



4. Arte, política y activismo: nuevas confluencias

Memoria colectiva, arte y ciudad

Antonio Ontañón

Pertenencia a un lugar

A la mayoría de nosotros nos gusta viajar. Conocer lugares nuevos, visitar ciudades desconocidas. Encontrarte con otras personas es un placer. Desear ir a algún sitio concreto, a una zona en la que antes no hemos estado, es excitante. Deambular por los lugares escogidos y dejarse llevar, un poco a la deriva, dejando que la comparación entre la imagen mental que te habías hecho de lo que ibas a visitar sea impugnada por lo que realmente te encuentras, produce conocimiento y experiencia. Pero también nos gusta regresar a nuestra ciudad, a nuestra casa, a nuestro espacio confortable, donde nos sentimos próximos a las cosas, a las personas, a los espacios. Sin embargo, muchas veces no nos damos cuenta de la importancia que para este sentimiento de pertenencia tiene el espacio urbano y su relación con la memoria. No es hasta que se produce un cambio brusco, una transformación radical de este espacio que nos damos

cuenta con una cierta incomodidad (si no es un cambio deseado o con alegría si estábamos a favor) de la importancia del espacio urbano como generador de sensación de pertenencia a un lugar. Sensación en la que la memoria juega un papel fundamental.

Intentemos recordar por un momento cómo era un lugar urbano concreto antes de que sufriera una transformación profunda. Por ejemplo, la apertura de una nueva calle o una nueva plaza en el centro de la ciudad que altere la trama antigua. Es muy difícil recordarlo con precisión. En muchas ocasiones son solo los nombres de los lugares, los topónimos, los que hacen referencia a edificios históricos concretos aunque ya no existan. Hospitales, teatros, cines, antiguos edificios que tuvieron una intensa importancia social son recordados como denominación del lugar en el que estuvieron, aunque ahora ese lugar esté ocupado por otro edificio con otro uso. Pero la piedra y el acero son muy poderosos y no se detienen ante las lágrimas de los poetas. Baudelaire lloraba ante la transformación de París al final del siglo XIX, con esos gigantescos bulevares, con los que no se sentía para nada identificado, aunque tanto nos gusten ahora.

Memoria colectiva y ciudad

Como estudió Maurice Halbwachs, en los años cuarenta, la memoria individual tiene un enorme componente de elementos sociales, colectivos, hasta el extremo de poder afirmar la enorme importancia de la memoria colectiva en los grupos sociales. El propio Halbwachs describió la relación entre la particularidad de la memoria colectiva de ciertos grupos y su relación con determinados lugares urbanos sin los cuales no podrían ser entendidos. El arquitecto Aldo Rossi, a finales de los años sesenta, insiste en esa relación y afirma que la ciudad en construcción y en transformación es la sede de esta memoria colectiva que se transmite por medio del plano urbano, de los monumentos escultóricos y arquitectónicos, y del nomenclátor. Sin embargo, la relación entre la memoria colectiva y la ciudad es apasionante, compleja y difícil sobre todo porque está muy condicionada por las circunstancias políticas y sociales que definen un momento histórico concreto. En primer lugar, no hay una sola memoria colectiva, sino que cada grupo social tiene la suya que dura mientras dure este grupo social. Si utilizamos ejemplos barceloneses no es lo mismo la memoria colectiva de la burguesía de los barrios ricos, como Pedralbes, que la memoria de los colectivos gitanos del barrio de la Mina o la memoria de los grupos sociales que ganaron la Guerra Civil y la de los que la perdieron, que están básicamente concentrados en los barrios populares (Raval, Gràcia, Sants, Poble Sec) aunque no exclusivamente. Investigadores como Jacques Le Goff han demostrado cómo la gestión de la memoria colectiva es un asunto de suma importancia para el poder, ya que quien controla la administración y la expresión pública de la memoria colectiva controla uno de los recursos fundamentales de construcción de la identidad.

“Investigadores como Jacques Le Goff han demostrado cómo la gestión de la memoria colectiva es un asunto de suma importancia para el poder, ya que quien controla la administración y la expresión pública de la memoria colectiva controla uno de los recursos fundamentales de construcción de la identidad”

Sería importante señalar que no es lo mismo memoria colectiva que Historia, así con mayúsculas. Hay muchas memorias colectivas, tantas como grupos sociales. Es como si viéramos al grupo social desde dentro y, como he dicho antes, está especialmente ligada a la vida real de las personas que forman el grupo, al idioma en el que hablan, a su relación con el espacio, a su relación con el paso del tiempo. La Historia, sin embargo, es una ciencia social que aspira a la objetividad, que puede abarcar grandes periodos históricos, que está escrita por especialistas formados en una visión general del devenir histórico. En este sentido, el estudio de la memoria colectiva estaría más vinculado a metodologías antropológicas o etnográficas que a las ciencias históricas propiamente dichas. En cualquier caso, tanto una como otra están sometidas a una fuerte presión por parte del poder. Es muy

interesante observar cómo en los últimos veinte años, la reivindicación de la memoria colectiva se ha convertido en algo prácticamente revolucionario. Es curioso porque la tradición del pensamiento transformador es justamente la contraria. No podemos olvidarnos del verso del himno de la Internacional: “... *del pasado hay que hacer añicos*”. Las alusiones al pasado representaban una alteración al lenguaje revolucionario y pertenecían más bien a la reacción. La revolución instaaura un tiempo nuevo, un nuevo calendario. Por su parte, la derecha francesa católica se vuelve hacia Juana de Arco o el franquismo hacia Isabel y Fernando, o incluso Mussolini hacia el emperador Augusto en busca de legitimaciones que no llegaban por otras vías. Sin embargo, ahora, reivindicar la memoria colectiva de la izquierda, de las víctimas de la Guerra Civil, del pasado republicano, es una exigencia cívica y un hecho revolucionario aunque solo sea por la resistencia que desde el poder realmente existente se ejerce en contra.

La memoria colectiva está muy apegada su espacio y siempre se resiste a los cambios. De ahí surge la fuerza de las convocatorias cívicas que se oponen a las transformaciones no deseadas.

Organización simbólica de la ciudad

En nuestras ciudades, la organización simbólica que administra la forma en la que los ciudadanos se relacionan con la memoria colectiva está muy condicionada por la forma como se abordó esta cuestión durante la denominada transición democrática desde el franquismo hasta la monarquía parlamentaria. Es público, notorio y por todos conocido que este proceso se construyó sobre la base de la impunidad de los crímenes franquistas y el consecuente sacrificio

de la memoria colectiva de las víctimas de este régimen y de las personas que tuvieron el valor de enfrentarse a él. Y esto se ha trasladado de manera radical a nuestras ciudades, grandes o pequeñas. De la misma manera que no ha habido ningún proceso judicial contra ningún franquista por muy responsable que fuese de tremendos crímenes, los nombres de muchas calles, numerosos monumentos escultóricos, grandes conjuntos arquitectónicos, todavía conservan su denominación franquista. Quizá el ejemplo más duro y dramático de esta situación sean los miles de cuerpos de represaliados por el franquismo que todavía están enterrados en fosas comunes en las cunetas de tantas poblaciones españolas que en sí mismas representan una excepción mundial en contra de los derechos humanos como tantas veces ha puesto de manifiesto la ONU. En este sentido cabe citar la iniciativa artística sobre el Monte Estepar, en Burgos, que, mediante el trabajo de numerosos artistas con conciencia cívica, desde Santiago Sierra, de consolidado prestigio, hasta Alán Carrasco, mucho más joven y que inicia su andadura artística, pretende recaudar fondos para excavar la gran fosa común que se encuentra cerca de la ciudad de Burgos.

Artes plásticas y memoria colectiva

El papel de las artes plásticas en este contexto es ambiguo. A diferencia del cine o de la novela, no se han caracterizado precisamente por ser punta de lanza de la recuperación de la memoria colectiva a la que hago referencia, aunque parece que la cosa está cambiando un poco. La causa quizá habría que buscarla en la especial situación de las artes en los años ochenta, cuando se produjo el giro hacia el neoexpresionismo y las artes plásticas, que habían estado altamente politizadas, se despolitizaron. El péndulo de la historia del arte se deslizó hacia unas prácticas artísticas mucho más expresivas que reflexivas, más pictóricas que conceptuales, más autónomas que fusionadas con la realidad y la vida. Es curioso cómo la lectura que se hizo del debate posmoderno desde las artes plásticas se decantó hacia una especie de neorromanticismo dejando de lado la mayor parte de los activismos políticos posmodernos que la misma crisis de la vanguardia había alentado. Durante los ochenta aquí preferimos a Julian Schnabel antes que al grupo Material y la lucha contra el síndrome del SIDA; a Clemente antes que Martha Rosler o Bárbara Kruger; a Kiefer antes que Hans Haacke. Aquí preferimos a Ferran García Sevilla o Barceló antes que Francesc Abad, o Valcárcel Medina a Tàpies antes que Antoni Muntadas. Como he apuntado, uno de los resultados de este proceso fue una profunda despolitización de las artes plásticas, una separación cada vez más radical de la realidad.

Esta situación se mantuvo durante muchos años. Sin embargo, ahora está empezando a cambiar. Artistas jóvenes como Núria Güell, que profundiza en los procesos básicos del poder: la producción del dinero y los sistemas represivos.

La obra de Ignasi Prat, que investiga las residencias en las que vivieron los dirigentes franquistas. Los polémicos trabajos del mencionado Santiago Sierra sobre las condiciones sociales realmente existentes. La última exposición de Francesc Torres en el MACBA, donde hacía una explícita alusión al problema de las fosas comunes no excavadas. Domènec, con sus apasionantes investigaciones sobre el contenido simbólico de la arquitectura del franquismo. El colectivo Democracia y su recorrido visual por el cementerio civil de Madrid, titulado *Ser y Durar*. Es muy importante el citado Francesc Abad y su investigación sobre el Camp de la Bota, uno de los lugares preferidos por los franquistas en Barcelona para fusilar a los republicanos... La lista podría alargarse mucho más, pero es evidente que el péndulo de la historia del arte volvió a moverse hace unos diez años hacia la fusión del arte con la realidad, la política, los procesos sociales y la memoria histórica.

He elegido tres ejemplos diferentes para ilustrar este proceso. En primer lugar, la obra *Postdata* de Pep Dardanyà que investiga el impacto que en su propia familia tuvo el pertenecer a los grupos sociales perdedores de la Guerra Civil. En segundo lugar, el trabajo de Daniela Ortiz y Xose Quiroga *Estat-Nació*, en el que profundizan sobre la organización simbólica de Barcelona en relación con el pasado colonial y, en tercer lugar, para acabar, la obra de Mireia Sallarés *Le camion de Zaiha. Conversations après le paradis perdu*.

Postdata: el silencio de los vencidos

En la ciudad de Mataró, en un pequeño centro de arte denominado Ca l'Arenas, durante el curso 2011-2012, los comisarios Martí Peran y Andrea Aguado plantearon un ciclo de exposiciones bajo el título genérico de "Para bellum 12mm". Se trata de una referencia tanto al adagio latino "Si vis pacem, para bellum" como a la pistola semiautomática que utiliza este mismo nombre. La idea fue la de realizar una reflexión sobre la guerra a través del trabajo de una serie de artistas. Durante todo el verano y hasta septiembre, ocupó el espacio principal la instalación de Pep Dardanyà "Postdata".

Se trata de una instalación sobre la relación entre memoria colectiva, la memoria personal y el poder. Además presenta unas características que la hacen más conmovedora porque se basa no tanto en hechos históricos ajenos sino en la reflexión sobre cómo la Guerra Civil afectó a la propia familia del artista. Por otro lado, la obra plantea una intencionalidad estética y de contención formal muy acusada que la hace más valiosa si cabe.

Pep Dardanyà explica cómo no hace mucho tiempo tuvo noticia que un tío abuelo suyo por parte de madre había muerto en el frente de guerra de la Noguera Pallaresa en el año 1938 cuando contaba solamente 18 años de edad. Su cadáver nunca fue recuperado y se le dio por desaparecido. Su abuelo materno insistió para que él tuviera el mismo nombre que su tío abuelo: Josep. A su vez, su abuelo Joan había cumplido tres años de cárcel en el presidio de Mataró, de

los doce a los que había sido condenado por “auxilio a la rebelión”. Esta era la causa por la que no le fue fácil poder visitar a su otro hermano, Francesc, que estaba en el exilio francés después de pasar por el campo de concentración de Saint-Cyprien Plage, al lado de Argelès-sur-Mer. Fue en ese momento en el que el artista tuvo plena consciencia de los devastadores efectos de la guerra: la muerte, la represión y el exilio representaban las tres formas de acabar una guerra por parte de los vencidos y eso tenía incidencia directa sobre su carácter. El propio Pep Dardanyà escribe en el programa de la exposición:

Nosotros no vivimos la guerra, pero tenemos el compromiso de no olvidarla. Una historia que nuestros padres no se atrevieron ni a recordar. Una memoria que ha estado secuestrada durante muchos años por los vencedores. El control sistemático de esta memoria y el silencio provocado por el miedo han sido su principal victoria. El proyecto “Postdata” quiere ser un modesto ejercicio de recuperación de memoria familiar y al mismo tiempo un homenaje a los que sufrieron las consecuencias de la guerra. Una metáfora de la continuidad de las ideas, de la forma de pensar y de vivir que ellos representaban.

La instalación se divide en tres partes, cada una dedicada a uno de los hermanos Alsina. Cada una de estas partes se compone, a su vez, de tres elementos: una caja de luz con la fotografía del paisaje o del lugar fundamental de la vida de cada uno de ellos, una película rodada en digital de alta definición con la cámara fija en ese mismo paisaje o lugar y un documento original que atestigua la veracidad de lo narrado. Cada una de las tres películas tiene un encuadre fijo: la zona de la Noguera Pallaresa en la que murió Josep, la playa del campo de concentración de Saint-Cyprien en la que estuvo confinado Francesc y la cárcel de Mataró en la que estuvo preso Joan. La continuidad del encuadre solo es alterada por la aparición del artista, vestido de negro, que realiza un pequeño gesto: pasear por el paisaje del Pirineo o lanzarse al mar en la playa de Saint-Cyprien. Entre la película en el monitor y la caja de luz se encuentra el documento original, tan antiguo como el suceso del que da fe y que describe en la retórica de su lenguaje y en los símbolos que utiliza el horror de la guerra y del franquismo posterior. Además, en cada uno de los monitores hay unos auriculares en los que se puede escuchar la voz de diversos historiadores, como Jordi Font, director del Museu de l'Exili de la Junquera, que realizan comentarios sobre la Guerra Civil, la represión y el exilio relacionados con cada imagen.

Hay algunos elementos en “Postdata” sobre los que merece la pena insistir: el contraste entre la dureza terrible de lo narrado y la delicadeza de la instalación, muy contenida, sin ninguna estridencia. En la disposición de los elementos, en el tratamiento de las imágenes hay una voluntad estética clara de serenidad y de contemplación. Además, la presencia del artista en las películas es breve y pequeña, siempre dentro de un plano general, sin voluntad de protagonismo pero al mismo tiempo necesaria porque esta presencia implica

“El papel de las artes plásticas en este contexto es ambiguo. A diferencia del cine o de la novela, no se han caracterizado precisamente por ser punta de lanza de la recuperación de la memoria colectiva a la que hago referencia”

la metáfora fundamental de la instalación: es el propio artista que recorre el paisaje, que nada en la playa de Saint Cyprien o que pasea por el patio de la cárcel de Mataró quien recoge y actualiza la memoria familiar ligada a las consecuencias que tuvo en los perdedores de la Guerra Civil. El artista es el nexo entre aquellos sucesos que ocurrieron hace más de setenta años y el presente. Un presente que todavía se resiente de aquella dinámica de vencedores y vencidos que todavía no ha sido eliminada. Pep Dardanyà explica cómo esta exposición, a diferencia de otras anteriores, ha suscitado el interés de personas completamente alejadas del mundo del arte pero que se han

sentido identificadas con su contenido. Varias personas de la ciudad de Mataró que por su edad vivieron experiencias próximas a las narradas en “Postdata” han acudido a visitar al artista y le han contado historias que como en el caso de sus familiares han permanecido en secreto durante décadas de miedo: el silencio impuesto por los vencedores a los vencidos.

Estat-Nació. Part 1. Daniela Ortiz y Xose Quiroga.

Galería Angels Barcelona, primer trimestre de 2014

En primer lugar creo que el tema de la exposición *Estat Nació. Part 1* se puede entender como una continuación de la exposición de la Capella (sala municipal de exposiciones situada en la calle Hospital 56 de Barcelona) de junio de 2013, *NN 15.518*, aunque el ángulo con el que se presenta el tema principal haya variado. En la primera el énfasis se hacía en las personas inmigrantes desaparecidas en su intento de llegar a las costas europeas y en la segunda el énfasis se hace en el papel que el pasado esclavista y colonial y las condiciones de existencia de las personas inmigradas tienen en la construcción de un proceso nacional como el catalán y en la organización simbólica de una ciudad como Barcelona.

Si la primera exposición hace referencia a toda Europa, la segunda está localizada aquí, en Cataluña. En ambos casos creo que plantea un problema fundamental tanto para la construcción europea como para el proceso que estamos viviendo aquí. No es otro que la relación que mantenemos con las personas que desde la parte pobre del mundo (la mayor parte) desean venir aquí en busca de una vida mejor. Si la primera exposición habla de los muertos, la segunda habla de los vivos. En ambos casos el tratamiento que desde Europa les damos es completamente inhumano. No hay más que ver lo que pasó en Lampedusa en octubre de 2013 o lo que ha pasado hace unos meses en Ceuta, con la Guardia Civil disparando contra las personas que llegaban nadando a la playa para

conseguir que no llegaran y consiguiéndolo, con el resultado de quince personas ahogadas. Ni el menor atisbo de solidaridad o simple compasión. Muy poca gente hace algún esfuerzo por recordar que los países de los que vienen estas personas fueron durante mucho tiempo fuente de riqueza sobre la que se construyó el esplendor europeo y también el catalán.

Pocos quieren saber que Antonio López fue esclavista o que el dinero con el que se pagó parte del modernismo, a través de la familia Güell, procedía de la trata de esclavos en Cuba. Parece que el esclavismo esté reservado a las películas americanas y que nosotros no hayamos tenido nada que ver. El más mínimo sentido histórico de nuestro trato con el resto del mundo tendría que despertar un atisbo de mala conciencia. ¿Mala conciencia europea o catalana? Pues sí. A falta de solidaridad, sentido de la justicia, defensa de los derechos humanos o sentimiento de especie, incidir en la mala conciencia no me parece mal. Lo que pasa es que los europeos somos especialistas en meter la mala conciencia, (o la conciencia a secas) en el bolsillo, cerrar la cremallera y no volverlo a abrir nunca más. Es cómodo actuar como si la conciencia no existiera y mucho menos la conciencia de uno mismo. No pensar nunca que fuimos nosotros los explotadores y que también Cataluña participó con entusiasmo de la explotación colonial. Como se demuestra en el vídeo *CC-13* (<http://daniela-ortiz.com/index.php?/projects/cc13/>), nadie quiere recordar lo que pasó. Aunque la memoria es tan débil que pocos son los que incluso recuerdan el fascismo franquista... Esta falta de escrúpulos en el trato hacia personas concretas y reales que simplemente buscan una vida mejor (“morenos” les llamaba la Guardia Civil mientras los perseguía por las aguas de Ceuta) siempre me ha sorprendido si la comparamos con la veneración que dispensamos a la gran abstracción de nuestro tiempo: el capital.

El trato que dispensamos a las exigencias del capital no es solo exquisito, sino también religioso. Se constituye en poder separado de los humanos. Es inapelable en su verdad inmutable. Ni siquiera podemos pensar alternativas a su verdad. Es un bien en sí mismo. “Lo que aparece es lo bueno. Lo bueno es lo que aparece”, que decía Debord. Evidentemente exige sacrificios. Para tranquilizar a los mercados y evitar que suba la prima de riesgo tenemos que permitir que nos recorten el salario, la educación y la sanidad. Y por pecadores nos expulsan de nuestras casas si no podemos pagar la hipoteca. El capital y su aplicación práctica, el capitalismo, se nos presentan como verdades universales totales y ahistóricas. Siempre ha sido así y así será. Es evidente que no nos damos cuenta que el trato que dispensamos a los inmigrantes (les tratamos como cosas, no como personas) es el trato que el capital nos dispensa a todos: nuestra cosificación avanza a marchas forzadas en forma de paro, de precariedad, de dificultades crecientes para llevar una vida digna. Y tampoco nos damos cuenta de que esta pseudo-religión esconde la ferocidad de las relaciones reales

“La gentrificación es la quintaesencia del sometimiento de la ciudad a las leyes del espectáculo en el sentido debordiano de la palabra”

entre los humanos. Simplemente legitima las relaciones de explotación de unos seres humanos (pocos) sobre los demás (la inmensa mayoría). ¿Seremos capaces de liberarnos de la tiranía de los grandes bancos, de los fondos de inversión, del neoliberalismo y de la *Troika*, de sus deudas ilegítimas y de sus medidas represoras? No es fácil, pero de nosotros depende. Quizá, una forma de empezar sea convertir la indignación en orga-

nización política.

Este trabajo artístico tiene el mérito de hablar de lo que nadie quiere hablar. Que el General Prim también promulgó leyes salvajes contra la población negra y que muchos de los símbolos urbanos de Barcelona conmemoran el esclavismo. Sin embargo, también querría hacer un apunte sobre la estructura expositiva de *Estat-Nació*. La primera parte, con la descripción de los lugares urbanos, su historia y su contenido significativo, es muy clara para el visitante. También la última con el vídeo *CC-13* es magnífica con la cara de estupefacción que la gente va poniendo ante las preguntas de Daniela. Por cierto, que hubiera sido interesante comparar las respuestas si las preguntas también se hubieran hecho entre los que en aquellos momentos estábamos rodeando los edificios de La Caixa en la Diagonal, siguiendo la convocatoria del Procés Constituent. Sin embargo, la parte de la exposición dedicada a la clase de catalán, aunque es muy interesante en sí misma, es un poco más difícil de entender. La idea es la misma: analizar lo que los políticos catalanes actuales en el poder dicen sobre el tema y entender que el idioma no es ningún impedimento para la represión. Pero la relación entre los escritos a mano de los estudiantes de catalán y los contenidos de los discursos de los políticos en el video se presenta como un poco difícil de descubrir.

En cualquier caso, se trata de un trabajo muy oportuno ante el ciclo político y electoral que se avecina. También, desde un punto de vista artístico, con la salvedad que antes he apuntado, más que en el trabajo anterior, la combinación entre los elementos de documentación fotográfica, la documentación escrita y los vídeos, con su contenido performativo, es muy acertada y el visitante no puede dejar de sentirse afectado.

Mireia Sallarès. Le camión de Zahia. Conversations après le paradis perdu

He querido incluir en este texto una referencia al trabajo de Mireia Sallarès porque plantea un tema fundamental en la relación entre memoria colectiva y ciudad contemporánea que es el que ha recibido el nombre de gentrificación. De una manera muy rápida se puede decir que es el fenómeno mediante el cual se está despoblando ciudades enteras como Venecia, en beneficio de las

empresas turísticas, o que muchas personas se vayan del centro de las ciudades a vivir en otros lugares ante la presión de la “terciarización” de la ciudad histórica. Es muy importante para la memoria colectiva porque, como he indicado antes, la supervivencia de esta memoria depende de las personas concretas que forman un grupo social generalmente muy vinculado con lugares urbanos concretos. Como tantas veces ha sucedido cuando se produce una transformación urbana que implica el traslado total o parcial de la población afectada y su sustitución por otras personas aunque provengan de la misma ciudad, aquella memoria ha desaparecido. Aunque se planteen patéticos (o cínicos) intentos de recuperación de la memoria como el de llamar Avenida Icaria a la nueva avenida de la Villa Olímpica de Barcelona, cuando las personas que podían recordar algo del pasado libertario del Poble Nou ya no podían vivir allí, por los precios de los nuevos pisos.

Mireia Sallarès está exponiendo hasta finales del verano en el MACBA, en el contexto de una muestra titulada *La realidad invocable* una obra que pone de manifiesto las dificultades de adaptación de los más débiles ante las transformaciones urbanas impuestas por los poderosos. La artista parte de su relación personal con una mujer, Zhaïa, de origen árabe, que conoció en la ciudad de Valence y que se ganaba la vida con un camión de venta ambulante de pizzas. Esta mujer, después de una vida dura (pobre, maltratada por su pareja, separada) decide volver a comprar el camión en el que años antes había trabajado y continuar con su oficio hasta que las autoridades municipales mediante unas ordenanzas más restrictivas sobre el uso del espacio público le prohíben la actividad. Estas ordenanzas están encaminadas a ofrecer más “seguridad” y más “orden” al centro de la ciudad en beneficio del turismo y el comercio y no son sino la muestra más clara del aparato jurídico y legal puesto al servicio de la “terciarización”. La obra de Mireia Sallarés se divide en dos partes, una dentro de las salas del museo y otra en la plaza delante del edificio. En este segundo lugar ha instalado una réplica del camión de Zahïa con el rótulo “*Savoir que j’existais. Voilà*”. Este “saber que yo existía” era la sensación que Zahïa tenía con su trabajo: un lugar en el mundo, un lugar desde el que relacionarse y obtener unos ingresos que le permitieran ir tirando. Ahora, la réplica del camión ha servido de pantalla de proyección de documentales que intentan mostrar una versión no oficial de la vida social de Barcelona, desde el *De nens* de Joaquim Jordà, hasta la *Ciutat morta* de Xavier Artigas y Xapo Ortega.

La gentrificación es la quintaesencia del sometimiento de la ciudad a las leyes del espectáculo en el sentido debordiano de la palabra. Si los situacionistas habían propuesto la deriva urbana, el juego y las psicogeografías como formas de oposición vital a la ciudad realmente construida del funcionalismo capitalista y el mismo Debord había denunciado en su libro *La sociedad del espectáculo* el urbanismo contemporáneo como una de las formas más visibles de dominación de clase, la gentrificación confirma aquello que era el “alfa y

omega del espectáculo”: la separación. Separación de las personas de los lugares tradicionales de vida en beneficio de una ciudad escenario, teatro, museo, centro comercial, fuertemente vigilada y en la que en la medida de lo posible no viva nadie. Una ciudad perfecta a través de la televisión en la que cualquier forma de disenso, conflicto o altercado sea inmediatamente invisibilizado. De hecho, no se trata ni más ni menos que de la puesta en práctica de los planes neoliberales para las ciudades contemporáneas.

Sin embargo, aunque las tendencias neoliberales y neoautoritarias de eliminación de la memoria colectiva de la ciudad contemporánea y de segregación de la población sean muy fuertes, también lo son las resistencias que surgen desde abajo y que cada vez se presentan más organizadas. Las artes plásticas practicadas por personas con conciencia de estos procesos pueden contribuir a encontrar grietas en los muros, intersticios en los que introducir mecanismos de pensamiento crítico, contribuir con su experiencia sensible a ampliar el sentido de los espacios públicos y de las vidas cotidianas. Desde la complejidad, desde sus contradicciones, desde las instituciones artísticas, desde los centros docentes, desde las organizaciones políticas y sociales de carácter crítico, desde la inmensa gama de recursos y técnicas expresivas, desde su sensibilidad, los artistas pueden contribuir a una cultura que no sea solo consumo y distracción y que nos ayude a transformar las ciudades y a nosotros mismos.

Antonio Ontañón Peredo es doctor en Historia del Arte, Profesor de la Escola Massana y de la Escola d'Història de l'Art de Barcelona (ESHAB) y Director de la revista situaciones.info