

Textos de sala de l'exposició *Autogestió* d'Antonio Ortega intervinguts per Mariona Moncunill

a la interpretació de la seva obra, conscients que el seu únic capital és allò que comuniquen, han fet del control del contingut i de la seva emissió un fet inqüestionable.

Aquesta sala reuneix una sèrie de treballs que relacionen l'espai d'exposició amb l'espai expositiu de manera negociada, en molts casos reproduïent, críticament, les condicions i els consensos que donen lloc a la construcció del canó artístic. En altres casos, la negociació té lloc mitjançant la omissió: implicant el museu en monopolitzar l'experiència estètica i reduint el relat que es desprèn de l'obra dels artistes, estigui projectat només per aquelles estructures designades habitualment com a mediadores entre l'art i l'espectador.

Son muchos los artistas que no han querido dejar la puerta abierta a la interpretación de su obra, conscientes de que su único capital es lo que comunican, han hecho del control del contenido y de su emisión un hecho incontestable.

Esta sala reúne una serie de trabajos que relacionan el espacio de exposición con el espacio expositivo de manera negociada, en muchos casos reproduciendo, críticamente, las condiciones y los consensos que dan pie a la construcción del canon artístico. En otros casos, esta negociación tiene lugar mediante la omisión: implicando al museo en monopolizar la experiencia estética y reduciendo el relato que se desprende de la obra de los artistas este proyectado solo por aquellas estructuras habitualmente designadas como mediadoras entre el arte y el espectador.

Many artists have chosen not to leave the door open for interpretation of their work. Realizing that their only capital is what they communicate, they have made the control of the content and of its diffusion an unquestionable fact.

This room features a series of pieces that relate to the exhibition space in a negotiated manner, in many cases through action: by reproducing, from a critical perspective, the codes and consensuses that lead to the construction of a museum paradigm. In other cases, this negotiation occurs by omission: on the one hand, preventing the museum from monopolizing the aesthetic experience; and on the other, refusing to have the narrative that emerges from the artist's work be solely projected by the structures that are usually designated as mediators between art and the viewer.

De nombreux artistes n'ont pas voulu laisser la porte ouverte à l'interprétation de leur œuvre. Conscients que leur seul capital est ce qu'ils communiquent, ils ont fait du contrôle du contenu et de sa diffusion un principe sans appel.

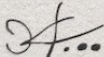
Cette salle réunit des œuvres entrant en relation avec le lieu d'exposition de façon négociée, très souvent au moyen de l'action : en reproduisant, d'un point de vue critique, les codes et les consensus qui sous-tendent la construction du modèle muséal érigi en canon. Parfois aussi, la négociation se fait par omission : en empêchant le musée de monopoliser l'expérience esthétique et en refusant que le récit que l'œuvre induit ne soit diffusé que par les structures habituellement désignées comme médiatrices entre l'art et le public.



Autogestió

Un projecte a càrrec d'Antonio Ortega

Fundació Joan Miró

*  Barcelona

Sabadell
Fundació

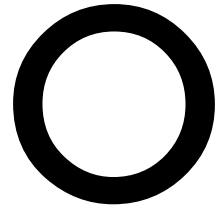
Aquesta publicació és un
recull dels textos de sala
de l'exposició **Autogestió**
que va tenir lloc a la
Fundació Joan Miró
del 15 de febrer
al 21 de maig de 2017

Textos:
Antonio Ortega
Mariona Moncunill

Fotografies:
Pere Pratdesaba

Fundació Joan Miró
Parc de Montjuïc
08038 Barcelona
T +34 934 439 470





Autogestió presenta una genealogia d'artistes que des dels anys seixanta fins a l'actualitat han desenvolupat estratègies per recuperar l'autoritat sobre el seu propi relat. Aquesta exposició és, també, un intent per comprendre l'art recent i constatar la vigència d'aquestes dinàmiques.

La continuïtat de les posicions properes a la idea d'autogestió es podria explicar actualment per condicions contextuais com ara l'abaratiment dels costos de producció o la crisi institucional. Moltes iniciatives recents s'han adaptat a aquest escenari per mantenir la seva activitat cultural assumint un elevat valor de risc i un clar compromís amb el seu temps.

L'autogestió està vinculada també a una voluntat ideològica

caracteritzada per la inclusivitat, la modèstia en les produccions i la determinació dels artistes de no cedir l'explicació de la seva obra a una interpretació externa i reclamar la gestió d'allò que, probablement, és el seu únic capital: el desig de governar la seva pròpia emissió.

L'autoritat, sovint conseqüència de la legitimitat, és el crèdit que s'atorga a algú per exercir poder i influència sobre els altres. En aquest sentit, és desitjable recuperar l'autoritat? O seria millor qüestionar-la i fer-la flexible?

Molts esperàvem una crisi institucional com a conseqüència de la crisi econòmica, que, com la que van aportar els feminismes i els postcolonialismes al camp artístic occidental, pogués generar canvis substancials en les relacions i el treball.

D'una banda, es pot assumir un risc elevat i, de l'altra, tenir o aconseguir un valor elevat de risc; un valor que atorga el mercat i que el beneficia.

No cedir l'obra a la interpretació externa només seria possible evitant comunicar-la. Un cop una obra es comunica, passa a ser modificada per la interpretació o la descodificació d'aquell que la rep, ja sigui amb intermediaris o sense.

L'únic capital de l'artista és l'emissió de la seva obra? El capital simbòlic de l'artista (que és la percepció generalitzada que es posseeixen altres tipus de capital com l'econòmic, el polític o el social, i que se'n pot fer ús) depèn també d'altres factors com ara l'experiència del treball desenvolupat, el compromís polític amb el sector o la capacitat de generar noves propostes.



Mariona Moncunill

Intervenció en diverses cartel·les
i plafons, 2017
Instal·lació específica

L'obra de l'artista Mariona Moncunill proposa lectures insospitades dels relats ortodoxos. Per a *Autogestió*, Moncunill ha rebut un encàrrec concret: generar un recorregut de relacions entre els conceptes de l'exposició que ajudi a millorar la comprensió dels continguts i destaquï els detalls tangencials de la mostra.

És evident, per tant, que la meua proposta no és autogestionada.

Són molts els artistes que no han volgut deixar la porta oberta a la interpretació de la seva obra; conscients que el seu únic capital és allò que comuniquen, han fet del control del contingut i de la seva emissió un fet inqüestionable.

Aquesta sala reuneix una sèrie de treballs que es relacionen amb l'espai expositiu de manera negociada, en molts casos mitjançant l'acció: reproduint, críticament, els codis i els consensos que donen peu a la construcció del cànon museístic. En altres casos, aquesta negociació té lloc mitjançant l'omissió: impedit que la institució museística monopolitzi l'experiència estètica i rebutjant que el relat que es desprèn de l'obra dels artistes estigui projectat només per aquelles estructures designades habitualment com a mediadores entre l'art i l'espectador.

Jo diria que han fet del control del contingut i l'emissió un fet qüestionable en lloc d'inqüestionable: l'han posat en dubte.

Justament la negociació queda lluny del que és inqüestionable. Aquesta es basa en el qüestionament i l'apropament de les posicions inicials de les parts implicades, de manera que totes les parts modifiquin el seu punt de partida.

La clau està en «críticament», ja que d'una manera o altra, els artistes sempre reproduïren els cànons museístics, en formen part,

participen en la seva creació, reproducció i modificació.

La institució museística no és una entitat oposada a l'artista: aquest en forma part i de fet, n'és una de les bases.



François Curlet

American Dino / Oeuf de voiture
[American Dino / Ou de cotxe],
2003

Composite d'alumini Dibond,
bateria i antena de cotxe

100 x 100 x 100 cm

Collection du FRAC Languedoc-
Roussillon

En el nostre imaginari el cub blanc s'ha convertit en la icona més freqüent de l'art modern. En el cas d'*American Dino/Oeuf de voiture*, però, en lloc d'evocar una presència críptica, el cub fa esforços per posar-se en contacte amb l'espectador desplegant amb una freqüència aleatòria una antena periscòpica.



Esther Ferrer

Variacions de la sèrie Proyectos piramidales, 1970

Fil elàstic, claus i cartró ploma
25 x 28 x 25,5 cm

Cortesia àngels barcelona

Sèrie Proyectos espaciales,
1980-1990

Fil elàstic, claus i cartró ploma
25,5 x 35 x 25 cm

Col·lecció olorVisual, Barcelona

Sèrie Proyectos espaciales,
1980-1990

Fil elàstic, claus i cartró ploma
18 x 30 x 15 cm

Col·lecció particular

Premaqueta per al primer
projecte de Las tres gracias,
1980-1990

Cartró i fil de cosir
17 x 23,5 x 15

Col·lecció particular

Sèrie Proyectos espaciales,
1980-1990

Cartró, fil i cinta d'embalar
30 x 30 x 30 cm

Cortesia àngels barcelona

**Esther Ferrer crea petits
escenaris amb caps
d'embalatge de tota mena, que
troba o aprofita de compres com
la d'una olla a pressió. L'ordre i
la posició dels fils, habitualment,
estan pensats d'acord amb la
sèrie dels nombres primers, de
tal manera que, segons l'artista,
evoquen la idea d'atzar sense
incórrer en la gratuïtat del gest
arbitrari.**

Aquestes obres es van presentar
per primera vegada l'any 2012 a
la galeria àngels barcelona.



Celeste Marí i Blanca Utrillas

Sense títol, 2016

Fotografia digital

40 x 60 cm

AC____BLOG (Celeste Marí i

Blanca Utrillas)

Fotografia de Duna Vallés

Mentre treballava de vigilant al MoMA de Nova York, Robert Ryman va considerar que aquelles obres minimalistes que vigilava les podia fer qualsevol. De fet, va decidir fer-ne alguna ell mateix. Convertit posteriorment en artista de renom, podem endevinar la seva formació autodidàctica en les signatures sobredimensionades de les seves primeres obres.

Les joves artistes Celeste Marí i Blanca Utrillas fan una recreació particular del Ryman «preartista» davant una obra del Ryman «supercotitzat».

Cesare Pietroiusti

One hundred things that are
certainly not art [Cent coses que
no són art en absolut],
2001-2017
Instal·lació específica

Amb la idea d'explorar els límits
de l'art, Cesare Pietroiusti va
organitzar una recol·lecta
d'objectes que després va portar
fins a l'espai expositiu. L'artista
va demanar als veïns que li
lliuressin objectes domèstics que
no consideressin art en absolut.
Un cop confirmada al cent per
cent la seva condició de «no-
art», els objectes eren catalogats
per ser retornats als seus
propietaris en acabar l'exposició.





Carla Fernández

Gustav Metzger. Sobre la
visibilitat de l'artista, 2012
Fanzine
Cortesia de l'artista

Amb motiu d'aquesta mostra,
Carla Fernández ha editat un
còmic en el qual havia il·lustrat
de manera indolent la relació
entre l'art i la vida expressada en
l'obra de Gustav Metzger, una
figura cabdal en el context
d'aquesta exposició



Gustav Metzger

John Cox (pictures)

Gustav Metzger Practicing for a Public Demonstration of Auto-Destructive Art Using Acid on Nylon [Gustav Metzger assaja una manifestació d'art autodestructiu amb àcid damunt niló], 2017

Còpia fotogràfica en blanc i negre

NG Prints

Gustav Metzger Practicing for a Public Demonstration of Auto-Destructive Art Using Acid on Nylon [Gustav Metzger assaja una manifestació d'art autodestructiu amb àcid damunt niló], 2017

Còpia fotogràfica en blanc i negre

NG Prints

Gustav Metzger Practicing for a Public Demonstration of Auto-Destructive Art Using Acid on

Nylon [Gustav Metzger assaja una manifestació d'art autodestructiu amb àcid damunt niló], 2017

Còpia fotogràfica en blanc i negre

NG Prints

Harold Liversidge (film)

Gustav Metzger: 'Auto-Destructive Art' [Gustav Metzger: «art autodestructiu»], 1965

Vídeo, sense so
Contemporary Films

L'any 1966 Gustav Metzger va organitzar a Londres el Destruction In Art Symposium (DIAS), en el qual reclamava que l'art havia de tenir programada la seva autodestrucció per evitar ser instrumentalitzat, tant en l'àmbit econòmic com polític. Les propostes que ell mateix va presentar-hi com a artista es deriven dels treballs de la sèrie Auto-Destructive Art, que havia iniciat a principis dels anys seixanta.

El fet que avui sigui aquí exposada demostra que l'autodestrucció no funciona per evitar la instrumentalització.

El sistema artístic ha recompensat sovint la continuïtat lineal en l'evolució de l'obra de l'artista, ja sigui avalant una coherència individual (estil) o plural (escola). Alguns artistes han reivindicat el dret a la inconveniència adherint-se a dinàmiques de gestos que transgredeixen i frustren la imposició de lògiques i metodologies carregades de valors suposadament positius: el rigor, la fidelitat o, fins i tot, una adscripció fàcil a la norma. Qüestionant aquests supòsits, l'artista deixa al descobert la debilitat de l'argumentari que envolta nocions com ara l'autoria, l'estil i el producte final.

En canvi, altres agents del mateix sistema artístic sovint castiguen la repetició i la limitació temàtica i formal que alguns artistes optem per mantenir. En aquests casos, si la seva obra és ben rebuda pel mercat, se'ls titlla de mercantilistes o comercials; si no té sortida comercial, de coherents, honestos, obsessius, lluitadors o "outsiders".



Siegfried Anzinger

Die Welle [La onada], 2013
Pintura al tremp damunt tela
235 x 295 cm
Cortesia de la Galerie Elisabeth
& Klaus Thoman, Innsbruck/
Viena

Lauftrad [Roda], 2013
Pintura al tremp damunt tela
235 x 295 cm
Cortesia de la Galerie Elisabeth
& Klaus Thoman, Innsbruck/
Viena

Die Ankerkette [La cadena de
l'àncora], 2013
Pintura al tremp damunt tela
235 x 295 cm
Cortesia Galerie Elisabeth &
Klaus Thoman, Innsbruck/Viena

La seva vinculació amb el
corrent neoexpressionista
provoca en Siegfried Anzinger
una angoixa permanent com a

mètode de treball. Cansat
d'aquesta situació, l'artista
decideix pintar de manera
relaxada. En les seves obres
més recents, que recullen l'estil
de les vinyetes còmiques, s'hi
barregen el sexe, la temàtica
religiosa cristiana i la iconografia
dels indis dels westerns
americans.

Michelangelo Pistoletto

The Minus Objects. Struttura per
parlare in piedi [The minus
objects. Estructura per parlar
dret], 1965-1966
Còpia d'exposició amb
l'autorització de l'artista

Minus Objects, l'exposició
individual que Michelangelo
Pistoletto va fer l'any 1965 al seu
taller, constava d'una amalgama
curiosa d'obres que, per la
diversitat de formats i discursos,

recordava més aviat una
exposició col·lectiva en la qual
no faltaven grans dosis d'humor.
Presentem aquí, amb la
complicitat de l'artista, la rèplica
d'una de les obres presentades
en aquella mítica exposició.

*Malgrat que dèiem que aquests
artistes qüestionen nocions
d'autoria i estil, sembla que no
aconsegueixen desmitificar el fet
artístic.*



Keith Arnatt

Is It Possible for Me to Do Nothing as my Contribution to this Exhibition? [Puc no fer res com a forma de contribuir a l'exposició?], 1970
Impressió digital en paper de fibra
60,9 x 91,2 cm
Keith Arnatt Estate. Cortesia de Sprueth Magers

Abans de dedicar-se plenament a la fotografia, Keith Arnatt ja havia anunciat la seva renúncia a la pràctica artística en el marc de l'exposició *Idea Structures* al Camden Arts Centre de Londres l'any 1970. Arnatt demana, molt cortesament, si pot no fer res com a forma de participar en l'exposició, assenyalant així la paradoxa de la no-acció com a forma d'acció

Text:
IS IT POSSIBLE FOR ME TO DO NOTHING AS MY CONTRIBUTION TO THIS EXHIBITION?
To put forward the notion THAT I HAVE DONE NOTHING as my contribution to this exhibition might appear to be slightly unreasonable. Moreover, a request to 'utilise' a certain amount of gallery space during the course of the exhibition in which 'to do nothing', seems to compound this unreasonable-ness. Nevertheless, in putting forward such a notion and making such a request it becomes necessary to consider some of the questions that could be asked of such a 'contribution'
The question that comes immediately to mind are (a), Am I simply putting forward an IDEA as my contribution to the exhibition, that is, the idea that I have done nothing? Or (b), Am I putting forward a CLAIM as my

contribution to the exhibition, i. e., the claim that I have done nothing? These questions, in turn raise the further (ontological) question which has to do with the 'substance' of my contribution. If, for instance, my contribution to this exhibition is taken to be an IDEA or a CLAIM, one might wish to know, exactly, what the respective modes of existence of the IDEA or the CLAIM in question are. However, there is perhaps no need to answer this particular question here, for the view I have of what I call "my contribution to this exhibition" is that it is neither just the IDEA or just the CLAIM. It is rather, A STATE OF AFFAIRS arising from (1), my being invited to contribute to this exhibition, and (2), My acceptance of the invitation to contribute to this exhibition, and finally (3), My condition of acceptance of the invitation to contribute to this exhibition is that I DO NOTHING

as my 'contribution'. It is, then, the EVIDENCE (or perhaps we should say - the lack of it) in support of my claim to have done nothing as may contribute to this exhibition which is the 'substance' of my contribution to this exhibition. The expression "I have done nothing" has, of course, no literal meaning: it's meaning (or sense) will depend upon the context in which it is used. In the context of this exhibition how, then, might the use of this expression be understood? It might be taken to mean that I have done no 'work' of which there is evidence (of one kind or another) in the exhibition. But such an interpretation would have to exclude the means whereby the idea that I have done nothing as my contribution to this exhibition is communicated in first place. This written material, itself, is evidence of having done something.

The absence of this written information (or its spoken equivalent) would, of course, raise the question "How could it be known that I have done nothing as my contribution to the exhibition?" If my name only appeared in the exhibition catalogue, a reader would assume that I was participating in the exhibition by contributing a 'work' or 'works'. On seeing no such evidence of work - either in the gallery or in the catalogue - it is unlikely that he would regard my NAME (printed in the catalogue) as a contribution to the exhibition. He is more likely, I think, to assume that I had not contributed to the exhibition - that I had omitted to do so. But perhaps this understandable reaction, on his part, is parasitic upon his assumption that my 'contribution' would take a more 'conventional' form or deal with a more 'orthodox' subject-matter.

One might consider the question "Is it possible for me to do nothing as my contribution to this exhibition?" in a quite different light however. The expression "I have done nothing", or "He has done nothing", might be used (quite colloquially) to mean I HAVE DONE NOTHING SIGNIFICANT, that is, it might be used to express the belief that my 'contribution' is in no way important or significant. What criteria, of course, one wishes to invoke for the 'significance' of a contribution to an art-exhibition is another matter. But, looking at the originally posed question in this particular light, I admit that it is at least possible that I have contributed NOTHING to this exhibition. And some, I have no doubt, would say that this is, indeed, the case.

KEITH ARNATT, 1970



Joan Hernández Pijuan

Tres copes sobre gris clar, 1971
Oli damunt tela
130 x 162 cm
Col·lecció Elvira Maluquer

Petit tall sobre 110 cm, 1972
Oli damunt tela
146 x 114 cm
Col·lecció Elvira Maluquer

Joan Hernández Pijuan abandona la pràctica de la pintura informalista intentant, amb aquest gest, minimitzar la interpretació de les formes aparentment suggerides en les seves obres. L'artista proposa a canvi una representació realista sobre fons plans, amb la voluntat que l'emissió sigui directa i inequívoca.

Joan Miró

Tela cremada 1, 1973
Acrílic damunt tela tallada i cremada
130 x 195 cm
Fundació Joan Miró, Barcelona

Quan Joan Miró decideix cremar les seves teles ho fa amb l'ajuda del bufador i la gasolina, i no de la posició de l'artista i no de la implacabilitat del vándal. El gest reflecteix la voluntat d'un pintor celebèrrim, de vuitanta anys, de fer escarni del mercat de l'art.

És més fàcil fer-ne escarni quan es té una posició o bé assegurada, o bé desesperada. La resta, la majoria, es troben en posicions molt més complexes.

SALA

3

Algunes de les aproximacions a allò que podríem anomenar la gramàtica de l'autogestió demanen assumir plenament la idea d'inclusivitat. Si després de Marcel Duchamp qualsevol cosa pot ser art i després de Joseph Beuys qualsevol persona pot ser artista, en aquesta sala trobem artistes que fan d'aquesta actitud inclusiva una declaració prou clara d'intencions. Una actitud que apliquen al seu treball renunciant a posicions excloents, combatent tant aquella literatura que insisteix en la idea de la singularitat de l'artista, com el concepte d'espectacle que associem amb característiques pròpies de produccions costoses.

El perill d'aquesta pretesa inclusivitat és que pot invisibilitzar encara més l'exclusivitat del sistema artístic. És justament l'exclusivitat que atorga el poder (polític, social, econòmic, però sobretot simbòlic) la que permet a un artista parlar còmodament d'inclusió.



Jiří Kovanda

XXX. January 23, 1978.
Staroměstské náměstí, Prague. 'I arranged to meet a few friends... we were standing in a small group on the square, talking... suddenly, I started running; I raced accross the square and disappeared into Melantrich Street...' [XXX. 23 de gener de 1978. Staroměstské náměstí, Praga. Vaig quedar amb alguns amics... Érem a la plaça, xerrant i... de sobte, vaig arrencar a córrer; vaig travessar la plaça i vaig desaparèixer pel carrer Melantrich...», 1978
Fotografia en blanc i negre i text mecanografiat damunt paper A4 29,7 x 21,3 cm
Cortesia de l'artista i gb agency, París

Sugar Tower. Spring 1981.
Vyšehrad, Prague [Torre de sucre. Primavera de 1981. Vyšehrad, Praga], 1981

Fotografia en blanc i negre i text mecanografiat damunt paper A4 29,7 x 21,3 cm
Cortesia de l'artista i gb agency, París

Contact. September 3, 1977.
Špálená ulice, Vodičkova ulice, Prague [Contacte. 3 de setembre de 1977. Špálená ulice, Vodičkova ulice, Praga], 1977

Fotografia en blanc i negre i text mecanografiat damunt paper A4 29,7 x 21,3 cm
Cortesia de l'artista i gb agency, París

XXX. November 18, 1976.
Vaclavské náměstí, Prague [XXX. 18 de novembre de 1976. Vaclavské náměstí, Praga], 1976
Fotografia en blanc i negre i text mecanografiat damunt paper A4 29,7 x 21,3 cm
Cortesia de l'artista i gb agency, París

XXX. November 18, 1976,
Prague. 'Waiting for someone to call me...' [XXX. 18 de novembre de 1976, Praga. «Esperar que em truqui algú...», 1976
Fotografia en blanc i negre i text mecanografiat damunt paper A4 29,7 x 21,3 cm
Cortesia de l'artista i gb agency, París

Jiří Kovanda documenta una sèrie d'accions mínimes fetes a l'espai públic. A la Txecoslovàquia comunista de la dècada de 1970, el carrer no és un espai de llibertat, i les petites accions, com quedar-se quiet amb els braços estesos, són gestos carregats de significat polític.



Bestué- Vives

Acciones en casa, 2006
Vídeo, so
HAMACA online

A Acciones en casa David Bestué i Marc Vives recullen aquelles tradicions artístiques basades en la realització de l'obra a partir de materials poc sofisticats i de produccions modestes. El projecte va tenir un impacte immediat i sense precedents dins el context català en la generació següent de joves creadors.



Gilbert & George

Bend It [Doblega'l], 1981
 Vídeo, so
 Galerie Thaddaeus Ropac

Els artistes expulsen els intransigents i els retrògrads del seu lema explícitament inclusiu: *Art for All. A Bend It* proclamen la seva condició homosexual a partir de l'autoparòdia i l'humor mitjançant un joc de paraules sorgit de l'oposició dels termes bend (doblegar) i straight (recte, però també heterosexual).

Lost Day [Dia perdut], 1972
 Flipbook Oktagon Verlag, 1996.
 8 x 10,2 x 0,8 cm

En la monografia *Lost day*, publicada per Hans-Ulrich Obrist, apareixen una sèrie de fotografies de 1972 en què Gilbert & George estan aturats sobre un pont en el descans d'un passeig. Els artistes proposen,

d'aquesta manera, la no-acció com a forma escultòrica (vivent).



Yoko Ono

Film No. 4, 1966-1967
Film transferit a DVD, blanc i
negre
Col·lecció de l'artista

Els culs que filma Yoko Ono
tenen dues particularitats: estan
en moviment i caminen cap
endavant, potser com a metàfora
de la voluntat de l'artista de
convertir-los en un símbol del
seu desig d'avançar cap a la
pau.

Podem pensar també que es
tracta de culs igualitaris –tothom
té cul– i que quan no se'n filmen
els límits, qualsevol cul és un cul
qualsevol.



Laura Porter

Rook, 2017

Instal·lació específica

Materials: tafetà, tul, espuma, malla, escuradents d'ivori, mongetes, llavors de mostassa, llavors de pebre, plantes dels diners, vidre, pel·lícula tenyida, argila de chamote, claus, espàrrecs artificials, bigudins, resina, cotó barrejat i teles sintètiques.

Laura Porter fa instal·lacions a partir de decisions arbitràries que procedeixen d'un interès en com les economies de producció generen valor. En aquesta ocasió, gairebé com una rèplica d'alguns concursos televisius, realitza la seva instal·lació sota la pressió del temps i amb un material donat, provocant l'expectativa que la peça sigui resolta a partir de la noció de gràcia.



Adam Nankervis

Should the world break in II
the anatomy of man, 2017
Amb treballs de:
Stephan Apicella Hitchcock,
Anne Bean, Francesca
Bertazzoni, Frank Blum, Ben
Carey, Sico Carlier, Francesca
Cho, Mateusz Chorobski, Mitya
Churikov, Misha Dare, Paul
Darius, Alan Dunn, Noel Ed De
Leon, James Edmonds, Peter
Fillingham, Thomas
Heidtmann, Klaas Hübner,
Brigitte Jurack, Sarah
Johnston, Elmar Kaiser, Daniel
Kupferberg, Marta Leite, Cyril
Lepetit, Peter Lewis, David
Medalla, Marita Muukkunen,
Adam Nankervis, Anna Orlowski,
Alwin Reamillo, Denis Salivanov,
Dirk Sorge, St. & St., Ernst
Markus Stein, Ivor Stodolsky,
Estella Sokol, Anja Teske, Alma
Tischler Wood, Valerie Vivancos,
Deborah Wargon
Relacionats amb el MuseumMan

Adam Nankervis i David Medalla
creen l'any 2000 la London
Biennale, la primera biennial
autogestionada del món.
Nankervis, que ha dirigit
diferents espais ocupats, de
treball col·laboratiu entre artistes,
presenta aquí una reinterpretació
de la col·lecció del mític Museum
MAN, un museu nòmada que es
defineix com un gabinet obert de
curiositats i un barreja eclèctica
d'art i artefacte. Per a fer-ho, ha
comptat de nou amb la
participació d'artistes vinculats al
desaparegut museu.

Yoko Ono

Painting to See the Skies
[Pintura per veure el cel],
1961-2017
Tela de lli emprimada i
esquinçada damunt bastidors
de fusta, amb dos forats fets a la
tela segons indicacions de
l'artista
200 x 100 cm
Col·lecció de l'artista

Reproduïda seguint les
instruccions que Yoko Ono va
presentar en el context de la
seva mítica sèrie *Grapefruit*,
aquesta bandera ens convida a
establir una relació nova amb
l'entorn.

El text, amb les instruccions, de
l'artista és el següent:

Painting to see the skies
Drill two holes into a canvas.
Han git where you can see the
sky.
(Change the place of hanging.
Try both the front and the rear
window, to see if the skies are
different.)
1961 summer



Hi ha artistes que han adoptat i assumit de manera natural les actituds properes a l'autogestió en el desenvolupament de les seves propostes.

Les pràctiques autogestionades s'han convertit així en un recurs expressiu més i, alhora, en un element de significació sobre el qual sumar el discurs propi. D'aquesta manera, es fa possible reduir el gest personal i incorporar com a propis posicionaments comuns a altres artistes. Aquesta inserció voluntària en un marc més extens permet dotar les obres d'un contingut complex amb un gest mínim.

Més que de manera natural, potser ho fan de manera poc reflexiva, o poc conscient, o acrítica, o naturalitzada. És a dir, assumida com si fos natural, perquè la seva construcció històrica i ideològica els passa desapercebuda.



Christian Jankowski

Secure Room [Cambra de seguretat], 1991
Diverses fotografies i DVD 24 h,
sense so
Cortesia de l'artista

A l'entrada, es registra els
visitants per si porten armes.

Des de la planta baixa, on viu durant la seva època d'estudiant, Jankowski pot realitzar projectes de cara al públic. Per a Secure Room contracta una empresa que garanteixi la seguretat d'aquells qui visiten el seu apartament. L'empresa instal·la càmeres de seguretat, blinda les finestres i retira tots aquells objectes que puguin ser utilitzats com a armes. A canvi, instal·la cadires i matalassos plegables per a tothom qui vulgui asseure's o fer un son. Durant 24 hores, els guàrdies supervisen l'interior mentre Jankowski és al carrer convidant els vianants a entrar i gaudir d'una seguretat absoluta.



Elizabeth Wright

Applemac, 2016
Jesmonite i pintura acrílica
39 x 25 x 2,2 / 36 x 24 x 2,3 / 30
x 29 x 1 cm
Cortesia de l'artista

L'artista mostra el resultat
maldestre del seu intent de
reproduir objectes d'alta
tecnologia. Amb una petit
comentari arran allò digital
allò dactilar.



Sílvia Gubern

Ángeles, 1963-1994
Serigrafia en plata damunt vidre
45 x 34 cm

Conexión, 1963-1994
Serigrafia en plata damunt vidre
45 x 34 cm

Elemental de una planta,
1963-1994
Serigrafia en plata damunt vidre
45 x 34 cm

Sèrie Este árbol es mi mente,
1965
Ploma negra damunt paper
27,5 x 21 cm

Sèrie Este árbol es mi mente,
1965
Ploma negra damunt paper
27,5 x 21 cm

Sèrie Este árbol es mi mente,
1965
Ploma negra damunt paper
27,5 x 21 cm
Obres col·lecció de l'artista

Pionera de l'art conceptual català, Sílvia Gubern s'ha negat sempre a incorporar-se a la mediació dels circuits de presentació, convençuda que aquests acabarien modificant el sentit del seu treball.

Artista, poeta i sanadora, actualment es dedica al que anomena art sanador, que uneix coneixements científics, artístics i espirituals. Gubern defensa la capacitat i l'autonomia del dibuix com a mitjà suficient per a l'expressió personal.



François Curlet i Philippe Cam

Lyre Mildo / Gloria de brebis
[Lira Mildo / Glòria d'ovella],
2016

Fusta pintada,
polimetilmetacrilat i niló + so
90 x 60 x 7 cm
Cortesia de l'artista

L'obra de François Curlet és
plena de girs lingüístics. En
aquesta ocasió, una lira,
clarament basada en el logotip
de la multinacional McDonald's,
ens transporta juntament amb la
melodia de Philippe Cam a una
arcàdia primigènia.



Henk Peeters

Artificial Cow Fur [Pell de vaca artificial], 1998-2000
Pell de vaca artificial damunt bastidor
40 x 40 cm
Galerie de Zaal. Marja & Jan-Willem Groenendaal

Cotton Wool Spheres [Esferes de cotó], 1961-1999
9 esferes de cotó darrere gasa amb fons gris damunt bastidor
40 x 40 cm
Collection Rüdiger K. Weng, Düsseldorf/París

Malevitch [Malèvitx], 1962-1999
Quadrat de cotó darrere gasa amb fons gris damunt bastidor
40 x 40 cm
Collection Rüdiger K. Weng, Düsseldorf/París

Cotton Wool Lines [Línies de cotó], 1961-1999
3 tires de cotó darrere gasa amb fons gris damunt bastidor
40 x 40 cm
Collection Rüdiger K. Weng, Düsseldorf/París

Tombeau de Manzoni [Tomba de Manzoni], 1965-1999
Làmina de laca trenada damunt bastidor
40 x 40 cm
Collection Rüdiger K. Weng, Düsseldorf/París

Pirografie [Pirografia], 1960-2006
9 taques de sutge darrere plàstic transparent damunt làmina blanca damunt bastidor
40 x 40 cm
Collection Rüdiger K. Weng, Düsseldorf/París

Pirografie [Pirografia], 1960-2006
64 taques de sutge darrere plàstic transparent damunt làmina blanca damunt bastidor
40 x 40 cm
Collection Rüdiger K. Weng, Düsseldorf/París

Henk Peeters feia broma sobre ell mateix dient que era un artista mediocre però una gran obra d'art, ja que Piero Manzoni li havia estampat la signatura al braç.

Fundador del grup Nul, Peeters defensa eliminar qualsevol acte carregat de ritualització en l'art. Advoca, en canvi, per un art directe i sense artificiositat.

Artifici ve del mot llatí artificium, sovint traduït com a «obra d'art» o «resultat de fer art». Pot no ser artificios l'art?

Elizabeth Wright

Mini enlarged to 135% [Mini
ampliat al 135%], 1999

Acer i tècnica mixta
158 x 184 x 380 cm

Cortesia de l'artista

Elisabeth Wright va reduir les
decisions plàstiques de la seva
pràctica artística al gest de
comportar-se com una màquina
fotocopiadora que ampliava o
reduïa objectes quotidians
segons les mesures
estandarditzades.





Franz West

Creativity: Furniture Reversal
[Creativitat: canvi de mobiliari],
1999

Instal·lació: 2 cadires, taula,
làmpada, cinta d'embalar de
colors, vídeo

80 x 110 x 80 cm

Cortesia de la Galerie Elisabeth
& Klaus Thoman, Innsbruck/
Viena

Aquesta obra, com tantes altres de Franz West, canvia l'expectativa sobre l'activitat que desenvolupa l'artista. West fa l'escultura i convida el públic, comissari o galerista a fer-la servir com a moble, a asseure's-hi tot mirant altres obres i a enganxar-hi cintes adhesives de diferents colors, en el que tradicionalment es consideraria la part creativa del procés artístic.



Pere Llobera

Yoko, 2015
Oli damunt lli
41 x 33 cm

David Medalla i la biennal de
Londres, 2015
Oli damunt lli
114 x 146 cm

Homage to NY [Homenatge a
Nova York], 2015
Tècnica mixta damunt lli
120 x 172 cm

Espot televisiu, 2015
Oli damunt lli
33 x 41 cm

Erwin Wurm, 2015
Oli damunt lli
71 x 52 cm

Gilbert & George, 2015
Oli damunt lli
50 x 40 cm

Richter, 2015
Oli damunt lli
55 x 40 cm

Escultura per a repenjar-se,
2015
Oli damunt lli
41 x 33 cm

Nu amb síndria, 2015
Oli damunt lli
55 x 46 cm

Socle du monde [Sòcol del
món], 2015
Tècnica mixta damunt cartró
38 x 39 x 46 cm

Peggy, 2015
Tècnica mixta damunt lli
75 x 100 cm
Obres col·lecció de l'artista

L'any 2014, Pere Llobera va exercir com a comissari d'*Una exposició lluminosa*. Davant la falta de pressupost per incloure-hi una peça determinada, Llobera va decidir pintar-la a l'oli ell mateix. En aquesta ocasió, l'artista s'ha fet càrrec de les reproduccions de les peces de l'exposició que apareixen al catàleg *Autogestió*, talment com si es tractés, en paraules seves, d'una «impressora a l'oli».

Aquesta obra posa en relleu la manera com un concepte d'autogestió determinat pot jugar amb la voluntat d'autogestió d'altres artistes, en aquest cas, el desig de control del discurs sobre la pròpia obra i sobre la seva comunicació.

Autogestió presenta una genealogia d'artistes que, des dels anys seixanta fins a l'actualitat, han desenvolupat estratègies per a recuperar l'autoritat sobre el seu propi relat. Aquesta exposició és, també, un intent per comprendre l'art recent i constatar la vigència d'aquestes dinàmiques.

La continuïtat d'aquestes posicions, properes a la idea d'autogestió, podrien explicar-se per condicions contextuais com ara l'abaratiment dels costos de producció o la crisi institucional. Moltes iniciatives recents s'han adaptat a aquest escenari, mantenint la seva activitat cultural assumint un elevat valor de risc i un clar

compromís amb el seu temps.

L'Autogestió està vinculada a una voluntat ideològica caracteritzada per la inclusivitat, la modèstia en les produccions i la voluntat dels artistes de no cedir l'explicació de la seva obra a una interpretació externa i reclamar la gestió d'allò que, probablement, és el seu únic capital: el desig de governar la seva pròpia emissió.

L'exposició es divideix en quatre àmbits. El primer es proposa com un apropament didàctic del posicionament dels artistes davant l'autogestió. El segon presenta un seguit de propostes d'artistes que han reivindicat el dret a la

inconveniència a través del qüestionament de conceptes com l'estil o l'autoria. La tercera sala presenta una selecció d'artistes que han fet de la inclusivitat tota una declaració d'intencions. I, finalment, l'últim àmbit és un reflex de la interiorització i la implementació espontània de l'autogestió en els projectes artístics.

Fundació Joan Miró

*  Barcelona

^BSabadell
Fundació