



Daniel G. Andújar

EL TERCER ESTAT

Amb aquesta mostra, Daniel G. Andújar (Almoradí, 1966) investiga aquelles utopies que, des del camp de l'art, aspiraven a construir una estètica de la classe treballadora i quins van ser els assalts que el poder normalitzador va fer a l'ímpetu revolucionari, així com quins desbordaments i quines lluites continuen pendants de ser transitats.

14.03 – 31.05.2020

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE L'IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



Realitzada en cooperació amb el Centre del Carme de Cultura Contemporània de València i el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, aquesta mostra aplega un conjunt de quaranta projectes realitzats per Daniel G. Andújar (Almoradí, 1966) des de 1990 fins avui, tretze dels quals han estat concebuts específicament per a La Virreina Centre de la Imatge.

Entre els anys vint del segle passat i els vint del segle actual hi ha nombrosos paral·lelismes, moltes més vinculacions que la simple superposició numèrica. Crisi de les economies, esgotaments sistèmics, augment de les diferències de classe, marginació social i totalitarismes incontrolables: sembla que la història es repeteix i no com sostenia Marx —és a dir, primer en forma de tragèdia, després a manera de farsa—, sinó com un bucle que percudeix les zones més fràgils de l'esfera pública.

Tanmateix, enmig d'aquest panorama i des del camp de l'art, convé preguntar-se de nou quin és el paper dels artistes, quins usos podem atorgar a les seves propostes, i quines contribucions històriques hauríem de rescatar per a la reinvenició dels imaginaris populars.

Des de la Proletkult soviètica fins al sindicat nord-americà Industrial Workers of the World, des d'*El manifest comunista* fins a un hipotètic Museu del Poble format per reproduccions d'obres mestres, *El tercer estat* investiga aquelles utopies que aspiraven a construir una estètica de la classe treballadora, els assalts a l'ímpetu revolucionari per part del poder normalitzador, així com les lluites entre gramàtiques que ens van llegar com a testimoni un gresol de desbordaments pendents de ser transitats.

Sala 1

La mostra comença amb un projecte inèdit en què un robot escriu la frase «Això no és un treballador». Si René Magritte va donar a llegir als espectadors, des d'un dels seus quadres més coneguts, *La traïció de les imatges* (1929), aquella sentència que diu «Això no és una pipa», Andújar proposa una nova incògnita, potser més sibil·lina des del punt de vista ideològic, en la qual la màquina es confessa, denuncia les seves condicions de treball i la suplantació que està duent a terme.

En una altra zona del mateix àmbit apareix la *Piràmide del sistema capitalista*, famós dibuix publicat el 1911 pel diari del sindicat Industrial Workers of the World, que caricaturitzava l'estructura del model neoliberal: els poders burgesos, militars, eclesiàstics i de la reialesa ocupen les zones més elevades, i el poble sosté aquest monument a les jerarquies de classe. Al seu costat en veiem una versió anterior de 1901, obra del dibuixant Nicholas Lokhoff, aleshores membre del Partit Obrer Socialdemòcrata de Rússia, el qual va fixar el model piramidal amb un cartell que es considera el primer pamflet revolucionari clandestí.

Com si es tractés d'una seqüència cinètica, els dos documents d'agitació troben ressò en unes altres tres obres realitzades per una màquina, la qual no fa servir solament el mateix motiu iconogràfic, sinó que hi proporciona un cert estatus de producció industrial. Al seu costat, hi ha una sèrie de dibuixos amb els algorismes que «ordenen» les operacions reproductores del robot.

Sala 2

És un lloc comú parodiar o exaltar el principi d'*El manifest comunista* (1848), el qual fa referència a un fantasma que recorre Europa, el fantasma del comunisme. Així, doncs, la metàfora imaginada pels fundadors s'estira des del projecte que obre aquest apartat, on Marx «apareix» gràcies a les tècniques de recreació digitals.

El viatge de l'espectre a l'holograma, de les pàgines impreses al rostre declamant com si fos una santa faç de la ideologia, suposa una odissea respecte de les maneres de propagar el que es podria anomenar el *llibre llei*, un *manifest* que recupera la seva originària condició de text formatiu en reproduir-se a manera de quadern de batxiller.

En un sentit similar, acompanyant la dicció fantasmagòrica de Marx, es presenta un facsímil de la partitura de *La Internacional*, el celebèrrim himne dels treballadors musicat per Pierre De Geyter el 1888, a més de dues versions sonores gravades a València i Gant el 2017 i el 2018, respectivament.

Finalment, en aquesta sala trobem una recreació del *Système pratique et raisonné de représentation proportionnelle* (1882),

de Victor d'Hondt, més conegut com el mètode D'Hondt, algoritme que regula el nostre sistema democràtic, així com una peça audiovisual sobre aquesta fórmula adoptada a nombrosos països, com ara Espanya, que estableix el criteri d'assignació d'escons en proporció als vots aconseguits per cada candidatura.

Sala 3

La institucionalització de la violència, les contraguerrilles urbanes i les lluites iconogràfiques de l'art ordenen aquest apartat que aplega *Naturalesa vigilada* (2015), vídeo en què l'artista es vesteix i es despulla d'un aparatós vestit policial en un espai contradictòriament bucòlic, l'antic safareig de llanes de Los Barruecos, al Museo Vostell Malpartida de Càceres; *Erik, el ventríloc* (2012), treball que ensenya el mateix vestit que apareixia a la peça anterior, ara reposant dins d'una vitrina, com si fos la tomba catedralícia d'un monjo o un noble, potser l'últim vestigi folklòric sobre unes formes de brutalitat; *Barricades* (2014), grup de gravats històrics que tipifiquen aquesta mena de construccions bastides des de les dissidències armades i populars; i *La batalla de les imatges* (1745), gravat de William Hogarth absolutament fascinant i actual, en què un bon nombre de quadres d'estils i èpoques diverses s'embranchen entre si, pugnen i s'agredeixen com si estiguessin atrapats en un atac de fúria caïnita i iconoclasta.

Sala 4

L'economia postcapitalista ha fixat en el cos les seves eines de captació de dades, ja que ha comprès que s'hi trobava un espai on estandarditzar i, alhora, on exercir el control davant de qualsevol modalitat de desacord. Tanmateix, què passaria si, des del camp artístic, s'interceptessin aquelles informacions difoses per les maquinàries digitals? ¿Què passaria si els processos creatius modifiquessin les maneres de transmetre els seus codis i canviessin els aprenentatges passius per sabers en rotació? És factible *hackejar* els marcs mentals a través dels quals es percep el món? És una quimera convertir el cos dels treballadors en una estació d'emissions pirates, en un

atles les taxonomies del qual introdueixen desgavells en allò que ha estat acordat, sobresalts allà on la normalització genera pautes rígides?

Sala 5

Master Pieces. Hack the Museum – El museu del poble (2017-2018) és una mena d'exposició dins de l'exposició o de museu dins del museu. Es tracta d'una sèrie d'«obres mestres» *low cost*, els originals de les quals formen part de les col·leccions museogràfiques més insignes. Són «peces» en el sentit més mercantil del terme, quadres realitzats per autors que ocupen un lloc heroic en les narracions dominants de la història de l'art. Tanmateix, tot i la seva sobreexposició mediàtica, aquests quadres componen, tots ensembles, un vast panòptic sobre com es van anar perfilant els idearis emotius populars, de quina manera es va configurar, al llarg dels últims cinc-cents anys, el que en podríem dir «una història dels sentiments de poble», la qual troba en l'art religiós i pietista, en certes manifestacions pictòriques burgeses, en els somieigs bucòlics de l'avantguarda o en les seves obres més políticament radicals, així com en les escenes moralitzants pròpies del protestantisme, una via estètica mitjançant la qual expressar-se.

Si, com planteja el cineasta i escriptor Alexander Kluge, l'òpera és un retrat dels anhels existencials de la burgesia europea, aquest altre museu popular, integrat per les reproduccions de grans quadres accessibles gratuïtament des d'Internet, no solament actualitza el *dictum* benjaminí de la reproducció tècnica i la pèrdua de l'aura, sinó que, sobretot, *hackeja* —d'aquí prové el títol del treball— el mateix fonament del museu com a repositori únic i exclusiu de la memòria estètica, així com la noció sacramental d'autoria i la transformació d'aquesta en mercaderia pecuniària.

La sala central de La Virreina Centre de la Imatge, convertida en una galeria de teles il·lustres capturats a la xarxa i a escala real, esdevé un altre corredor idèntic als que podem trobar als museus més famosos: el passadís central del Museu del Prado, qualsevol de les galeries del Louvre, les estances del Metropolitan Museum of Art, la National Gallery o l'Hermitage. Llocs per a l'aglomeració i per a les epifanies turístiques, espais



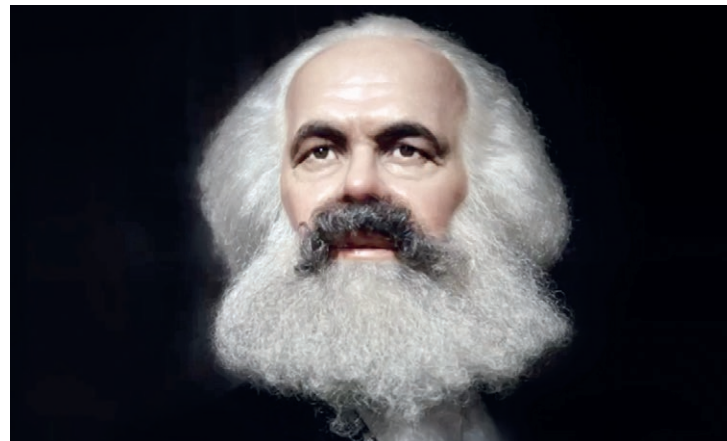
Naturalesa vigilada, 2015



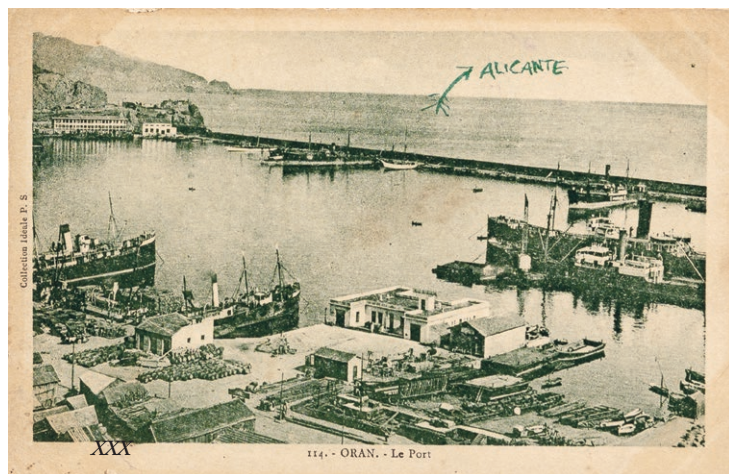
La batalla de les imatges, William Hogarth, 1822



*El cànon protegit – Els desastres de la guerra.
Cavall de Troya, 2017*



El manifest comunista, 2019



Orà, Sidi El Houari / La Escalera 1939, 2018-2020



History of Workers (Història dels treballadors), 2020

on el relat de l'audioguia supera el discurs de l'especialista o del *curator*.

Els antagonismes entre alta i baixa cultura, entre obra mestra i *souvenir*, s'actualitzen a *Master Pieces. Hack the Museum – El museu del poble*, i situen en el centre del debat la reapropiació patrimonial, la producció, l'ús i accés al coneixement, així com les litúrgies del sistema de l'art i del museu com a custodi de la memòria o com a lloc de blanqueig simbòlic i econòmic per a la història de l'art, tot això a l'empara d'una cronologia de l'emoció estètica que enllaça Ticià amb Malèvitx, el Bosch amb Van Gogh.

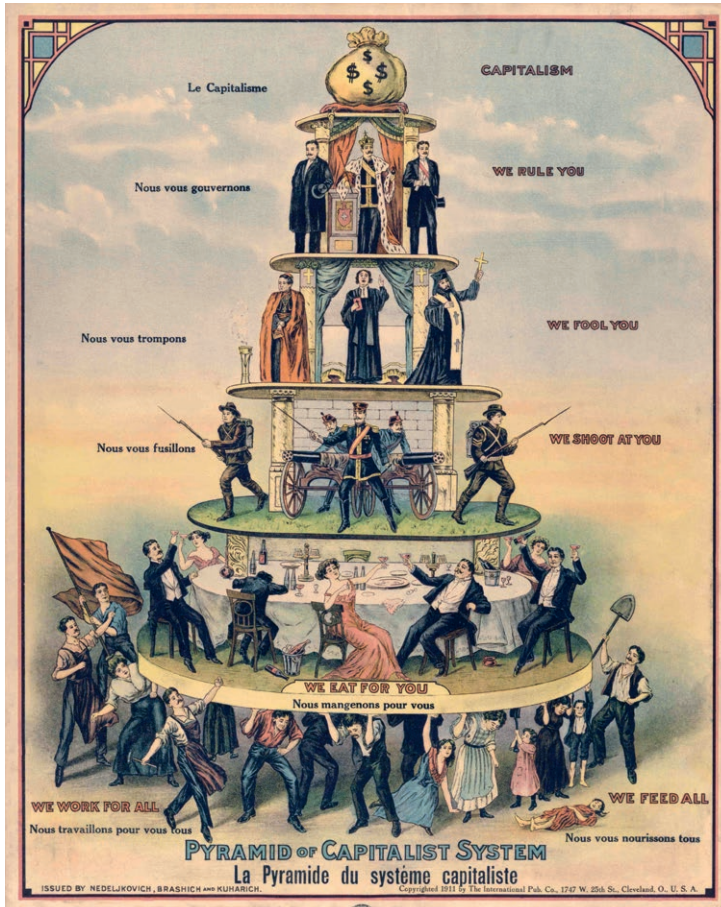
Adicionalment, aquest espai acull *El cànon protegit – Els desastres de la guerra. Cavall de Troia* (2017), una intervenció efímera realitzada al Centre del Carme Cultura Contemporània, que investigava l'evacuació del Museo del Prado a la tardor de 1936 rumb a València, a més de la història republicana espanyola, la cultura fallera i els seus imaginaris.

D'altra banda, la sala es completa amb una guia que recrea els fullets divulgatius, tot i que precedida d'un text escrit pel novel·lista Javier Pérez Andújar, el qual rebateja aquesta tipologia de l'inventari editorial per a tots els públics. Així mateix, una pissarra magnètica permet que els visitants «juguin» a ser conservadors de museu; és a dir, que disposin totes aquestes obres mestres segons els seus gustos i preferències. Finalment, es mostra un registre audiovisual del trasllat de les *master pieces* fins a la sala d'exposicions, la «processó» a través d'una ruta per la ciutat a càrrec d'un grup d'alumnes de l'Escola Massana, els rostres i les reaccions dels transeünts davant aquesta *performance* de carrer.

El *Guernica* de Picasso a escala real presideix el conjunt, encara que en aquest cas el gran manifest de la pintura antibel·licista s'ensenya sense els rigors museogràfics habituals, com un cartellàs de fira per ser exhibit a les places dels pobles, potser tal com es va concebre originàriament.

Sala 6

Després dels assajos, la majoria de vegades infructuosos, que al llarg del segle xx van intentar establir una estètica de la classe treballadora, hi ha nombroses utopies truncades. No obstant



Piràmide del sistema capitalista, 1911

això, queda com a testimoni un gran patrimoni de documents gràfics, cartells, dibuixos, proclames, fotografies i consignes d'*agit-prop*.

Dins d'aquesta història dels artistes que cooperen amb el poble, o es nodreixen dels seus imaginaris, la federació d'associacions soviètiques coneguda amb el nom de Proletkult mereix un capítol especial.

Aquesta vasta organització, nascuda a l'empara de la Revolució Russa, el 1920, any del seu màxim apogeu, va arribar a tenir tres-cents estudis i infinitat de clubs literaris i teatrals, així com una gran quantitat de grups de cultura a les fàbriques locals. La Proletkult sintonitzava amb l'entusiasme revolucionari i les seves noves urgències socials. Alhora, s'expressava mitjançant una pedagogia experimental, que aspirava a esdevenir «un laboratori d'ideologia proletària pura». La seva dissolució definitiva el 1932 i les dificultats a què es van veure sotmesos els seus membres palesen fins a quin punt resulta controvertit aixecar un art popular emancipat dels dirigismes per part de qualsevol poder.

Aquest apartat afegeix, com a rèplica als processos anteriors de creació col·lectiva, la silueta escultòrica d'un home de negocis, el subjecte neoliberal elevat per sobre de les contingències, l'*homo economicus* que transita enfilat en un fràgil i estilitzat pedestal, atalaïant les multituds i sense risc de ser objecte de les seves conspiracions comunitàries.

Sala 7

Seguint amb la noció d'utopia, l'àmbit següent projecta una urbs en què el principi bàsic és el d'intensitat. Es tracta d'una fantasia urbana sense la presència dels poders financers, sense la semiòtica historicista, sense centres comercials, barris gentrificats i, fins i tot, sense intromissions polítiques: una ciutat que oposa a la banalització i privatització de l'espai públic els seus agrupaments d'edificis a partir d'escalas formals, la seva fisonomia d'enorme *playground* on viure i jugar.

Un únic monument trenca la proporció d'aquesta metròpolis somiada des del territori de l'art: la mà que empenya un pinzell i que, d'alguna manera, estén les idees que un dia van imaginar aquelles altres mans que portaven falçs i martells.

Sala 8

Els desastres de la guerra, el famós conjunt de gravats realitzats per Goya entre 1810 i 1815, els quals detallen les crueltats que es van cometre durant la Guerra de la Independència Espanyola, en aquest apartat serveixen de pròleg per descriure dos episodis infaustos a la història contemporània: l'exili de milers de soldats i civils republicans des del port d'Alacant fins a Orà el 1939 i el camp de concentració franquista d'Albatera.

Faltaven quatre dies per al final de la Guerra Civil i al port alacantí hi havia l'*Stanbrook*, un vaixell carboner britànic que havia de carregar taronges i safrà. Davant el panorama desolador que oferia aquella zona de la ciutat, amb multituds exhaustes i espaordides per la imminent ocupació de les tropes nacionals, el comandant Archibald Dickson canvia de plans i decideix acollir unes tres mil persones, que salpen, amuntegades, rumb cap a Orà. En arribar, moltes són recloses en centres d'internament, camps de treball i presons. Tot i que orgullosa dels seus lemes —«Llibertat, Igualtat i Fraternitat»—, la França que llavors sotmetia Algèria sota el jou colonial no sembla solidaritzar-se amb aquests últims exiliats.

El camp de treball d'Albatera, situat al municipi de Sant Isidre, al Baix Segura, va ser inaugurat pel Govern de la República el 1937, i després de la Guerra Civil es va transformar en un camp de concentració franquista. S'hi van confinar milers de presoners republicans, la majoria dels que no havien pogut pujar a l'*Stanbrook* i d'altres, que patirien vexacions, tortures i la mort entre abril i octubre de 1939, quan Albatera es tanca definitivament.

Dos vídeos —un d'ells, inèdit—, a més d'un arxiu amb diferents documents, il·lustren aquesta tràgica dissolució del somni republicà i de l'obrerisme internacional. La veu del poeta oriolà Miguel Hernández, que recita «Canción del poeta soldado» en una de les escasses gravacions d'època, serveix com a epíleg per a aquest apartat.

Sala 9

L'última instal·lació d'*El tercer estat*, titulada *Battle Cry* (2019), recopila nombroses consignes polítiques procedents d'un ampli espectre d'ideologies. Són crides a la discrepància, exhortacions

a la revolució i axiomes que denuncien les submissions de gènere, classe i raça. Un llibre per acolorir en recull algunes i també es presenten a les parets de la sala, com a onomatopeies polítiques que conviden a la dissensió.

Daniel G. Andújar mateix ha descrit algunes idees explorades en aquest àmbit de la manera següent: «En un món saturat d'imatges, impactes en els mitjans i tota mena d'intrusions publicitàries, és sorprenent com les tècniques de màrqueting de la propaganda política aconsegueixen de trobar un lloc entre tanta competència per transmetre'ns el seu missatge i evocar el seu cant de sirena. Hem de reflectir com la propaganda política va actuar sobre nosaltres a través de la concentració dels mitjans que depenen dels interessos econòmics i polítics. No és pas res de nou; només recordant la història del nacionalsocialisme l'estratègia és clara i ha mutat poc en un context de forta penetració en les xarxes socials i els mitjans digitals. Per contra, lluny de canviar, ha evolucionat, s'ha personalitzat a través d'algoritmes sofisticats que permeten als nostres governs i institucions, al poder polític, al poder en general, continuar filtrant la seva propaganda com un canal global d'imposició per a la interpel·lació, l'hegemonia i l'homogeneïtat. En aquesta idea d'un sol pensament, el llenguatge esdevé una eina de conspiració i manipulació, un exercici de dominació i domesticació en lloc d'un llenguatge de democràcia, un univers artificial que sembla completament real. En aquesta sèrie d'obres, mostro el marc i el coratge de l'arxiu que aquí actua com una *màquina feixista*. Però una màquina feixista pot ser redirigida i utilitzada contra el seu líder original (d'aquí ve l'estratègia situacionista de *détournement*). Una màquina dissident i radical pot ser redirigida contra la seva mecànica original, potser piratejant-ne el programari.

Tothom té la seva visió particular de la democràcia, però n'hi ha pocs que en coneixen les regles en profunditat».



GENERALITAT
VALENCIANA

Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport

TOTS
A UNA
veu

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

CCCC

Centre del Carme
Cultura Contemporània



Comissari: Valentín Roma

DL B 5363-2020

**La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona**

**Horari: de dimarts a diumenge
i festius, d'11 a 20 h
Entrada gratuïta**



**#DanielGAndújar
@lavisreinaci
barcelona.cat/lavirreina**