

## **Rastres (Traces)**

*More and more appears among us to the side. [...] An impression on the surface of life, so that it tears, perhaps.* Ernst Bloch

*It says in the Bible there is a time to dance to techno and a time not to.* Joe Strummer

1

El 1930 Ernst Bloch va publicar *Rastres (Traces)*, un llibre compost per un conglomerat d'aforismes, contes, incidents i anècdotes de procedències diverses i enllaçats, tal com manifesta l'autor, en una espècie de «narració de narracions», amb la finalitat de «reflexionar explicant faules» i il·luminar «en la foscor de l'instant viscut». <sup>1</sup> Amb aquestes narracions, Bloch dirigeix la mirada al que sembla aparèixer rere la realitat més anodina o rere les coses més simples i ordinàries, i es proposa estirar del fil d'aquests fragments per extreure i fer visibles sentiments i experiències que puguin dialogar amb maneres de pensar i de sentir del present. Per bé que a vegades aquest present estigui en procés d'esdevenir-se. O que es trobi encara en l'àmbit del que és possible, com si aquests rastres no fossin en realitat fragments del passat sinó indicis del que encara no s'ha esdevingut. L'autor desenvolupa en aquest llibre la seva capacitat fabuladora a partir de la aprehensió i la lectura d'uns rastres que, tal com ell mateix diu, són residus i deixalles de llocs, idees o esdeveniments que es resisteixen a ser oblidats: «They point out a "less" or "more" that will have to be thought in the telling, retold in the thinking; [...] It's a reading of traces every which way, in sections that only divide up the frame.» <sup>2</sup>

Theodor Adorno va dir sobre el llibre de Bloch que el pensament que rastreja els rastres és narratiu. <sup>3</sup> Seguint aquesta afirmació, pensar a partir dels rastres es presta a un procés fabulador en el qual és possible que els límits entre realitat i ficció no siguin prou clars, o que la veritat i la falsedat puguin ser totes dues coses alhora. Les narracions comencen a partir de dades històriques diverses, esdeveniments secundaris, experiències subjectives, insinuacions i informacions de segona mà que poden al mateix temps il·luminar i enfosquir el relat. Narracions de narracions, imatges d'imatges, rastres de rastres.

2

Després dels atacs al World Trade Center de Nova York l'11 de setembre de 2001 (i dels atemptats a l'estació d'Atocha de Madrid l'11 de març de 2004 i al transport públic de Londres el 7 de juliol de 2005) s'ha accelerat encara més l'espiral d'ansietat, sospita i conspiració que estableix les bases del que Mike Davis defineix com *l'ecologia de la por*. <sup>4</sup> En els seus escrits sobre la violència a la ciutat contemporània, Mike Davis relaciona la decreixent inversió estatal en projectes destinats a lluitar contra les desigualtats socials amb l'increment de la inversió privada en matèria de vigilància i seguretat. I conclou, de manera contundent, que «la *seguretat* es convertirà en un servei urbà normalitzat, tal com ho són ara l'aigua, l'electricitat i les telecomunicacions». <sup>5</sup>

Aquesta ecologia de la por es pot pensar també a través del que podríem anomenar una economia dels rastres. Deixar rastres dels nostres moviments i les activitats quotidianes és pràcticament inevitable avui dia, i no tan sols per les nombroses càmeres de vigilància que hi ha escampades pels espais públics: trucades telefòniques, missatges de text, transaccions electròniques, targetes moneder, correus electrònics, navegació per internet... totes aquestes activitats generen els seus propis rastres. Aleshores, gestionar aquests rastres, ordenar-los, classificar-los i relacionar-los ja no és únicament una necessitat econòmica de les empreses de telecomunicacions, sinó també un imperatiu polític de l'estat. Aquesta constel·lació de rastres que anem deixant diàriament del nostre transitar públic i privat marca, en certa manera, la nostra claudicació davant la gestió de la por duta a terme per l'estat.

3

El govern britànic ha proposat al parlament la creació d'un organisme que gestioni una base de dades amb tota la informació de les trucades telefòniques, missatges de text, correus electrònics i trànsit a la xarxa de tots els usuaris al Regne Unit. Les dades de les telecomunicacions donen a la policia no solament la identitat, sinó també la localització de la persona que fa una trucada, que envia un missatge de text o que entra a internet. Es calcula que aquestes dades han constituït la base de les proves de càrrec en el 95 % de les investigacions criminals i de terrorisme al Regne Unit des del 2004. La gestió centralitzada d'aquesta informació permetria al

govern i a la policia britànics l'accés directe a aquestes dades sense haver de sol·licitar-les a les companyies que en són propietàries.

D'altra banda, se'ns diu que el fet d'estar constantment vigilats ens hauria de reconfortar, que la nostra seguretat depèn d'aquesta vigilància, i que en el pitjor dels casos els rastres que anem deixant, i que s'arxiven com a dades del nostre anar i venir públic i privat, haurien de permetre la reconstrucció de la geografia de la nostra malaurança. O no, tal com mostra el cas de Jean Charles de Menezes, el jove brasiler assassinat per la policia britànica al metro de Londres el 22 de juliol de 2005 en confondre'l amb un dels quatre homes que el dia abans havien participat en un atemptat múltiple fallit al transport públic de Londres. La investigació judicial que es va fer pública el 12 de desembre de 2008 va poder reconstruir, mitjançant les filmacions de les càmeres de vigilància del carrer, el recorregut que van fer De Menezes i els policies que el seguïen des de prop de casa seva fins a les escales mecàniques de l'estació d'Stockwell. Les imatges recullen detalls aparentment intrascendents, en els quals es pot veure De Menezes i els policies barrejats amb la gent del carrer i el trànsit de primera hora del matí, caminant, esperant per creuar el carrer, asseguts a l'autobús, baixant les escales mecàniques del metro... Tanmateix, les gravacions de les càmeres de l'andana de l'estació d'Stockwell i les de les dues càmeres de l'interior del vagó on De Menezes va ser assassinat van desaparèixer. La policia insisteix que les càmeres no estaven funcionant perquè se n'havien tret les cintes de vídeo per inspeccionar-les arran de l'atemptat fallit del dia abans.<sup>6</sup>

4

Tota fotografia, en si mateixa, és un rastre o una empremta. En aquest sentit, es podria argumentar que la fotografia *com a rastre o empremta* de la realitat i la fotografia *de rastres o empremtes* de la història construeixen, inevitablement, discursos paral·lels, com per exemple sobre condicions socials, d'una banda, i sobre el mitjà fotogràfic, de l'altra. En els seus inicis tecnològics, la fotografia era un mitjà limitat per la lentitud; el moviment dels objectes deixava una empremta evanescent en la imatge fotogràfica. Ara, en canvi, sembla que la fotografia troba un sentit nou a aquesta lentitud en l'escrutini de les seqüeles, els rastres, els indicis i altres *deixalles* de la història. Els treballs que exploren els rastres ho fan de maneres que poden recordar el relat al·legòric i fabulador de la *micrologia* d'Ernst Bloch, o les transcripcions i anotacions, a vegades aparentment absurdes o aleatòries, de les *direccions úniques* de Walter Benjamin.

5

Els treballs d'Sven Johne es lliuren a aquest potencial fabulador per narrar històries sobre la determinació i el fracàs de la voluntat humana. Tant a *Vinta* com a *Naufragi* les fotografies i els textos amb dades històriques – rescatades d'arxius diversos i suposadament fiables– coexisteixen en un mateix pla narratiu amb les fotografies i la recreació literària de l'autor. Les històries mesclen la narració en primera i tercera persones, poden incloure dades detallades de localització geogràfica i històrica, i solen acabar amb remembrances de caràcter tragicòmic o inversemblant, amb un to narratiu que recorda el de la premsa local. El treball d'Sven Johne és una proposta sobre l'acte d'explicar històries propera als escrits de W.G. Sebald o d'Italo Calvino. L'espectador ha d'habitar els treballs en l'ambigüitat i la incertesa provocats per la superposició dels dos espais narratius, el de l'evidència històrica i el de la imaginació de l'autor.

En la sèrie *Vinta* Sven Johne reconstrueix les experiències i les malaurances de cinc personatges que convergeixen en una petita illa del mar Bàltic. És com si les biografies d'aquests personatges s'enfoncessin en la sorra d'aquesta illa de nom fictici. En la sèrie *Naufragi* es narra la desaparició de cinc vaixells mercants a partir del testimoni dels supervivents. En un format que recorda els exvots mariners, les imatges del mar obert remetent, sense denotar-los, els possibles llocs dels naufragis en els quals es localitzen les narracions testimonials. Com en els exvots mariners, la narració existeix gràcies als supervivents, encara que aquí el to d'al·lucinació i de bogeria d'aquestes narracions sembla que estigui més en consonància amb les circumstàncies límit viscudes pels personatges que les descripcions netes, factuais i apanyades dels exvots.

Adorno observa que les històries que Bloch narra a *Rastres* tenen més de pensaments parlats que escrits, i que per tant aquestes només ens poden semblar eloqüents si no les llegim com a textos, i si ens deixem portar pel pensament narratiu: «The stream of narrative-thought flows along, sweeping all before it, past all arguments, captivating us as it goes.»<sup>7</sup> S'estableix aquí un cert paral·lèlisme entre el que és oral i el que és visual: les històries de *Vinta* i de *Naufragi* remetent a una certa oralitat/visualitat i, per tant, el qui les escolta/mira no hauria d'ignorar el pas del temps i les circumstàncies específiques del record. És així en la història de Bloch sobre l'home que explica el seu viatge al nord de Sibèria: «he told of wolves, of weary horses, breaking through the ice, his whole sled into the lake. And then? ask the entranced listeners, as the man stops talking, can't get

the words out. His mouth is full of water, he should have drowned by now – Then? says the traveler, exhaling: God help me, the whole story is a lie.»<sup>8</sup>

6

El pensament que rastreja els rastres també es pot materialitzar en un conglomerat de referències i citacions nues, sense cap narració, com l'*art de citar sense cometes* de Walter Benjamin: «No tinc res a dir. Únicament he de mostrar.»<sup>9</sup> En el *Libro de los pasajes (Das Passagen-Werk)*, com també a *Dirección única (Einbahnstrasse)*, Walter Benjamin es presenta a si mateix com un home que busca, alhora que vol perdre's pels carrers i les places públiques. Benjamin *llegeix* el carrer de la mateixa manera que *s'habita* un llibre. La seva manera de caminar és un perpetu moviment errant del centre a la perifèria, de dins cap a fora, col·leccionant personatges i citacions, tant de textos com d'imatges: el *flâneur*, la prostituta, el col·leccionista, «Construction site», «Madame Ariane –second courtyard on the left», «Underground works», «No. 113».<sup>10</sup> Aquesta arqueologia dels objectes inútils, rebutjats i oblidats conforma un paisatge heterotòpic, discontinu i fragmentat, idoni per a un pensament que es proposa evitar les definicions fixes i els esquemes jerarquitzants. Aleshores la tasca del rastrejador de rastres, del buscador de deixalles, del *drapaire* de la història, es pot limitar a donar entitat a un fragment («L'asfalt es va fer servir en primer lloc per a les voreres»)<sup>11</sup> i llançar-lo enlaire.

7

El gel de les imatges de Matt Packer pot ser el rastre d'un procés de producció, per exemple, però podria no ser solament això, encara. La història futura del lloc, la seva altra temporalitat, desconeguda per l'autor en l'època que va fer les fotografies, dona una doble lectura, inevitable, al treball. Les imatges de *Pista de gel*, fetes entre el 2001 i el 2006, quan Packer vivia a prop de la zona, mostren les deixalles acumulades en un descampat adjacent a una pista de patinatge sobre gel del nord-est de Londres. En aquest solar s'acumulen restes genèriques de descampats: un contenidor amb les portes obertes, piles de trossos de fustes diverses i altres materials d'enderrocs, pneumàtics, plàstics, tanques de filferro per terra que ara no tanquen res... Aquí, aquestes deixalles coexisteixen amb els dipòsits de gel provinents de les tasques de manteniment de la superfície de la pista de patinatge, que s'aboquen regularment a la part posterior de l'edifici adjacent al descampat. El procés cíclic, que es repeteix diverses vegades al dia, de l'abocament del gel i el desglaç consegüent de la matèria sòlida i l'evaporació de la matèria líquida, suggereix una poètica de l'objecte ordinari i rebutjat, una metàfora de l'esdevenir de la història que es troba als antípodes de la genealogia i la monumentalitat. Tal com comenta l'autor, «la pista de gel és una espècie de microclima; un lloc que requereix que la seva superfície es mantingui estable i sòlida per patinar-hi. Això contrasta amb les superfícies menys estables dels voltants de l'exterior de l'edifici. El centre es troba, incongruentment, en uns aiguamolls municipals envoltats per zones residencials d'alta densitat i petits polígons industrials. Tal com passa amb altres espais marginals, la seva superfície es troba exposada a un flux constant de deixalles i d'altres abocaments, alhora que els especuladors immobiliaris estan a l'aguait esperant el moment oportú per construir-hi. Entre aquestes relacions d'estabilitat i inestabilitat, entre l'interior i l'exterior del centre, els abocaments de gel eren com un mitjà».<sup>12</sup>

L'espai que es representa en aquestes imatges es troba al districte de Londres on ara es construeix el complex urbanístic d'habitatges, instal·lacions i infraestructures dels Jocs Olímpics de Londres del 2012. Però en aquesta sèrie de 32 fotografies no hi ha ni especulació narrativa ni amb prou feines enunciat, ni tampoc no hi pot haver una intencionalitat arqueològica d'excavació del futur del lloc. Es tracta, simplement, d'una exploració reincent, periòdica i obsessiva d'un espai desmanegat, com en estat de suspensió. És una lectura del lloc feta des de la perplexitat que provoquen els dipòsits de gel i les regueres d'aigua.

8

Els treballs d'Anna Ferrer i d'Ulrich Gebert es proposen donar visibilitat, no tant a uns processos immersos als marges de la quotidianitat, sinó a unes situacions i esdeveniments opacs que estan relacionats amb processos de violència. Les imatges d'Ulrich Gebert titulades *Amèrica part 1* mostren l'anar i venir nocturn d'unes furgonetes blanques en una cantonada d'un carrer de València, on els immigrants esperen que els contractin per treballar en la collita de la taronja. Les fotografies tenen una vaga semblança amb la imatge zenital, distant, lenta i silenciosa de les gravacions de videovigilància. La seqüència de deu imatges recorda el lapse de temps entre un fotograma i un altre dels enregistraments sincopats i recurrents de les càmeres de seguretat. El fotògraf penetra aquest espai de la marginalitat, alhora que recupera el relat de Kafka *L'home que va desaparèixer* –publicat pòstumament amb el títol *Amèrica*– per finalment baixar precipitadament a l'altre costat de l'economia de la desigualtat, en aquest descampat on es registren i distribueixen els treballadors en un acte

burocràtic a la intempèrie, il·luminat per un fanal enorme (*Amèrica part III*).

El treball d'Anna Ferrer és l'altra cara de la moneda d'aquest mercat de treball de la immigració. És com la seva osca. A *Racional*, els espais construïts, plenament urbans, són el contrapunt d'aquells descampats com el de València. L'un és el negatiu de l'altre. *Racional* es desenvolupa a partir de l'informe *El sector de defensa en España* (2006),<sup>13</sup> publicat per l'Escola de Cultura de Pau de la Universitat Autònoma de Barcelona arran d'un encàrrec que els havia fet Metges Sense Fronteres – Espanya. Amb la intenció d'elaborar un codi ètic intern, aquesta organització necessitava saber quins dels seus donants potencials estaven involucrats en la producció d'armament a Espanya. Les fotografies d'Anna Ferrer mostren espais públics o privats relacionats amb onze de les entitats corporatives que s'esmenten en l'informe. En les imatges no hi ha res que faci pensar en la violència, l'opressió, el dolor i la mort associats als conflictes armats. L'aparent normalitat i quotidianitat que representen podrien perfectament formar part del discurs de legitimació corporativa. No obstant això, el text incorporat a la imatge compromet, en anomenar les entitats, aquesta possible ambigüitat, alhora que apunta la seva intenció crítica.

Tant a *Racional* com a *Amèrica* es materialitza un rastrejament del territori amb la intenció de fer visibles unes condicions econòmiques que s'esforcen a passar desapercibudes a la perifèria de la quotidianitat o en la foscor de la nit. Les fotografies d'Anna Ferrer i d'Ulrich Gebert resituen aquests esdeveniments en la cartografia de la quotidianitat.

9

La noció de perifèria és pertinent en aquests treballs en un sentit literal i figurat al mateix temps. Tant Mike Davis com Iain Sinclair han comentat la importància estratègica de la perifèria per a les institucions i corporacions que busquen l'anonimat. La perifèria està més allunyada del camp de visió de les mirades crítiques o dels itineraris reivindicatius, alhora que ofereix a les corporacions un espai més *defensible* pel fet que es pot *condominitzar*. A Barcelona, per exemple, va tenir molt ressò el trasllat al final dels anys vuitanta d'el consolat dels Estats Units de la cèntrica Via Laietana al barri de Sarrià amb l'objectiu d'apartar-se del recorregut que seguien les manifestacions d'estudiants i treballadors, ja que, tant si era el cas com si no, sempre hi feien parada obligatòria per llançar-hi uns quants pots de pintura.

10

*Cap institució superior, dins de l'estat, hauria de poder dir: no teniu dret a buscar-vos vosaltres mateixos la veritat dels fets. [...] Els individus i els grups tenen el dret a saber i a donar a conèixer la seva pròpia història.* Tzvetan Todorov

El projecte crític d'Eric Hobsbawm i Terence Ranger publicat a *L'invent de la tradició* (*The Invention of Tradition*) posa en evidència, a partir de diferents casos d'estudi, tant les intencions i els afanys polítics com els dispositius de legitimació que configuren els processos de construcció de la memòria històrica i de la identitat col·lectiva. Hobsbawm i Ranger, com Tzvetan Todorov després, remarquen que la institucionalització del passat s'aconsegueix mitjançant un doble procés de memorialització i d'oblit: la memorialització del que ha de formar part del fil narratiu de la història i l'oblit del que no n'ha de formar part. El treball exemplar que proposen Hobsbawm i Ranger és rastrejar el passat a la recerca de les *amnèsies històriques*. En el llibre *Los abusos de la memoria*, Todorov també reflexiona sobre aquesta gestió de l'oblit com a estratègia de legitimació, de discriminació social o de repressió política, alhora que teoritza el dret a l'oblit com un mecanisme d'alliberament: oblidar en el sentit de *deixar de banda*, oblidar per poder *viure en pau*. El culte a la memòria no sempre serveix per a les bones causes, escriu Todorov, i per tant s'ha de distingir entre «la recuperació del passat i la seva *utilització* subsegüent».<sup>14</sup> Per posar el passat al servei del present, la memòria –i l'oblit– s'han de posar al servei de la justícia.<sup>15</sup>

11

Javier Ayarza afronta a *L'estratègia de l'estructura* una doble anomalia històrica. D'una banda, és una anomalia que el dret a la recuperació de la memòria històrica de la Guerra Civil espanyola no s'hagi pogut legislar fins al cap de gairebé trenta anys de democràcia (la Llei de la memòria històrica és del 26 de desembre de 2007). I de l'altra, és també una anomalia el fet que, una vegada s'ha legitimat aquest dret, l'acte de l'obertura de les fosses comunes de la guerra i la postguerra es dugui a terme pràcticament sense la presència institucional de l'estat. Com si l'estat es veiés eximit de l'acte després d'haver-lo legislat, i d'haver-lo deixat en mans i a càrrec

dels mateixos descendents d'afusellats i desapareguts, assessorats legalment i logísticament per l'Associació per a la Recuperació de la Memòria Històrica.<sup>16</sup> El treball de Javier Ayarza posa en evidència aquesta retirada de l'estat del procés de recuperació dels cossos de les víctimes del franquisme. Les seves imatges són, en certa manera, el rastre d'aquesta retirada.

Les fotografies deixen entreveure com el procés d'excavar les fosses comunes es du a terme amb una cert aire de quotidianitat: la taula de pícnic amb la barra de pa i l'ampolla d'aigua, les senyores amb vestits de diumenge conversant, assegudes al sol en cadires plegables, la relativa proximitat i l'allunyament dels personatges que esperen (o que simplement miren) els treballs d'excavació, l'home que compacta amb els peus la terra remoguda, la mateixa gestualitat dels cossos... Tot això suggereix una certa familiaritat que recorda les activitats col·lectives planificades i dutes a terme des de la base. Sembla com si l'obertura de les fosses comunes es fes amb l'aparent normalitat de les activitats d'un diumenge qualsevol, sense amb prou feines reminiscència, i sense cerimònia. Segons Alberto Martín, Ayarza estableix el seu posicionament crític en «la decisió de no articular la seva aproximació a través d'una reconciliació entre memòria i història, sinó d'evidenciar la relació entre oblit i història».<sup>17</sup> Per això les imatges visualitzen abans que res la voluntat d'excavar, la recerca i l'espera, més que no pas la trobada o el retrobament.

12

A *Desfiguracions* Gert Jan Kocken fotografia els rastres de les agressions iconoclastes i les censures a textos religiosos del període de la Reforma protestant del segle XVI. La seva proposta conceptual es fonamenta en la detallada *reproducció tècnica* a mida real de les imatges i els textos agredits. Les fotografies representen, fonamentalment, dos temps alhora: el de la memorialització iconogràfica i el del rastre violent de la dissidència iconoclasta. Sven Lütticken escriu que les fotografies de *Desfiguracions* són «una suma d'addicions i eliminacions, de construcció i destrucció, de representació i abstracció, de símbol i indexicalitat cega».<sup>18</sup> Aquesta sèrie planteja, doncs, la qüestió del valor de la imatge agredida: si aquesta imatge fragmentada i incompleta és una *resta* de la imatge original, un rastre d'ella, o si, per contra, és una altra imatge amb un valor nou, aquesta vegada adherit a la ferida. Aquesta qüestió pren una rellevància especial en la fotografia del retrat de la reina Guillemina, que va ser agredit durant una manifestació d'estudiants que el 6 de maig de 1960 van assaltar l'edifici oficial de l'Alt Comissionat neerlandès a Jakarta. Una nota escrita al revers de la tela –que ara forma part de la col·lecció del Rijksmuseum d'Amsterdam– sol·licita textualment que no es restauri el retrat en considerar que els rastres de l'agressió tenen més valor històric que la representació mateixa.

13

*Els monuments commemoratius són petits incidents d'amnèsia cívica, una manera d'oblidar.* Iain Sinclair

En la fotografia *Voetboogstraat* de la sèrie *Amsterdam*, la paraula 'HELP' és un element molt petit del paisatge, pràcticament indesxifrable, que remet a un acte de violència urbana. La paraula indica el lloc on s'ha produït un assassinat. Com les flors que encara hi ha actualment a l'entrada de l'estació d'Stockwell, la seva lectura produeix com una sotragada del temps i de l'espai. En el text *Museus de la malenconia (Museums of Melancholy)*, Iain Sinclair surt a la recerca dels panells commemoratius als soldats morts en la Primera Guerra Mundial que hi ha a les principals estacions de tren de Londres. L'autor visita les estacions l'una rere l'altra en una mena d'expedició o pelegrinatge per trobar el nom d'un parent llunyà de la seva esposa que va desaparèixer en combat en la batalla del Somme l'any 1917.

Iain Sinclair fa exploracions urbanes a peu per veure i trepitjar els llocs de la ciutat on certs esdeveniments i personatges han deixat els seus rastres. Però també per *arribar a aquests llocs* travessant l'espai que els separa, connectant-los, i d'aquesta manera recompondre una nova cartografia de la ciutat. Caminar és una manera d'entrar en contacte amb el carrer i amb aquella amalgama de cossos i pedres que hi deixen les seves marques de vida i de mort. L'autor travessa el territori de la ciutat a la recerca d'absències, amnèsies, buits: una terminologia de la ciutat i del cos que ens apropa de nou a Walter Benjamin, i també a Michel de Certeau, a Patrick Keiller i a Stephen Barber. Iain Sinclair llegeix els cognoms als panells commemoratius de les estacions. Uns cognoms que ara ja no existeixen, i uns monuments arraconats, ignorats, com si formessin part del mobiliari urbà, simples curiositats atrapades rere un grapat de càmeres de vigilància, obstacles per al record. En aquesta recerca compulsiva i obstinada, l'autor es distreu amb altres coses que de sobte surten a la llum, com per casualitat, no traient cap a res, inevitablement, però que entren a formar part de la narració, explicades pels personatges que va trobant al carrer o en una església assetjada per les obres de la futura vila olímpica de Londres. Tanmateix, els atacs suïcides del 7 de juliol de 2005 canvien el rumb de la narració. Les

flors i els missatges en record dels morts envaeixen les parades d'autobús i les cabines telefòniques, competint amb «targetes per a prostitutes». Quin sentit pot tenir, es pregunta Sinclair en aquells moments d'absoluta perplexitat, escriure sobre els monuments als morts de la Primera Guerra Mundial? I unes línies més avall: «Els invisibles de la ciutat real no surten al circuit tancat de televisió fins que són morts, fins que tot ha acabat, i després que els polítics i jutges hagin editat una ficció adequada del passat.» Paraules contundents que sens dubte ens tornen a dur també, un cop més, a l'estació de metro d'Stockwell, on la policia antiterrorista britànica va assassinar Jean Charles de Menezes. Per error. I encara unes pàgines més endavant: «Quan m'apropro a Hackney, veig una nova pintada en lletres negres: Fallujah Londres. Bombes = Bombes.» El relat acaba en un hangar on s'emmagatzemen objectes antics o rebutjats i altres andròmines del transport públic de Londres. Entre aquests trastos hi ha un vagó de metro amb les portes obertes, i a l'interior del convoi, uns ninots de guix de mida real amb vestits d'estiu, asseguts o drets en posicions diverses, com si esperessin eternament que es tanquessin les portes i que el tren es posés en marxa...

14

La pols, aquell «monòton, gris i inútil rastre de l'entropia»<sup>19</sup> és, certament, una matèria que no es presta gaire a les grans narracions de la història. De tota manera, irònicament, té una certa familiaritat amb la fotografia en la mesura que és susceptible de plasmar imatges, rastres i empremtes. A *Projecció (pols)* de Lewis Ronald hi ha un doble joc que s'estableix, d'una banda, entre la imatge i la seva projecció, i de l'altra, entre la projecció i l'objecte. El feix de llum del projector il·lumina les partícules de pols de l'aire, que semblen rèpliques de les partícules de pols en la imatge projectada. Aquesta reverberació provoca un cert *aplanament* de l'espai que hi ha entre el focus de llum i la superfície de projecció, i deslocalitza l'objecte. Aquest joc especulatiu, gairebé lúdic, sobre el mitjà fotogràfic s'estén també a la instal·lació que porta com a títol *Paper tomogràfic*. En aquesta obra, la projecció accelerada de les fotografies dels papers quadrats que conformen la piràmide sembla que recorri el seu espai interior. Els fulls de paper actuen com a plans de tall que, en ser fotografiats, fan visible l'estructura interna de l'objecte. Els dos treballs sembla que volen donar identitat a un rastre de *res* que s'hauria de trobar entre els objectes, o entre els plecs o talls de l'espai interior d'un objecte, un espai entre-dos on, finalment, sembla que es materialitza la desaparició del rastre.

15

Per acabar, com podem pensar l'absència de rastres? Qui pot tenir la capacitat de gestionar, administrar i invisibilitzar, no ja els rastres dels altres, sinó els seus propis rastres; la capacitat de construir per a si mateix una espècie de geografia política oculta? És aquesta capacitat d'ocultació, de desaperepció, una espècie d'utopia contemporània solament a l'abast dels més poderosos, els rastres dels quals s'esvaeixen en una atmosfera de presències discontinües? O dels més marginals, els sense sostre, els nòmades, els temporals, els immigrants il·legals, els clandestins? O dels més llunàtics?

**Xavier Ribas**

---

<sup>1</sup> Citat per Carlos Eduardo Jordão Machado, «La crítica (materialista) del mundo (discontinuo) de las cosas. Sobre “Dirección única” (Benjamin), “Rastros” (Bloch) y “Los empleados” (Kraakauer)». A Miguel Vedda, *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, Ediciones Herramienta, 2008, p. 72-73.

<sup>2</sup> Ernst Bloch, *Traces*, Stanford, Stanford University Press, 2006, p. 6.

<sup>3</sup> Theodor Adorno, «Bloch's “Traces”: the philosophy of Kitsch», *New Left Review* I/121, maig-juny 1980, p. 51.

<sup>4</sup> Mike Davis, *Más allá de Blade Runner. Control urbano: la ecología del miedo*, Barcelona, Editorial Virus, 2001.

<sup>5</sup> Mike Davis, *Dead Cities*, Nova York, The New Press, 2002, p. 13.

<sup>6</sup> Vegeu [www.justice4jean.org](http://www.justice4jean.org) i [www.stockwellinquest.org.uk](http://www.stockwellinquest.org.uk)

<sup>7</sup> Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 51.

- 
- <sup>8</sup> Ernst Bloch, *op.cit.*, p. 151-152.
- <sup>9</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 462.
- <sup>10</sup> Walter Benjamin, *One-Way Street*, Londres, Verso, 1997.
- <sup>11</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 432.
- <sup>12</sup> Citació extreta d'un correu electrònic de l'autor.
- <sup>13</sup> Vegeu [www.escolapau.org/img/programas/desarne/informes/06informe020.pdf](http://www.escolapau.org/img/programas/desarne/informes/06informe020.pdf)
- <sup>14</sup> Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 24-25.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, p. 105.
- <sup>16</sup> L'Associació per a la Recuperació de la Memòria Històrica, creada el desembre del 2000 per Emilio Silva i Santiago Macías, té com a missió recuperar els cadàvers enterrats a les fosses comunes del franquisme. En paraules d'Emilio Silva: «Yo soy nieto de un desaparecido. Primero de la Guerra Civil, después de la dictadura y hasta ahora de la democracia» (citat per Ildelfonso Olmedo, «Priaranza: Removiendo las fosas del franquismo», article publicat al diari *El Mundo*, diumenge 17 de març de 2002 - suplement Crónica).
- <sup>17</sup> Alberto Martín, «Terra. Paisajes con historia ausente». A Javier Ayarza, *Terra*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2008, p. 8.
- <sup>18</sup> Sven Lütticken, *Gert Jan Kocken: The Art of Iconoclasm*, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, *Newsletter*, núm. 97, setembre 2007.
- <sup>19</sup> Anna Botta, «The Alí Babà project (1968-1972): Monumental History and the Silent Resistance of the Ordinary». A Monica Jansen i Paula Jordão (eds.), *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, Utrecht, 2004, p. 583.