caballero, pero allí estaba y todos le mirábamos, los niños que detenían sus bicicletas, los ancianos que cruzaban por el camino más corto e incluso algún comercial que llegando tarde a su cita seguía caminando a toda prisa con la cabeza vuelta hacia atrás. Remedios ya tenía experiencia



diseñando otros gigantes, como los que recientemente habían formado su última exposición en la Residencia de Santa Emerenciana en Teruel. Mucho más pequeños y flexibles, habían sido un modelo a escala de este otro. Posiblemente la técnica no tenga mucho que ver entre un proceso y otro, pero es difícil no establecer una correlación entre ambos montajes, entre ambas poéticas.

Tampoco es habitual que en los certámenes relacionados con el arte de reciclaje se vean obras de gran formato, lo más común es encontrarse piezas extendidas, series esparcidas por el espacio o lugares intervenidos artísticamente. Pero el equipo Fosca Vista, buscaba un objeto único, reconocible y presente, que obedeciera a los presupuestos del certamen aunando lo efímero y lo colosal, lo pobre y lo impresionante, en una suerte de barroco atemporal que ensalza al individuo por encima del medio y que invierte las proporciones para buscar el asombro de lo inusitado, de lo anecdótico...

Un mucho de juego de niños tuvo la construcción de la pieza. De hecho, los más fascinados fueron los pequeños que, atraídos por el estruendo de las radiales y el colorido de los cubos de pintura del exoesqueleto, se arremolinaban admirados por un proceso que prometía un fantástico y descomunal juguete. Un juguete para la vista, para la imaginación. Los gigantes son eso, juguetes de la imaginación. Es inevitable también buscar las referencias quijotescas que la pieza de Remedios Clérigues pueda contener. Quizá son, grosso modo, fruto de una coyuntura histórica. Es imposible hablar de gigantes en pleno centenario de la publicación del hidalgo manchego sin pensar en ese pequeño homenaje que todo artista español hace de un modo más o menos explícito en estos días. Aquellos gigantes cervantinos tienen algo en común con el nuestro, son malvados en su inocencia y crueles en su candidez, porque son imaginados, contruidos y decontruidos por la mente de quien los crea. Inertes en sí mismos y animados artificialmente con un propósito ambiguo. La literatura universal está plagada de estas bestias. Gigantes terribles, gigantes generosos, gigantes benefactores e incluso gigantes relativos como los que pueblan las aventuras de Gulliver donde el protagonista es enano y gigante en sucesivas ocasiones.

Relatividad del ser y del parecer, poéticas prestadas de la literatura y elementos reciclados constituyen la esencia etérea pero grandilocuente que auspició el nacimiento de este gigante, subsumido en su propia imperfección, grotesco, equivocado y soñador.

IRON GIANT

Pedro Valbuena

Somewhere between Pantagruelian and cybernetic, the colossus of buckets and cables designed by Remedios Clérigues and her team finally stood up. Those who attended the laborious surgical birth of this enormous creature were under no illusions that the final result would be, to say the least, impressive. Nevertheless, outlining an idea on paper is very different from putting it into practice. Obviously, a parallel, perfect conversion of a project cannot be expected. Calculations, no matter how elementary they may be, should be considered with caution if an uncertain result is envisaged. Time certainly was running against this giant. The afternoon was upon us and this brass and wire creature lay tragically on the ground as though knocked down in some epic, one-sided battle. Eventually, labouring under great difficulties, the determination and enthusiasm of the team succeeded in raising it, or rather leaning it, lethargically against a tree, which instead of being its resting place should have framed the piece. Its height had also been miscalculated and its legs were bent in a semi-genuflection that left us all there feeling more compassion than awe. And that is how it was left, with its stolid smile, as a gigantic abandoned toy in whom interest has been lost. But in fact the piece worked out that's life! It was a metaphor of so many things and such a fertile image that no one remained indifferent. I do not think it turned out to be the defiant monster the artists had originally conceived. The expression on its face came closer to the late 1800 hieratic dolls than to the amazing rivals of the hidalgo knight. But there it was. Everybody was staring at it. Children stopped their bicycles, old people crossing through by the shortest way and a few businessmen, late for their appointments, didn't stop hurrying on, but all craned their necks to have a look. Remedios had previous experience in designing giants, such as those that recently formed part of her latest exhibition in Santa Emerenciana Residence in Teruel. Those were smaller and more flexible, scale models of this one. The technique used in the one process probably had very little to do with the other, but it is difficult not to establish a correlation between both montages, between both poetics. Large-sized pieces are not frequently seen in waste art events like this. More commonly pieces are spread out, series scattered through space or the artist intervenes in specific places. But the Fosca Visión Team sought a unique, recognisable and present object that fell within the brief of the event, and brought together the ephemeral and colossal, poor and impressive, in a kind of timeless baroque which extols the individual over the environment and reverses proportions in search of the amazement of the unusual, the anecdotal.

Constructing the work had much in common with a children's game. In fact, the most fascinated in the crowd were the children. They were attracted by the roar of radial saws and the colour of the exoskeleton paint buckets. They crowded together in awe of the process that promised a fantastic huge toy. A toy for the eyes, for the imagination. That is what giants are toys for the imagination. Inevitably, quixotic references are also sought in Remedios Clérigues' work. Maybe they are grosso modo the fruit of this historical juncture. In the midst of the 400th anniversary of the publication of the Manchegan knight giants cannot be mentioned without a passing thought for the homage paid by every Spanish artist to some extent this year. Cervantes' giants have something in common with ours: they are evil in their innocence and cruel in their naivety, because they are imagined, constructed and deconstructed in the mind of their creator. They are inert but artificially animated with an ambiguous proposal. Universal literature is full of these beasts. Awful giants, generous giants, benefactor giants and even relative giants like those that fill Gulliver's adventures where the main character is a dwarf and a giant on successive occasions. The relativity of being and seeming, poetics borrowed from literature and recycled elements made up the ethereal but grandiloquent essence that created the birth of this giant, embodied in its own imperfection, grotesque, mistaken and dreamlike.



Drac^{el} globalitzat

EL DRAC GLOBALITZAT

Beatriz Guttman

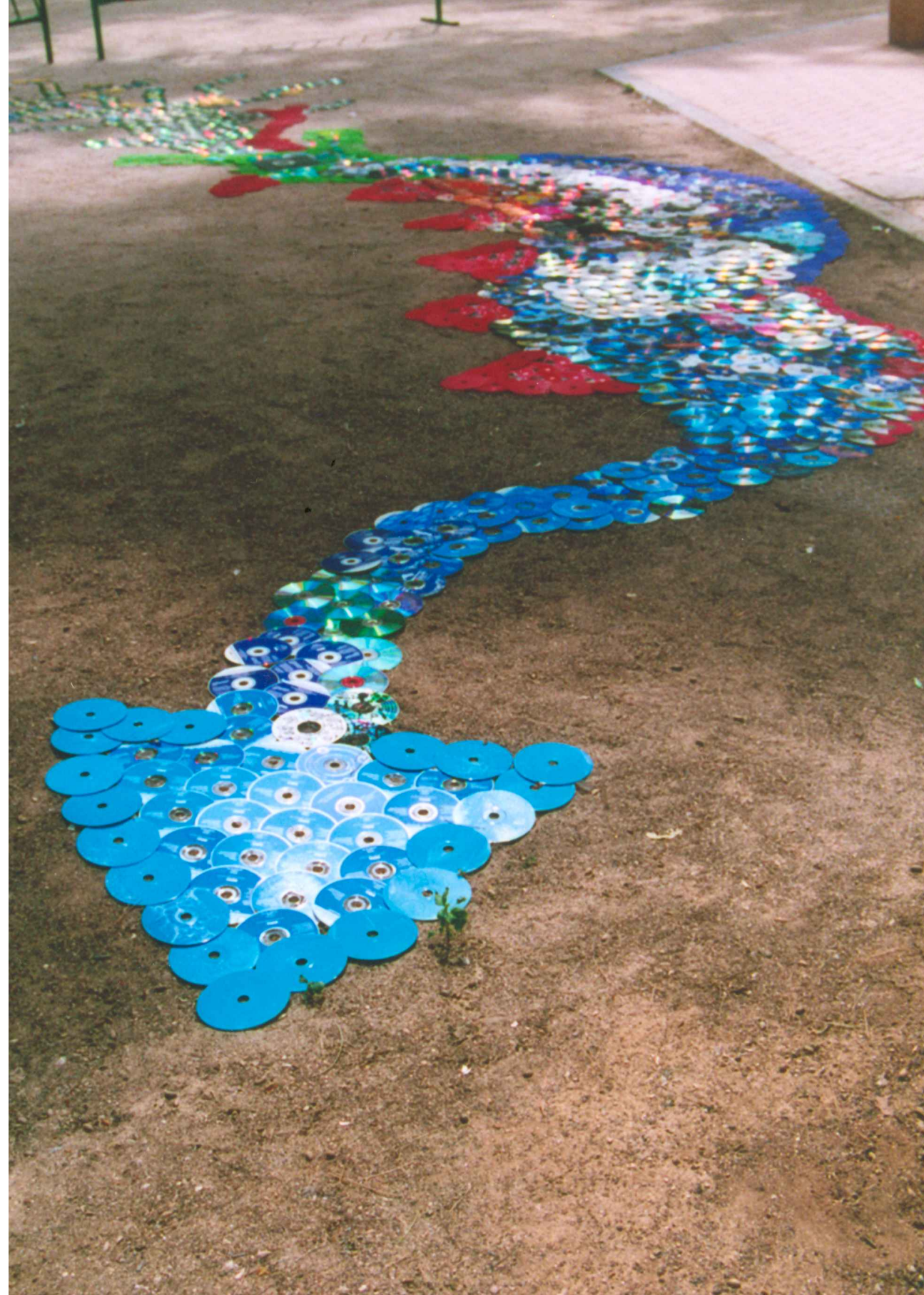
En la jornada de l'art del rebuig huit persones més dos coordinadors José Ramón Andújar i Vicente Serra Lloret van mamprendre un treball que no sols era art de rebuig sinó eminentment estètic, ètic i molt simbòlic. La denominació del treball com a Drac Globalitzat ja en sí ens remet a un monstre fabulós que apareix en el folklore de molts països. Es pinta generalment en forma de gegantí rèptil, amb quatre potes, dos ales i uns o més caps espantables. Tirava foc pels nassos i era d'extraordinària feresa i voracitat. Tal és el monstre esclafat per l'heroi llegendari en molts pobles. El mite del drac roman viu en el record de tots els països del món, encara que amb representacions molt diverses.

Els artistes de l'obra del reciclatge que ens ocupa tenien ben clara quina seria la representació triada. Van començar amb els preparatius com es fa en qualsevol viatge a realitzar amb l'excitació i l'emoció de preparar-se per a l'esdeveniment, es tractava de l'arreglada de nombrosos cd's el nombre més gran possible d'ells i així van arribar fins a tindre mil. Al principi amb dificultats però les dificultats desapareixien a mesura que augmentava la solidaritat, la qual cosa formava també part de l'obra i de la globalització perseguida. Estos cd's arreglats lògicament tenien un contingut internacional, amb publicitat, música i sobretot contenien moltes històries i molt de cromatisme que en el supòsit de no tindre'l tal com volien per a les seues necessitats van tindre la precaució d'adaptar-los, per tot açò la idea del drac viatjava amb molt d'equipatge sobre ell.

Amb tot este material arribat el dia D, l'hora H de visualitzar sobre el terra del parc Ribalta el Drac globalitzador ràpidament, amb gran neteja, va aparéixer la idea preconcebuda jugant amb ambdós cares dels cd's i per descomptat una de les marques més destacades del drac va ser la representació del foc que llançava per la seua gola aprofitant

la part metàl·lica dels cd's amb la intencionalitat que la llum incidira en els anversos daurats d'estos, perquè el terra que en el parc Ribalta no sol faltar a la cita prevista en el mes de maig, donava als rajos l'espectre que produïx la divisió de la llum blanca que remet colors accentuant el caràcter fantasmagòric de les llengüetes de foc. Podem dir que el Drac globalitzador no mesurava menys de 7 m de llarg, i en ell havia entrat el cult al que s'arreplega però del que indefectiblement cal desprendre's per falta d'espai.

Diguem ja que la proposta estava complida, el drac estava compost de material de rebuig, els cd's en el seu dia havien complit una missió, ara era una altra, servien per a una vida curta per a un ambient que era alié per al que havien sigut fabricats, la seua sort havia canviat, estaven en el sòl però estarien ben alts eterns en la ment i en el sentir dels realitzadors i dels organitzadors, la Fundació Isonomia de la Universitat Jaume I una vegada més brindava una festa lúdica, la IV Biennal d'Art del Rebuig, donant a conèixer les grans possibilitats de l'art del reciclatge que encara que siga efímer visualment no ho és en la consciència dels què ho realitzen com no ho és el retorn d'un feliç viatge.





Los artistas de la obra del reciclaje que nos ocupa tenían bien clara cual iba a ser la representación escogida. Empezaron con los preparativos como se hace en cualquier viaje a realizar con la excitación y la emoción de prepararse para el evento, se trataba de la recogida de numerosos cd's, el mayor número posible de ellos, y así llegaron hasta tener mil. Al principio con dificultades pero las dificultades desaparecían a medida que aumentaba la solidaridad, lo cual formaba también parte de la obra y de la globalización perseguida. Estos cd's recogidos lógicamente tenían un contenido internacional, con publicidad, música y sobre todo conteniendo muchas historias y mucho cromatismo que en el supuesto de no tenerlo tal como querían para sus necesidades tuvieron la precaución de adaptarlos, por todo esto la idea del dragón viajaba con mucho equipaje sobre sí. Con todo este material llegado el día D, la hora H de visualizar sobre el suelo del parque Ribalta el Dragón globalizador rápidamente, con gran limpieza, apareció la idea preconcebida jugando con ambas caras de los cd's, por supuesto una de las marcas más destacadas del dragón fue la representación del fuego que lanzaba por sus fauces aprovechando la parte metálica de los cd's con la intencionalidad de que la luz incidiese en los anversos dorados de éstos, pues el sol que en el parque Ribalta no suele faltar a la cita prevista en el mes de mayo, daba a los rayos el espectro que produce la división de la luz blanca que remite colores acentuando el carácter fantasmagórico de las lengüetas de fuego. Podemos decir que el Dragón globalizador no medía menos de 7 metros de largo, y en él había entrado el culto a lo que se recoge pero de lo que indefectiblemente hay que desprenderse por falta de espacio.

Digamos ya que la propuesta estaba cumplida, el dragón estaba compuesto de material de desecho, los cd's en su día habían cumplido una misión, ahora era otra, servían para una vida corta para un ambiente que era ajeno para el que habían sido fabricados, su suerte había cambiado, estaban en el suelo pero iban a estar bien altos eternos en la mente y en el sentir de los realizadores y de los organizadores, la Fundación Isonomía de la Universidad Jaume I una vez más brindaba una fiesta lúdica, la IV Bienal de Arte del Desecho, dando a conocer las grandes posibilidades del arte del reciclaje que aunque sea efímero visualmente no lo es en la conciencia de los que lo realizan, como no lo es el retorno de un feliz viaje.



EL DRAC GLOBALITZAT

Beatriz Guttman

En la jornada del arte del desecho ocho personas más dos coordinadores, José Ramón Andújar y Vicente Serra Lloret, emprendieron un trabajo que no sólo era arte de desecho sino eminentemente estético, ético y muy simbólico. La denominación del trabajo como Dragón globalizado ya en sí nos remite a un monstruo fabuloso que aparece en el folclore de muchos países. Se le pinta generalmente en forma de gigantesco reptil, con cuatro patas, dos alas y una o más cabezas espantables. Arrojava fuego por las narices y era de extraordinaria fiereza y voracidad. Tal es el monstruo aplastado por el héroe legendario en muchos pueblos. El mito del dragón permanece vivo en el recuerdo de todos los países del mundo, aunque con representaciones muy diversas.

THE GLOBALISED DRAGON

Beatriz Guzmán

On the day of the waste art event, eight collaborators and two coordinators, José Ramón Andújar and Vicente Serra Lloret, created a piece that was not only waste art, but also outstandingly aesthetic, ethical and highly symbolic. The title of the work, The Globalised Dragon, referred to the fabulous monster of the folklore in many countries. It is generally described as a gigantic reptile, with four legs, two wings, and one or more horrifying heads, breathing out fire from its nostrils, and was extraordinarily fierce and voracious. This monster was frequently crushed by a legendary hero in many villages. The myth of the dragon is still alive in the memory of all countries in the world, although with very different representations.

The artists of this piece had no doubts about their choice of representation. As with any journey, they began with the excitement and emotion involved in preparing for the event. They collected as many CDs as possible, eventually totalling a thousand. At the beginning they faced difficulties, but these disappeared as a feeling of solidarity emerged that was also part of the work and the globalisation they sought. The CDs collected clearly had an international content, involving advertising, music and above all many stories and colourings. If the colours were not exactly what they needed, the CDs were prudently adapted. The idea of the dragon thus flew with a great deal of its own baggage. With all this material, when the Globalising Dragon was finally to be revealed on D-Day at H-Hour on the ground of Ribalta Park, the preconceived idea appeared quickly and clearly, playing with both sides of the CDs. Needless to say, one of the dragon's most outstanding features was the representation of fire spewing from its jaws. This was done using the metallic side of the CDs, the light flashing off their golden reverse, given that in May, the sun can normally be guaranteed in Ribalta Park. The sun's rays created a spectrum as the white light was split into different colours, stressing the ghostly character of the tongue of fire. The Globalising Dragon was no less than 7 meters long, and within it a cult had emerged of what is collected but also of what has to be left out for lack of space.

The proposal was accomplished. The dragon had been made with recycled material. The CDs had completed one mission and were now given a second: to serve for a short period of time in an environment far removed from the purpose they were originally designed for. Their destiny had shifted. They were on the ground, but they would be eternally on high in the producer's and organiser's minds and feelings. Once again, the Isonomia Foundation of the Universitat Jaume I had brought us a day of recreational celebration, the IV Biennial Exhibition of Waste Art, and a path to discover the potential of recycling art. Even though recycling art is visually ephemeral, like returning from a wonderful journey it is not ephemeral in the consciousness of those working on it.



RAFAEL PEINADO
I GRUP

interrelació atòmica

EL LLOC DEL CAOS

Carmen Giménez Morte

Els àtoms, els electrons, els protons, s'alien entre si formant nous elements que s'uneixen a altres, transformant-se per a ser matèria i creant composicions i ordenaments que afavoreixen l'aparició de sers vius. Estos sers vius perduren més o menys en el temps adaptant-se a l'ecosistema. L'adaptació és una seqüència de fenòmens integrats i integradors que succeeixen a diferents escales, tant en l'espai com en el temps. La complexitat d'estes estructures, la seua inestabilitat, tal vegada la seua aleatorietat, conformen el nostre món. La incertesa, el constant canvi de les més xicotetes partícules, potser provoca el desig de l'ésser humà pel control de la naturalesa, dels sistemes socials, de l'individu, de les seues relacions ... a vegades, a través de la tecnologia. Estos organismes vius que són creats per les partícules més ínfimes, tendeixen a deteriorar-se, a desaparèixer, a transformar-se en altres elements que, al seu torn, creguen altres sistemes d'equilibri, però sempre inestable. Els grups socials, els col·lectius, són un bon exemple d'este complex ordenament d'elements, ple d'incerteses, d'alteracions. Res és estable. L'interessant és trobar el comportament global d'un sistema. Estos principis els trobem en diferents aspectes de l'obra de Rafael Peinado i grup. En primer lloc, l'autoria de la peça és col·lectiva. Una primera característica del col·lectiu és el qüestionament continu de les estratègies creatives i dels resultats ja que tots els seus integrants es converteixen en creadors i es concep el procés de creació com un intercanvi permanent entre tots els membres en igualtat de condicions.

El terme "col·lectiu" s'utilitza per un grup d'artistes que desitgen, d'una banda, trobar un llenguatge comú i específic del grup, i d'altra banda, al llarg de les últimes dècades, molts moviments col·lectius posen en dubte les estructures hieràrtiques i tradicionals dels circuits



elitistes de l'art i tracten de col·laborar professionalment d'una manera democràtica, davall la utopia de la igualtat, és a dir, es converteix en moviment de contracultura. És a dir, res és estable, cadascuna de les parts del col·lectiu, cadascuna de les parts de l'obra artística, cada electró, cada hadró, cada leptó, es defineix segons els tipus de força que actuen sobre ells, umbuidos de l'anomenat principi d'incertesa.

En segon lloc, evidentment, l'art del rebuig és el punt en comú de la IV Biennial de Castelló de maig del 2005, i per tant, de l'obra Interrelació atòmica. Rebuig és el que queda després d'haver triat el millor i més útil d'una cosa. És a dir, quan es tracta de crear obres artístiques amb elements de rebuig, amb l'inútil quan un sistema s'ha deteriorat, és crear altres sistemes d'equilibri inestable amb algunes de les partícules mínimes que formaven part del sistema anterior. És transformar en altres estructures amb un comportament global diferent, tal vegada, els mateixos elements. En el cas de la peça de Rafael Peinado i grup, les barres de ferro i les bieles són els elements mínims que han deixat de ser útils i unint-se entre si per mitjà d'unes regles i normes, d'unes estructures diferents, han abandonat la seua primitiva funció i s'han transformat en obra d'art. S'ha acceptat la desaparició, el deteriorament, en un període molt curt de temps, d'esta peça titulada Interrelació atòmica. En tercer lloc, la idea filosòfica de la indeterminació, el principi d'incertesa, està basat en l'acceptació que el coneixement es basa en els capritxos imprevisibles de l'univers, però al mateix temps, quan les partícules estan conformant un sistema determinat, hi ha certes lleis que permeten predir el comportament global d'un sistema, depenent de com s'ha organitzat. L'estructura d'Interrelació atòmica, suggerix estes idees sobre la teoria del caos, ja que la peça s'expandeix en el temps no més de quaranta-vuit hores- i en l'espai un lloc determinat en un parc d'un ciutat espanyola-, amb una estructura precisa i concreta amb la seua pròpia i efimera organització.

El vint-i-u de maig de l'any dos mil cinc en el parc Ribalta de Castelló, Rafael Peinado i grup han creat un lloc del caos.



EL LUGAR DEL CAOS

Carmen Giménez Morte

Los átomos, los electrones, los protones, se alían entre sí formando nuevos elementos que se unen a otros, transformándose para ser materia y creando composiciones y ordenamientos que favorecen la aparición de seres vivos. Estos seres vivos perduran más o menos en el tiempo adaptándose al ecosistema. La adaptación es una secuencia de fenómenos integrados e integradores que suceden a diferentes escalas, tanto en el espacio como en el tiempo. La complejidad de estas estructuras, su inestabilidad, tal vez su aleatoriedad, conforman nuestro mundo. La incertidumbre, el constante cambio de las más pequeñas partículas, quizás provoca el deseo del ser humano por el control de la naturaleza, de los sistemas sociales, del individuo, de sus relaciones... a veces, a través de la tecnología. Estos organismos vivos que son creados por las partículas más ínfimas, tienden a deteriorarse, a desaparecer, a transformarse en otros elementos que, a su vez, crean otros sistemas de equilibrio, pero siempre inestable. Los grupos sociales, los colectivos, son un buen ejemplo de este complejo ordenamiento de elementos, pleno de incertidumbres, de alteraciones. Nada es estable. Lo interesante es encontrar el comportamiento global de un sistema.

Estos principios los encontramos en diferentes aspectos de la obra de Rafael Peinado y grupo. En primer lugar, la autoría de la pieza es colectiva. Una primera característica del colectivo es el cuestionamiento continuo de las estrategias creativas y de los resultados ya que todos sus integrantes se convierten en creadores y se concibe el proceso de creación como un intercambio permanente entre todos los miembros en igualdad de condiciones. El término "colectivo" se utiliza por un grupo de artistas que desean, por un lado, encontrar un lenguaje común y específico del grupo, y por otro lado, a lo largo de las últimas décadas, muchos movimientos colectivos ponen en cuestión las estructuras hieráticas y tradicionales de los circuitos elitistas del arte y tratan de colaborar profesionalmente de una manera democrática, bajo la utopía de la igualdad, es decir, se convierte en movimiento de contracultura. Es decir, nada es estable, cada una de las partes del colectivo, cada una de las partes de la obra artística, cada electrón, cada ladrón, cada leptón, se define según los tipos de fuerza que actúan sobre ellos, imbuidos del llamado principio de incertidumbre. En segundo lugar, evidentemente, el arte del desecho es el punto en común de la IV Bienal de Castellón de mayo de 2005, y por tanto, de la obra Interrelació atómica. Desecho es lo que queda después de haber escogido lo mejor y más útil de una cosa. Es decir, cuando se trata de crear obras artísticas con elementos de desecho, con lo inútil cuando un sistema se ha deteriorado, es crear otros sistemas de equilibrio inestable con algunas de las partículas mínimas que formaban parte del sistema anterior. Es transformar en otras estructuras con un comportamiento global diferente, tal vez, los mismos elementos. En el caso de la pieza de Rafael Peinado y grupo, las barras de hierro y las bielas son los elementos mínimos que han dejado de ser útiles y uniéndose entre sí por medio de unas reglas y normas, de unas estructuras diferentes, han abandonado su primitiva función y se han transformado en obra de arte. Se ha aceptado la desaparición, el deterioro, en un periodo muy corto de tiempo, de esta pieza titulada Interrelació atómica.

En tercer lugar, la idea filosófica de la indeterminación, el principio de incertidumbre, está basado en la aceptación de que el conocimiento se basa en los caprichos imprevisibles del universo, pero a la vez, cuando las partículas están conformando un sistema determinado, hay ciertas leyes que permiten predecir el comportamiento global de un sistema, dependiendo de cómo se ha organizado. La estructura de Interrelació atómica, sugiere estas ideas sobre la teoría del caos, ya que la pieza se expande en el tiempo no más de cuarenta y ocho horas- y en el espacio un lugar determinado en un parque de una ciudad española-, con una estructura precisa y concreta con su propia y efímera organización.

El veintiuno de mayo del año dos mil cinco en el Parque Ribalta de Castellón, Rafael Peinado y grupo han creado un lugar del caos.



A PLACE FOR CHAOS

Carmen Giménez Morte

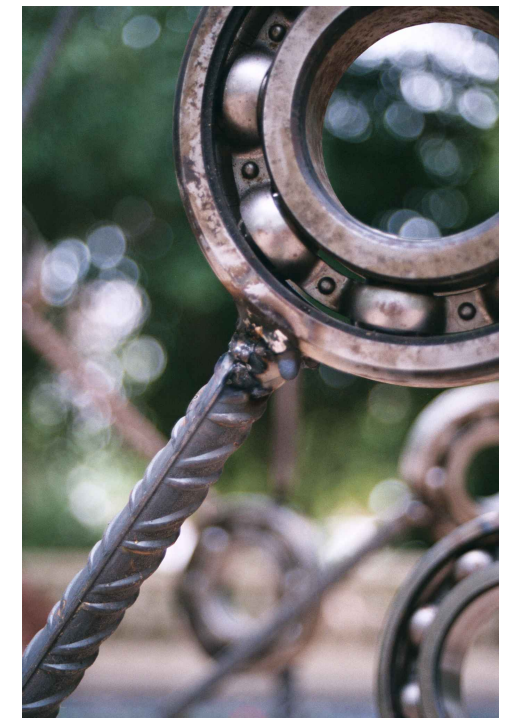
Atoms, electrons and protons team up to form new elements that join others and are transformed to become matter and create compositions and arrangements favouring the appearance of living beings. These living beings last for varying periods of time and adapt themselves to the ecosystem. Adaptation is a sequence of integrated and integrating phenomena that take place on different scales, both in space and time. The structures' complexity, instability and maybe randomness shape our world. Perhaps this uncertainty and constant change in the smallest particles cause the human desire to control nature, social systems, individuals and their relationships, at times through technology. These living organisms are created by the smallest particles and tend to wear out, disappear, become transformed into other elements that in turn create other, always unstable, equilibrium systems. Social groups, collectives, are a good example of this complex arrangement of elements, full of uncertainty and alterations. Nothing is stable. What is of interest is to discover the global behaviour of a system.

These principles are found in various aspects of the work of Rafael Peinado and his group. Firstly, the piece has collective authorship. A characteristic feature of how the group works is its constant questioning of the creative strategies and results, since all its members become creators and the creation process is understood as a continuous exchange between all members on equal terms.

The word "collective" is used by a group of artists that pursue, on the one hand, a common and specific language for the group. On the other hand, in recent decades, many collective movements have challenged the hieratic, traditional structures of the elitist art circuits and have sought to collaborate professionally in a democratic way under the utopian notion of equality, in other words, by becoming a counter-culture movement. Another way to say that nothing is stable. Each part of the collective, each part of the artistic work, each electron, hadron or lepton is defined according to the types of force acting on them, imbued with the so-called uncertainty principle.

Secondly, waste art was obviously the common thread of the IV Biennial Exhibition which took place in Castellón in May 2005. It is therefore also the common thread running through the work Atomic Interrelation. Waste is what is left after the best and most useful has been chosen. In other words, the creation of artistic works with recycled elements, with what is useless when a system wears out, is the creation of other unstable equilibrium systems with some of the tiny particles which formed the previous system. It implies transforming the same elements into other structures with a different global behaviour. In the piece by Rafael Peinado and his group, iron bars and rods are the tiniest elements that are no longer useful and have been joined together according to rules and norms, through different structures, leaving behind their original function to become a work of art. The rapid disappearance and deterioration of this piece entitled Atomic Interrelation has been accepted. Thirdly, the philosophical idea of indecision, the uncertainty principle, is grounded on the acceptance that knowledge is based on the unpredictable whims of the universe. At the same time however, when particles are forming a particular system, certain laws allow us to predict its global behaviour, depending on how it has been organised. The structure of Atomic Interrelation suggests these ideas from chaos theory because the work expands in time no more than forty-eight hours and space a specific place in a Spanish city park, with a precise and concrete structure and its own ephemeral organisation.

On 21st May 2005, in Castellón's Ribalta Park, Rafael Peinado and his group created a place for chaos.



JAVIER CARDONA I GRUP

LDC



LDC

Joan Feliu Franch

“Vaig trobar una gran pedra grisa i li vaig dir: hem de ressuscitar” va escriure en el seu llibre *Los espejos* (1962) Eduardo Cirlot. El monstre d'un cotxe horrible va ser ressuscitat per a oferir el seu cor de Frankenstein en forma de còmodes seients, enguany en el parc Ribalta de Castelló.

Des que el pintor francès Jules Chéret dibuixara en 1890 l'històric pòster d'una dona corrent darrere de les rodes del seu vehicle per a una marca de combustible, el cotxe s'ha convertit en un objecte de culte de totes les corrents artístiques que neguen l'actual panorama cultural. Ja els impressionistes i els surrealistes, els abstractes i els realistes expressaren la seva particular visió del món de les quatre rodes. Com a crítica o com a elogi, el cotxe es convertí en musa de pintors, escultors i fotògrafs. Sempre estàtic, quasi ningú s'atreveria ni tant sols a tacar la carrosseria. I arribà la biennial castellanenca.

L'obra denominada LDC, creada per Etérea Disseny, un duo compost per Javier Cardona i Miguel Pérez, que va comptar en esta ocasió amb la col·laboració de Llum Ramírez, Daniel Furlano i Marina Hertzriken, va irrompre en el conjunt de creacions de la IV Biennial de l'Art del Rebuig de Castelló com quelcom perifèric i marginal, un esforç d'exploració artística, una avançada del llenguatge a la recerca de nous horitzons.

Quan Miguel Pérez explicava allò que havien fet, *Lo Del Coche (LDC)*, al·ludia a l'una escenificació simbòlica de la carretera vista des del cel com una teranyina teixida per l'home

sobre el món. El trànsit circulava per l'absència d'un orde específic, un entramat complex, quasi innumerable d'eixos i nuclis que depenien uns d'altres. Per això el seu cotxe, eixit d'un cementeri-niu, tenia forma d'aràcnid. Des de llavors he associat la seua obra a la paraula trànsit, transitar, que engloba per a mi una multiplicitat de significats, des de l'acció de passar per un lloc, al canvi d'un estat a un altre, fins a la designació del moment crític en què es produïx una transformació radical. Per això no és estrany que el cotxe disseccionat pugui incitar a mirar al cel des dels reclinats respatlers dels seus seients, i es puguin imaginar altres planetes, cometes que s'esfumen, forats negres enigmàtics i meteorits erràtics. Per això no és insòlit pensar que pujats a eixe cotxe, el que importe és el viatge i no el destí. Si quelcom em van revelar aquests artistes és que en la creació, en el viatge, cap l'alegria i el divertiment, que l'obra és el procés, i que és la presència de l'empíric el que emergeix d'ella. La dispersió i el nou ordenament dels materials, les fractures, es van anar convertint al llarg del dia en l'objectiu fonamental, i van romandre en el resultat acabat en forma d'una sensació d'hostilitat, pressió i soledat irreductible. Després, reciclat tot aquell rebuig, va tornar al cementeri de cotxes.

Al final l'obra recorda les visions de Metròpolis de Bill Woodrow. Va despertar entre els espectadors que es van acostar: catarsi, angoixa, realitat, espectacle, sentit, sense sentit, admiració i perplexitat. Què més es pot demanar?

En una entrevista de Ximo Company a G. R. Argán, publicada en l'Avenç al març de 1985, el sociòleg de l'art ja deia que era una confusió que els historiadors parlàrem constantment d'influències entre art i societat, com si les produccions artístiques foren quelcom extern a la societat. L'art és part de la nostra societat. No està de més que de tant en tant vinguen jòvens exploradors que ens ho recorden, i que ho facen mentres es divertixen.





LDC

Joan Feliu Franch

“Encontré una gran piedra gris y le dije: debemos resucitar” escribió en su libro *Los espejos* (1962) Eduardo Cirlot. El monstruo de un coche horrible fue resucitado para ofrecer su corazón de Frankenstein en forma de cómodos asientos, este año en el parque Ribalta de Castelló. Desde que el pintor francés Jules Chéret dibujara en 1890 el histórico póster de una mujer corriente detrás de las ruedas de su vehículo para una marca de combustible, el coche se ha convertido en un objeto de culto de todas las corrientes artísticas que niegan el actual panorama cultural. Ya los impresionistas y los surrealistas, los abstractos y los realistas expresaron su particular visión del mundo de las cuatro ruedas. Como crítica o como elogio, el coche se convirtió en musa de pintores, escultores y fotógrafos. Siempre estático, casi nadie se atrevería ni tan solo a manchar la carrocería. Y llegó la bienal castellanense.

La obra denominada LDC, creada por Etérea Disseny, un dúo compuesto por Javier Cardona y Miguel Pérez, que contó en esta ocasión con la colaboración de Luz Ramírez, Daniel Furlano y Marine Hertzriken, irrumpió en el conjunto de creaciones de la IV Bienal del Arte del Desecho de Castelló como algo periférico y marginal, un esfuerzo de exploración artística, una avanzadilla del lenguaje a la búsqueda de nuevos horizontes.

Cuando Miguel Pérez explicaba aquello que habían hecho, *Lo Del Coche (LDC)*, aludía a la una escenificación simbólica de la carretera vista desde el cielo como una telaraña tejida por e

hombre sobre el mundo. El tránsito circulaba por la ausencia de un orden específico, un entramado complejo, casi innumerable de esos y núcleos que dependían unos de otros. Por eso su coche, salido de un cementerio-nido, tenía forma de arácnido. Desde semillas he asociado su obra a la palabra tránsito, transitar, que engloba para mí una multiplicidad de significados, desde la acción de pasar por un lugar, al cambio de un estado a otro, hasta la designación del momento crítico en el que se produce una transformación radical. Por eso no es extraño que el coche diseccionado pueda incitar a mirar al cielo desde los reclinados respaldos de sus asientos, y se puedan imaginar otros planetas, cometas que se esfuman, agujeros negros enigmáticos y meteoritos erráticos. Por eso no es insólito pensar que subidos en ese coche, lo que importe es el viaje y no el destino. Si algo me revelaron estos artistas es que en la creación, en el viaje, hacia la alegría y la diversión, que la obra es el proceso, y que es la presencia del empírico el que emerge de ella. La dispersión y el nuevo ordenamiento de los materiales, las fracturas, se fueron convirtiendo a lo largo del día en el objetivo fundamental, y permanecieron en el resultado acabado en forma de una sensación de hostilidad, presión y soledad irreducible. Después, reciclado todo aquel desecho, regresó al cementerio de coches.

Al final la obra acuerda las visiones de *Metrópolis* de Bill Woodrow. Despertó entre los espectadores que se acercaron: catarsis, angustia, realidad, espectáculo, sentido, sin sentido, admiración y perplejidad. Qué más se puede pedir?

En una entrevista de Ximo Compañero a G. R. Argán, publicada en *l'Avenç* en marzo de 1985, el sociólogo del arte ya decía que era una confusión que los historiadores habláramos constantemente de influencias entre arte y sociedad, como si las producciones artísticas fueran algo externo a la sociedad. El arte es parte de nuestra sociedad. No está de más que de vez en cuando vengan jóvenes exploradores que nos lo recuerden, y que lo hagan mientras se divierten.



LDC

Joan Feliu Franch

"I found a big grey stone and I told it: we have to resurrect" wrote Eduardo Cirlot in his book *Los espejos* (1962). The monster of an awful car was resurrected to offer its Frankenstein heart in the form of comfortable seats, this time in Castelló's Ribalta Park.

Since 1890, when the French painter Jules Chéret created his now classic poster for a brand of petrol depicting a woman running behind the wheels of her vehicle, cars have become a cult object in all artistic trends that reject the current cultural scene. Impressionists and surrealists, abstract painters and realists have all expressed their particular vision of the four-wheeled world. Either in criticism or praise, the car became the muse of painters, sculptors and photographers. Always stationary, hardly anyone dared to as much as smudge its bodywork. And then the Castelló biennial exhibition came round again. The work LDC was created by Etérea Disseny, a duo made up of Javier Cardona and Miguel Pérez. For this occasion they worked with the help of Llum Ramirez, Daniel Furlano and Marina Hertzriken. LDC burst onto the set of creations for the IV Biennial Exhibition of Waste Art of Castelló as a peripheral, marginal work, an effort of artistic exploration, and a move forward in language towards new horizons. When Miguel Pérez explained the project *Lo Del Cotxe* (LDC, meaning *The thing about the car*), he talked about a symbolic dramatisation of the road seen from the sky as a cobweb spun by men over the world. Traffic moved in the absence of a specific order, a complex and almost countless set of interdependent axes and nuclei. For this reason, their car, from a scrapyards nest, took the form of a spider. From then on, I associated their work with the word traffic, to travel, which for me includes many a meaning, for instance, the action of moving through a given distance, the change from one condition to another, or the designation of the critical moment in which a radical transformation occurs. That is why it comes as no surprise that a dissected car might incite one to look at the sky from its reclining back seats, to imagine other planets, disappearing comets, enigmatic black holes and wandering meteorites. That is why it is not surprising to think that in that car, what matters is the journey, not the destination. These artists showed me that during the creation, on the journey, going towards happiness and joyfulness, the work is the process, and that the presence of the empirical emerges from it. Throughout the day, the dispersion and new arrangement of materials, fractures became the main objective, and they remained in the final result as a feeling of unyielding hostility, pressure and loneliness. Later, once the waste was recycled, it went back to the scrapyards.

In the end, the work reminded us of the visions of Bill Woodrow's *Metropolis*. It aroused different feelings among those who saw it: catharsis, anguish, reality, entertainment, sense, nonsense, admiration and perplexity. What more can be asked for?

In an interview with G. R. Argán by Ximo Company, published in *l'Avenç* in March 1985, the art sociologist said that historians were mistaken because they were always talking about the influences between art and society, as if artistic productions were something outside society. Art is part of our society. We need young explorers to come and remind us of this from time to time; let them do it and have fun in the process.



REALIDAD MARTÍN Y
COLECTIVO @MARRÓN

la casa calenta i seca

LA CASA CALENTA I SECA

Armando Pilato

Trobar-se, en els temps del retorn d'allò real i de la difusió de les idees relativistes, amb una espècie de xabola alçada en un històric parc urbà de concepció burgesa té -com menys- un evident valor sorprenent. Amb el títol de La casa calenta i seca, Realidad Martín i el Colectivo @marron han intervingut en l'espai -i en el temps- amb una proposta de clarificadora denúncia social. Si el dret a la vivenda digna és un dels principals del ramell de principis de l'home contemporani, no és menys cert que l'exercici d'este, moltes vegades, es veu impedit pels arravatadors corrents neoliberals i neoconservadores.

Així, les reivindicacions sociopolítiques d'este col·lectiu artístic s'han desenvolupat en una mena d'exercici d'epanalepsi de l'arqueologia urbana; els materials de la casa calenta i seca procedien, en la seua pràctica totalitat, de les pedreres del rebuig i, després de la seua construcció, van tornar a eixe mateix àmbit però en una altra part. A la manera d'una mena d'arquitectura efímera, com aquells arcs del triomf o cadafals funeraris que s'erigien en altres èpoques per a honrar les visites a la ciutat o a l'infinit dels ominosos monarques, esta construcció tenia un clar caràcter celebratiu. Però en este cas concret, se celebrava la cruel realitat de la carència de l'allò bàsic, la cínica retòrica del consumisme i la llustrosa inutilitat dels objectes i les coses. Reivindicacions.

Amb l'alegria dels fusters salingerianos que van alçar la biga de la teulada, els constructors de





a casa calenta i seca eleven un modest edifici, pràcticament un mínim modul habitacional, en el qual es troben representades les distintes parts funcionals d'una vivenda bàsica. La tràgica qualitat de la realitat de l'espectacle de la pobresa adquireix el seu to més irònic en l'explosiu cartell circense, en el qual els actors protagonistes de la instal·lació presenten les imatges dels seus rostres amb la cara vorejada de groc. Els cartells indicatius de l'execució de les obres, el manifest de "residus banals" i el de "100 % ecològic/natural", així com l'afiche intervingut d'un programa institucional de vivendes de lloguer per a jòvens, constitueixen l'àcid discurs reivindicatiu d'una situació que no per coneguda és menys terrible.

La casa calenta i seca simula una vivència liminar i nòmada: el dormitori, el magatzem, l'escala, el mirador o el lavabo desplaçat i pintat amb grafitis -magnífica la frase de "tinc pipí"-



ens situen davant de la contingència de les necessitats primàries de l'individu. Al seu voltant hi ha roba estesa, però també expressions reclamatives de l'actual impossibilitat hipotecària. La xemeneia invertida és el símbol d'un sistema lloc del revés...

El resultat constitueix una feridora reflexió sobre l'hàbitat contemporani, i per tant de la societat que dissenya uns comportaments ultradirigits de la gestió dels seus propis béns productius. Les implicacions socials es construeixen a través de la detenció, que no l'apropiacionismo, del territori públic. La casa calenta i seca s'alça com un utòpic són constructivista a què s'arriba per un atenció i mesurat espai camí. Els palets, les restes d'edificacions caducades abans d'hora, els materials de rebuig i enderrocament o els objectes trobats conformen una colorista torre palafit que és capaç de tancar, en si mateixa, la simbologia del cos i dels pensaments humans.



modulo habitacional, en el cual se encuentran representadas las distintas partes funcionales de una vivienda básica. La trágica cualidad de la realidad del espectáculo de la pobreza adquiere su tono más irónico en el explosivo cartel circense, en el cual los actores protagonistas de la instalación presentan las imágenes de sus rostros con la cara bordeada de amarillo. Los carteles indicativos de la ejecución de las obras, el manifiesto de "residuos banales" y el de "100 % ecologic/natural", así como el affiche intervenido de un programa institucional de viviendas de alquiler para jóvenes, constituyen el ácido discurso reivindicativo de una situación que no por conocida es menos terrible.

La casa caliente i seca simula una vivencia liminar y nómada: el dormitorio, el almacén, la escalera, el mirador o el lavabo desplazado y pintado con graffitis -estupenda la frase de "tengo pipi"- nos sitúan ante la contingencia de las necesidades primarias del individuo. A su alrededor hay ropa tendida, pero también expresiones reclamativas de la actual imposibilidad hipotecaria. La chimenea invertida es el símbolo de un sistema puesto del revés...

El resultado constituye una hiriente reflexión sobre el hábitat contemporáneo, y por lo tanto de la sociedad que diseña unos comportamientos ultradirigidos de la gestión de sus propios bienes productivos. Las implicaciones sociales se construyen a través de la detención, que no el apropiacionismo, del territorio público. La casa caliente y seca se levanta como un utópico sueño constructivista al que se llega por un cuidado y mesurado espacio camino. Los palets, los restos de edificaciones caducadas antes de tiempo, los materiales de desecho y derribo o los objet trouvé conforman una colorista torre palafito que es capaz de encerrar, en sí misma, la simbología del cuerpo y de los pensamientos humanos.

LA CASA CALIENTE Y SECA

Armando Pilato

Encontrarse, en los tiempos del retorno de lo real y de la difusión de las ideas relativistas, con una especie de chabola levantada en un histórico parque urbano de concepción burguesa tiene -cuanto menos- un evidente valor sorpresivo. Con el título de La casa caliente i seca, Realidad Martín y el Colectivo @marron han intervenido en el espacio -y en el tiempo- con una propuesta de clarificadora denuncia social. Si el derecho a la vivienda digna es uno de los principales del ramillete de principios del hombre contemporáneo, no es menos cierto que el ejercicio de éste, en muchas ocasiones, se ve impedido por las arrebatadoras corrientes neoliberales y neoconservadoras.

Así pues, las reivindicaciones sociopolíticas de este colectivo artístico se han desarrollado en una suerte de ejercicio de epanalepsis de la arqueología urbana; los materiales de la casa caliente y seca procedían, en su práctica totalidad, de las canteras del desecho y, tras su construcción, volvieron a ese mismo ámbito pero en otra parte. A la manera de una suerte de arquitectura efímera, como aquellos arcos del triunfo o catafalcos funerarios que se erigían en otras épocas para honrar las visitas a la ciudad o al infinito de los ominosos monarcas, esta construcción tenía un claro carácter celebrativo. Pero en este caso concreto, se celebraba la cruel realidad de la carencia de lo básico, la cínica retórica del consumismo y la lustrosa inutilidad de los objetos y las cosas. Reivindicaciones.

Con la alegría de los carpinteros salingerianos que levantaron la viga del tejado, los constructores de la casa caliente y seca elevan un modesto edificio, prácticamente un mínimo



The hot dry house

Armando Pilato

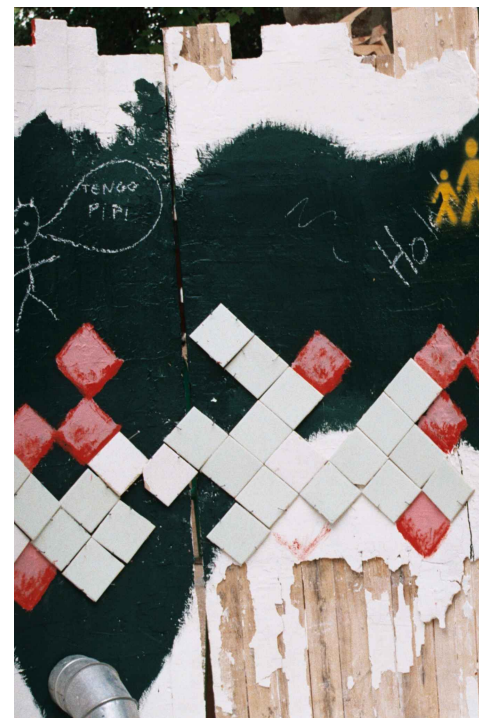
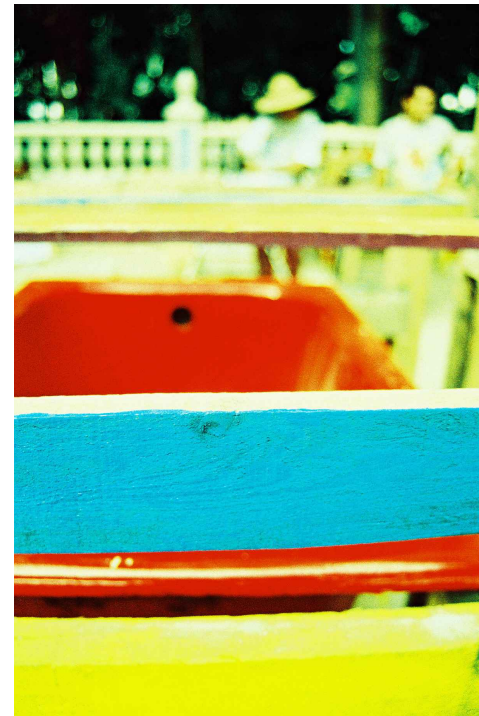
In times in which the real and the spread of relativist ideas are returning, coming across a kind of shack erected in a historic urban park of bourgeois conception has, at least, obvious surprise value. Under the title The hot dry house, Realidad Martin and Colectivo @marron have participated in space and time with a project that holds a clear social condemnation. If the right to a decent house is one of the main principles of modern society, it is also true that the snatching tendencies of neo-liberalism and neo-conservatism frequently stand in the way of it becoming a reality.

The socio-political demands made by this artistic group have thus been developed in a sort of epanalepsis of urban archaeology. Materials for the hot dry house came mostly from waste material quarries. Once the house had been built, the materials went back to the same site, but in a different place. As a kind of ephemeral architecture, like the triumphal arches or funeral catafalques, erected in previous times in respect for a city's visitors or for unending ominous monarchies, this construction had a clear celebratory character. But in this particular case what was celebrated was the cruel reality of the lack of basics, the cynical rhetoric of consumerism and the glossy uselessness of objects and things. Demands.

With the joy of Salinger's carpenters on raising high the roof beam, the builders of the hot dry house raised a modest building, almost a minimal one-room module, in which all the functional parts of a basic residence were represented. The tragic quality in the spectacle of the reality of poverty acquired its most ironic character in the explosive circus poster in which the main characters building the facilities show images of their faces surrounded in yellow. The posters announcing the works to be carried out, along with the manifesto of "banal wastes" and "100% ecological/natural" and the affiche taken from a government programme of rental houses for young people, represent the harsh discourse of protest against a situation that is no less terrible for being so all too familiar.

The hot dry house represents a preliminary, nomadic experience: the bedroom, the storeroom, the stairs, the windowed balcony or the displaced bathroom painted with graffiti- the sentence "I need a pee" is fantastic- place us before the contingency of the individual's primary needs. All around are clothes hanging out to dry, but side by side with protests against the current impossibility of paying a mortgage. The inverted chimney symbolises a system turned upside down.

The result is a cutting reflection on contemporary habitat and therefore on a society that designs ultra-directed behaviours for the management of its own productive goods. Social implications are built by stopping, not by appropriating public land. The hot dry house is built as a utopian constructivist dream reached by a careful and moderated space path. Pallets, remains of constructions worn out before their time, waste and demolition materials or objet trouvé shape a colourful primitive tower on stilts, capable of containing the symbology of the human body and human thought.



PERE RIBERA
I GRUP

A man with a beard and grey hair, wearing a red polo shirt, is focused on working with a large pile of shredded paper. He is holding a piece of paper in his hands, and the background is a vibrant, textured yellow. The overall scene suggests a process of recycling or artistic creation.

recicla do Sostenido

RECI CLA-DO-SOSTENIDO

Wences Rambla

Amb este títol es va presentar el projecte que en esta edició de l'Art del Rebuig, la de 2005, van dur a terme Pere Ribera, Ana Marín i Manolo Badenes. De tots és sabut que Pere Ribera no sols és un veterà en estos combats, sinó que constituïx l'alma mater, o almenys part substancial d'ella. És a dir, d'este happening on la qüestió estètica s'agermana amb tota una sèrie de valors que giren entorn de la sostenibilitat en el seu més ampli sentit.

El títol d'esta obra: "Recicla-do-sostenido", indica bé a les clares, com pot suposar-se, la seua altra passió: la música. Sabem, quants coneixem el seu treball pictòric o escultòric, que Pere és una persona per a qui la musicalitat li servix d'inspiració i acompanyament en el seu desenvolupament plàstic. No fa molt exposava tota una sèrie de pintures i escultures en l'Auditori de Castelló dins de la sèrie d'exposicions que a este respecte és a dir, sobre temàtica o inspiració musicals Allí organitza, amb l'entusiasme que li caracteritza, el crític d'art Antonio Gascó. De mode, perquè, que no resulta estrany el que en esta ocasió, en compte d'un arbre de la vida Com en una altra edició del Rebuig realitzara davall el títol d'"Arbol Isonómico" Pere Ribera haja transmutat la "fusta" d'aquell arbre Paradoxalment fet amb tubs de ferro soldat En les formes i volum del contrabaix d'ara.

Evidentment un contrabaix, com quasi tots els instruments musicals, té molt d'escultòric. I no diguem si es tracta del figurativismo potent com el que exhibix un instrument com este. El seu volum, l'elongació del pal, les obertures en forma de sinuoses "S" per on brolla el so, etc., a això contribuïx de totes totes. Si a més afegim la substantiva conformació material amb

elements procedents de rebuig Llistons, taules usades, paper reciclat... És pel que conclourem que, efectivament, es tracta d'una obra conforme amb els paràmetres d'esta biennial i, per descomptat, sense menyscabament del quocient d'esteticidad exigida per la mateixa. Quan Ribera i el seu equip van haver-hi acoblament les diferents parts que objectiven l'instrument, li van enriquir amb un "bany de calidesa": al recobrir tot el seu cossot amb tires de paper, qual peluda pelussera que brollara de l'instrument humanitzat. D'alguna manera rastregem ací El desdejuni en pell que la surrealista Meret Oppenheimer duiguera a terme moltíssim temps abans, quan les avantguardes històriques estaven en el seu esplendor. De savis és revisitar la història i aprendre de les bones obres del passat. I és en este sentit pel que les meues paraules respecte d'això no són sinó un floreta llançada sobre l'obra artística ací comentada. Obra en què com quasi tot art del rebuig, al-ludix o respon, d'una banda, a la filosofia del povera quant a la materialitat mateixa dels components empleats, i des del punt de vista de la tècnica o modus operandi, al collage cubista i dadaista en el que d'acoblament i hibridació dels materials.

També en este orde de coses, podríem recordar l'acció d'un altre insigne dadaista, Kurt Schwitters, a l'acoblar fragments de paraules o de frases, síl·labes sense sentit o onomatopeies, fins a convertir el llenguatge en un pont entre la música i les arts plàstiques. No en va per a Schwitters, els seus quadros eren collages on la pintura es mesclava amb objectes quotidians, creant uns ritmes amb fragments de qualsevol material. Quelcom que en els seus poemes, 'mutatis' 'mutandis', perseguia la mateixa finalitat: construir ritmes valents de les paraules com objectes trovés. De manera semblant, dins de tan insigne tradició, podem ubicar el treball plàstic de Pere Ribera: entre el rebuig-collage i la musicalitat plàstica. Així, este grup comandat per Pere va desenvolupar en una realització procesual, que va durar una jornada, esta encertada obra que, junt amb les de la resta de participants, van donar un nou aspecte a la fisonomia del parc Ribalta de Castelló, com cada dos anys succeix. Una nova mirada, en definitiva, al transeünt, vianant, caminant o voyeur, que curios, interessat o gojós per allí es va acostar a degustar tals treballs.





añadimos la sustantiva conformación material con elementos procedentes de desecho listones, tablas usadas, papel reciclado... es por lo que concluiremos que, efectivamente, se trata de una obra anuente con los parámetros de esta bienal y, por supuesto, sin menoscabo del cociente de estética exigida por la misma.

Cuando Ribera y su equipo hubieron ensamblado las diferentes partes que objetivan el instrumento, lo enriquecieron con un "baño de calidez": al recubrir todo su corpachón con tiras de papel, cual velluda pelambrea que brotara del instrumento humanizado. De alguna manera rastreamos aquí El desayuno en piel que la surrealista Meret Oppenheimer llevara a cabo muchísimo tiempo antes, cuando las vanguardias históricas estaban en su esplendor. De sabios es visitar la historia y aprender de las buenas obras del pasado. Y es en este sentido por lo que mis palabras al respecto no son sino un piropo lanzado sobre la obra artística aquí comentada. Obra en la que como casi todo arte del desecho, alude o responde, por un lado, a la filosofía del povera en cuanto a la materialidad misma de los componentes empleados, y desde el punto de vista de la técnica o *modus operandi*, al collage cubista y dadaísta en lo que de ensamblaje e hibridación de los materiales.

También en este orden de cosas, podríamos recordar la acción de otro insigne dadaísta, Kurt Schwitters, al ensamblar fragmentos de palabras o de frases, sílabas sin sentido u onomatopeyas, hasta convertir el lenguaje en un puente entre la música y las artes plásticas. No en vano para Schwitters, sus cuadros eran collages en donde la pintura se mezclaba con objetos cotidianos, creando unos ritmos con fragmentos de cualquier material. Algo que en sus poemas, *mutatis mutandis*, perseguía la misma finalidad: construir ritmos valiéndose de las palabras como *objets trouvés*. De modo parecido, dentro de tan insigne tradición, podemos ubicar el trabajo plástico de Pere Ribera: entre el desecho-collage y la musicalidad plástica. Así pues, este grupo comandado por Pere desarrolló en una realización procesual, que duró una jornada, esta acertada obra que, junto a las del resto de participantes, dieron un nuevo aspecto a la fisonomía del Parque Ribalta de Castellón, como cada dos años sucede. Una nueva mirada, en definitiva, al transeúnte, viandante, caminante o voyeur, que curioso, interesado o gozoso por allí se acercó a degustar tales trabajos.

RECI CLA-DO-SOSTENIDO

Wences Rambla

Con este título se presentó el proyecto que en esta edición del Arte del Desecho, la de 2005, llevaron a cabo Pere Ribera, Ana Marín y Manolo Badenes. De todos es sabido que Pere Ribera no sólo es un veterano en estas lides, sino que constituye el alma mater, o al menos parte sustancial de ella. Es decir, de este happening donde la cuestión estética se hermana con toda una serie de valores que giran en torno a la sostenibilidad en su más amplio sentido. El título de esta obra: "Recicla-do- sostenido", indica bien a las claras, como puede suponerse, su otra pasión: la música. Sabemos, cuantos conocemos su trabajo pictórico o escultórico, que Pere es una persona para quien la musicalidad le sirve de inspiración y acompañamiento en su desenvolvimiento plástico. No hace mucho exponía toda una serie de pinturas y esculturas en el Auditori de Castelló dentro de la serie de exposiciones que a este respecto es decir, sobre temática o inspiración musicales allí organiza, con el entusiasmo que le caracteriza, el crítico de arte Antonio Gascó. De modo, pues, no resulta extraño el que en esta ocasión, en vez de un árbol de la vida como en otra edición del Desecho realizara bajo el título de Árbol Isonómico, Pere Ribera haya transmutado la "madera" de aquel árbol paradójicamente hecho con tubos de hierro soldado, en las formas y volumen del contrabajo de ahora.

Evidentemente un contrabajo, como casi todos los instrumentos musicales, tiene mucho de escultórico. Y no digamos si se trata del figurativismo potente como el que exhibe un instrumento como éste. Su volumen, la elongación del mástil, las aberturas en forma de sinuosas "S" por donde brota el sonido, etc., a ello contribuye de todas todas. Si además



RECYCLE-D-SHARP

Wences Rambla

This is the title of the project brought to the 2005 edition of Waste Art by Pere Ribera, Ana Marín and Manolo Badenes. As many will be aware, Pere Ribera is not only a veteran in these challenges, but its alma mater or at least a vital part of this happening where aesthetics are combined with a series of values revolving around sustainability in its broadest sense.

The title of this piece, Recycle-D-Sharp, shows clearly, we presume, his other passion; music. Those who know his pictorial or sculptural work are aware that for Pere music is an inspiration and accompaniment for his plastic unwrapping. He recently showed paintings and sculptures in the Auditorium of Castellón as part of a series of exhibitions with a musical theme or inspiration organised by the art critic Antonio Gascó with his characteristic enthusiasm. It therefore comes as no surprise that instead of a tree of life a piece he created for another edition of Waste Art entitled Isonomic Tree this time Pere Ribera has transmuted the "wood" of that tree paradoxically made with welded iron tubes into the shapes and volumes of this double bass.

A double bass is particularly sculptural, as are almost all musical instruments, but especially this instrument because of the powerful figurativeness of its volume, length of its neck, f shaped sound holes from where the music is projected, and so on. If we add its substantive material anatomy of waste elements bars, used boards, recycled paper we may well conclude that this really is a work that fits within the parameters of this Biennial Exhibition, without of course discrediting the aesthetic coefficient it demands. When Ribera and his team assembled the different parts that objectified the instrument, they enriched it by "bathing it in warmth": they covered its large body with paper strips like a hairy mane growing from the humanised instrument. In one way, we can trace Breakfast in Fur created by the surrealist Meret Oppenheimer many years ago, in the splendourous times of historic avant-garde. It is wise to revisit history and learn from past works of excellence. With these words, I wish to compliment this artistic work. A work that, like almost all waste art, alludes or responds, on the one hand, to the Povera philosophy in the materiality itself of the component used and, from the point of view of technique or modus operandi, to the cubist and dadaist collage in its material assembly and hybridity.

In the same vein, we may remember another distinguished dadaist, Kurt Schwitters, in his assemblages of parts of words or sentences, nonsense syllables or onomatopoeias, to create a bridge with language between music and plastic arts. Not in vain for Schwitters, his paintings were collages where paint was mixed with daily objects to create rhythms from parts of any material. Mutatis mutandis he was pursuing the same aim with his poems: to build rhythms with words as objets trouvés. In a similar way, we can place Pere Ribera's plastic work within this outstanding tradition: between waste-collage and plastic musicality.

Thus, this group led by Pere developed this work of wisdom in a process that lasted the whole day. This piece, together with those by other participants, gave a new aspect to the physiognomy of Castellón's Ribalta Park, as happens every two years. In short, a new look for the passer-by, walker or voyeur who came to sample these works with curiosity, interest and joy.



NACHO RUIZ
I GRUP



luci

La naturalesa construïda de la imatge

Toni Calderón

L'equilibri, la fantasia, el procés, la sorpresa, el caos aparent, l'incorpori i la il·lusió són algunes de les constants en les instal·lacions de Nacho Ruiz. Un artista molt precís a l'hora de crear les bases necessàries per a desenvolupar un treball a partir d'una planificació minuciosa dels diferents elements que intervenen en la seua obra. No obstant, són l'espai i la llum els veraders protagonistes, sense obviar la capacitat d'interacció que tenen estes estructures amb l'espectador. Assenyalar així mateix que en la majoria de les seues propostes intervenen un gran nombre de persones que, voluntàriament, participen en el desplegament d'àmplies estructures i que atorguen a la seua obra un caràcter col·laboracionista que elimina, tan sols de forma parcial i conscient, el subjectivisme com a element inherent i introduïx, en determinats fases del muntatge, l'atzar. Sempre que es mantinga un conjunt de referències clarament definides des d'un principi pel propi artista.

Si, al contrari, l'anàlisi es fa des de la teoria es posa de manifest, de forma evident, que les seues instal·lacions realitzen un recorregut transversal que fa que transiten per diferents aspectes de l'art cinètic i lumínic. Per exemple, hi ha alguns deutes i sobretot visibles homenatges als mòbils de Càlder o Le Parc, en el sentit que són estructures mogudes per forces naturals, però també, a vegades, incorpora el moviment mecànic controlat com a element determinant de l'obra, opció que li ha portat a treballar en col·laboració amb altres artistes en una mateixa peça. No obstant, en esta ocasió ha apostat per moviments molt

subtils que l'espectador potència al tocar els fils de fibra, de tal forma que pot dibuixar amb llum en l'espai. A més cal ressaltar el concepte d'esdeveniment temporal que s'impregna i defineix a través d'un projecte molt breu en el temps.

Però potser el més prioritari és preguntar-se quina relació hi ha entre la instal·lació de Nacho Ruiz i el concepte rebuig, autèntic leitmotiv d'este esdeveniment. Primer cal establir que el terme rebuig és un terme ambigu que es pot enfocar des de diversos punts de vista i també cal tindre en compte que està relacionat amb altres igualment socorreguts com són el de reciclable o inclús el d'ecològic. En definitiva, tota una amalgama d'aptituds, molt presents en el discurs modal i apropiacionista del que fan gala nombroses institucions, públiques i privades, en el seu interès propagandístic i de definició d'una imatge construïda d'acord amb les teories dominants. No obstant, esta obra, que per descomptat inclou materials de rebuig com així ho posen de manifest l'ús de fragments de vidres, s'entén millor entorn de la idea d'obra com a procés, un altre dels pilars d'esta experiència pública i fruitiva que pretén conscienciar-nos encara que entenc que amb certa ingenuïtat de la necessitat de reciclar i respectar el medi ambient.

Destacar també la capacitat que este artista valencià té a l'hora de buscar espais idonis en què introduir la seua obra, fins a tal punt que no sol ser un espai passiu, més prompte és un lloc que, com en este exemple, juga un paper determinant en el desenvolupament final de l'obra d'art. La ubicació entre arbres de gran altura que es cobrixen en la part superior configurant una espècie de cúpula natural oferix un marc incomparable en què inserir una gran cascada de fils de fibra òptica que simulen una dutxa. Una estructura secundària que és visible pel dia però que va desapareixent gradualment a mesura que va disminuint la llum natural i avança la nit, fins que arriba un moment en què la verdadera obra cobra tota la seua dimensió i apareix inert en un entorn visualment inexistent.

A manera de conclusió destacar el fet que es tracta d'una experiència efimera del que la majoria del temps es dedica al procés de creació de la peça però que resulta molt suggeridor i intensa perquè invita a tots els presents a ser testimonis i participants de la seua creació. Per tant destacar dos fases, una primera de construcció que dura tot el dia i que va conformant gradualment l'obra i al final, en un instant, l'electricitat alimenta la fibra òptica i la peça cobra tota la seua dimensió en el moment en què està destinada a la seua desaparició.





La naturaleza construida de la imagen

Toni Calderón

El equilibrio, la fantasía, el proceso, la sorpresa, el caos aparente, lo incorpóreo y la ilusión son algunas de las constantes en las instalaciones de Nacho Ruiz. Un artista muy preciso a la hora de crear las bases necesarias para desarrollar un trabajo a partir de una planificación minuciosa de los diferentes elementos que intervienen en su obra. Sin embargo, son el espacio y la luz los verdaderos protagonistas, sin obviar la capacidad de interacción que tienen estas estructuras con el espectador. Señalar asimismo que en la mayoría de sus propuestas intervienen un gran número de personas que, voluntariamente, participan en el despliegue de amplias estructuras y que otorgan a su obra un carácter colaboracionista que elimina, siquiera de forma parcial y consciente, el subjetivismo como elemento inherente e introduce, en determinados fases del montaje, el azar. Siempre y cuando se mantenga un conjunto de referencias claramente definidas desde un principio por el propio artista.



Si, por el contrario, el análisis se hace desde la teoría, se pone de manifiesto, de forma evidente, que sus instalaciones realizan un recorrido transversal que hace que transiten por diferentes aspectos del arte cinético y lumínico. Por ejemplo, hay algunas deudas y sobre todo visibles homenajes a los móviles de Calderón o Le Parc, en el sentido de que son estructuras movidas por fuerzas naturales, pero también, en ocasiones, incorpora el movimiento mecánico controlado como elemento determinante de la obra, opción que le ha llevado a trabajar en colaboración con otros artistas en una misma pieza. Sin embargo, en esta ocasión ha apostado por movimientos muy sutiles que el espectador potencia al tocar los hilos de fibra, de tal forma que puede dibujar con luz en el espacio. Además hay que resaltar el concepto de acontecimiento temporal que se impregna y define a través de un proyecto muy breve en el tiempo.

Pero quizás lo más prioritario es preguntarse qué relación hay entre la instalación de Nacho Ruiz y el concepto desecho, auténtico leitmotiv de este acontecimiento. Primero hay que establecer que el término desecho es un término ambiguo que se puede enfocar desde diversos puntos de vista y también hay que tener en cuenta que está relacionado con otros igualmente



socorridos como son el de reciclable o incluso el de ecológico. En definitiva, toda una amalgama de aptitudes, muy presentes en el discurso modal y apropiacionista del que hacen gala numerosas instituciones, públicas y privadas, en su empeño propagandístico y de definición de una imagen construida en consonancia con las teorías dominantes. No obstante, esta obra, que por supuesto incluye materiales de desecho como así lo ponen de manifiesto el uso de fragmentos de cristales, se entiende mejor en torno a la idea de obra como proceso, otro de los pilares de esta experiencia pública y frutiva que pretende concienciarnos aunque entiendo que con cierta ingenuidad de la necesidad de reciclar y respetar el medio ambiente.

Destacar también la capacidad que este artista valenciano tiene a la hora de buscar espacios idóneos en los que introducir su obra, hasta tal punto que no suele ser un espacio pasivo, más bien es un lugar que, como en este ejemplo, juega un papel determinante en el desarrollo final de la obra de arte. La ubicación entre árboles de gran

altura que se cubren en la parte superior configurando una especie de cúpula natural ofrece un marco incomparable en el que insertar una gran cascada de hilos de fibra óptica que simulan una ducha. Una estructura secundaria que es visible por el día pero que va desapareciendo paulatinamente a medida que va disminuyendo la luz natural y avanza la noche, hasta que llega un momento en que la verdadera obra cobra toda su dimensión y aparece inerte en un entorno visualmente inexistente.

A modo de conclusión, destacar el hecho de que se trata de una experiencia efímera del que la mayoría del tiempo se dedica al proceso de creación de la pieza pero que resulta muy sugerente e intensa porque invita a todos los presentes a ser testigos y partícipes de su creación. Por tanto destacar dos fases, una primera de construcción que dura todo el día y que va conformando paulatinamente la obra y al final, en un instante, la electricidad alimenta la fibra óptica y la pieza cobra toda su dimensión en el momento en que está destinada a su desaparición.

Nature constructed from image

Toni Calderón

Equilibrium, fantasy, process, surprise, apparent chaos, the incorporeal and illusion are some of the constant themes in Nacho Ruiz's installations. When creating the necessary bases for developing a piece and meticulously planning the various elements that make it up, his work is extremely precise. Nevertheless, space and light are the real protagonists, together with the capacity of his structures to interact with the spectator. Most of his projects are undertaken with the help of many volunteers in unfolding his huge structures, thus lending a dimension of collaboration to his work that eliminates, at least partially and consciously, the inherent element of subjectivism and introduces an element of fate into some of the set-up stages, as long as a set of references are kept and defined from the very beginning by the artist himself.

If, in contrast, an analysis is carried out from the theory, it clearly shows that his installations follow a transversal route that takes them through various aspects of kinetic and luminist art. There are, for instance, a number of acknowledged debts and in particular, visible tributes to Calder's or Le Parc's mobiles, in the sense that they are structures moved by natural forces, although at times he also adds controlled mechanical movement as a decisive element of his work. This choice has led him to collaborate with other artists on the same work. However, this time he has opted for very subtle movements that the spectator, on touching the fibre threads, further strengthens in a way that allows him or her to draw patterns in the space with light. Moreover, the temporariness of the event should be highlighted, a concept that is impregnated and defined through a project with such a brief time span.

But maybe the most urgent is to find out what the relationship is between Nacho Ruiz's installation and the concept of waste, the very leitmotiv of this event. First, we should point out that the term "waste" is ambiguous and can be approached in different ways. We should also bear in mind that the term is related to other well-worn terms such as "recyclable" or even "ecological". In short, an amalgam of aptitudes with a heavy presence in the modal and appropriative discourse of many public and private institutions in their propagandistic insistence and when defining images built in concordance with dominant theories. Clearly, this work includes waste materials as shown in its use of pieces of glass. Nevertheless, the work is better understood if it is related to the idea of work as a process, another of the pillars of this public and fruitful experience that sets out to make us aware, although with certain naivety, of the need to recycle and respect the environment.

The ability of this Valencian artist to look for appropriate spaces to include his work should also be mentioned. These spaces are hardly ever passive, but rather places that play a decisive role in the final development of the work of art, as in this case. Its location around very high trees covering the upper part and shaping a sort of natural dome offers an incomparable frame in which a great cascade of fibre optic threads are placed to resemble a shower. It is a secondary structure, visible during the day but that disappears gradually as natural light diminishes and night advances, up to the moment where the true work takes on its entire dimension and appears inert in a visually non-existent environment.

In conclusion, I wish to emphasise that this is an ephemeral experience. Most of the time is devoted to the process of creating the piece, but by inviting everybody to witness and participate in its creation, it becomes very suggestive and intense. There are therefore two stages: the first is the construction stage and lasts the whole day, gradually shaping the work; the second comes at the end, in an instant, when electricity is supplied to the fibre optics and the piece gains its entire dimension in the very moment that it is destined to disappear.



cosiendo. aires

ISABEL CACCIA


COSIENDO AIRES

Mercedes Hernández

El passat 21 de maig es celebrava en el parc de Ribalta la "IV Biennial Art del Rebuig". Una idea que va sorgir de persones amb inquietuds i que van pensar que era possible i desitjable fer confluïr art i ecologia. Els materials de rebuig podien ser reutilitzats perquè d'ells sorgiren autèntiques obres d'art. En les dos últimes edicions la Fundació Isonomia, dependent de l'UJI, s'ha encarregat d'organitzar este peculiar esdeveniment, i tot cal comentar-ho, es van superant d'edició en edició, tant per la qualitat dels artistes com per la preocupació que tot el que passe pel Ribalta eixe dia pugua intervenir i participar amb els autors de les obres, parlar amb ells i inclús donar les seues opinions, a més dels actes paral·lels que estan presents al llarg d'esta jornada cultural lúdica.

Des d'ací reconèixer el bon encert d'Isonomia, que des que van acollir la idea d'este "performance" s'ha revitalitzat, un esdeveniment que motiva i involucra els espectadors, a la qual cosa bé podíem anomenar art participatiu, d'altra banda la instrumentalització dels objectes de rebuig per a conferir-los una estètica que no tenien és un repte que divertix i apassiona. En esta ocasió, parlaré del que em suggerix l'obra de l'artista argentina Isabel Caccia. Ja d'entrada, sense conèixer l'obra, el seu títol em va omplir de curiositat: "Cosint Aires" i em vaig preguntar què s'amagava darrere d'este títol?.

En el matí d'este dia de maig, a primera hora, em vaig posar a buscar l'autora a qui no coneixia. Prompte la vaig trobar, estava pujada en una grua i col·locava cordes entre les branques dels arbres, el material que utilitzaria eren calces de dona, mes bé "pantis", que eren les peces que millor s'adaptaven a la seua obra i per tant més li interessaven com a material



per a realitzar el seu treball, ella els anomena "cancans". Portava una samarreta amb un lema que deia "intercanvie pantis usats per arreglament d'ungles", tot traspuava originalitat i creativitat. La pregunta resultava evident: quan va sorgir l'obra?, perquè he vist utilitzar molts elements quasi impossibles de reutilitzar i crear unes obres interessantíssimes, però este cas em va parèixer que la utilització d'esta prenda femenina i els resultats que esta artista poguera traure-li, generaven en la meua una gran expectació sobre l'obra que realitzaria, la resposta era que és quelcom que ja portava fent des de fa un temps a Argentina, la seua terra, que era una experiència que contenia moltes possibilitats estètiques perquè els resultats són sempre diferents. Personalment el que més m'interessava era el vincle entre la naturalesa i el material i la capacitat d'engendrar art o creació . El temps de realització de l'obra són deu hores i cal avançar: La prenda triada, "cancan", ha de transformar-se, reutilitzar-se i definir l'obra pensada. Ella va trencant, fent carreres impossibles, talls, estirant i subjectant, ocupant l'espai i "cosint aires" a manera d'una aranya que va teixint la seua tela en els espais oberts entre branques d'arbres. Però també hi ha una altra lectura, el panti és eixa part de la vestimenta que està més prop, més en contacte amb la zona més íntima de la dona i això evidentment té el seu morbo, la insinuació del femení en contrast amb el masculí resulta obvi. L'obra invita a la reflexió, però per a descobrir el seu treball es requereix passejar pel seu voltant, per davall i contemplar els distints punts de vista. És així com l'espectador pot valorar el treball i apreciar l'obra, mirar a través d'ella i interpretar el que a ell li suggerix. Atrapat entre les seues xarxes a manera d'una teranyina, percep la transformació i evoca la nova dimensió que els "pantis" han adquirit en l'espai, concebuts en un encertat muntatge de materials pobres i que suggerix un variat conjunt de subtils formes.

Evidentment va créixer en mi la curiositat tant per l'obra i el seu remat final com per una dona que les seues idees compositives. El resultat final va ser un dels espectacles mes interessants dins de l'art en directe que he vist fins ara. Eixos trossos destrossats de nylon lligats a branques de distints arbres o arbustos, fulls de margallons, etc., col·locats a diferents altures amb la diferència cromàtica i les distintes formes geomètriques, amb predomini de les triangulars, obtingudes basant-se en les destrosses realitzades, els "cancans" creen un gran contrast amb l'entorn immediat, les fulles, la rugositat dels arbres. Al ser engrunsades pel vent, resultaven d'una estètica sorprenent, eren com milotxes o bé veles xicotetes de navegació engrunsades per la brisa, pel pas de la gent, o inclús una dansa de vels. Tota una original intervenció creativa de la utilització d'alguna cosa tan peculiar.

COSIENDO AIRES

Mercedes Hernández

El pasado 21 de mayo se celebraba en el Parque de Ribalta la "IV Bienal Art del Rebuig". Una idea que surgió de personas con inquietudes y que pensaron que era posible y deseable hacer confluír arte y ecología. Los materiales de deshecho podían ser reutilizados para que de ellos surgiesen auténticas obras de arte. En las dos últimas ediciones la Fundación Isonomía, dependiente de la UJI, se ha encargado de organizar este peculiar evento, y todo hay que comentarlo, se van superando de edición en edición, tanto por la calidad de los artistas como por la preocupación de que todo el que pase por el Ribalta ese día pueda intervenir y participar con los autores de las obras, hablar con ellos e incluso dar sus opiniones, además de los actos paralelos que están presentes a lo largo de esta jornada cultural lúdica. Desde aquí reconocer el buen acierto de Isonomía, que desde que acogieron la idea de este "performance" se ha revitalizado. Un evento que motiva e involucra a los espectadores, a lo que bien podíamos llamar arte participativo, por otro lado la instrumentalización de los objetos de deshecho para conferirles una estética que no tenían es un reto que divierte y apasiona. En esta ocasión, voy a hablar de lo que me sugiere la obra de la artista argentina Isabel Caccia. Ya de entrada, sin conocer la obra, su título me llenó de curiosidad: "Cosiendo Aires" y me pregunté ¿qué se encierra tras este título?

En la mañana de este día de mayo, a primera hora, me puse a buscar a la autora a la que no conocía. Pronto la encontré, estaba subida en una grúa y colocaba cuerdas entre las ramas de los árboles, el material que iba a utilizar eran medias de mujer, más bien "pantys", que eran las prendas que mejor se acoplaban a su obra y por tanto más le interesaban como material para realizar su trabajo, ella los llama "cancanes". Llevaba una camiseta con un lema que decía "intercambio pantys usados por arreglo de uñas", todo rezumaba originalidad y creatividad. La pregunta resultaba evidente: ¿cuándo surgió la obra?, porque he visto utilizar muchos elementos casi imposibles de reutilizar y crear unas obras interesantísimas, pero este caso me



pareció que la utilización de esta prenda femenina y los resultados que esta artista pudiera sacarle, generaban en mí una gran expectación sobre la obra que iba a realizar, la respuesta era que es algo que ya llevaba haciendo desde hace un tiempo en Argentina, su tierra, que era una experiencia que contenía muchas posibilidades estéticas porque los resultados son siempre diferentes. Personalmente lo que más me interesaba era el vínculo entre la naturaleza y el material y la capacidad de engendrar arte o creación.

El tiempo de realización de la obra son diez horas y hay que avanzar. La prenda elegida, cancan, debe transformarse, reutilizarse y definir la obra pensada. Ella va rompiendo, haciendo carreras imposibles, cortes, estirando y sujetando, ocupando el espacio y "cosiendo aires" a modo de una araña que va tejiendo su tela en los espacios abiertos entre ramas de árboles. Pero también hay otra lectura, el panty es esa parte de la vestimenta que está más cerca, más en contacto con la zona más íntima de la mujer y eso evidentemente tiene su morbo, la insinuación de lo femenino en contraste con lo masculino resulta obvio. La obra invita a la reflexión, pero para descubrir su trabajo se requiere pasear por su alrededor, por debajo y contemplar los distintos puntos de vista. Es así como el espectador puede valorar el trabajo y apreciar la obra, mirar a través de ella e interpretar lo que a él le sugiere. Atrapado entre sus redes a modo de una telaraña, percibe la transformación y evoca la nueva dimensión que las "pantys" han adquirido en el espacio, concebidos en un acertado montaje de materiales pobres y que sugiere un variado conjunto de sutiles formas.

Evidentemente creció en mí la curiosidad tanto por la obra y su remate final como por una mujer y sus ideas compositivas. El resultado final fue uno de los espectáculos más interesantes dentro del arte en directo que he visto hasta ahora. Esos pedazos destrozados de nylon atados a ramas de distintos árboles o arbustos, hojas de palmitos, etc., colocados a diferentes alturas con la diferencia cromática y las distintas formas geométricas, con predominio de las triangulares, obtenidas en base a los destrozos realizados, los "cancanes" crean un gran contraste con el entorno inmediato, las hojas, la rugosidad de los árboles. Al ser mecidas por el viento, resultaban de una estética sorprendente, eran como cometas o bien velas pequeñas de navegación mecidas por la brisa, por el paso de las gente, o incluso una danza de velos. Toda una original intervención creativa de la utilización de algo tan peculiar.



SEWING AIRS

Mercedes Hernández

The IV Biennial Exhibition of Waste Art took place on 21st May in Ribalta Park. This idea came from a group of concerned people who considered it both possible and desirable to bring art and ecology together. Waste materials could be reused and transformed in authentic pieces of art. In the last two editions, the Isonomia Foundation of Universitat Jaume I has organised this special event, and each successive edition has seen improvements in both the quality of the participating artists and in the care taken to ensure that all those who visit the event in Ribalta Park that day may participate and interact with the artists by talking to them and expressing their opinions. Simultaneous events are also organised to take place during this day of cultural recreation. Isonomia's skills must also be acknowledged. Since the foundation took on the organisation of this performance, it has been greatly revitalized. It is an event that motivates and involves spectators in what could be called participatory art. Furthermore, the instrumentation of waste objects and conferring them a new aesthetic represents an entertaining and exciting challenge. On this occasion I discuss the work of the Argentinean artist Isabel Caccio and what it suggests to me. Even without knowing her work, the title she had given it, Sewing airs, aroused my curiosity from the outset and I wondered what could be hiding behind it.

First thing on the morning of that day in May, I set out to find the author whom I had never met before. I soon came across her: she was up a crane placing ropes between tree branches. The material she was going to use was women's stockings, or rather tights. These garments were those that best fitted her work and hence, the material she was most interested in to carry out her work. She calls them "cancans". She was wearing a t-shirt bearing the slogan: "I exchange used tights for doing your nails". Everything exuded originality and creativity. The question was evident: when did this project come up? I have seen people using many elements that would be considered almost impossible to recycle to create most interesting works, but this time the use of this women's undergarment and the results the artist was able to achieve with it sparked off a great expectation about the work she was going to create. She answered that it is something she has been working on for some time in Argentina, her homeland. She also said that this experience contained many aesthetic possibilities because the results are always different. Personally, what most interested me was the link between nature and material and the capacity to generate art or creation.

The whole piece takes ten hours and it is time to get a move on. The chosen garment, the cancan, must be transformed, reused, and the planned work defined. She tears things, makes impossible ladders, cuts, pulling and stretching and takes over the space, "sewing airs" as a spider spins its web in the open spaces between tree branches. But there is also another interpretation: the gusset is the part of the garment that fits closest to the most intimate part of a woman's body, and that obviously holds a lewd curiosity. There is a clear insinuation of the feminine in contrast with the masculine. The work invites us to reflect. But in order to discover her work, one has to walk around it, underneath it, and contemplate its different points of view. Only then can the spectator value and appreciate the work, look through it and interpret what it suggests to him or her. The spectator is caught in its net, like in a spider's web. She or he perceives the transformation and the new dimension that the tights have taken on in space is evoked, conceived in just the right assembly of poor materials and suggesting a varied set of subtle forms. Obviously, my curiosity was roused both about the work and its final result and about the woman with her ideas for composing. The final result was one of the most fascinating spectacles I have ever seen in live art. The pieces of nylon were torn up and tied to the branches of various trees or bushes, fan palm leaves, etc. They were placed on different levels with their chromatic differences and range of geometrical shapes, predominantly triangular, depending on how they had been torn. The cancans created a huge contrast with the surroundings: leaves, the rough texture of the trees. When they were rocked by the wind, they took on an extraordinary aesthetic, like kites or small sails rocked by the breeze or by people walking, or even the dance of the veils. An original creative intervention using something so peculiar.



altres protagonistes de la **jornada**

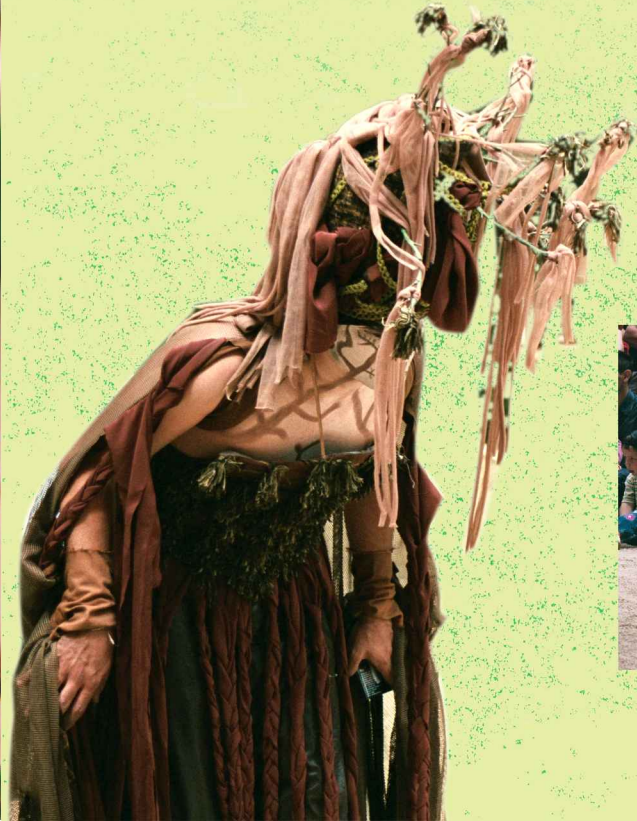


conservatori
superior
de **música**
de Castelló





teatre de Juli





tot
recordant
Estrella
Suárez



truna

música
experimental

