

Coses que les coses diuen

17.10.20-17.1.21

Exposició a cura de Latitudes.

Fabra i Coats: Centre
d'Art Contemporani
de Barcelona i Fàbrica
de Creació.

Ajuntament de
Barcelona



A *Coses que les coses diuen* trobarem obres d'Adrià Julià (1974, resident a Barcelona i Bergen), Annette Kelm (1975, resident a Berlín), James N. Kienitz Wilkins (1983, resident a Nova York), Sarah Ortmeyer (1980, resident a Viena), Eulàlia Rovira (1985, resident a Barcelona), Francesc Serra i Dimas (Barcelona, 1877–1967), Stuart Whipps (1979, resident a Birmingham i Newlyn) i Haegue Yang (1971, resident a Berlín i Seül), a més de coses significatives procedents del fons de l'Associació d'Amics de la Fabra i Coats.

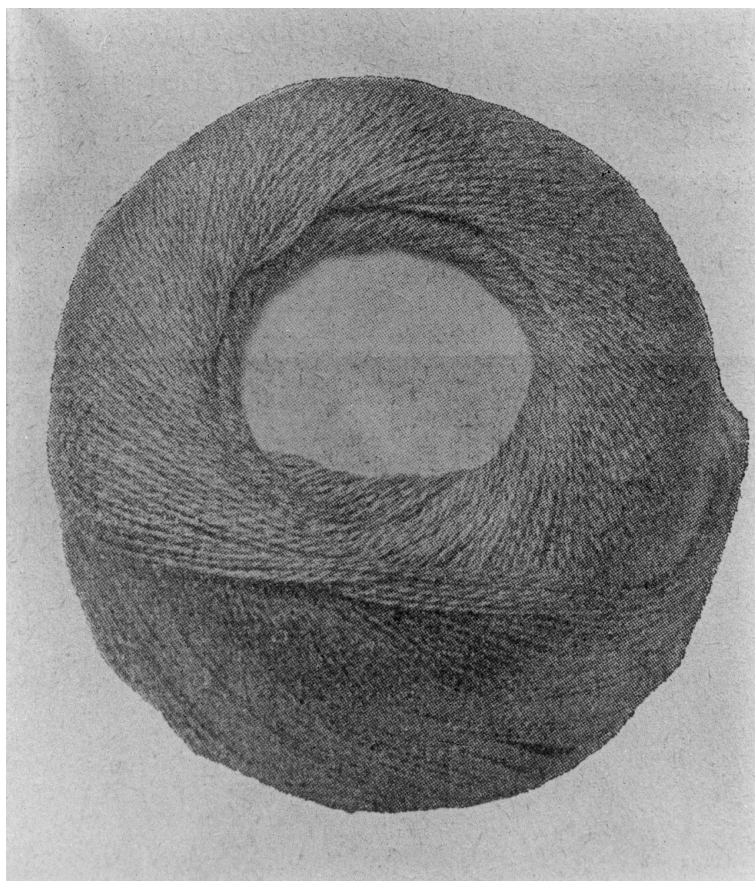
Creus en la capacitat de les coses per escriure la història humana? I per parlar en nom de la història natural? Has tingut mai uns pantalons de peto? Quan es tornen vitals els detalls trivials? Un còdol pot destruir un imperi si l'emperador s'ennuega tot sopant? El còdol podria ser declarat culpable?

Has tingut mai la sensació que allò que anomenem teoria i allò que anomenem art avancen en direccions diferents? No estaria bé que les exposicions fessin reflexionar sobre les possibles relacions entre subjectes humans i objectes inanimats? Ja no existeix l'inexplicable? El ritual expositiu encara és efectiu? Els museus et van trobar a faltar la primavera passada? La clau és clau?

La vida de les coses importa? Es pot fabricar la creació? Consideres que una cosa —com ara aquesta cadira— està ben feta si s'hi ha treballat de valent o també pot ser que valoris una cosa que s'ha donat amb facilitat? Quan es transformen les coses anodines en coses *vintage*? Si el significat d'una cosa no és estable, la seva importància com a prova queda minada? La crispeta és d'opinions fermes?

Saps de què va el luddisme? T'has expressat mai amb violència contra cap màquina? Relacionaries la desmaterialització amb la desindustrialització? Et fa res afirmar que no tens facilitat per a la metafísica, que et costa connectar les particularitats amb les generalitats? Oi que l'acte de comprar pa implica un sistema molt més ampli, el del mercat mundial de cereals? T'has preguntat mai per què el dònut té un forat? Quin centre diu que ocupa un centre d'art? Has sentit les expressions «posar fil a l'agulla» o «filat molt prim»? Valores la coherència en un argument? Persegueixes la font, l'explicació, l'anàlisi o la descripció?

Penses de debò que si mires una cosa fixament t'acabarà revelant els seus secrets? El desig d'escriure sobre un cotxe petit és indicatiu de la por que sigui inadequat? Què és una idea reduïda a la seva forma més simple? L'art pot tornar-se obsolet de la mateixa manera que pot ser recuperat? Com va tot?



EULÀLIA ROVIRA, Barcelona, 1985 (resident a la ciutat)
A Knot Which is Not [Un nus que no és], 2020–2021

Eulàlia Rovira posa veus a *Coses que les coses diuen*. Mentre dura l'exposició, va creant una nova obra d'art fent servir llenguatge oral i llenguatge escrit. Això distorsiona les convencions textuais i verbals de la producció d'exposicions, a més de trastocar els gèneres del realisme màgic i la ficció històrica. Incorporant els objectes artístics presents a la sala, objectes d'investigació, objectes-prova i objectes en el món —així com coses al respecte que es desconeixien abans de la inauguració de la mostra—, dubta de les seves reticències, confia que signifiquin el que diuen, però no que diguin el que signifiquen.

També s'han fet gravacions sonores de Rovira llegint un text curt consistent en unes preguntes que componen la introducció de l'exposició. A més, ella és la portaveu de les paraules que han escrit els comissaris per acompanyar cada obra d'art, així com altres coses significatives que formen l'exposició. Potser ara estàs escoltant la seva veu, sigui en català, en castellà o en anglès.

SARAH ORTMEYER, Frankfurt, 1980 (resident a Viena)
Sabotage [Sabotejar], 2009

Fusta i serradures. Dimensions variables.

Col·lecció FRAC Grand Large – Hauts-de-France, Dunkerque, França.

Hi ha bocins d'esclops llençats per terra: trencats, esclafats, trossets, reduïts a pols... La paraula *sabotejar* ha acabat referint-se a espatllar alguna cosa deliberadament, sobretot amb finalitats polítiques: deteriorar, manipular, destruir, piratejar... Prové del substantiu francès *sabot* i del més antic *savate*, 'sabata de fusta'. (Comparteixen la mateixa arrel *sabata*, *zapato* en castellà i la italiana *ciabatta*.) Una teoria habitual sobre el significat que avui té aquesta paraula remet als relats sobre teixidors llançant el seu calçat de fusta contra les noves màquines automatitzades que posaven en perill la seva feina. Aturant els engranatges i obstruint les cadenes de producció. Ara bé, cap al 1890 el sentit original del verb *saboter* descrivia la poca traça dels treballadors agrícoles que van ser enviats a ciutats franceses per reemplaçar els obrers durant les vagues. I és que el seu calçat de fusta era més adequat per córrer pels camps que per moure's per les fàbriques. Però també assenyalava un altre tipus d'estratègia de la pugna laboral: els obrers no aturaven la producció, sinó que la duïen a terme d'una manera ineficient, en una mena de nyap creatiu i d'incompetència precursors de la tàctica de la «vaga de zel», pròpia dels conflictes industrials moderns.

AUTOR DESCONEGUT

Treballadors amb esclops i espadenyes, 1932

Fotografia (còpia moderna).

Cortesia de l'Associació d'Amics de la Fabra i Coats.

A començaments dels anys trenta, a la Compañía Anónima Hilaturas de Fabra y Coats hi treballaven unes 1.800 persones. L'empresa produïa fil gris, blanc, negre i de color, rodets de 200 iardes i cabdells de quilo i de metre, entre d'altres, i les dones constituïen el 80 % de la mà d'obra. Elles feien les tasques de filar, teixir, debanar i entubar fils de cotó, mentre que els homes s'encarregaven de traslladar les matèries primeres fins a la maquinària, així com de tenyir i blanquejar el cotó. Aquesta tasca es realitzava als terrenys ocupats actualment per l'Escola Can Fabra, en un dels nombrosos edificis que formaven part d'aquest complex industrial.

FRANCESC SERRA I DIMAS, Barcelona, 1877–1967

Fabra i Coats. Cabdell de fil, dècades de 1930–1940

Impressió fotomecànica (còpia moderna).

Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

La fabricació a gran escala de teles de cotó estampades conegudes com a indians («teles de les Índies») al llarg del segle XVIII va ser el preludi de la indústria tèxtil moderna de Barcelona. El 1903 es va fundar la Compañía Anónima Hilaturas de Fabra y Coats mitjançant la fusió de vuit negocis familiars, tres corporacions catalanes i britàniques i cinc fàbriques de Sant Andreu, Sant Martí de Provençals, Sant Vicenç de Torelló i Manresa. Aquesta empresa es va especialitzar a processar, enrotllar i filar fibres, i de seguida va encapçalar el sector tèxtil a l'Estat espanyol.

També el 1903, el fotògraf i litògraf autodidacte Francesc Serra i Dimas va iniciar la seva carrera artística retratant pintors, escultors, arquitectes i músics, ja fos sols a casa o treballant en tallers o a l'aire lliure. Amb una producció d'un 90.000 fotografies al llarg de la seva vida, va esdevenir un dels cronistes principals del modernisme de Barcelona. Com a fotògraf comercial també va documentar art, antiguitats i exposicions per a galeries i col·leccionistes, i va retratar una infinitat d'objectes, productes i edificis d'embalatge i promocionals, com ara targetes de visita d'hotels i un catàleg per a una foneria de campanes. Es va encarregar de la fotografia i la comunicació visual dels productes fabricats a la Fabra i Coats, i per això va prendre imatges rodets, cabdells, tubs i troques. Sovint s'aplicava als negatius una capa de pintura vermella opaca per fer ressaltar l'objecte sobre un fons blanc quan se'n feia la impressió.

El 1933, el 86 % dels ingressos de la Compañía Anónima Hilaturas de Fabra y Coats provenia de la venda de fil de cotó en diverses formes. Lla-

vors l'ús de cotó per a filatura ja havia substituït en bona part la seda i el lli; a més, la producció s'havia expandit molt amb la invenció i popularització de la màquina de cosir elèctrica, així com amb el pas de l'elaboració domèstica a la industrial. Als anys trenta, la Fabra i Coats va començar a fabricar fil per a cord, un teixit utilitzat per a reforçar els pneumàtics de cotxe. Nous acords comercials amb les empreses Firestone i Michelin van derivar en la contractació de més d'un centenar de dones.

—

Clau mestra, data desconeguda

Cortesia de l'Associació d'Amics de la Fabra i Coats.

Aquesta clau mestra donava accés a tota la fàbrica. Només en tenien una còpia el director, els bombers i en Pere Fernández Bori, que avui exerceix la presidència de l'Associació d'Amics de la Fabra i Coats, formada per antics treballadors. En Pere va treballar durant més de 40 anys a la fàbrica, on va arribar a ser cap de manteniment, fins al tancament definitiu de l'empresa el 2005.

ANNETTE KELM, Stuttgart, 1975 (resident a Berlín)

Vitrine zur Geschichte der Frauenbewegung in der Bundesrepublik Deutschland, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn [Vitrina sobre la història del moviment feminista a la República Federal d'Alemanya, Fundació Casa d'Història de la República Federal d'Alemanya, Bonn], 2013

Impressió cromogènica emmarcada. 70,5×55,5×4 cm.

Vitrine zur Geschichte der Frauenbewegung in der Bundesrepublik Deutschland, Deutsches Historisches Museum, Berlin [Vitrina sobre la història del moviment feminista a la República Federal d'Alemanya, Museu Històric Alemany, Berlín], 2013

Impressió cromogènica emmarcada. 80,6×62,5×4 cm.

Vitrine zur Geschichte der Frauenbewegung in Baden-Württemberg, Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart [Vitrina sobre la història del moviment feminista a Baden-Württemberg, Museu d'Història de Baden-Württemberg, Stuttgart], 2013

Impressió cromogènica emmarcada. 80,5×65×4 cm.

Latzhose 1, «Relaxed» [Pantaló de peto 1, «Relaxada»], 2014

Impressió cromogènica emmarcada. 81,2×66,8×4 cm.

Latzhose 2, «Standard» [Pantaló de peto 2, «Estàndard»], 2014

Impressió cromogènica emmarcada. 81,2×66,8×4 cm.

Latzhose 3, «Kicking leg» [Pantaló de peto 3, «Cop de peu»], 2014

Impressió cromogènica emmarcada. 79,5×64,8×4 cm.

Latzhose 4, «Jumping» [Pantaló de peto 4, «Saltant»], 2014

Impressió cromogènica emmarcada. 79,8×64,8×4 cm.

Cortesia de l'artista i de la König Galerie, Berlín/Londres.

A l'Alemanya Occidental de mitjans dels anys setanta, els pantalons de peto de color lila van esdevenir un símbol de la nova onada feminista. Aquells *lila Latzhosen* eren l'emblema d'una política social radical contra la segregació del treball per gèneres i les lleis discriminatòries i a favor del control de natalitat. Als anys vuitanta, tan sols la meitat de les dones de l'Alemanya Occidental treballaven fora de casa. Tenyir aquella peça de roba de porpra, un color ja aleshores vinculat al moviment feminista, representava una incursió en el sector patriarcal dels operaris de fàbrica i alhora un rebuig als codis de la moda femenina. Com que normalment el procés de tenyit era casolà, no sortia sempre el mateix to, sinó que el color variava dins d'una gamma de lavandes i roses. Avui trobem alguns d'aquells pantalons de peto en les col·leccions de diversos museus alemanys. Exposats al costat d'altres objectes, semblen records tristos d'un passat ranci o troncat. En canvi, quan aquestes peces són alliberades del complex rerefons del seu context històric, sembla que intuïtivament cobrin una nova vida en el present. Fent un cop de peu o relaxats, aquests pantalons animats ja no es limiten a representar un moment històric, sinó que donen forma i obren la porta a noves emocions polítiques i a nous moviments.

JAMES N. KIENITZ WILKINS, Boston, 1983 (resident a Nova York)

This Action Lies [Aquesta acció menteix], 2018

Vídeo digital, so. 32 min.

Cortesia de l'artista i del Centre d'Art Contemporain Genève – Biennale de l'Image en Mouvement 2018.

This Action Lies és un film que consisteix en tres preses estàtiques d'un article industrial aparentment anodí: un got d'escuma de poliestirè blanc de Dunkin' Donuts. «Penses de debò que si mires una cosa fixament t'acabarà revelant els seus secrets?», interpel·la una veu en off accelerada. Es multipliquen les consideracions objectives sobre la història de la cadena de cafeteries i les circumstàncies de la creació del film, acompanyades de reflexions sobre la veracitat i la fiabilitat, de manera que la concentració intensa en el got s'estén en derivacions i dubtes.

Lluny del capitalisme posthippy i de les pretensions d'estil de vida europeu d'empreses cafeteres com ara Starbucks, Dunkin' Donuts va construir la seva marca identificant aquesta beguda calenta amb el combustible dels orgullosos obrers de Nord-amèrica. Tanmateix, a *This Action Lies* el recipient per a cafè no només és producte d'un sistema de producció

patriòtic, barat i avantatjós, sinó que dona peu a una reflexió divertida i introspectiva sobre la naturalesa fonamental de la fe, l'esperança, la vida, la imatge de si mateix i el valor de realitzar pel·lícules analògiques. L'escuma de poliestirè d'un sol ús costa molt de reciclar, i per això l'han prohibit a moltes ciutats, com ara Nova York. A començaments de 2018 Dunkin' Brands Group va anunciar la seva intenció d'eliminar aquests gots, ja obsolets, de la seva cadena de subministraments arreu del món, a fi de completar a finals de 2020 la transició als gots de paper, més sostenibles.

STUART WHIPPS, Birmingham, 1979 (resident a la ciutat i a Newlyn)

The Kipper and the Corpse [L'arengada fumada i el cadàver], 2004–en procés British Leyland Mini 1275 GT, documents i fotografies sobre la taula, vídeo en monitor, transcripcions de converses. Dimensions variables. Cortesia de l'artista. Encàrrec de WERK en el marc del Longbridge Public Art Project. Dedicat a la memòria de Keith Woodfield.

El 1979 ja havien sortit de les cadenes de producció britàniques, principalment de la planta de Longbridge (Birmingham), més de 4 milions d'unitats de Mini, el model de cotxe utilitari. Aquestes grans instal·lacions van determinar la identitat social i econòmica de la zona durant gairebé cent anys exactes, fins que el 2005 van acabar tancant, la qual cosa va provocar la pèrdua de més de 5.000 llocs de treball.

Entre 2004 i 2007 Stuart Whipps va fotografiar tota la fàbrica. El 2014 va adquirir el xassís rovellat d'un Mini de 1979 per entendre millor quines lliçons es podien extreure del tancament de Longbridge i l'empresa British Leyland, centrant-se en el lent procés d'aprendre a reparar un vehicle fabricat en un any crucial. A la dècada dels setanta, Longbridge s'havia forjat una trista fama per la freqüència amb què les vagues n'interrompien la producció. A causa de les dificultats per obtenir beneficis, el 1975 British Leyland es va declarar en fallida i es va nacionalitzar. Tant els obrers com els sindicalistes van ser objecte de les burles implacables de la premsa de dretes. Amb la reestructuració i les reformes de Longbridge, que van ser conseqüència directa de l'elecció de Margaret Thatcher com a primera ministra el 1979, ja no hi va haver marxa enrere en l'afebliment dels sindicats i la imposició del neoliberalisme al Regne Unit.

Whipps va treballar amb Keith Woodfield, un treballador jubilat de British Leyland, en el desmuntatge del cotxe i en el muntatge i la reparació posteriors. La major part d'aquesta tasca es va fer en públic, en un taller temporal de l'antic complex de Longbridge, que llavors ja s'havia rehabilitat com a nou centre de la ciutat. La destresa de Woodfield com a mecànic i els relats que explicava sobre els seus col·legues i ell van arribar a ser fonamentals per al projecte, que es va estendre inevitablement

al treball de camp, la història oral i la investigació de material d'arxiu. En el transcurs de la reparació, que va durar quatre anys, el vehicle va ser presentat en diversos contextos, des de fires d'automòbils fins a museus i clubs socials. Aquest cotxe tant donava peu a converses sobre els dissenys clàssics de la postguerra com feia pensar en unes condicions laborals sovint descoratjadores, i tot i el seu sòlid (però ambigu) caràcter ordinari, conté un profund i intricat simbolisme polític.

A la taula:

Fotografies de parts de cotxes amb pintures British Leyland de 1979: «Snapdragon Yellow», «Denim Blue» i «Reynard Bronze»; fotografies en format quadrat de la inutilitzada fàbrica de Longbridge (2004–2007); fotografies de parts del motor i de la caixa de canvis amb diaris de 1979 en què es van publicar vinyetes relacionades amb British Leyland.

A la pantalla:

Fragment de «The Kipper and the Corpse» [L'arengada fumada i el cadàver], un episodi de la *sitcom* britànica *Fawlty Towers* que la BBC va emetre per primer cop el 12 de març de 1979. © BBC. En aquesta escena Basil Fawlty, interpretat per John Cleese, diu:

«Una altra vaga de cotxes. Fantàstic, oi? Els contribuents els paguem milions de diners l'any, ells se'ls embutxaquen i es declaren en vaga. Així és el socialisme. Si no els agrada fabricar cotxes, que es busquin una altra feina. Que projectin catedrals, que compenguin concerts de violí... El British Leyland Concerto en quatre moviments, tots ben lents i separats per pauses de quatre hores cadascuna. Sap per què no ho fan? Perquè l'únic que els interessa és fer el gandul al costat de les cintes transportadores mentre s'omplen les butxaques amb els meus diners.»

Fragments de converses entre Stuart Whipps i antics obrers de Longbridge que van tenir lloc durant la restauració del Mini.

«Dos amics meus treballaven a relacions laborals, saps?, i el que em van explicar d'aquesta empresa, l'empresa no és que fos massa neta, la veritat. Si s'estaven quedant sense recanvis o s'havia de fer un manteniment urgent, el que fos, passaven alguna informació polèmica als sindicats i ells: 'Això sí que no!' Eren els seus titelles. Mira que haviem de ser burros.»

«Una de les coses que parlàvem és que sempre hi havia el que se'n diu un manetes. Sempre hi havia un manetes, que era el paio que se'n sortia millor de tota la secció. Potser era el que feia més temps que hi era,

o el que hi tenia més traça o el més intel·ligent. Però sempre n'hi havia un que destacava, i aquest era qui buscaves quan tenies un problema, no l'encarregat, perquè la cosa anava molt d'ells i nosaltres, i no feia cap gràcia haver-li de dir a l'encarregat que no sabies fer una cosa. Així que anaves al paio que fos el manetes i li explicaves el teu problema amb tal cosa i ell et deia: 'Ah, és que no ho fas bé, fill, es fa així.'»

«Fixa't que sempre hi havia un rerefons des que vaig començar, i el rerefons era que els obrers d'Austin eren massa avariciosos. I el motiu d'aquest rerefons, un dels motius, era que a l'àrea de West Midlands els sous anaven en funció del que guanyaven els d'Austin. Per exemple, quan negociaven els dels cotxes de la policia de West Mids no hi havia discussió, deien: 'Nosaltres cobrarem el mateix que ells', i de sobte els atacats érem nosaltres. Llavors hi havia aquell noi, en Jeremy Clarkson, que feia acudits sobre els cotxes Austin i els de British Leyland, i de vegades deia la veritat, perquè [els cotxes] eren una porqueria. Les carrosseries es trencaven al cap de tres anys, igual que les d'altres fabricants, no érem els únics. Però en canvi ens atacaven a nosaltres, i un dels motius era en Red Robbo [Derek Robinson, un coordinador sindical de la fàbrica de Longbridge]. Jo era molt amic d'en Derek i sabia que era honest, vivia la vida que defensava, no era un d'aquells. [Inaudible] Abric vell [...]. Anava amb bus, vivia en un pis, ja m'entens [...]. Moltes coses de les que deia eren honrades. Però és clar, és el que li he explicat abans al nostre amic, recordo que aquí hi treballaven 28 o 30.000 persones, però a Cofton Park en van votar 50.000. Recordo que arribaven autocars de la Universitat de Birmingham i als estudiants els donaven 10 lliures i el dinar, així que els obrers de debò poc tenien a dir-hi. I va arribar un punt en què si hi havia d'haver una votació, la gent sabia que la deixarien fora, així que agafaven la canya de pescar, la ficaven al cotxe i quan tots érem allà escoltant els discursos dels que pujaven a les tarimes hi havia païos que s'ajupien i es posaven a buscar cucs. [Rialles] Perquè tants peus trepitjant els feien sortir a la superfície. I és que és veritat, és la pura veritat, jo em sentia una víctima, em feia l'efecte que no se m'escoltava, i era així.»

«La broma venia perquè circulaven fotos de païos dormint durant el torn de nit. El que no deia ningú era que dormien quan els tocava. Perquè el que feien era avançar feina i acumular-la, per exemple divendres acumulaven dues-centes unitats que havien fet dijous, n'havien fet de més per anar relaxats. [Tos] És el que feien per Nadal, avançar feina, ho feien sovint, perquè les xifres les dictava la direcció i no pas

ells, així que els païos feien feina i l'apartaven, sobre la marxa. Com que no podies fer trampa, a les dues ja havien acabat, però l'única norma era que no podies marxar a casa, així que es jugava moltíssim a dards, dòmino, cartes, saps, i païos que de dia tenien una altra feina també feien una becaina. I Leyland creia que eren uns ganduls, però de fet no ho eren.»

«Pensa que jo treballava amb vint-i-cinc companys i si aconseguies fer-los contents... Perquè si t'hi pares a pensar, aquesta feina no donava cap satisfacció, és d'un avorriment total, i si els hi pots fer una mica més fàcil i poden tenir un respir, doncs...»

«S'estaven barallant tots i un s'havia quedat en calçotets i samarreta, no t'enganyo, allà mateix. Això va ser a les 11:54 de la nit i feia tot el dia que eren allà, anaven ben torrats i vaig preguntar al meu pare: 'Què passa?' Em va explicar que havien decidit córrer fins a l'estació de New Street i tornar, aviam qui guanyava.»

«I també era un lloc cruel i horrible. Hi havia gent horrible. El més valent de la secció de cabines era un transvestit, anava a treballar amb faldilla. Potser s'enduia una pallissa cada nit que venia a la feina, i l'endemà hi tornava amb un vestit diferent i es posava a treballar a la cinta i no cedia. No sé què va passar al final, però sempre he dit que és l'home més valent que m'he trobat mai, ser capaç de fer això tot i saber que quan la nit següent tornés a treballar li tornaria a passar el mateix. És un lloc cruel, molt cruel. Hi aprens a ser dur, i hi aprens a ser tan brutal com eren ells. I tu també amb els altres, perquè les coses eren així. Alimenta l'odi.»

«Ell en realitat no hi treballava, feia pràctiques per a la universitat i el van enviar a aquell lloc, i una de les coses que havia de fer era com de psicologia industrial, era un mòdul que ell estava estudiant, així que venia i només havia de mirar-nos, fixar-se en com treballava la gent. Deia que el fascinava perquè hi havia gent a tota la cadena de muntatge i qualsevol es pensaria que érem un equip, deia, però hi havia un encarregat posem que per a deu païos, i en aquell equip de deu tots es tenien tórria i procuraven fer-se la punyeta. I després potser n'hi havia uns altres deu que eren com una família, d'enviar-se postals per Nadal i tot, però en general no hi havia una unió, i els de les caixes de canvis no es feien amb els de motors perquè els de les caixes guanyaven un pèl més, i aquestes coses eren un desastre per a les relacions laborals.»

«Però la gent s'acostumava a la frustració, i parlant de les cabines, jo treballava on es col·locava la carrosseria, on es col·locava la carrosseria damunt del motor, per allà, i un cop va arribar la carrosseria i feia una olor horrible, quina olor, però igualment van col·locar la carrosseria damunt del motor i va seguir per la línia de muntatge, i quan va arribar al final van decidir esbrinar d'on sortia aquella olor: algú havia ficat un parell d'arengades dins dels fars. [Rialles] Ves a saber quant feia que eren allà, aquelles arengades!»

HAEGUE YANG, Seül, 1971 (resident a la ciutat i a Berlín)

VIP's Union [Associació VIP], 2001–2020

Cadires i taules prestades. Dimensions variables.

Cortesia de l'artista.

VIP's Union és una obra d'art conceptual col·laborativa que es va presentar per primer cop el 2001 a Berlín. Consisteix a reunir temporalment mobiliari prestat per un grup de *very important people*, figures destacades de diversos àmbits de la societat local. Amb cada nova presentació de l'obra, varia el significat de què o qui és *very important*, segons el context. Les taules i les cadires prestades formen una espècie de zona de recepció VIP subvertida, ja que no és exclusiva sinó d'accés lliure, i el seu valor es defineix i es caracteritza per la generositat dels prestadors. La disposició final dels mobles com a part d'una exposició respon a un procés de difusió, sol·licitud, resposta, selecció i interpretació que l'artista, els potencials prestadors, els comissaris i el personal de la institució d'acollida configuren i comparteixen.

A l'espai expositiu de Fabra i Coats, s'hi han transportat taules i cadires d'estils, orígens i funcions diversos, procedents d'espais domèstics o laborals, i sempre amb un significat particular per al seu propietari. Cada prestador escriu un text curt per acompanyar el seu objecte en què parla de la seva procedència. Les peces es col·loquen en petits grups, com en una comunitat nova i heterogènia; una associació que, si bé no ha sol·licitat de constituir-se, deu la seva afiliació a aquests actes individuals de bona voluntat, i es manté en el seu nou context gràcies a la responsabilitat i custòdia de la institució.

Atrapada entre la desubicació i la pertinença —no són mercaderies, ni elements artístics, ni donacions permanents—, cada peça de mobiliari prestada és més que la representant o portaveu del seu propietari. Les persones i les coses escriuen biografies mútues. Sigui una cadira de plàstic trivial o una relíquia familiar preada, aquestes coses, en principi inanimades, també poden crear, mantenir i dur a terme rituals socials, i són depositàries de records. Tot i que les seves premisses són senzilles,

VIP's Union ha agafat caires sovint inesperats. Ara que la pandèmia del coronavirus ha desencadenat una nova solidaritat precisament a base de no trobar-se i no tocar, l'obra de Yang al·ludeix a una forma de proximitat no tàtil, a una comunicació silent de transmissió i diferència.

Prestadors i prestadores:

Àlex Nogueras, Àngels Ponsa (consellera de Cultura de la Generalitat de Catalunya), Amics de la Fabra i Coats, Associació Centre Pont del Dragó, Ateneu L'Harmonia, Biblioteca Ignasi Iglésias – Can Fabra, Carme Martínez (antiga directora de l'Escola Can Fabra), Escola Bressol Municipal La Filadora, Federació Catalana d'Escacs, Francesc Bacardit (arquitecte), Ignasi Aballí, Institut Martí Pous, Joan Subirats (professor de Ciència Política), Lluís Vallvé Cordoní (mestre d'educació artística del Centre de Recursos Pedagògics), Lucia Martín (regidora del Districte de Sant Andreu), Manuel Ruisánchez (arquitecte), Montserrat Moliner, Oriol Gual (antic director de La Capella), Pere Fernández Bori (antic treballador de la Fabra i Coats i president d'Amics de la Fabra i Coats), Taller de Músics.

ADRIÀ JULIÀ, Barcelona, 1974 (resident a la ciutat i a Bergen)

Popcorn [Crispeta], 2012

Vídeo HD, color, so. 90 min.

Cortesia de l'artista.

Popcorn [Crispeta], 2019

Impressió Giclée emmarcada. 100×70 cm.

Cortesia de l'artista.

Popcorn és un llargmetratge realitzat a partir de material enregistrat per l'empresa californiana de fotografia òptica Photron per demostrar la capacitat d'un model de càmera ultraràpida. L'esclat a velocitat reduïda d'un gra de blat de moro ha estat prolongat allargant la pel·lícula de dotze segons fins a una durada de noranta minuts. S'hi ha afegit una banda sonora i s'ha creat un pòster que acompanya el film.

En escalfar-se, la humitat que conté el nucli de midó d'un gra de la varietat *evarta* de l'espècie *Zea mays* es converteix en vapor. Això incrementa la pressió sobre la beina dura i la fa esclatar, de manera que l'interior gelatinitzat s'expandeix amb violència i, en refredar-se, forma el que anomenem una crispeta. Els grans de les espècies més primerenques de blat de moro eren massa durs per mastegar-los o per moldre'ls i fer-ne farina, així que els antics pobles indígenes de l'Amèrica Central i l'Amèrica del Sud, sobretot del Perú, Guatemala i Mèxic, els rebentaven. Els asteques menjaven crispetes i també les feien servir d'ornament. Els colonitzadors espanyols del segle XVI van descriure cerimònies amb crispetes o *momochitl*, tal com es diu en llengua nahua. Molt més tard, i gràcies a la

invenció, el 1837, de l'arada d'acer, els colons europeus que arribaren als Estats Units van poder esbrossar l'herba espessa de les praderies. És així com van transformar aquelles terres fèrtils de l'Oest Mitjà i la vall superior del Mississipí, que aviat es van convertir en el cinturó del blat de moro. Malgrat la Gran Depressió dels anys trenta, la crispeta va continuar sent assequible a l'Oest Mitjà nord-americà, i la indústria dels aperitius va prosperar quan les màquines de crispetes van passar a ser habituals als cinemes. Va ser l'inici de la seva inexorable associació amb les pel·lícules de l'Oest, la seva gran popularitat i la seva rendibilitat.

Els tòpics que afirmen que vendre crispetes dona molts més beneficis que projectar films i que l'embolcall costa més que el contingut tapen la complexa i inextricable explosió històrica de les ecologies del capitalisme i l'extorsió del colonialisme. En aquest sentit, *Popcorn* és un drama documental sobre el silenciament de les cultures indígenes i la magnitud de la seva influència; una mena de contrapunt tècnic i mític a l'acceleracionisme, els lapses d'atenció breus i les perspectives curtes de mires. *Popcorn* és també una pel·lícula de terror en què la violència industrial i la supremacia cultural es fan visibles més enllà d'un gest aparentment tan trivial i tan poca cosa com ara prendre's un aperitiu relaxant i poc calòric.



Horaris

De dimarts a dissabte, de 12 a 20 h

Diumenges i festius, d'11 a 15 h

Visites guiades tots els dissabtes a les 18 h

i els diumenges a les 12.30 h

Inscripció prèvia a centredart@bcn.cat

Aforament limitat

Sant Adrià, 20

08030 Barcelona

932 566 155

centredart@bcn.cat

centredart.bcn.cat