


Textos de sala de la exposición *Autogestión* de Antonio Ortega intervenidos por Mariona Moncunill



Autogestió

Un projecte a càrrec d'Antonio Ortega

Fundació Joan Miró

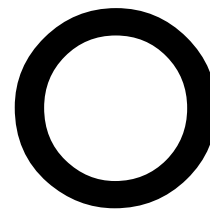
*  Barcelona

 **Sabadell**
Fundació

Esta publicación es una recopilación de los textos de sala de la exposición **Autogestió**, que tuvo lugar en la **Fundació Joan Miró** del 15 de febrero al 21 de mayo 2017

Textos:
Antonio Ortega
Mariona Moncunill

Fotografías:
Pere Pratdesaba



Autogestión presenta una genealogía de artistas que desde los años sesenta hasta la actualidad han desarrollado estrategias para recuperar la autoridad sobre su propio relato. Esta exposición es, también, un intento por comprender el arte reciente y constatar la vigencia de estas dinámicas.

La continuidad de las posiciones cercanas a la idea de autogestión podría explicarse actualmente por condiciones contextuales como el abaratamiento de los costes de producción o la crisis institucional. Muchas iniciativas recientes se han adaptado a este escenario para mantener su actividad cultural asumiendo un elevado valor de riesgo y un claro compromiso con su tiempo.

La autogestión está vinculada, también, a una voluntad

ideológica caracterizada por la inclusividad, la modestia en las producciones y la determinación de los artistas a no ceder la explicación de su obra a una interpretación externa y reclamar la gestión de lo que, probablemente, sea su único capital: el deseo de gobernar su propia emisión

La autoridad, a menudo consecuencia de la legitimidad, es el crédito que se otorga a alguien para ejercer poder e influencia sobre los demás. En este sentido, ¿es deseable recuperar la autoridad? ¿O sería mejor cuestionarla y hacerla flexible?

Muchos esperábamos una crisis institucional como consecuencia de la crisis económica, que, como la que aportaron los feminismos y los poscolonialismos en el campo artístico occidental, pudiera generar cambios substanciales en las relaciones y el trabajo.

Por un lado, se puede asumir un riesgo elevado y, por otro, tener o conseguir un valor elevado de riesgo; un valor que otorga el mercado y que lo beneficia.

No ceder la obra a la interpretación externa solo sería posible evitando comunicarla. Una vez que la obra se comunica, pasa a ser modificada por la interpretación o la descodificación del que la recibe, ya sea con o sin intermediarios.

¿El único capital del artista es la emisión de su obra? El capital simbólico del artista (que es la percepción generalizada de que se poseen otros tipos de capital como el económico, el político o el social, y que puede ser utilizado) depende también de otros factores como la experiencia del trabajo desarrollado, el compromiso político con el sector o la capacidad de generar nuevas propuestas.



Mariona Moncunill

Intervención en diferentes
cartelas y paneles, 2017
Instalación específica

La obra de la artista Mariona Moncunill propone lecturas insospechadas de los relatos ortodoxos. Para *Autogestión*, Moncunill ha recibido un encargo concreto: generar un recorrido de relaciones entre los conceptos de la exposición que ayude a mejorar la comprensión de sus contenidos y destaque los detalles tangenciales de la muestra.

Es evidente, por lo tanto, que mi propuesta no es autogestionada.

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 incuestionable.

Esta sala reúne una serie de trabajos que se relacionan con el espacio expositivo de manera negociada, en muchos casos mediante la acción: reproduciendo, críticamente, los códigos y los consensos que dan pie a la construcción del canon museístico. En otros casos, esta negociación tiene lugar mediante la omisión: impidiendo que la institución museística monopolice la experiencia estética y rechazando que el relato que se desprende de la

obra de los artistas esté proyectado solo por aquellas estructuras habitualmente designadas como mediadoras entre el arte y el espectador.

Yo diría que han hecho del control del contenido y la emisión un hecho cuestionable en lugar de incuestionable: lo han puesto en duda.

Justamente la negociación queda lejos de lo que es incuestionable. Esta se basa en el cuestionamiento y el acercamiento de las posiciones iniciales de las partes implicadas, de modo que todas las partes modifiquen su punto de partida.

La clave está en «críticamente», ya que de un modo u otro, los artistas siempre reproducen los cánones museísticos, forman parte de ellos, participan en su creación, reproducción y modificación.

La institución museística no es una entidad opuesta al artista: este forma parte de ella y de hecho, es una de sus bases.



François Curlet

American Dino / Oeuf de voiture
[American Dino / Huevo de
coche], 2003

Composite de aluminio Dibond,
batería y antena de coche
100 x 100 x 100 cm

Collection du Fonds régional
d'art contemporain Languedoc-
Roussillon

En nuestro imaginario el cubo blanco se ha convertido en el icono más frecuente del arte moderno. En el caso de *American Dino/Oeuf de voiture*, sin embargo, en vez de evocar una presencia críptica, el cubo hace esfuerzos por ponerse en contacto con el espectador desplegando con una frecuencia aleatoria una antena periscópica.



Esther Ferrer

Variaciones de la serie
Proyectos piramidales, 1970
Hilo, cable o elástico, clavos y
cartón pluma
25 x 28 x 25,5 cm
Cortesía àngels barcelona

Serie Proyectos espaciales,
1980-1990
Hilo, cable o elástico, clavos y
cartón pluma
25,5 x 35 x 25 cm
Colección olorVisual, Barcelona

Serie Proyectos espaciales,
1980-1990
Hilo, cable o elástico, clavos y
cartón pluma
18 x 30 x 15 cm
Colección particular

Premaqueta para el primer
proyecto de Las tres gracias,
1980-1990
Hilo de coser y cartón
17 x 23,5 x 15
Colección particular

Serie Proyectos espaciales,
1980-1990
Cartón, hilo y cinta de embalar
30 x 30 x 30 cm
Cortesía àngels barcelona

Esther Ferrer crea pequeños
escenarios con cajas de
embalaje de todo tipo, que
encuentra o aprovecha de
compras como la de una olla a
presión. El orden y la posición de
los hilos, habitualmente, están
pensados de acuerdo con la
serie de los números primos, de
tal modo que, según el artista,
evocan la idea de azar sin
incurrir en la gratuidad del gesto
arbitrario.

Estas obras se presentaron por
primera vez en el año 2012 en la
galería àngels barcelona.



Celeste Marí i Blanca Utrillas

Sin título, 2016
Fotografía digital
40 x 60 cm
AC___BLOG (Celeste Marí i
Blanca Utrillas)
Fotografía de Duna Vallés

Mientras trabajaba de vigilante en el MoMA de Nueva York, Robert Ryman consideró que aquellas obras minimalistas que vigilaba podía hacerlas cualquiera. De hecho, decidió hacer alguna él mismo. Convertido posteriormente en artista de renombre, podemos adivinar su formación autodidáctica en las firmas sobredimensionadas de sus primeras obras.

Las jóvenes artistas Celeste Marí y Blanca Utrillas hacen una particular recreación del Ryman «preartista» ante una obra del Ryman «supercotizado».

Cesare Pietroiusti

One Hundred Things that Are
Certainly Not Art [Cien cosas
que no son arte en absoluto],
2001-2017
Instalación específica

Con la idea de explorar los límites del arte, Cesare Pietroiusti organizó una recolecta de objetos que luego llevó hasta el espacio expositivo. El artista pidió a los vecinos que le entregasen objetos domésticos que no considerasen arte en absoluto. Una vez confirmada al cien por cien su condición de «no-arte», los objetos eran catalogados para ser devueltos a sus propietarios al finalizar la exposición.





Carla Fernández

Gustav Metzger. Sobre la
visibilidad del artista, 2012
Fanzine
Cortesía de la artista

Con motivo de esta exposición,
Carla Fernández ha editado un
cómic en el que había ilustrado
de manera indolente la relación
entre el arte y la vida expresada
en la obra de Gustav Metzger,
una figura esencial en el
contexto de esta exposición.



Gustav Metzger

John Cox (fotografías)

Gustav Metzger Practicing for a Public Demonstration of Auto-Destructive Art Using Acid on Nylon [Gustav Metzger ensayando una manifestación de arte autodestructivo con ácido sobre nailon], s.f. Copia fotográfica en blanco y negro
NG Prints

Gustav Metzger Practicing for a Public Demonstration of Auto-Destructive Art Using Acid on Nylon [Gustav Metzger ensayando una manifestación de arte autodestructivo con ácido sobre nailon], s.f. Copia fotográfica en blanco y negro
NG Prints

Gustav Metzger Practicing for a Public Demonstration of Auto-Destructive Art Using Acid on Nylon [Gustav Metzger ensayando una manifestación de arte autodestructivo con ácido sobre nailon], s.f. Copia fotográfica en blanco y negro
NG Prints

Harold Liversidge (film)

Gustav Metzger: 'Auto-Destructive Art' [Gustav Metzger: «art autodestructivo»], 1965
Video, sin sonido
Contemporary Films

En 1966 Gustav Metzger organizó en Londres el Destruction In Art Symposium (DIAS), en el que reclamaba que el arte debía tener programada su autodestrucción para evitar ser instrumentalizado, tanto en el ámbito económico como político. Las propuestas que él mismo presentó como artista derivan de los trabajos de la serie *Auto-Destructive Art*, que había iniciado a principios de los años sesenta.

El hecho de que hoy esté aquí expuesto demuestra que la autodestrucción no funciona para evitar la instrumentalización.

El sistema artístico a menudo ha recompensado la continuidad lineal en la evolución de la obra del artista, ya sea avalando una coherencia individual (estilo) o plural (escuela). Algunos artistas han reivindicado el derecho a la inconveniencia adhiriéndose a dinámicas de gestos que transgreden y frustran la imposición de lógicas y metodologías cargadas de valores supuestamente positivos: el rigor, la fidelidad o, incluso, una fácil adscripción a la norma. Cuestionando estos supuestos, el artista deja al descubierto la debilidad del argumentario que acompaña a nociones como la autoría, el estilo y el producto final.

Por el contrario, otros agentes del mismo sistema artístico a menudo castigan la repetición y la limitación temática y formal que algunos artistas optamos por mantener. En estos casos, si su obra es bien recibida por el mercado, se los tacha de mercantilistas o comerciales; si no tiene salida comercial, de coherentes, honestos, obsesivos, luchadores u “outsiders”.



Siegfried Anzinger

Die Welle [La ola], 2013
 Pintura al temple sobre tela
 235 x 295 cm
 Cortesía de la Galerie Elisabeth
 & Klaus Thoman, Innsbruck/
 Viena

Lauftrad [Rueda], 2013
 Pintura al temple sobre tela
 235 x 295 cm
 Cortesía de la Galerie Elisabeth
 & Klaus Thoman, Innsbruck/
 Viena

Die Ankerkette [La cadena del
 ancla], 2013
 Pintura al temple sobre tela
 235 x 295 cm
 Cortesía Galerie Elisabeth &
 Klaus Thoman, Innsbruck/Viena

Su vinculación con la corriente
 neoexpresionista provoca en
 Siegfried Anzinger una angustia
 permanente como método de
 trabajo. Cansado de esta

situación, el artista decide pintar
 de manera relajada. En sus
 obras más recientes, que
 recogen el estilo de las viñetas
 cómicas, se mezclan el sexo, la
 temática religiosa cristiana y la
 iconografía de los indios de los
 westerns americanos.

Michelangelo Pistoletto

The Minus Objects. Struttura per
 parlare in piedi [The minus
 objects. Estructura para hablar
 de pie], 1965-1966
 Copia de exposición autorizada
 por el artista

Minus Objects, la exposición
 individual que Michelangelo
 Pistoletto realizó en 1965 en su
 taller, constaba de una curiosa
 amalgama de obras que, por su
 diversidad de formatos y
 discursos, recordaba más bien
 una exposición colectiva en la
 que no faltaban grandes dosis
 de humor.

Presentamos aquí, con la
 complicidad del artista, la réplica
 de una de las obras presentadas
 en aquella mítica exposición.

*Pese a que decíamos que estos
 artistas cuestionan nociones de
 autoría y estilo, parece que no
 consiguen desmitificar el hecho
 artístico.*



Keith Arnatt

Is It Possible for Me to Do Nothing as my Contribution to this Exhibition? [¿Puedo no hacer nada como forma de contribuir a la exposición?], 1970
 Impresión digital sobre papel.
 Keith Arnatt Estate. Cortesía de Sprueth Magers

Antes de dedicarse plenamente a la fotografía, Keith Arnatt ya había anunciado su renuncia a la práctica artística en el marco de la exposición Idea Structures en el Camden Arts Centre de Londres en 1970. Arnatt pide, con mucha cortesía, si puede no hacer nada como forma de participar en la exposición, señalando así la paradoja de la no-acción como forma de acción.

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 unreasonableness. 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 do 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 contribution 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 do 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 copas sobre gris clar [Tres copas sobre gris claro], 1971
Óleo sobre tela
130 x 162 cm
Colección Elvira Maluquer

Petit tall sobre 110 cm [Pequeño corte sobre 110 cm], 1972
Óleo sobre tela
146 x 114 cm
Colección Elvira Maluquer

Joan Hernández Pijuan abandona la práctica de la pintura informalista intentando, con este gesto, minimizar la interpretación de las formas aparentemente sugeridas en sus obras. El artista propone a cambio una representación realista sobre fondos planos, con la voluntad de que la emisión sea directa e inequívoca.

Joan Miró

Tela cremada 1, 1973
Acrílico sobre tela cortada y quemada
130 x 195 cm
Fundació Joan Miró, Barcelona

Cuando Joan Miró decide quemar sus telas lo hace con la ayuda del soplete y la gasolina, y desde la posición del artista y no de la implacabilidad del vándalo. El gesto refleja la voluntad de un pintor celeberrimo, con ochenta años, de hacer escarnio del mercado del arte.

Es más fácil hacer burla cuando se tiene una posición asegurada o bien desesperada. El resto, la mayoría, se encuentran en posiciones mucho más complejas.

SALA

3

Algunas de las aproximaciones a lo que podríamos llamar la gramática de la autogestión piden asumir plenamente la idea de inclusividad. Si después de Marcel Duchamp cualquier cosa puede ser arte y después de Joseph Beuys cualquier persona puede ser artista, en esta sala encontramos artistas que hacen de esta actitud inclusiva una declaración clara de intenciones. Una actitud que aplican a su trabajo renunciando a posiciones excluyentes, combatiendo tanto aquella literatura que insiste en la idea de la singularidad del artista, como el concepto de espectáculo que asociamos a características propias de producciones costosas.

El peligro de esta pretendida inclusividad es que puede invisibilizar aún más la exclusividad del sistema artístico. Es justamente la exclusividad que otorga el poder (político, social, económico, pero sobre todo simbólico) la que permite a un artista hablar cómodamente de inclusión.



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 across the square and disappeared into Melantrich Street...' [XXX. 23 de enero de 1978. Staroměstské náměstí, Praga. Quedé con algunos amigos... Estábamos charlando en la plaza y... de repente, empecé a correr; atravesé la plaza y desaparecí por Melantrich Street...], 1978
 Fotografía en blanco y negro y texto mecanografiado sobre papel A4
 29,7 x 21,3 cm
 Cortesía del artista y gb agency, París

Sugar Tower. Spring 1981.
 Vyšehrad, Prague [Torre de

azúcar. Primavera de 1981.
 Vyšehrad, Praga], 1981
 Fotografía en blanco y negro y texto mecanografiado sobre papel A4
 29,7 x 21,3 cm
 Cortesía del artista y gb agency, París

Contact. September 3, 1977.
 Špálená ulice, Vodičkova ulice, Prague [Contacto. 3 de septiembre de 1977. Špálená ulice, Vodičkova ulice, Praga], 1977
 Fotografía en blanco y negro y texto mecanografiado sobre papel A4
 29,7 x 21,3 cm
 Cortesía del artista y gb agency, París

XXX. November 18, 1976.
 Vaclavské náměstí, Prague [XXX. 18 de noviembre de 1976. Vaclavské náměstí, Praga], 1976
 Fotografía en blanco y negro y

texto mecanografiado sobre papel A4
 29,7 x 21,3 cm
 Cortesía del artista y gb agency, París

XXX. November 18, 1976,
 Prague. 'Waiting for someone to call me...' [XXX. 18 de noviembre de 1976, Praga. «Esperando a que alguien me llame...»], 1976
 Fotografía en blanco y negro y texto mecanografiado sobre papel A4
 29,7 x 21,3 cm
 Cortesía del artista y gb agency, París

Jiří Kovanda documenta una serie de acciones mínimas realizadas en el espacio público. En la Checoslovaquia comunista de la década de 1970, la calle no es un espacio de libertad, y las pequeñas acciones, como quedarse quieto con los brazos extendidos, son gestos cargados de significado político.



Bestué- Vives

Acciones en casa, 2006
Video, sonido
HAMACA online

En *Acciones en casa* David Bestué y Marc Vives recogen aquellas tradiciones artísticas basadas en la realización de la obra a partir de materiales poco sofisticados y de producciones modestas. El proyecto tuvo un impacto inmediato y sin precedentes dentro del contexto catalán en la siguiente generación de jóvenes creadores.



Gilbert & George

Bend It [Doblado], 1981
Video, sonido
Galerie Thaddaeus Ropac

Los artistas expulsan a los intransigentes y a los retrógrados de su lema explícitamente inclusivo: *Art for All*. En *Bend It* proclaman su condición homosexual a partir de la autoparodia y el humor mediante un juego de palabras surgido de la oposición de los términos bend (doblar) y straight (recto, pero también heterosexual).

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

En la monografía *Lost day*, publicada por Hans-Ulrich Obrist, aparecen una serie de fotografías de 1972 en las que Gilbert & George están parados sobre un puente en el descanso de un paseo. Los artistas proponen, de este modo, la noción como forma escultórica (viviente).



Yoko Ono

Film No. 4, 1966-1967
Film transferido a DVD, blanco y negro
Colección de la artista

Los culos que filma Yoko Ono tienen dos particularidades: están en movimiento y caminan hacia adelante, quizás como metáfora de la voluntad de la artista de convertirlos en un símbolo de su deseo de avanzar hacia la paz.

Podemos pensar también que se trata de culos igualitarios –todo el mundo tiene culo– y que cuando no se filman sus límites, cualquier culo es un culo cualquiera.



Laura Porter

Rook, 2017

instalación específica

Materiales: tafetán, tul, espuma, malla, palillos de marfil, judías, semillas de mostaza, semillas de pimienta, plantas del dinero, vidrio, película teñida, arcilla de chamote, llaves, espárragos artificiales, bigudíes, resina, algodón mezclado y telas sintéticas.

Laura Porter realiza extrañas instalaciones a partir de decisiones arbitrarias tomadas de su interés en testar de qué manera la economía de la producción genera valor. En esta ocasión, casi como remedo de algunos concursos televisivos, realiza su instalación bajo la presión del tiempo y con un material dado, alentando la expectativa de que la pieza sea resuelta a partir de la noción de gracia.



Adam Nankervis

Should the world break in II
the anatomy of man, 2017
Con trabajos 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 Orłowski,
Alwin Reamillo, Denis Salivanov,
Dirk Sorge, St. & St., Ernst
Markus Stein, Ivor Stodolsky,
Estella Sokol, Anja Teske, Alma
Tischler Wood, Valerie Vivancos,
Deborah Wargon
Relacionados con MuseumMan.

Adam Nankervis y David Medalla
crean en el año 2000 la London
Biennale, la primera bienal
autogestionada del mundo.
Nankervis, que ha dirigido
diferentes espacios ocupados,
de trabajo colaborativo entre
artistas, presenta aquí una
reinterpretación de la colección
del mítico Museum MAN, un
museo nómada que se define
como un gabinete abierto de
curiosidades y una mezcla
eccléctica de arte y artefacto.
Para hacerlo, ha contado de
nuevo con la participación de
artistas vinculados al
desaparecido museo.

Yoko Ono

Painting to See the Skies
[Pintura para ver el cielo],
1961-2017
Tela de lino imprimada y
rasgada sobre bastidores de
madera, con dos agujeros
hechos en la tela según
indicaciones de la artista
200 x 100 cm
Colección de la artista

Reproducida siguiendo las
instrucciones que Yoko Ono
presentó en el contexto de su
mítica serie *Grapefruit*, esta
bandera nos invita a establecer
una relación nueva con el
entorno.

El texto, con las instrucciones,
de l'artista es el siguiente:
Painting to see the skies
Drill two holes into a canvas.
Hang it 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



Hay artistas que han adoptado y asumido de forma natural las actitudes próximas a la autogestión en el desarrollo de sus propuestas.

Las prácticas autogestionadas se han convertido así en un recurso expresivo más y, al mismo tiempo, en un elemento de significación sobre el cual sumar el propio discurso. De este modo, se hace posible reducir el gesto personal e incorporar como propios posicionamientos comunes a otros artistas. Esta inserción voluntaria en un marco más extenso permite dotar a las obras de un contenido complejo con un gesto mínimo.

Más que de forma natural, quizá lo hacen de forma poco reflexiva, o poco consciente, o acrítica, o naturalizada. Es decir, asumida como si fuera natural, porque su construcción histórica e ideológica les pasa desapercibida



Christian Jankowski

Secure Room [Cámara segura],
1991
DVD 24 h, sin sonido
Cortesía del artista

Desde la planta baja donde pasa su época de estudiante, Jankowski puede realizar proyectos de cara al público. Para *Secure Room* contrata a una empresa que garantice la seguridad de aquellos que visitan su apartamento. La empresa instala cámaras de seguridad, blinda las ventanas y retira todos aquellos objetos que puedan ser utilizados como armas. A cambio, instala sillas y colchones plegables para todo el que quiera sentarse o recostarse. Durante 24 horas, los guardias supervisan el interior mientras Jankowski está en la calle invitando a los transeúntes a entrar y disfrutar

de una seguridad absoluta. Al entrar, siguiendo un protocolo, se registra a los visitantes por si llevan armas.



Elizabeth Wright

Applemac, 2016
Jesmonite y pintura acrílica
39 x 25 x 2,2 / 36 x 24 x 2,3 / 30
x 29 x 1 cm
Cortesía de la artista

La artista muestra el resultado torpe de su intento de reproducir objetos de alta tecnología. Con una pequeño comentario a raíz de aquello digital y aquello dactilar.



Sílvia Gubern

Ángeles, 1963-1994
Serigrafía en plata sobre cristal
45 x 34 cm

Conexión, 1963-1994
Serigrafía en plata sobre cristal
45 x 34 cm

Elemental de una planta,
1963-1994
Serigrafía en plata sobre cristal
45 x 34 cm

Serie Este árbol es mi mente,
1965
Pluma negra sobre papel
27,5 x 21 cm

Serie Este árbol es mi mente,
1965
Pluma negra sobre papel
27,5 x 21 cm

Serie Este árbol es mi mente,
1965
Pluma negra sobre papel
27,5 x 21 cm
Obras de la colección de la
artista

Pionera del arte conceptual catalán, Sílvia Gubern se ha negado siempre a incorporarse a la mediación de los circuitos de presentación, convencida de que estos acabarían modificando el sentido de su trabajo.

Artista, poeta y sanadora, actualmente se dedica a lo que llama arte sanador, que une conocimientos científicos, artísticos y espirituales. Gubern defiende la capacidad y la autonomía del dibujo como medio suficiente para la expresión personal.



François Curlet / Philippe Cam

Lyre Mildo / Gloria de brebis
[Lira Mildo / Glória de oveja],
2016
Madera pintada,
polimetilmetacrilato y nylon
90 x 60 x 7 cm
Cortesía del artista

La obra de François Curlet está
llena de giros lingüísticos. En
esta ocasión, una lira,
claramente basada en el logotipo
de la multinacional McDonald's,
nos transporta con la melodía de
Philippe Cam a una arcadia
primigenia.



Henk Peeters

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

Cotton Wool Spheres [Esferas de algodón], 1961-1999
9 esferas de algodón detrás de gasa con fondo gris sobre bastidor
40 x 40 cm
Collection Rüdiger K. Weng, Düsseldorf/París

Malevitch [Maléovich], 1962-1999
Cuadrado de algodón detrás de gasa con fondo gris sobre bastidor
40 x 40 cm
Collection Rüdiger K. Weng, Düsseldorf/París

Cotton Wool Lines [Líneas de algodón], 1961-1999
3 tiras de algodón detrás de gasa con fondo gris sobre bastidor
40 x 40 cm
Collection Rüdiger K. Weng, Düsseldorf/París

Tombeau de Manzoni [Tumba de Manzoni], 1965-1999
Lámina de laca trenzada sobre bastidor
40 x 40 cm
Collection Rüdiger K. Weng, Düsseldorf/París

Pirografie [Pirografía], 1960-2006
9 manchas de hollín detrás de plástico transparente sobre lámina blanca sobre bastidor
40 x 40 cm
Collection Rüdiger K. Weng, Düsseldorf/París

Pirografie [Pirografía], 1960-2006
64 manchas de hollín detrás de plástico transparente sobre lámina blanca sobre bastidor
40 x 40 cm
Collection Rüdiger K. Weng, Düsseldorf/París

Henk Peeters bromeaba sobre sí mismo diciendo que era una artista mediocre pero una gran obra de arte, ya que Piero Manzoni le había estampado su firma en el brazo.

Fundador del grupo Nul, Peeters defiende eliminar cualquier acto cargado de ritualización en el arte. Aboga, en cambio, por un arte directo y sin artificiosidad.

Artificio proviene del término latín artificium, a menudo traducido como «obra de arte» o «resultado de hacer arte». ¿Puede el arte no ser artificioso?

Elizabeth Wright

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

Acero y técnica mixta

158 x 184 x 380 cm

Cortesía de la artista

Elizabeth Wright redujo las
decisiones plásticas de su
práctica artística al gesto de
comportarse como una máquina
fotocopiadora que ampliaba o
reducía objetos cotidianos según
medidas estandarizadas.





Franz West

CCreativity: Furniture Reversal
[Creatividad: cambio de
mobiliario], 1999

Instalación: 2 sillas, mesa,
lámpara, cinta de embalar de
colores, vídeo

80 x 110 x 80 cm

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

Esta obra, como tantas otras de Franz West, cambia la expectativa sobre la actividad que desarrolla el artista. West hace la escultura e invita al público, comisario o galerista a utilizarla como mueble, a sentarse mientras mira otras obras, y a pegar cintas adhesivas de distintos colores, en lo que tradicionalmente se consideraría la parte creativa del proceso artístico.



Pere Llobera

Yoko, 2015
Óleo sobre lino
41 x 33 cm

David Medalla i la biennial de
Londres, 2015
Óleo sobre lino
114 x 146 cm

Homage to NY [Homenage a
Nueva York], 2015
Técnica mixta sobre lino
120 x 172 cm

Spot televisiu, 2015
Óleo sobre lino
33 x 41 cm

Erwin Wurm, 2015
Óleo sobre lino
71 x 52 cm

Gilbert & George, 2015
Óleo sobre lino
50 x 40 cm

Richter, 2015
Óleo sobre lino
55 x 40 cm

Escultura per a repenjar-se,
[escultura para apoyarse], 2015
Óleo sobre lino
41 x 33 cm

Nu amb síndria, [desnudo con
sandía], 2015
Óleo sobre lino
55 x 46 cm

Socle du monde [pedestal del
mundo], 2015
Técnica mixta sobre cartón
38 x 39 x 46 cm

Peggy, 2015
Técnica mixta sobre lino
75 x 100 cm
Obres col·lecció de l'artista

En 2014, Pere Llobera ejerció como comisario de *Una exposició lluminosa*. Ante la falta de presupuesto para incluir una pieza determinada, Llobera decidió pintarla al óleo él mismo. En esta ocasión, el artista se ha hecho cargo de las reproducciones de las piezas de la exposición que aparecen en el catálogo *Autogestión*, como si se tratara, en palabras suyas, de una «impresora al óleo».

Esta obra pone de relieve la manera como un determinado concepto de autogestión puede chocar con la voluntad de autogestión de otros artistas, en este caso, el deseo de control del discurso sobre la propia obra y sobre su comunicación.

La exposición *Autogestión* presenta una genealogía de artistas que desde los años sesenta hasta la actualidad han desarrollado estrategias para recuperar la autoridad sobre su propio relato. Esta muestra también es un intento por comprender el arte reciente y constatar la vigencia de estas dinámicas.

La continuidad de las posiciones cercanas a la idea de autogestión podría explicarse actualmente por condiciones contextuales como el abaratamiento de los costes de producción o la crisis institucional. Muchas iniciativas recientes se han adaptado a este escenario para mantener su actividad cultural asumiendo un elevado valor de riesgo y un

claro compromiso con su tiempo.

La autogestión está vinculada también a una voluntad de los artistas a no ceder la explicación de su obra a una interpretación externa y reclamar la gestión de lo que, probablemente, sea su único capital: el deseo de gobernar su propia emisión.

La exposición se divide en cuatro ámbitos. El primero se propone como un acercamiento didáctico del posicionamiento de los artistas frente a la autogestión. El segundo presenta una serie de propuestas de artistas que han reivindicado el derecho a la inconveniencia a través

del cuestionamiento de conceptos como el estilo o la autoría. La tercera sala presenta una selección de artistas que han hecho de la inclusividad toda una declaración de intenciones. Y, finalmente, el último ámbito es un reflejo de la interiorización y la implementación espontánea de la autogestión en los proyectos artísticos.

Fundació Joan Miró

 Barcelona

Ⓟ Sabadell
Fundación

