

INTRODUCCIÓ: POLÍTICA I POÈTICA DELS MALS ENDREÇOS

El nom del poble aragonès de Belchite està clarament associat a les ruïnes de la Guerra Civil. Fou tres cops pres durant la guerra, primer pels franquistes, després pels republicans, i reocupat pels finalment vencedors. Franco decidí deixar-lo en ruïnes, diuen que per mostrar la «barbàrie» de l'exèrcit republicà, i féu que fossin els seus presoners els que construïssin un poble nou al costat de l'antic. Custodiar aquests presoners també comportà la construcció d'un camp de concentració, en funcionament fins a 1964, i del qual actualment encara en queden restes. Els anys 1988 i 2007, Francesc Torres hi dedicà dues instal·lacions diferents, separades en el temps però vinculades a l'evolució artística de l'autor, que empra la història, la guerra i la memòria com a centres gravitacionals de gran part de la seva obra. A *Belchite/South Bronx: A Trans-Historical Landscape* (1988) contraposava les seves fotografies de les ruïnes de Belchite amb les dels edificis abandonats del South Bronx de Nova York i les exposava en una instal·lació on es construïen també maquetes de ruïnes que podien ser d'una o altra localització. Gairebé deu anys després, amb *Munchausen's Visit* (2007) retornava a Belchite, però per mostrar les traces del rodatge de *Les aventures del baró Munchausen*, de Terry Gilliam (1988), que s'havia filmat allà mateix. Escrivia Torres: «Pude fotografiar el

resultado de aquella barbarie al día siguiente del final del rodaje, antes de que se lo llevaran todo. Estas imágenes muestran lo que vi. El pueblo parecía un cadáver maquillado y vestido de payaso».¹

La permanència de la vila antiga de Belchite, declarada bé d'interès cultural per la UNESCO l'any 1992, i els treballs de Torres sobre ella proposen múltiples interrogacions al ciutadà actual que s'hi acosti. Entre aquestes, per exemple: de què és un indici la voluntat de Franco de deixar les ruïnes en aquest estat? Potser convertí la desatenció a les víctimes de la guerra en un impostat discurs de memòria? Conservar actualment les ruïnes com a tals, en manté la voluntat? Quina és la temporalitat històrica de què són indici aquestes restes, la dels múltiples estils arquitectònics dels edificis que es conserven, de la guerra que els destruï o del dictador que els volgué mantenir en procés de degradació? Totes les ruïnes diuen alguna cosa del temps passat i, per tant, són equiparables independentment del seu origen? Aquest «origen» es troba en la natura i el temps que les desfà, en la «barbàrie» que les crea o en les institucions que decideixen no reconstruir-les? Les ruïnes d'una guerra recent, poden parlar de la intemporalitat o de la supervivència associada a les ruïnes clàssiques? Què diu, de com ens relacionam amb el nostre propi passat, el fet que puguin ser l'escenari d'una pel·lícula d'aventures fantàstiques? Com s'integra, aquest mateix film, en la història palimpsèstica de la vila enrunada? Els escenaris de cartó-pedra de la pel·lícula, s'hi haurien de mantenir com a part d'una nova capa ruïnosa? És possible «construir» una ruïna? Quin és el moment on cal detenir la seva degradació

1. Text de presentació de l'exposició. Per reflexionar sobre els límits en els usos dels escenaris ruïnosa recent, John Patrick Leary (2011) ha posat l'exemple de la filmació en les edificacions ruïnosa emblemàtiques de Detroit del film *Red Dawn 2* (2012), de Dan Bradley —en procés de filmació quan es publica l'article—, suposada continuació del film del mateix títol —estrenat a Espanya com a *Amanecer rojo* (1984)—, i que plantejava la invasió nord-coreana dels Estats Units, un univers, doncs, distòpic, en un escenari ruïnós real. Parlarem més endavant sobre els usos estètics dels paisatges desolats en la literatura i el cinema contemporanis.

per preservar-ne el «valor»? Per què cal fer-ho? I, en definitiva, com s'interrelacionen les polítiques de memòria amb les percepcions de la cultura com a patrimoni? Com les desafia o les reafirma la creació artística que s'hi acosta amb una voluntat no només representativa o evocativa, sinó també crítica?

En aquest volum no pretenc respondre totes aquestes preguntes, però sí situar-me des d'una posició reflexiva en l'ampli espai polèmic que proposen. El meu camp d'estudi és la representació de les ruïnes contemporànies i, per extensió, l'ús d'estètiques de la desfeta en la cultura catalana postfranquista. M'interessen, així, tant les representacions literàries —que han ocupat fins ara el meu camp d'especialització— com les d'altres àmbits de la cultura catalana que abracen la cultura visual (arts, performance i audiovisuals) i diverses formes de consum cultural (productes de consum i estratègies d'ocupació de l'espai). La recerca de què és fruit té una faceta temàtica —d'anàlisi de les evolucions de les definicions i caracteritzacions de les ruïnes en l'art i en la literatura i dels discursos hermenèutics que s'hi han acostat—, una faceta aplicada —d'anàlisi d'alguns casos concrets en l'àmbit literari i cultural català— i, finalment, també una faceta metodològica, de reflexió sobre els mètodes científics adients per a l'anàlisi del camp concret de la cultura catalana contemporània i, especialment, dels processos de crisi i de canvi que l'han poguda afectar.

El tòpic associat a les ruïnes ha anat refigurant-se al llarg dels segles per tal de donar compte de la diversitat de sentits atribuïbles a l'absència, la fragmentació, la incompletesa o l'antiguitat que defineixen la ruïna com a tal. La bibliografia sobre el tòpic ruïnós és ingent. En aquestes pàgines, m'interessen fonamentalment les representacions de les anomenades «ruïnes del passat recent», unes ruïnes inestables i dinàmiques, sovint encara en procés de desfeta. Em referesc, per exemple, a infraestructures industrials en desús, habitatges i establiments tapiats, descampats, projectes urbanístics deixats a mig fer, etc. Per extensió, m'interessa la relació entre els objectes deixats de banda o reutilitzats i la memòria personal i col·lectiva que poden vehicular. De fet, en el marc ruïnós que

m'ocupa, també la diferència entre objectes i edificis, això és, entre béns mobles i immobles, pot resultar difusa. Tot es troba sota el signe del trànsit i la precarietat, però des d'una matèria que no és líquida —ni en el sentit purament substancial ni en el metafòric que va posar en circulació Zygmunt Bauman. És una matèria que «queda», que roman si no es fa res per esborrar-ne la presència. Representades en la literatura i en l'art contemporanis, les restes també poden esdevenir un índex d'allò que no resulta integrable en un model econòmic, social —i sovint també cultural— d'aparent progrés i creixement continu. Es vinculen a allò que podríem denominar «estètiques de la desfeta», això és, l'ús creatiu d'imatges que representen allò menystingut en relació amb el sistema cultural que en determina la marginalitat i que en pot fins i tot regular la recepció en l'òrbita de l'objecte.

Em situo en un univers conceptual on l'aura de les ruïnes clàssiques s'ha desdibuixat i confon el seu espai amb el de les simples restes. Això es vincula, en català, a la confusió dels camps semàntics de les *ruïnes* —restes d'edificis arruïnats— i de la *runa* —segons el DIEC, enderrocs, rebutjos o brossa—, una confusió que potser no és fruit només, com han vist alguns, d'una errada o d'una ultracorrecció, sinó simptomàtica d'una reformulació del sentit atribuït a cada terme. Els exemples amb què se solen diferenciar en els glossaris que pretenen desfer l'equívoc oposen ruïnes prototípiques (això és, ruïnes «clàssiques») a restes abandonades.² Etimològicament, els dos mots es vinculen al llatí «ruo», que vol dir tombar o enfonsar-se (Escoubas 2007: 10) però també «convertir-se» o «esdevenir». En realitat, els enderrocs solen ser fruit d'algun procediment de desfeta d'allò prèviament edificat; per tant, la distinció no és del tot operativa si no és a partir d'una valoració prèvia d'allò que de-

2. Vegeu-ne, per exemple, les imatges de l'entrada corresponent al tema en la web del Servei Lingüístic de la Universitat de Barcelona a: <<http://www.ub.edu/xdl/vocabularia/archives/2553>>. En la primera accepció del DCVB per a l'entrada «runa» apareix com a sinònim «ruïna». La resta d'accepcions remet a residus o tipus de brutícia acumulada.

cau.³ Escrivia Albert Jané en una nota terminològica publicada a l'*Avui*, intentant diferenciar els sentits dels dos mots:

runa, contracció popular de ruïna, té una utilització més aviat reduïda, en frases com és ara “Va passar un camió carregat de runa” o “Abans de fer obres caldrà treure tota la runa”, en què sol revestir la forma del singular, talment com sorra, terra o grava. [...] La Gran Enciclopèdia dedica un breu paràgraf a comentar l'interès arqueològic, literari, romàntic, etc., desvetllat, més o menys modernament per les ruïnes. Sempre per les ruïnes, mai per la runa, que ofereix només el problema de desempallegar-se'n. (Jané 1980: 3)

Dos dels trets que esmenta Jané en lloc secundari són més rellevants en la diferenciació dels conceptes que no els que fan referència a l'origen de la matèria fragmentada: la data d'inici difús de l'interès «ruïnós» —«més o menys modernament»— i la finalitat de la runa —«desempallegar-se'n». Si atenem a casos concrets, la diferència material o d'origen entre les dues tipologies fàcilment es desdibuixa. Què ocorre, per exemple, amb els nombrosos talaiots que, en terres de Mallorca, han acabat sota les pales d'una excavadora o integrats en edificacions, considerats simples pedres? O amb les restes del barri de la Ribera, cobertes per la Ciutadella de Barcelona fins a l'enderroc d'aquesta en el segle XIX i avui capolades sota el parc del mateix nom? Eren ruïnes o runa? Què determinà la destrucció l'any 1989 de les restes localitzades al Bogatell davant de les conservades i «museïtzades» sota l'antic Mercat del Born ja en el segle XXI?

La frontera entre les ruïnes patrimonialitzades i les simples restes és sempre un índex del límit que separa allò que les institucions culturals consideren *propi* i, per tant, digne de preservació, i allò que es percep o es representa com a *impropi* i, per tant, com a sobrant.⁴ Aquesta frontera pot ser, també, l'escena-

3. Tornarem a aquesta qüestió més endavant, introduint l'excepció de la runa que és fruit de processos naturals on, tanmateix, l'ús del mot no és gaire habitual.

4. El concepte de patrimonialització anirà sortint al llarg d'aquest volum. Per a una anàlisi dels vincles entre interès ruïnós i emergència d'una idea de patrimoni, vegeu Lacroix (2007) i, més específicament, Tiberghien (2015).

ri d'un camp de batalla per definir els límits i les representativitats d'una cultura, si aquesta es veu assetjada per un dèficit simbòlic o si veu qüestionada la seva legitimitat. Per això, recórrer a algunes de les representacions ruïnoses en la cultura catalana actual ens pot ajudar a definir els procediments de distinció amb què aquesta cultura ha intentat pal·liar aquest dèficit i també a visualitzar el que sembla quedar als marges d'allò plenament integrat. Les ruïnes i les restes resulten, també, un símil recurrent de la tasca mateixa de l'escriptor o de l'historiador que treballa a partir d'una tradició que, en el cas català, s'ha vist sotmesa a fractures i fragmentacions. En el cas de les tradicions fracturades, l'angoixa de les influències no té a veure necessàriament, com volia Harold Bloom (1973), amb un procés d'assumpció conflictiva de l'herència dels grans mestres, sinó amb la consciència d'una impossibilitat de reconstruir del tot un bagatge incomplet. No és d'estranyar, per tant, que l'escriptor català pugui representar-se —si manllevam la imatge de Walter Benjamin— com un drapaire.

Des d'aquest marc conceptual, l'objectiu d'aquest volum és doble. En primer lloc, hi pretenc identificar i analitzar un corpus significatiu, però en absolut complet de representacions ruïnoses en la cultura catalana recent. Des d'aquest primer punt de vista, aquest és un estudi temàtic, però que atén a les especificitats del tòpic ruïnós davant d'altres tòpics, això és: la capacitat de significar a partir d'una mancança, la vinculació amb una filosofia de la història, la determinació a partir d'un concepte concret de patrimoni nacional, o la condició d'híbrid estètic, és a dir, producte alhora de l'obra de l'ésser humà i de la natura. Es planteja, també, com un estudi interdisciplinari. M'aprofitaré de les múltiples aportacions que les ruïnes contemporànies han motivat en l'àmbit de l'art, de la geografia cultural, de l'antropologia i de l'urbanisme, generant un corpus analític que incrementa l'interès del tema. El meu propòsit, doncs, és situar les seves manifestacions en la cultura catalana ben en el centre d'un tema la rellevància del qual s'explica en un context cultural, social, urbanístic, polític i econòmic d'abast internacional.

En segon lloc, en aquest treball també pretenc motivar una reflexió metodològica sobre la història de la literatura i de la cultura catalana. La publicació l'any 2002 del meu primer llibre (*Discursos testimonials en la literatura catalana recent*) motivà una crítica —de les múltiples que ben segur es podrien haver fet d'un treball tan inicial!— que en qüestionava l'extensió del debat terminològic i de l'aparell metodològic. En aquest volum, em reafirm en la voluntat de fer de la discussió metodològica un mecanisme d'avenç necessari —gairebé diria essencial— en uns estudis de literatura catalana on —ja em perdonaran els que s'hi vegin reflectits— impera encara massa sovint una voluntat de situar l'objectiu de l'anàlisi en la valoració positiva o en la dignificació de l'objecte d'estudi. La imatge de les ruïnes i de les restes està lligada, en la seva fragmentació, a un model historiogràfic que desafia les formes de la historiografia tradicional. La coneguda imatge benjaminiana de la història com a camp de runa situa l'historiador de la cultura davant un repte: el de reconstruir imatges del passat amb un sentit que no intenti tancar des del seu present línies de continuïtat que falsejarien necessàriament un passat heterogeni i, a més, podrien contribuir a mantenir les exclusions que els opressors del passat propiciaren. Fer història des de les restes —això és, des de les obres descartades, les percepcions sobre la literatura que no arrelen, allò que les institucions no integren en el projecte de normalització— hauria de permetre posar en evidència la funció normativa de la historiografia literària nacional. En aquestes pàgines no pretenc impugnar el relat de la història literària així com s'ha tramada en la literatura catalana, ni tan sols desmotivar la necessitat d'aquest relat, sinó més aviat crear petits contrapunts que permetin, com deia també Walter Benjamin (1999[1940]), llegir la història a contrapèl. Des d'aquest punt de vista, el treball que en resulti no prendrà necessàriament forma de relat ordenat a partir d'una concatenació de casos representatius. Serà un inventari parcial d'exemples que poden ser indicatiu d'un moment de tensió en la mateixa cultura catalana. Crec modestament que en poden enriquir la percepció en tant que la poden mostrar en evolució i en conflicte, com a camp per a l'heteroge-

neïtat productiva i no com a relat tancat a la representativitat d'una sèrie de moviments o, simplement, de períodes consecutius. En tot cas, els aspectes temàtic i metodològic del treball que aquí present no es vinculen de manera causal. Això és: no preten que les ruïnes representades en la literatura i en l'art puguin generar un relat alternatiu o una espècie de «cara B» de l'hegemonia. Òbviament, hi ha representacions ruïnoses fetes des de l'hegemonia i per reafirmar-la.

En resum: el meu enfocament és també ruïnós des d'un punt de vista metodològic perquè pren aquestes representacions com a indicis o traces fragmentàries d'allò del passat que sobreviu sense integrar-se i que, per tant, genera petites esquerdes en un relat de continuïtats culturals. És per això que, com he dit, les restes funcionen en aquest estudi alhora com a imatge i com a camp de reflexió metodològica sobre la pròpia tasca d'anàlisi cultural. Percebudes com a imatge, ens permeten resseguir en la cultura catalana contemporània una nova estètica de les ruïnes que revifa la rellevància del tòpic. Com exposaré més endavant, aquestes noves ruïnes contemporànies escapen sovint de la vinculació patrimonial que atribuïm a les ruïnes que podríem denominar clàssiques o històriques. Són, encara, restes no integrades en els catàlegs d'objectes i edificis que les institucions culturals consideren dignes de ser preservats. Com he apuntat, postul que entre les ruïnes històriques i les simples restes d'enderrocs no s'estableix una oposició que es justifiqui en termes intrínsecs, això és, en relació amb la matèria que ubicam en una o altra categoria. Si els termes s'oposen, és fonamentalment en funció de la voluntat d'una comunitat de vincular unes restes a un fet històric que es considera rellevant en el present. Així vistes, les ruïnes que podríem denominar «patrimonials» es defineixen com a tals en funció d'un acte de tancament de la seva condició variable i performativa —el procés de degradació iniciat pel pas del temps, les catàstrofes naturals o la destrucció humana— que s'esdevé quan es consideren símbol d'un moment històric específic passat o present que serveix de marc en el qual la ruïna pren sentit concret. Anomenaré «anconratge» aquest procés de tancament del sentit a partir de la deter-

minació del «passat» de la ruïna. Aquest procés pot presentar-se literàriament amb una dimensió més individual —posem per cas, en la identificació entre el jo poètic i les ruïnes del temple de Posidó de Súnion a la segona de les *Elegies de Bierville* de Carles Riba— o, habitualment, amb una dimensió clarament col·lectiva, que regula l'inventari patrimonial d'edificis i restes a conservar i assenyalar com a indicis d'una memòria històrica —per exemple, en les reflexions d'escriptors catalans sobre les ruïnes de Poblet a principis del segle xx.

Les ruïnes contemporànies s'ajusten amb dificultat respecte a la idea tradicional de patrimoni que havia motivat, sobretot durant el Romanticisme, algunes de les manifestacions més difoses del tòpic. Aquesta incomoditat que ens les fa percebre com a runa pot servir d'índex per reflexionar sobre com es crea un determinat model de cohesió cultural: què és allò que es percep com a part de la memòria col·lectiva i què és allò que desafia aquesta mateixa percepció. Si bé aquestes «restes» són sempre presents en tota cultura en evolució, partiré de la hipòtesi que es fan més visibles en aquelles cultures que han patit processos de crisi o repressió i que, en conseqüència, han generat mecanismes de reparació, reconstrucció, reinvençió o rearticulació cultural. En la cultura catalana, des de finals dels anys seixanta es fa present una consciència sobre la necessitat de construir el que Joaquim Molas (Casas 1970: 24) denominà un nou «marc d'acció» o, com en digué també Manuel Vázquez Montalbán (1970: 20), un «codi unitari» que pogués generar un consens sobre la funció de la cultura ja en democràcia (Picornell 2013: 47-53). Kathryn Cramer (2008) i Josep-Anton Fernández (2008) han estudiat des de diferents òptiques com el model «normalitzador» es converteix en programa d'articulació cultural en la cultura catalana transicional. Empraré les imatges de desfeta com a símptomes d'allò que s'escapa d'aquesta norma de rearticulació, de les restes que el mateix model produeix quan s'afirma com a projecte de consens. M'interessa contribuir al debat sobre com tot discurs de planificació cultural que sorgeix d'un procés de transició política genera productes que no hi encaixen i que, per tant, en minen el propòsit generalitzador.

La historiografia literària ha estat concebuda sovint com una eina més del procés de normalització, una eina de segur útil i insubstituïble, però que, quan s'enfronta a la contemporaneïtat, pot mancar de la distància necessària per estudiar uns processos en els quals, de fet, participa. En el nostre context acadèmic, la història cultural ha tendit a construir paradigmes explicatius centrats en la causalitat i en la representativitat dels productes que s'hi ubiquen. Se cerquen, doncs, si empram la terminologia de Raymond Williams (1977), uns dominants que no serveixen només per analitzar com s'ha conformat i delimitat un determinat model de cultura, sinó també per reafirmar-ne l'hegemonia.⁵ Aquesta recerca —i creació— de representativitats resulta imprescindible per permetre una historiografia literària i cultural que estableixi continuïtats i marcs explicatius d'abast global i fàcil aplicació en la docència. Així ho afirmava Fredric Jameson en la introducció al seu llibre més difós sobre la postmodernitat: «si no adquirim algun sentit general d'un dominant cultural, caurem en una visió de la història actual com a mera heterogeneïtat, com a diferència fortuïta o com a coexistència d'una host de forces diverses l'impacte del qual no es pot dir» (2003[1991]: 7). I, tanmateix, els dos arguments que sostenen l'afirmació de Jameson són en el fons refutables. En primer lloc, afirma que aquest estudi dispers suposaria la conversió del camp cultural en fruit de diferències *fortuïtes* o *coexistència* de forces: en realitat, podríem argumentar, qualsevol «diferència» en el camp cultural és fruit també d'un procés històric i de poder. És conseqüència, a més, d'un equilibri de forces que dista molt de ser «fortuït», sinó que és fruit d'una constant competència a la recerca de béns o, com diria Pierre Bourdieu (1990), de «capitals» (socials, econòmics, simbòlics) que ofereixin als agents implicats avantatges dins del mateix camp i que, de fet, per al sociòleg francès, són la font dels conflictes que n'asseguren la unitat. En segon lloc, caldria plantejar-se si la impossibilitat de «dir» l'impacte d'aquestes forces heterogènies depèn de quelcom intrínsec a elles mateixes o si, al

5. He reflexionat al respecte a Picornell (2013: 40-42).

contrari, és fruit del lloc perifèric on les col·loca un mètode que privilegia les lògiques lineals i causals (força/impacte, causa/efecte, pre/post).

Per tot això, partesc de la idea que l'estudi de dominants, tot i que sigui l'opció metodològica que ofereix bases més clares i més sòlides per sustentar descripcions periodològiques d'ampli abast, o per identificar tendències en un espectre diacrònic, no deixa de ser, tanmateix, una *opció* i, com a tal, no tanca necessàriament la porta a models d'anàlisi que tinguin en compte allò que el que és dominant exclou i que la crítica que Williams denominava «transcendental» percep com a «impertinent». Ens podria servir d'exemple d'aquesta possibilitat de canvi de paradigma el gir proposat pels estudis de mobilitat en les ciències humanes i socials, plantejat des de la idea que les teories que s'anomenen «sedentàries» han avaluat com a normals (i fins com a normatives) categories estables —per exemple, la localitat de la tribu davant la desatenció de la migració en l'antropologia clàssica (Clifford 1997)— que en realitat eren excepcions a un comportament humà en constant trànsit —també en la història d'Europa (Bade 2003). El canvi de focus cap a allò que abans es considerava contingent genera noves mirades sobre el món, que situen allò que es considerava «normal» i «analitzable» en diàleg amb la resta, sovint no menys comú (Sheller i Urry 2006; Greenblatt 2010).

En aquestes pàgines es reuneixen lectures diverses de productes i fenòmens en què he estat treballant els últims anys des d'aquesta òptica ruïnosa. Els continguts del volum s'estructuren en quatre blocs que es poden llegir per separat en tant que cada article respon a una recerca relativament autònoma respecte a la resta. Des del tercer capítol, cada aportació està orientada a partir d'una idea del marc conceptual de les restes i s'aplica a un objecte d'estudi concret vinculat a la cultura catalana. El primer bloc funciona com a estat de la qüestió parcial entorn de les poètiques ruïnoses. Assenta així algunes de les bases per a la reflexió sobre les ruïnes recents de la resta de capítols. En els dos primers capítols m'interessa sintetitzar algunes de les propostes crítiques que s'han ocupat del tòpic i

destacar els motius més reiterats en el seu tractament i el joc hermenèutic que proposa. El tercer capítol s'orienta a partir de la idea de la natura-agent i proposa un viatge parcial sobre els usos de les poètiques ruïnoses en la literatura catalana del segle xx que, orientat des de la idea de transformació del medi natural, pot servir de contrapunt a la idea de permanència que sovint es vincula al tòpic. Aquest és, segurament, l'article més tradicional quant al corpus que pren de referència, però també el més arriscat del volum, en tant que trama un itinerari cronològic des d'un inventari de casos, però ho fa des d'una mirada un tant desplaçada respecte a l'habitual, una mirada que pretén compensar críticament una certa dèria patrimonialitzadora que s'ha assentat darrerament en el món de les lletres catalanes.

Dues són les localitzacions que solen ser recurrents a l'hora d'inventariar la casuística de les ruïnes contemporànies: els polígons industrials i les ciutats. En aquestes últimes, el lloc de les ruïnes sovint és engolit per les noves construccions, i resulta un índex de les fronteres de la ciutat, tant de les internes —centres turístics respecte a barriades suburbanes, llocs patrimonials respecte a descampats— com de les purament físiques: el límit on la ciutat es converteix en polígon o en camp. Els tres capítols del segon bloc s'orienten a l'anàlisi de les representacions de ruïnes urbanes prou diferents i que responen a temporalitats diverses i, d'alguna manera, es lliguen també a tres conceptes correlacionats amb la idea de memòria en relació amb l'univers urbà, el record i la història. En primer lloc, el volum a quatre mans *Última oda a Barcelona*, de Lluís Calvo i Jordi Valls serveix per passar revista a la tematització poètica dels espais intersticials —això és, descampats i zones de transició de la ciutat a la ruralia— en la representació de Barcelona, que, en la segona edició del llibre, s'il·lustra amb les fotografies de Gemma Miralda. Aquesta ciutat també és el centre d'atenció de *Mercado de futuros*, un documental de Mercedes Álvarez que es tracta en la segona aportació d'aquest bloc. El documental, que és només una mostra d'una àmplia imatgeria ruïnosa dintre del gènere a la qual també es fa esment, oposa els escenaris ruïnosos i els mercats d'encants a les maquetes i els simulacres

de les fires de venda immobiliària. Permet, doncs, una reflexió sobre la memòria de l'espai en l'era que Jean Baudrillard (1978) denominà «del simulacre». Finalment, el tercer capítol d'aquest bloc ens situa a la ciutat de Palma, però planteja una problemàtica que ha estat present en nombroses poblacions catalanes i espanyoles des de finals del segle xx. Es tracta del debat sobre l'eliminació dels monuments franquistes. Els supòsits d'excepció de la Llei de Memòria Històrica espanyola del 2007 generen, en el cas del monument als Héroes del Crucero Baleares situat al parc de Sa Feixina de Palma, una situació equívoca que enfronta en l'opinió pública els partidaris de la seva conservació amb els que advoquen per esbucar-lo. El cas em permet reflexionar sobre els vincles entre commemoració i memòria, així com sobre el concepte de patrimoni com a salvaguarda per a la conservació d'allò considerat monumental o històricament rellevant.

El tercer bloc del volum es dedica als objectes en desús o reutilitzats. Des de l'òptica ruïnosa que orienta aquest assaig es presenten com a traces d'un ús i, per tant, com a catalitzadors d'una memòria en el present. Aquest potencial dels objectes és treballat en relació amb la filosofia de la història i amb la seva potencialitat política en les instal·lacions de Francesc Torres. Postul en aquest capítol que és possible parlar d'una performance en absència en els seus treballs, construïda a partir d'objectes recuperats o creats per manifestar aquesta pulsio del record conflictiu. També és polític el potencial que tenen els objectes reutilitzats a *La pell de la frontera*, de Francesc Serés, un retrat de la vida dels migrants a la Franja que separa o uneix Aragó i Catalunya. Aprofitant les noves teories dels objectes que sorgeixen en la filosofia, l'arqueologia i l'antropologia recent, les matèries descartades que es representen en aquest volum serveixen per reflexionar sobre les possibilitats de representar la diferència (cultural, social, econòmica, etc.) sense incórrer en la dicotomia jo/altre o, en la seva projecció plural, nosaltres/altres.

Finalment, el quart i últim bloc s'allunya un poc del tòpic ruïnós per transitar en el terreny de l'abjecte. Els dos capítols que inclou són, d'alguna manera, restes també del procés de finalització d'un projecte de recerca anterior, del qual el llibre

Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970 (2013) fou alhora síntesi i conclusió. La reflexió sobre la possibilitat d'un canvi metodològic, inspirat entre d'altres en la lectura de Walter Benjamin que proposa Nelly Richard per analitzar la producció artística xilena de la postdictadura, s'il·lustra amb l'anàlisi de dos casos més escatològics que pròpiament ruïnosa. Els dos conceptes que guien els articles inclosos, doncs, són el residu i les seves implicacions polítiques, i el seu efecte, això és, l'abjecció. El quart capítol parteix de la recepció de l'exposició «Expo-Caca» del grup d'art pobre Criada 74, presentada a Mallorca l'any 1977. Aquest any resulta clau en el context transicional. Situa en el calendari les primeres eleccions generals que determinen la segmentació de l'espai per a la lluita política antifranquista, de les reunions clandestines i el carrer en lluita als despatxos i les institucions. En la cultura catalana, significa també el procés de tancament del Congrés de Cultura Catalana que, segons Josep-Anton Fernández (2008), comporta la consolidació d'un nou marc de definició cultural, com ho és el de la normalització cultural. El cinquè capítol d'aquest bloc estudia la trajectòria del cantautor i actor Albert Pla, just als límits d'aquest projecte de normalització.

Tot i que aquest volum és fruit d'uns objectius de recerca coherents, l'estructura i la diversitat dels capítols mostren que responen a intervencions separades. En molts dels casos, han estat presentades parcialment en forma de comunicacions i ponències a congressos i altres encontres acadèmics. Així mateix, sis d'aquests deu capítols han estat ja publicats en versions de vegades més reduïdes o menys actualitzades com a articles o capítols de llibres, en ocasions en anglès o en castellà. La referència a la publicació de la qual parteixen es pot trobar a la primera pàgina de cada text. Reunir-les en forma de llibre em permet personalment tancar una etapa de recerca i cercar també espais de coherència durant els anys de treball que he dedicat a aquesta qüestió. Cronològicament, la recerca de què és fruit aquest volum s'inicià tímidament en forma d'idea mentre estava preparant un article sobre la poesia de Jordi Domènech, que s'acabà publicant a la *Catalan Review* i que no s'inclou en

aquest volum (Picornell 2011c). El que s'iniciava com una línia de lectura d'una poètica particular del sabadellenc ha acabat configurant un escenari complex que enllaça amb algunes de les meves preocupacions intel·lectuals. Des d'aleshores, la crisi econòmica ha propiciat l'aparició de noves ruïnes arreu, que es connecten de manera complexa amb les preexistents. Alhora, crec que la situació cultural i política en el moment de redacció d'aquestes pàgines, entre la renovació creativa del pensament identitari a València i les Illes, i l'agenda del procés cap a la independència del Principat, és propícia també per assajar lectures que celebrin l'heterogeneïtat i aspirin a reconèixer la diversitat productiva i conflictiva de la cultura catalana. Amb aquest objectiu és que em propòs, doncs, fer de l'anàlisi cultural un mecanisme amb el qual sumar les restes.