

BIENAL DE JAFRE

GIRONA

WILLIAM JEFFETT

Comisario de exposiciones del | Curator of Exhibitions at the |
Salvador Dalí Museum, San Petersburgo, Florida

A veces lo pequeño es mejor que lo grande, y este verano el lugar adecuado para la Bienal era Jafre y no Venecia. El formato de la bienal oficial e internacional se está revelando cada vez más arcaico y conservador. Producto del siglo XIX, la bienal proporciona a cada país una plataforma para lanzar sus mercancías culturales en un foro competitivo.

Si atendemos a la importancia de los artistas en el marco de la dimensión económica del arte, está claro que la propuesta de Venecia responde a valores ya consagrados. La cuestión es, por lo tanto, la siguiente: ¿Cómo reinventar este formato de acuerdo con un modelo alternativo que no esté contaminado ni por el poder económico de galerías y coleccionistas ni por el poder político de los grandes Estados?

La Bienal de La Habana es sin duda un ejemplo adecuado, que centra su interés en los países post coloniales, pero también esta excepción se convierte progresivamente en réplica del modelo original.

La Bienal de Jafre se articula en torno a un paradigma de dimensiones reducidas, basado en las relaciones con los artistas y en el uso de los recursos disponibles. De esta manera se evitan influencias políticas y económicas innecesarias. El encuentro de Jafre es una idea original de sus organizadores, Carolina Grau y Mario Flecha, este último también editor de *Untitled*, en Londres. Jafre acogió durante dos días a un notable grupo de artistas y profesionales del mundo del arte, llegados desde lugares muy distintos y lejanos. El municipio de Jafre, situado en el Ampurdán, al norte de Barcelona y no lejos de la frontera francesa, proporcionó una ayuda muy valiosa. Resulta

Sometimes small is better than big, and this summer, rather than Venice, the Jafre Biennial was the place to be. Increasingly the format of the official and international biennial is proving an archaic and conservative format. A product of the nineteenth century, a biennial provides for each nation a platform to present its cultural wares in a competitive forum. When we consider their importance within the economic dimension of the art market, it



Anagrama oficial de la Bienal.

is clear how those artists to be found in Venice are already established. So the question is: How can such a format be reinvented according to an alternative model, determined neither by the economic power of the galleries and collectors nor by the political power of the major nation states. Of course, the Biennial of Havana is one model with its concentration on post-colonial nation states. However even this exception is increasingly becoming yet another replication of the existing model. The Jafre Biennial offers one paradigm which is small and relies on relationships with the artists and depends on

using resources which are effectively at hand. In this way it avoids undue political and economic influence. It is the brainchild of organisers Carolina Grau and Mario Flecha, the latter also editor of *Untitled* in London. Jafre played host over a two-day period to a remarkable gathering of artists and artworld professionals from very far afield. The location of Jafre, north of Barcelona in the Ampurdán and not far from the French border, facilitated undoubtedly helped. Still it was refreshing to visit such an event in a rural village rather than an urban environment.

tó refrescante organizar un evento de estas características en un espacio rural en lugar de un entorno urbano.

Los principales vídeos y obras se presentaron en la propia casa de Mario Flecha y en sus alrededores. No es la primera vez que Flecha interviene en el medio rural con una instalación contemporánea, pero este año, por tratarse de la primera bienal, el proyecto se abordó de un modo más ambicioso y con el beneplácito del ayuntamiento de Jafre, que abrió sus puertas para uno de los actos programados. El famoso compositor argentino afinado en París, Daniel Teruggi, ofreció un concierto electroacústico, especialmente creado como homenaje al paisaje del Ampurdán.

La muestra se inauguró con una ofrenda y bendición de Antonio Zaya. Escenificada en los alrededores del pueblo, a la orilla del río, esta Regla de Ocha o ceremonia de santería es un rito de la religión afrocubana que tiene su origen en el pueblo yoruba africano. En el curso del ritual se quema incienso y se ofrecen naranjas al río, con la participación de todos los presentes.

El artista Francis Alÿs, residente en México, aportó a la bienal una discreta obra titulada *Hombre negro sentado debajo de un vaso de agua* (2003). Tal como sugiere el título, la obra consta de una pequeña figura, sentada bajo un vaso lleno de agua puesto del revés y colocado sobre un papel que no se cae debido a la presión del líquido. Esta sobria y divertida creación es muy representativa del ambiente de la Bienal, donde abundaron las intervenciones amables junto a diversas proyecciones en vídeo.

La obra de Jordi Mitja titulada *Frase al rojo vivo* (2003) consiste en una serie de palabras en hierro que forman la siguiente frase: "Todo el mundo sabe que hacer algo útil es útil, pero hacer algo que no es útil también es útil". El objetivo era calentar las palabras hasta ponerlas al rojo vivo, para dar una idea de transformación; pero al no ser técnicamente posible realizar el proceso en el contexto de la bienal, la obra cobró una dimensión conceptual.

A Mireya Masó le preocupa el problema de la desmaterialización, en el sentido concreto de cómo la naturaleza se construye como artificio. Su sólida instalación *Surplus* (2002), se presentó en la calle, a modo de intervención, introduciendo sutilmente sonidos de aviones y de pavos reales en el entorno rural de Jafre.

El argentino Jorge Macchi presentó su vídeo de una sola pista *La muerte del super ocho* (1998), en el que se ofrece una serie de imágenes en bucle relativas a los números que vemos al principio y al final de una película. Esta filmación nos ofrece el círculo completo que va desde las convenciones de la narración fílmica hasta la repetición continua de las imágenes. Con ello, Macchi recupera para el vídeo contemporáneo la tradición del cine estructuralista de las décadas de 1960 y 1970.

Igual de interesante fue la obra de Olivia Flecha titulada *Nail* (2003), que muestra la imagen estática de una uña en el interior de una pared blanca. A Olivia Flecha le preocupa el tiem-

The main works and videos were presented in and around Mario Flecha's house. This is not the first time Flecha has intervened in the village's context with contemporary installation. However, this year, for the first biennial, the project was undertaken with greater ambition and the blessing of the Jafre Town Hall, which opened its doors for one of the events. There the renowned Paris-based Argentinian composer Daniel Teruggi presented an electro-acoustic concert of a recent piece specially written in homage to the Ampurdán landscape.

An offering and blessing by Antonio Zaya opened the biennial. Staged near the village by the river, this Regla de Ocha, or Santería, ceremony is one of the forms of Afro-Cuban religion derived from the Yoruba people in Africa. The ceremony involved burning incense, and offering up oranges to the river, actions which engaged the entire group in attendance. Mexico-based Francis Alÿs, contributed the discrete work *Hombre negro sentado debajo de un vaso de agua* (2003). As the title suggests, this consists of a small figure sitting under an upturned glass full of water which is set on top of a piece of paper, the pressure of the water preventing it from escaping. This quiet and humorous work was typical of the tone of the Biennial, which consisted of gentle interventions and a series of video projections. Jordi Mitja's *Frase al rojo vivo* (2003) consisted of a set of words in iron spelling the following phrase, "everybody knows that to do something useful is useful, but to do something which is not useful is useful too". The idea was that the iron letters would be heated until they were red hot, as a suggestion of transformation, though this aspect of the work remained technically impossible in the setting, resulting in the work taking on a conceptual dimension. Mireya Masó is concerned with the problem of dematerialisation in the particular sense of how nature is constructed as artifice. Her sound installation *Surplus* (2002), subtly introduced the noises of airplanes and peacocks into the rural setting of Jafre and was presented in the street as an intervention. The Argentinian Jorge Macchi's *La muerte del super ocho* (1998) a single channel video, presented a loop of images relating to the numbers you see at the beginning and end of a film. The video brings us full circle from the narrative conventions of film to the continuous and repeating presentation of images. In this way Macchi recovers the tradition of structuralist film of the 1960s and 1970s for the contemporary context of video. Equally engaging was Olivia Flecha's *Nail* (2003), which presented a static image of a nail in a white wall. Her concern is with real time. As we watch, nothing happens, and then finally the nail falls from the wall and the loop recommences. Again there is a structural recovery of strategies associated with films by Yoko Ono and Andy Warhol. Salla Tykkä's video *Power* (1999) is a document of a performance where a woman is situated in the boxing ring and engaged in a physical combat with a man. The content is auto-biographical and we are told on the soundtrack accompanying the black and



FRANCIS ALÿS. Instalación (detalle) | Installation (detail). Cortesía | Courtesy *Untitled* (Magazine), Londres.

po real. Mientras observamos la uña no pasa nada, pero de pronto ésta cae de la pared y el círculo comienza de nuevo. He aquí otra recuperación estructural de estrategias asociadas con las películas de Yoko Ono y Andy Warhol.

El vídeo *Power* (1999), de Salla Tykkä, es un documento sobre una performance en la que una mujer libra un combate físico con un hombre en un ring de boxeo. El contenido de la filmación es autobiográfico; la banda sonora que acompaña a las imágenes en blanco y negro nos dice: "Quiero hacer un vídeo sobre mi madre y en lo único que pienso es en mi padre". Se trata de un conflicto de intenso simbolismo freudiano y edípico con el padre y con la madre, que representa además el cambio de posición de la mujer en nuestra sociedad contemporánea.

El vídeo de Jaume Plensa titulado *Invading Forces Under Fire of Bombcorn* (2002) alude con fuerza a los recientes acontecimientos políticos mundiales. Las imágenes muestran a unos soldaditos de juguete metidos en un microondas lleno de maíz; cada vez que un grano de maíz se abre, "explota" metafóricamente como una bomba y mata a uno de los soldados. Aunque no se ha-

white images: 'I want to do a video about my mother and the only thing I can think about is my father'. This is powerfully symbolic of Freudian Oedipal conflict with the father and the mother, and further represents the shifting position of women's status in our contemporary society.

Jaume Plensa's video *Invading Forces Under Fire of Bombcorn* (2002) is equally powerful in its reference to recent political events in the world. The images present toy soldiers in a microwave with popcorn in such a way that when the popcorn 'pops', it metaphorically explodes like a bomb, killing one of the soldiers. Though not referring to one military situation, the work immediately brings to mind situations like Bosnia, Somalia, Afghanistan and Iraq. Again it playfully brings to mind precedents of art protesting war as in Miralda's use of toy soldiers in his installations of the late 1960s and early 1970s. Santiago Sierra's video *Persona pagada* (2002) documents an action where a person was paid £5 to say the following phrase, 'Mi participación en este proyecto puede generar 72.000 dólares en beneficios. A mi me pagaron £5'. This was an action performed in Birmingham at



LUTON. Video-instalación (detalle) | Video-installation (detail). Cortesía | Courtesy *Untitled* (Magazine), Londres.

ce referencia a una situación militar específica, la obra evoca de inmediato situaciones como las de Bosnia, Somalia, Afganistán e Irak. La propuesta es un juego que recuerda otros precedentes del arte antibélico, como las instalaciones de Miralda, con soldados de juguete, realizadas a finales de 1960 y principios de la década siguiente.

El vídeo de Santiago Sierra titulado *Persona pagada* (2002) documenta el pago de cinco libras esterlinas a una persona para que pronuncie la frase siguiente: "Mi participación en este proyecto puede generar 72.000 dólares en beneficios. A mí me pagaron cinco libras esterlinas". La intervención tuvo lugar en Birmingham, en el marco de la exposición retrospectiva de Santiago Sierra ofrecida por la IKON Gallery y comisariada por Katya García-Antón. Tanto en esta obra como en buena parte de sus trabajos recientes, Sierra desafía el concepto de explotación y exclusión social, involucrando al espectador y, por extensión, al mundo del arte en el proceso de intercambio remunerado. La obra de Sierra aborda mediante estrategias postminimalistas la actual situación sociodemográfica moralmente ambigua y socialmente compleja. Sierra no denuncia la explotación, pero la muestra visiblemente como realidad social.

the time of his retrospective exhibition at the IKON Gallery, curated by Katya García-Antón. Here, as in much of his recent work, Sierra challenges received wisdom regarding social exclusion and exploitation, implicating the viewer and, by extension, the art world in the remunerated exchange. In Sierra's work, post-minimal strategies meet the current sociological and demographic situation in morally ambiguous and socially complex ways. Sierra does not denounce exploitation; at the same time he makes it visible as a social reality. Jordi Colomer's video *Le dortoir* (2002) is less obviously social in its presentation of a series of reconstructed rooms in a state of chaos following a party. This is more aleatory work which suggests the disruptions of rational systems of architectural space. Departing from one of the chapters from Georges Perec's novel *La vie, mode d'emploi* (1978), Colomer presents a series of sleeping actors inhabiting rooms in what appears as a high-rise dwelling. In fact these spaces are simulacra built out of cardboard, and therefore they playfully undermine our received wisdom regarding the functions of architecture. This is Le Corbusier's modular gone awry. Carles Congost's nearly absurd videos, such as *Tonight's the Night* (2003), suggest a sense of crisis, playing on the idea of celebrity. Paul

El vídeo de Jordi Colomer titulado *Le dortoir* (2002) no tiene un contenido social tan evidente. Muestra una serie de habitaciones en estado de caos después de una fiesta. Se trata de un trabajo más aleatorio, que insinúa las distorsiones de los sistemas racionales del espacio arquitectónico. A partir de uno de los capítulos de la novela de George Perec *La vida, instrucciones de uso* (1978), Colomer presenta a varios artistas dormidos en distintas habitaciones, en lo que parece una torre de apartamentos. Los espacios son en realidad simulacros de cartón que, con su juego, socavan nuestra percepción de las funciones de la arquitectura. Nos encontramos ante el módulo de Le Corbusier, en este caso torcido.

Ciertos vídeos de Carles Congost que rayan en lo absurdo, como *Tonight's the Night* (2003), transmiten una sensación de crisis, jugando con la idea de fama. La obra conjunta de Paul Harrison y John Wood, titulada *Lutton* (2001) presenta la también absurda situación de dos hombres sentados sobre sillas provistas de ruedas en el interior de una furgoneta, de tal modo que las sillas se desplazan con el movimiento de la furgoneta.

La obra titulada *One Hundred Over the Rainbow* (2000), del portugués Rui Toscano, muestra un avión surcando el cielo tan despacio que parece estático, con lo que sugiere la suspensión del ordenamiento racional de la tecnología.

La sensación de nuestra surrealista y problemática relación con la naturaleza es la base del vídeo de Bigas Luna en blanco y negro: *Collar de moscas* (2002). Una voz de mujer cuenta que un amigo suyo aprendió a atravesar a una mosca con una aguja sin matarla. Mientras escuchamos la narración, vemos a la mujer ensartando varias moscas y poniéndose acto seguido el collar así creado. Las moscas agitan las patas y las alas mientras la mujer comenta lo delicioso que resulta este collar vivo.

La calidad de las obras mostradas en la bienal de Jafre, así como el modo de presentarlas, revelan la ventaja que supone el cambio de escala en nuestra concepción del arte contemporáneo. El aparato museístico, como el de las bienales y las grandes galerías comerciales, es un obstáculo para la fluida presentación y recepción del arte más reciente. La labor realizada por Carolina Grau y Mario Flecha se asemeja más a la de los artistas, en la medida en que confieren a la muestra el tratamiento de una colaboración.

Con unos medios económicos muy modestos, los organizadores de este encuentro han logrado articular una puesta en escena verdaderamente asombrosa. Por lo demás, la muestra se reveló extremadamente localista y profundamente internacional al mismo tiempo. Muchos de los artistas procedían de Cataluña, mientras que otros llegaron desde lugares como México, Finlandia, Portugal o Argentina. Algunos viven en Gerona o tienen casas en el Ampurdán. "Cuanto más local, más universal", como dijo un artista en cierta ocasión. Este modo de pensar, tan inteligente y considerado, debería ser uno de los ejes centrales del mundo del arte; quizá llegue a ser posible, a juzgar por la entusiasta acogida de esta primera presentación.

Harrison and John Wood's *Lutton* (2001) presents the equally absurd situation of two men sitting on chairs with rollers inside a lutton van in such a way that, as the van moves, the chairs roll around in the space. Portuguese Rui Toscano's *One Hundred Over the Rainbow* (2000), presenting a plane flying so gradually across the sky that it is nearly static, suggests the suspension of the rational ordering of technology. A sense of our surreal and problematic relation to nature informs Bigas Luna's black and white video *Collar de Moscas* (2002). The sound is a woman's voice which explains how a friend of hers discovered how to pass a needle through a fly without killing it. As we listen, we see the woman sew several together and then put it on as a necklace. We see the legs and wings of the flies moving, and she tells us how the moving necklace feels wonderful.

The quality and presentation of the work in the Jafre Biennial points to how a shift in scale as regards our thinking about contemporary art is an advantage. The apparatus of the museums, like the biennials and the large commercial galleries, is an obstacle to a fluid approach to the presentation and reception of recent art. Carolina Grau and Mario Flecha work in a manner more like the artists treating display as collaboration. Operating with very modest financial means, they have staged a truly impressive biennial. Further this biennial was both ultra-local and thoroughly international, giving it a sense of place. Many of the artists were from Catalonia, while others were international (Mexico, Finland, Portugal, Argentina). Some were based in Girona or have houses in the Ampurdán. 'The more local, the more universal', as one artist once said. It is precisely this sort of intelligent and considered way of thinking which should remain a point of focus for the art world. And likely it will judging by the enthusiastic reception of its first presentation.



MARIO FLECHA. Foto | Photo: Arcadi Moradell Costa, Palamós (Girona).