

Rastros (*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

En 1930 Ernst Bloch publicó *Huellas*, un pequeño libro compuesto por un conglomerado de aforismos, cuentos, anécdotas e incidentes de procedencias diversas, hilvanados, en palabras del autor, en una especie de «narración de narraciones», con la finalidad de «reflexionar contando fábulas» y arrojar luz «en la oscuridad del instante vivido».¹ Con estas narraciones Bloch apunta a algo que parece asomarse detrás de la realidad más anodina o de las cosas más simples y ordinarias, y se propone tirar del hilo de estos fragmentos para extraer y hacer visibles sentimientos y experiencias que puedan dialogar con maneras de pensar y de sentir del presente. Aunque a veces este presente esté en proceso de acontecer. O se encuentre todavía en el ámbito de lo posible, como si estos rastros no fueran en realidad fragmentos del pasado sino indicios de algo que está por venir. El autor desarrolla en este libro su capacidad fabuladora a partir de la aprehensión y la lectura de unos rastros que, como él mismo dice, son residuos y desechos de lugares, ideas o acontecimientos que se resisten a ser olvidados: «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.»²

Theodor Adorno decía con respecto al libro de Bloch que el pensamiento que rastrea los rastros es narrativo.³ De ahí que pensar a partir de los rastros se preste a un proceso fabulador en el que los límites entre realidad y ficción puedan no estar claramente establecidos, o en el que lo verdadero y lo falso puedan ser ambas cosas a la vez. Las narraciones empiezan a partir de datos históricos diversos, acontecimientos secundarios, experiencias subjetivas, insinuaciones e informaciones de segunda mano que pueden al mismo tiempo iluminar y oscurecer el relato. Narraciones de narraciones, imágenes de imágenes, rastros de rastros.

2

Después de los ataques al World Trade Center de Nueva York el 11 de septiembre de 2001 (y de los atentados de la estación de Atocha en Madrid el 11 de marzo de 2004 y al transporte público de Londres el 7 de julio de 2005) se ha acelerado todavía más la espiral de ansiedad, sospecha y conspiración que sienta las bases de lo que Mike Davis define como la *ecología del miedo*.⁴ En sus escritos sobre la violencia en la ciudad contemporánea Mike Davis relaciona la decreciente inversión estatal en remediar las desigualdades sociales con el incremento de la inversión privada en materia de vigilancia y seguridad. De manera contundente, concluye que «la seguridad se convertirá en un servicio urbano normalizado, como son ahora el agua, la electricidad y las telecomunicaciones».⁵

Esta ecología del miedo puede pensarse también a través de lo que podríamos llamar una economía de los rastros. Dejar rastros de nuestros movimientos y actividades cotidianas es hoy prácticamente inevitable, y no solamente por las numerosas cámaras de vigilancia repartidas por los espacios públicos: llamadas telefónicas, mensajes de texto, transacciones electrónicas, tarjetas monedero, correos electrónicos, navegación por internet... todas estas actividades generan sus propios rastros. Entonces, gestionar estos rastros, ordenarlos, clasificarlos y relacionarlos no es ya únicamente una necesidad económica de las empresas de telecomunicaciones, sino también un imperativo político del estado. Esta constelación de rastros que vamos dejando diariamente de nuestro transitar público y privado marca, en cierto modo, nuestra claudicación ante la gestión del miedo por parte del estado.

3

El gobierno británico ha propuesto en el parlamento la creación de un organismo que gestione una base de datos con toda la información de las llamadas telefónicas, mensajes de texto, correos electrónicos y tráfico en la red de todos los usuarios en el Reino Unido. Los datos de las telecomunicaciones dan a la policía no sólo la

identidad sino también la ubicación de la persona que hace una llamada telefónica, envía un mensaje de texto o accede a internet. Se estima que estos datos han sido la base de las pruebas de cargo en el 95 % de las investigaciones criminales y de terrorismo en el Reino Unido desde 2004. La gestión centralizada de esta información permitiría al gobierno y a la policía británicos el acceso directo a esos datos sin tener que solicitarlos a las compañías propietarias de los mismos.

Por otro lado, se nos dice que estar constantemente vigilados debería reconfortarnos, que nuestra seguridad depende de esta vigilancia, y que, en el peor de los casos, los rastros que vamos dejando, y que se archivan como datos de nuestro deambular público y privado, deberían permitir la reconstrucción de la geografía de nuestra desdicha. O no, como demuestra el caso de Jean Charles de Menezes, el joven brasileño asesinado por la policía británica en el metro de Londres el 22 de julio de 2005 al confundirlo con uno de los cuatro hombres que el día anterior habían participado en un atentado múltiple fallido en el transporte público de Londres. La investigación judicial que se hizo pública el 12 de diciembre de 2008 pudo reconstruir por medio de las filmaciones de las cámaras de vigilancia de la calle el recorrido que hicieron De Menezes y los policías que lo seguían desde las proximidades de su casa hasta las escaleras mecánicas de la estación de Stockwell. Las imágenes recogen detalles aparentemente intrascendentes en los que se puede ver a De Menezes y a los policías mezclados con la gente de la calle y el tráfico de primera hora de la mañana, caminando, esperando para cruzar la calle, sentados en el autobús, bajando las escaleras mecánicas del metro... Sin embargo, las grabaciones de las cámaras del andén de la estación de Stockwell y las de las dos cámaras del interior del vagón donde De Menezes fue asesinado han desaparecido. La policía insiste en que las cámaras no estaban funcionando, ya que las cintas habían sido retiradas para ser inspeccionadas a raíz del atentado fallido del día anterior.⁶

4

Toda fotografía es en sí misma un rastro o una huella. En este sentido, se podría argumentar que la fotografía *como rastro o huella* de la realidad y la fotografía *de rastros o huellas* de la historia construyen inevitablemente discursos paralelos: por ejemplo, sobre condiciones sociales, por un lado, y sobre el medio fotográfico, por otro. En sus inicios tecnológicos la fotografía era un medio limitado por la lentitud; el movimiento de los objetos dejaba una huella evanescente en la imagen fotográfica. Ahora, sin embargo, la fotografía parece encontrar un sentido nuevo a esa lentitud en el escrutinio de las secuelas, los rastros, los indicios y otras *basuras* de la historia. Los trabajos que exploran los rastros lo hacen de maneras que pueden recordar al relato alegórico y fabulador de la *micrología* de Ernst Bloch, o a las transcripciones y anotaciones, a veces aparentemente absurdas o aleatorias, de las *direcciones únicas* de Walter Benjamin.

5

Los trabajos de Sven Johne se entregan a este potencial fabulador para contar historias sobre la determinación y el fracaso de la voluntad humana. Tanto en *Vinta* como en *Naufragio* las fotografías y los textos con datos históricos –rescatados de archivos diversos y supuestamente fiables– coexisten en un mismo plano narrativo con las fotografías y la recreación literaria del autor. Las historias mezclan la narración en primera y tercera personas, pueden incluir datos detallados de la localización geográfica e histórica y suelen terminar con rememoraciones de carácter tragicómico o inverosímil, en un tono narrativo que recuerda al de la prensa local. El trabajo de Sven Johne es una propuesta sobre el acto de contar historias cercana a los escritos de W.G. Sebald o de Italo Calvino. El espectador debe habitar los trabajos en la ambigüedad y la incertidumbre ocasionados por el solapamiento de los dos espacios narrativos, el de la evidencia histórica y el de la imaginación del autor.

En la serie *Vinta* Sven Johne reconstruye las experiencias y desventuras de cinco personajes que convergen en una pequeña isla del mar Báltico. Es como si las biografías de estos personajes se hundieran en la arena de esta isla de nombre ficticio. En *Naufragio* se cuenta la desaparición de cinco barcos mercantes a partir del testimonio de los supervivientes. En un formato que recuerda a los exvotos marineros, las imágenes del mar abierto remiten, sin denotarlos, a los posibles lugares de los naufragios en los que se ubican las narraciones testimoniales. Como en los exvotos marineros, la narración existe gracias a los supervivientes, aunque aquí el tono alucinatorio y de locura de éstas parece más acorde con las circunstancias límite vividas por los personajes que esas descripciones limpias, factuales y apañadas de los exvotos.

Adorno observa que las historias que Bloch cuenta en *Huellas* tienen más de pensamientos hablados que escritos, y que por tanto éstas solamente pueden parecernos elocuentes si no las leemos como textos, y si nos

dejamos llevar por el pensamiento narrativo: «The stream of narrative-thought flows along, sweeping all before it, past all arguments, captivating us as it goes.»⁷ Se establece aquí un cierto paralelismo entre lo oral y lo visual: las historias de *Vinta* y de *Naufragio* remiten a una cierta oralidad/visualidad y, por consiguiente, el que las escucha/mira no debería ignorar el paso del tiempo y las circunstancias específicas del recuerdo. Tal es la historia de Bloch sobre el hombre que cuenta su viaje al norte de Siberia: «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.»⁸

6

El pensamiento que rastrea los rastros también puede materializarse en un conglomerado de referencias y citas a secas, sin narración alguna, como el *arte de citar sin comillas* de Walter Benjamin: «No tengo nada que decir. Solamente tengo que mostrar.»⁹ En el *Libro de los pasajes*, igual que en *Dirección única*, Walter Benjamin se presenta a sí mismo como un hombre que busca, a la par que desea perderse por las calles y las plazas públicas. Benjamin *lee* la calle de la misma manera que *se habita* un libro. Su caminar es un perpetuo movimiento errante del centro a la periferia, de dentro hacia fuera, coleccionando personajes y citas, tanto de textos como de imágenes: el *flâneur*, la prostituta, el coleccionista, «Construction site», «Madame Ariane – second courtyard on the left», «Underground works», «No. 113».¹⁰ Esta arqueología de los objetos inútiles, desechados y olvidados conforma un paisaje heterotópico, discontinuo y fragmentado, idóneo para un pensamiento que se propone evitar las definiciones fijas y los esquemas jerarquizantes. Entonces, la tarea del rastreador de rastros, del buscador de desechos, del *trapero* de la historia, puede limitarse a dar entidad a un fragmento («El asfalto se empleó primeramente para las aceras»)¹¹ y lanzarlo al aire.

7

El hielo de las imágenes de Matt Packer puede ser la huella de un proceso de producción, por ejemplo, pero puede no ser solamente eso, todavía. La historia futura del lugar, su otra temporalidad, desconocida por el autor en la época que éste tomó las fotografías, da una doble lectura, inevitable, al trabajo. Las imágenes de *Pista de hielo*, tomadas entre 2001 y 2006, cuando Packer vivía cerca de allí, muestran los desechos acumulados en un descampado adyacente a una pista de patinaje sobre hielo del nordeste de Londres. En dicho solar se acumulan restos genéricos de descampados: un contenedor con las puertas abiertas, montones de pedazos de maderas diversas y otros materiales de derribos, neumáticos, plásticos, vallas de alambre tiradas que no cierran nada... Estas basuras coexisten aquí con los depósitos de hielo procedentes del raspado y mantenimiento de la superficie lisa de la pista de patinaje, vertidos regularmente en la parte posterior del edificio adyacente al descampado. El proceso cíclico, repetido varias veces al día, del vertido del hielo y el consiguiente deshielo de la materia sólida y evaporación de la materia líquida, sugiere una poética del objeto ordinario y desahuciado, una metáfora del devenir de la historia en las antípodas de lo genealógico y de lo monumental. Como escribe el autor, «la pista de hielo es una especie de microclima; un lugar que requiere que su superficie se mantenga estable y sólida para patinar sobre ella. Esto contrasta con las superficies menos estables de los alrededores del exterior del edificio. El centro se ubica incongruentemente en una ciénaga municipal rodeada por zonas residenciales de alta densidad y pequeños polígonos industriales. Tal y como ocurre con otros espacios marginales, su superficie se encuentra expuesta a un constante flujo de basuras y otros vertidos, al tiempo que los especuladores inmobiliarios le tienen puesto el ojo esperando el momento oportuno para construir. Entre estas relaciones de estabilidad e inestabilidad, entre el interior y el exterior del centro, los vertidos de hielo eran como un médium».¹²

El espacio que se representa en estas imágenes se encuentra en el distrito de Londres donde ahora se está construyendo el complejo urbanístico de viviendas, instalaciones e infraestructuras de los Juegos Olímpicos de Londres de 2012. Pero en esta serie de 32 fotografías no hay ni especulación narrativa, ni apenas enunciado, ni tampoco puede haber una intencionalidad arqueológica de excavación del futuro del lugar. Se trata, simplemente, de una exploración reincidente, periódica y obsesiva de un espacio destartalado, como en estado de suspensión; una lectura del lugar efectuada desde la perplejidad que provocan los depósitos de hielo y los regueros de agua.

8

Los trabajos de Anna Ferrer y de Ulrich Gebert se proponen dar visibilidad, no tanto a unos procesos sumidos en los márgenes de lo cotidiano, sino a unas situaciones y acontecimientos opacos relacionados con procesos de violencia. Las imágenes de Ulrich Gebert tituladas *América parte I* muestran el ir y venir nocturno de unas furgonetas blancas en una esquina de una calle de Valencia, donde los inmigrantes esperan a ser contratados para trabajar en la cosecha de la naranja. Las fotografías tienen un vago parecido con la imagen cenital, distante, lenta y silenciosa de las grabaciones de videovigilancia. La secuencia de diez imágenes recuerda al lapso de tiempo entre un fotograma y otro de las filmaciones sincopadas y recurrentes de las cámaras de seguridad. El fotógrafo penetra este espacio de la marginalidad, a la vez que recupera el relato de Kafka *El hombre que desapareció* –publicado póstumamente con el título *América*– para finalmente descender precipitadamente al otro lado de la economía de la desigualdad, en ese descampado donde se registran y distribuyen los trabajadores en un acto burocrático a la intemperie, iluminado por una farola enorme (*América parte III*).

El trabajo de Anna Ferrer es la otra cara de la moneda de este mercado de trabajo de la inmigración. Es como su muesca. En *Racional*, los espacios construidos, plenamente urbanos, son el contrapunto de esos descampados como el de Valencia. Uno es el negativo del otro. *Racional* se desarrolla a partir del informe *El sector de defensa en España* (2006),¹³ publicado por la Escola de Cultura de Pau de la Universidad Autónoma de Barcelona a raíz de un encargo de Médicos Sin Fronteras – Espanya. Con la intención de elaborar un código ético interno, esta organización necesitaba saber cuáles de sus donantes potenciales estaban involucrados en la producción de armamento en España. Las fotografías muestran espacios públicos o privados relacionados con once de las entidades corporativas que aparecen mencionadas en el informe. Nada en las imágenes induce a pensar en la violencia, opresión, dolor y muerte asociados a los conflictos armados. La aparente normalidad y cotidianidad que representan podría perfectamente formar parte del discurso de legitimación corporativa. El texto incorporado a la imagen, sin embargo, compromete, al nombrar a las entidades, esta posible ambigüedad, al mismo tiempo que apuntala su intención crítica.

Tanto en *Racional* como en *América* se materializa un rastreo del territorio con la intención de dar visibilidad a unas condiciones económicas que se esfuerzan en pasar desapercibidas en la periferia de lo cotidiano o en la oscuridad de la noche. Las fotografías de Anna Ferrer y Ulrich Gebert reubican estos acontecimientos en la cartografía de lo cotidiano.

9

La noción de periferia es aquí pertinente en un sentido a la vez literal y figurado. Tanto Mike Davis como Iain Sinclair han comentado la importancia estratégica de la periferia para las instituciones y corporaciones que buscan el anonimato. La periferia está más alejada del campo de visión de las miradas críticas o de los itinerarios reivindicativos, al mismo tiempo que permite construir un espacio más *defendible* en tanto que éste se puede *condominizar*. En Barcelona, por ejemplo, fue ampliamente comentada la mudanza a finales de los años ochenta de la embajada de Estados Unidos desde la cétrica Via Laietana al barrio de Sarriá con el objetivo de apartarse del recorrido de las manifestaciones de estudiantes y trabajadores, que hacían siempre parada obligatoria delante del consulado, viniese al caso o no, para derramar unos cuantos botes de pintura.

10

Ninguna institución superior, dentro del estado, debería poder decir: usted no tiene derecho a buscar por sí mismo la verdad de los hechos. [...] Los individuos y los grupos tienen el derecho a saber y dar a conocer su propia historia. Tzvetan Todorov

El proyecto crítico de Eric Hobsbawm y Terence Ranger recopilado en el libro *El invento de la tradición* pone en evidencia, a partir de diferentes casos de estudio, los deseos e intencionalidades políticas y los dispositivos de legitimación que configuran los procesos de construcción de la memoria histórica y de la identidad colectiva. Hobsbawm y Ranger, como Tzvetan Todorov más tarde, remarcan que la institucionalización del pasado se consigue mediante un doble proceso de memorialización y de olvido: memorialización de lo que tiene que formar parte del hilo narrativo de la historia y olvido de lo que no debe formar parte de él. El trabajo ejemplar que proponen Hobsbawm y Ranger es rastrear el pasado en busca de las amnesias históricas. En *Los abusos de la memoria* Todorov reflexiona también sobre esta gestión del olvido como estrategia de legitimación, de discriminación social o de represión política, a la vez que teoriza el derecho al olvido como un mecanismo de liberación: olvidar en el sentido de *dejar de lado*, olvidar para poder vivir en paz. El culto a la memoria no

siempre sirve para las buenas causas, escribe Todorov, y por lo tanto debe distinguirse entre «la recuperación del pasado y su subsiguiente *utilización*».¹⁴ Para poner el pasado al servicio del presente, la memoria –y el olvido– deben ponerse al servicio de la justicia.¹⁵

11

Javier Ayarza se enfrenta en *La estrategia del aveSTRUZ* a una doble anomalía histórica. Por un lado, es una anomalía que el derecho a la recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil española haya tardado en legislarse casi treinta años de democracia (la Ley de la Memoria Histórica es del 26 de diciembre de 2007). Por otro lado, es también una anomalía que una vez legitimado este derecho, el acto de la apertura de las fosas comunes de la guerra y de la posguerra se lleve a cabo prácticamente sin presencia institucional del estado. Como si el estado se viera eximido del propio acto tras haber legislado sobre él, dejándolo en manos y a expensas de los propios descendientes de fusilados y desaparecidos, asesorados legal y logísticamente por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica.¹⁶ El trabajo de Javier Ayarza pone en evidencia esta retirada del estado del proceso de recuperación de los cuerpos de las víctimas del franquismo. Sus imágenes son, en cierto modo, el rastro de esta retirada.

Las fotografías dejan entrever cómo el proceso de excavar las fosas comunes se lleva a cabo con un cierto aire de cotidianidad: la mesa de picnic con la barra de pan y la botella de agua, las señoras vestidas de domingo conversando, sentadas al sol en sillas plegables, la relativa proximidad y alejamiento de los personajes que esperan (o que simplemente miran) los trabajos de excavación, el hombre que compacta con los pies la tierra removida, la propia gestualidad de los cuerpos... Todo sugiere un cierto aire de familiaridad que recuerda a las actividades colectivas planificadas y llevadas a cabo desde la base. Parece como si la apertura de las fosas comunes se hiciera con la aparente normalidad de las actividades de un domingo cualquiera, sin reminiscencia apenas, y sin ceremonia. Alberto Martín escribe que Ayarza establece su posicionamiento crítico en «la decisión de no articular su aproximación a través de una reconciliación entre memoria e historia, sino de evidenciar la relación entre olvido e historia».¹⁷ De ahí que las imágenes visualicen ante todo la voluntad de excavar, la búsqueda y la espera, más que el encuentro o el reencuentro.

12

En *Desfiguraciones* Gert Jan Kocken fotografía las huellas de las agresiones iconoclastas y censuras a textos religiosos del periodo de la Reforma protestante del siglo XVI. Su propuesta conceptual se fundamenta en la detallada *reproducción técnica* a tamaño real de las imágenes y los textos agredidos. Las fotografías, entonces, representan fundamentalmente dos tiempos a la vez: el de la memorialización iconográfica y el del rastro violento de la disidencia iconoclasta. Sven Lütticken escribe que las fotografías de *Desfiguraciones* son «una suma de adiciones y eliminaciones, de construcción y destrucción, de representación y abstracción, de símbolo e indacialidad ciega».¹⁸ Esta serie plantea, pues, la cuestión del valor de la imagen agredida: si esta imagen fragmentada e incompleta es un resto de la imagen original, un rastro de ella, o si es, en cambio, otra imagen con un valor nuevo, esta vez adherido a la herida. Esta cuestión adquiere una especial relevancia en la fotografía del retrato de la reina Guillermina, que fue agredido durante una manifestación de estudiantes que el 6 de mayo de 1960 asaltaron el edificio oficial del Alto Comisionado Neerlandés en Jakarta. Una nota escrita en el reverso de la tela –que ahora forma parte de la colección del Rijksmuseum de Amsterdam– solicita textualmente que no se restaure el retrato al considerar que las huellas de la agresión tienen más valor histórico que la representación misma.

13

Los monumentos conmemorativos son pequeños incidentes de amnesia cívica, una manera de olvidar. Iain Sinclair

En la fotografía *Voetboogstraat* de la serie *Amsterdam*, la palabra 'HELP' es un elemento diminuto del paisaje, prácticamente indescifrable, que remite a un acto de violencia urbana. La palabra marca el lugar donde se ha producido un asesinato. Como las flores que se encuentran todavía hoy en la entrada de la estación de Stockwell, su lectura produce como una sacudida del tiempo y del espacio. En el texto *Museos de la melancolía* Iain Sinclair sale en busca de los paneles conmemorativos de los soldados fallecidos en la Primera Guerra

Mundial que se encuentran en las principales estaciones de tren de Londres. El autor visita las estaciones una detrás de otra en una especie de expedición o peregrinaje para encontrar el nombre de un pariente lejano de su mujer desaparecido en combate en la batalla del Somme en 1917.

Iain Sinclair hace exploraciones urbanas a pie para ver y pisar los lugares de la ciudad donde ciertos acontecimientos y personajes han dejado sus huellas. Pero también para *llegar a ellos* atravesando el espacio que los separa, conectándolos, y poder así recomponer una nueva cartografía de la ciudad. Caminar es una forma de entrar en contacto con la calle y con esa amalgama de cuerpos y piedras que en ella dejan sus marcas de vida y de muerte. El autor atraviesa el territorio de la ciudad en busca de sus ausencias, amnesias, vacíos: una terminología de la ciudad y del cuerpo que nos acerca de nuevo a Walter Benjamin, y también a Michel de Certeau, a Patrick Keiller y a Stephen Barber. Iain Sinclair lee los apellidos en los paneles conmemorativos de las estaciones. Unos apellidos que ahora ya no existen, y unos monumentos arrinconados, ignorados, como si fueran parte del mobiliario urbano, o simples curiosidades atrapadas detrás de un puñado de cámaras de vigilancia, obstáculos para el recuerdo. En esa búsqueda compulsiva y obstinada, el autor se distrae con otras cosas que de repente salen a la luz, como por casualidad, sin venir a cuento, inevitablemente, pero que entran a formar parte de la narración, contadas por los personajes que se va encontrando en la calle o en una iglesia acorralada por las obras de la futura villa olímpica de Londres. Los ataques suicidas del 7 de julio de 2005, sin embargo, cambian el rumbo de su narración. Las flores y los mensajes en recuerdo de los fallecidos invaden las paradas de autobús y las cabinas telefónicas, compitiendo con «tarjetas para prostitutas». ¿Qué sentido puede tener, se pregunta Sinclair en esos momentos de absoluta perplejidad, escribir sobre los monumentos a los muertos de la Primera Guerra Mundial? Y unas líneas más abajo: «Los invisibles de la ciudad real no aparecen en el circuito cerrado de televisión hasta que están muertos, hasta que todo ha terminado y una ficción adecuada del pasado es editada por políticos y jueces.» Palabras contundentes que sin duda nos devuelven también, una vez más, a la estación de metro de Stockwell donde la policía antiterrorista británica asesinó a Jean Charles de Menezes. Por error. Y todavía unas páginas más adelante: «Cuando me acerco a Hackney, veo una nueva pintada en letras negras: Fallujah Londres. Bombas = Bombas.» El relato termina en un hangar donde se almacenan objetos antiguos o descartados y otros trastos del transporte público de Londres. Entre ellos hay un vagón de metro con las puertas abiertas, y en su interior, unos muñecos de yeso a tamaño real, vestidos de verano, sentados o de pie en posiciones diversas, como esperando, eternamente, a que se cierren las puertas y que el tren se ponga en marcha...

14

El polvo, ese «monótono, gris e inútil rastro de la entropía»,¹⁹ es ciertamente una materia poco presta a las grandes narraciones de la historia. Sin embargo, irónicamente, tiene cierta familiaridad con lo fotográfico en tanto que es susceptible de plasmar imágenes, rastros y huellas. En *Proyección (polvo)* de Lewis Ronald hay un doble juego que se establece entre la imagen y su proyección, por un lado, y entre la proyección y el objeto, por otro. El haz de luz del proyector ilumina las motas de polvo en el aire, las cuales parecen réplicas de las motas de polvo en la imagen proyectada. Esta reverberancia provoca una especie de *aplanamiento* del espacio que hay entre el foco de luz y la superficie de proyección, deslocalizando el objeto. Este juego especulativo, casi lúdico, sobre el medio fotográfico se extiende también a la instalación que lleva por título *Papel tomográfico*. En esta obra, la proyección acelerada de las fotografías de los papeles cuadrados que conforman la pirámide parece recorrer su espacio interior. Las hojas de papel actúan de planos de corte que, al ser fotografiados, hacen visible la estructura interna del objeto. Ambos trabajos parecen querer dar identidad a un rastro de *nada* que podría encontrarse entre los objetos, o entre los pliegos o cortes del espacio interior de un objeto, un espacio entre-dos donde, finalmente, parece materializarse la desaparición del rastro.

15

Por último, ¿cómo podemos pensar la ausencia de rastros? ¿Quién puede tener la capacidad de gestionar, administrar e invisibilizar, no ya los rastros de los otros, sino sus propios rastros; la capacidad de construir para sí mismo una especie de geografía política oculta? ¿Es esta capacidad de ocultación, de desapercepción, una especie de utopía contemporánea solamente al alcance de los más poderosos, cuyos rastros se desvanecen en una atmósfera de presencias discontinuas? ¿O de los más marginales, los sin techo, los nómadas, los temporales, los inmigrantes ilegales, los clandestinos? ¿O de los más lunáticos?

-
- ¹ Citado por Carlos Eduardo Jordão Machado, «La crítica (materialista) del mundo (discontinuo) de las cosas. Sobre “Dirección única” (Benjamin), “Rastros” (Bloch) y “Los empleados” (Kracauer)». En Miguel Vedda, *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Ediciones Herramienta, 2008, p. 72-73.
- ² Ernst Bloch, *Traces*, Stanford, Stanford University Press, 2006, p. 6.
- ³ Theodor Adorno, «Bloch’s “Traces”: the philosophy of Kitsch», *New Left Review* I/121, mayo-junio 1980, p. 51.
- ⁴ Mike Davis, *Más allá de Blade Runner. Control urbano: la ecología del miedo*, Barcelona, Editorial Virus, 2001.
- ⁵ Mike Davis, *Dead Cities*, Nueva York, The New Press, 2002, p. 13.
- ⁶ Ver www.justice4jean.org y www.stockwellinquest.org.uk
- ⁷ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 51.
- ⁸ Ernst Bloch, *op. cit.*, p. 151-152
- ⁹ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 462.
- ¹⁰ Walter Benjamin, *One-Way Street*, Londres, Verso, 1997.
- ¹¹ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 432.
- ¹² Cita extraída de un correo electrónico del autor.
- ¹³ Ver www.escolapau.org/img/programas/desarme/informes/06informe020.pdf
- ¹⁴ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 24-25.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 105.
- ¹⁶ La Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, creada en diciembre de 2000 por Emilio Silva y Santiago Macías, tiene como misión recuperar los cadáveres enterrados en las fosas comunes del franquismo. En palabras de Emilio Silva: «Yo soy nieto de un desaparecido. Primero de la Guerra Civil, después de la dictadura y hasta ahora de la democracia» (citado por Ildefonso Olmedo, «Priaranza: Removiendo las fosas del franquismo». Artículo publicado en el diario *El Mundo*, domingo 17 de marzo de 2002 - suplemento Crónica).
- ¹⁷ Alberto Martín, «Terra. Paisajes con historia ausente». En Javier Ayarza, *Terra*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2008, p. 8.
- ¹⁸ Sven Lütticken, *Gert Jan Kocken: The Art of Iconoclasm*, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, Newsletter nº 97, septiembre 2007.
- ¹⁹ Anna Botta, «The Alí Babà project (1968-1972): Monumental History and the Silent Resistance of the Ordinary». En Monica Jansen y Paula Jordão (eds.), *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, Utrecht, 2004, p. 583.