

# A D'ARXIPÈLAG

23.06–10.09.2023



PEDRO  
G. ROMERO

## A D'ARXIPÈLAG

Pedro G. Romero

«Conjunt d'illes unides per allò que les separa». La definició clàssica d'arxipèlag em serveix per donar nom a una sèrie de treballs del projecte que anomen *Scénario* —posada en escena i guió alhora, en l'accepció francesa de la paraula— i que, bàsicament, reconsidera moltes de les formes amb què el meu treball ha afrontat la idea d'arxiu.

És clar, l'escenari és l'arxipèlag de les Balears, les illes. Pensem, a més, que «arxi-» comparteix arrel etimològica amb el concepte grec «arjé» (ἀρχή, que significa «principi o origen», el començament o primer element de totes les coses), d'on procedeix també la paraula «arxiu»; i també que «-pèlag» originàriament significa «mar», és a dir, l'arxipèlag —la mar principal—, el que és ara la mar Egea, un arxipèlag d'arxipèlags. D'aquí ve, també, per associació, «plèiade», això és, diversitat de coses triades. És a dir, que el nostre ús d'«arxipèlag» podria entendre's com un arxiu d'arxius diferents units, precisament, per allò que els separa.

Des que Casa Planas em convidà fa uns anys —eren temps de pandèmia— a visitar el seu arxiu he anat fent voltes per les illes amb la idea de prendre notes per al que podria ser una pel·lícula. Aquesta idea no només té a veure amb el fet que darrerament em dedic a fer pel·lícules, encara que també. Allò cinematogràfic m'interessa per aquesta idea primària de posar imatges en moviment, treure-les a escena, ampliar-ne el camp de visió, donar als seus espais un temps. Fonamentalment això és el que faig també amb les imatges que agaf d'aquest o d'aquell lloc, d'aquest o d'aquell arxiu. En aquest sentit, el que mostr aquí és el meu procediment bàsic d'imaginació. Hi ha una imatge i, com Walter Benjamin volia, un peu de foto que la completa, que la dirigeix, que la mou en una direcció determinada.

Pedro G. Romero, EB Arxipèlag (Arxipèlag). Melba Levick, Puerto de La Savina, Joven Dolores, dècada de 1970.  
Cortesia Arxiu d'Imatge i So de Formentera (AISF)

I això són aquests treballs, imatges amb peus de foto hipertrofiats, elefantiàsics, superdesenvolupats. De fet, hi ha quelcom abusiu en aquest ús dels textos contra les imatges. I dic «contra» no en el sentit negatiu, encara que també és així, sinó com la idea de col·locar-me molt aferrat a la imatge, com quan et diuen que estàs contra la paret, és a dir, aferrat a la paret. Així funcionen, sí, les relacions text i imatge en els treballs que ara mostr. Així han funcionat sempre en els meus treballs. Record, ara, no sé de qui és la dita, que la millor benzina per cremar imatges són les paraules. I alguna cosa d'això hi ha, també, quelcom que ve de temps enrere, dels meus treballs sobre imatge i iconoclàstia que portaren el nom d'*Archivo F.X.* i que duraren més de vint anys, des de finals del segle XX.

Vull afegir alguna cosa més, quelcom que vaig trobar, també, en aquelles visites a Casa Planas. El model caòtic i barrejat, el desordre organitzat que hi vaig trobar, m'ha servit com a model per mirar altres arxius de Mallorca, Menorca, Eivissa o Formentera. Casa Planas tenia, òbviament, com a principal comesa guardar i fer circular les fotografies de Josep Planas. És un arxiu impressionant que detalla amb precisió militar l'evolució urbanística i turística de l'illa de Mallorca durant gairebé un segle. És brutal aquesta constància, aquest retrat, metre a metre, de tot el que el capital ha avançat pel territori insular. Aclaparador, diria jo, com l'experiència especuladora, extractiva, explotadora que retrata. Es pot veure com un territori concret, l'illa de Mallorca, és triturat per la maquinària del progrés, i es veu en temps real, segon a segon, en milers de fotografies, diapositives, postals i tota mena de treballs amb la imatge. Doncs bé, a més de tot això, teníem, també, centenars, milers de fotografies que Planas havia adquirit aquí o allà, i aquest material estava sense classificar. Amuntegat, ocupant caixes i carpetes. Sense cap índex, amb anotacions diverses, després de passar per milers de mans que havien,

diguem-ho així, remenat i tornat a remenar totes aquestes imatges. Aleshores vaig pensar que tota aquella massa funcionava com una espècie de subconscient de l'arxiu principal, que hi batejava una mena de magma informe —sempre m'ha agradat la doble accepció de la paraula informe— que amagava moltes de les claus de quelcom desconegut, però que a mi m'interessava mirar. Aquesta manera de procedir, aquesta manera de fer, és el que també m'ha guiat per mirar, després, altres arxius.

No és sobrer enumerar-los. A Palma, a més de Casa Planas, l'Arxiu de la Col·lecció Josep A. P. de Mendiola, l'Arxiu Vicenç Matas, que era a Binissalem, l'Arxiu Miquel Font i Cirer i els fons de l'*Ultima Hora* i del *Diario de Mallorca*. A Menorca, l'Arxiu d'Imatge i So de Menorca-CIM. A Eivissa, l'Institut d'Estudis Eivissencs, l'Arxiu d'Imatge i So del Consell d'Eivissa i l'Arxiu Històric d'Eivissa. A Formentera, l'Arxiu d'Imatge i So de Formentera i el fons Josep Juan Juan, dipositat a la Joyeria Neli's. Després, vaig haver de fer consultes al MNAC i a la Filmoteca de Catalunya, ambdós a Barcelona, a la Biblioteca Nacional d'Espanya a Madrid, a l'Archivo Luce de Roma, a Itàlia, i al Bundesarchiv Filmarchiv de Coblença, a Alemanya. A més dels arxius, les llibreries de vell i els mercats ambulants han estat una font d'informació. I, sens dubte, Laura Jurado —després parlaré de la seva col·laboració—, i altres cicerones com l'historiador Miquel López Gual, que m'ajudà a Menorca, o el dissenyador Manolo García, que em passejà per Eivissa.

I en tots mirava, observava, llegia peus de foto, se m'acudien coses, les apuntava. Això és tot. Aquest ha estat el procediment. És el que he fet. Diletant, potser, com un passejant, un *flâneur* d'ocasió, mirant curios aquí i allà. Però hi havia un motiu, és veritat, una mena d'excusa per anar fent tots aquests recorreguts. Aquest *leitmotiv* o *McGuffin* correspondria al punt de vista, una

perspectiva sempre excèntrica de flamencs, gitanos, treballadors itinerants, migrants, nòmades, exiliats i altres classes perilloses que han viscut en aquestes illes. Gens sistemàtic, per descomptat, però, és clar, la lògica de l'arxiu fa la seva feina. Tal vegada la cosa es va disparar abans de la invitació d'Es Baluard a mostrar aquests treballs, abans fins i tot de la invitació de Casa Planas. Després de mostrar amb Maria García Ruiz, al Centro-Centro de Madrid i a la Virreina de Barcelona, l'exposició «Màquines de viure. Flamenc i arquitectura en l'ocupació i desocupació d'espais», entre el 2017 i el 2018, una sèrie de treballs al voltant de com el flamenc i els gitanos entengueren l'espai durant els anys setanta del segle XX, amb incursions en l'avantguarda situacionista, l'arquitectura social i el teatre experimental d'aquests anys, vaig rebre un correu de Laura Jurado, una periodista i investigadora que estava estudiant la presència gitana a Mallorca. A més d'abundar en els interessos comuns que ens movien, Laura m'ensenyà el film *Amén romaní*, que el 1968 realitzaren els joves Pere Planells i Francesc Joan sobre la barriada de Son Banya, que pretenia recloure els gitanos expulsats del centre de Palma. La pel·lícula és experimental en molts de sentits. Té alguna cosa d'esbojarrada, una mena de préstec estilístic de l'Escola de Barcelona, però també de Buñuel, com l'episodi en què els dos nins gitanos protagonistes són expulsats per les gàrgoles de la catedral de Palma després d'haver vist penjada del sostre una decoració infinita de cecines, sobrassades i pernills. I és impagable el viatge del melic que misteriosament titula la pel·lícula i que protagonitza Mari Carmen Torcuato, una actriu i ballarina boliviana que, al film, fa de gitana. La seva entrada a la discoteca Barbarella, el ball al so de Jimi Hendrix, el to psicodèlic de l'escena, en fi, s'anuncien moltes de les funcions obscures que acabarà tenint Son Banya en el tauler estratègic de la indústria turística de

l'illa. Reconec que aquest film, així com el caos de Casa Planas, em va ajudar a saber el que no havia de fer.

Com a mapa, com a guia en aquesta travessia, he fet servir, evidentment, el *Viatge a Cotiledònia*, del mestre Cristóbal Serra, sobretot des que vaig descobrir que els antics vocabularis de germania —ja que pròpiament no podem anomenar-los llengua gitana o romaní— havien estat una de les seves anecdòtiques inspiracions. El llibre és increïble, emparentat amb algunes obres de la literatura per les quals tenc devoció, *Els viatges de Gulliver*, per exemple, de Jonathan Swift, una sàtira fabulosa que també es presenta com a exemple de literatura infantil, o *L'Afrique fantôme* de Michael Leiris, un llibre també gran on la imaginació serveix per escodrinyar els pobles i els costums, i posar-hi distància, que l'escriptor francès retrata. Però sí, la confessió per part de Cristóbal Serra d'aquest tribut als breviaris caló-espanyol que es publicaven a finals del segle XIX i principis del XX a Espanya em subjugà definitivament. Ja havia fet servir el seu llibre *Apocalipsis: guía para el lector* com a base per a *El final de este estado de cosas*, un espectacle que estrenà Israel Galván el 2008. Però llegesc Cristóbal Serra amb passió des de molt abans. El vaig descobrir amb *l'Antología del humor negro español: del Lazarillo a Bergamín*, que va fer per rebatre André Breton, cosa que ja em sembla significativa. Són molts els sentits, doncs, en què Cristóbal Serra m'ha acompanyat recurrent aquestes illes.

[Com a nota gairebé secreta diré que totes les peces estan ordenades seguint els criteris definits per Ramon Llull per a la seva *màquina de pensar*, que segons Cristóbal Serra no deixava de ser una mena de secularització de la càbala, vaja, Intel·ligència Artificial, com les nostres computadores o el Chat GPT, no hi ha res que sigui per a tant].

Després, és clar, reapareix un artista com Helios Gómez, a qui tant he estudiat, gitano i sevillà que, el 1929, a Berlín, participà com a extra a la pel·lícula *Die*

*Schmugglerbraut von Mallorca* [La xicota del contrabandista de Mallorca]. Posteriorment, el 1936, reclutà un grup de gitanos a Barcelona per unir-se a la columna Bayo que pretenia alliberar Eivissa i Mallorca perquè aquestes illes tornassin a la legalitat republicana. Per descomptat, havia de mirar aquesta fabulosa —en els dos sentits de la paraula— expedició. El desencadenant, però, va ser una altra imatge. La fotografia d'Oriol Maspons, *La gitana y los santos*, que sembla que hauria fet quan viatjà a Eivissa el 1956. La llum així ho indicava, però, en realitat, la foto es podria haver fet a qualsevol altre lloc d'Espanya. El que a mi em sorprenia, més que la qualitat de la fotografia i el lloc, era el fet que dues narracions que m'eren familiars, la iconoclàstia —amb aquests sants mutilats— i els gitanos —l'interès pels quals sorgeix pel meu treball amb el flamenc— es donaven la mà a la mateixa imatge. I aquí tornava a aparèixer Helios Gómez, participant en l'assalt a Portocristo que, a més de cadàvers, deixà tantes imatges trencades. És, potser, el fil que més temps es manté en aquest projecte, perquè passa també per les diferents imatges de la iconoclàstia que provenen de Menorca, i fins i tot d'Eivissa. A més, s'uneix amb altres lectures, la denúncia al Comte Rossi que formula Georges Bernanos a *Els grans cementiris sota la lluna*, la grotesca descripció que va fer de tot plegat Miguel Dalmau a *La noche del Diablo* i, bategant de manera decidida, la carta que Simone Weil envià a l'escriptor francès després de llegir les denúncies del seu llibre. A Weil la impressiona que un catòlic tradicionalista com Bernanos, procliu a donar suport al cop dels militars africanistes, s'atrevesqui a unes crítiques tan explícites. Aquesta confessió la porta no només a parlar obertament dels crims de què s'ha assabentat a la columna Durruti, sinó també a concloure que s'ha de fer crítica política, s'han de denunciar els errors i els crims propis més que els de l'enemic, perquè ja se sap que és l'enemic. Davant la propaganda i el to gruixut del

pamflet, la vertadera política mira la sang en les pròpies mans, és aquí on únicament té valor i, això és important, on únicament podem parlar de política. La resta és guerra, violència, col·laboracionisme, com vulguem anomenar-ho.

Òbviament, la part de la reconstrucció d'històries al fil de les diverses fotografies m'ha portat a pensar en els escrits dedicats per Vicente Valero al temps que passà Walter Benjamin a les illes. Benjamin, pens, plantejà com ningú altre la meitat dels problemes que continuam tenint els que treballam amb imatges —i no només amb imatges, és clar—. Tenir-lo com a ombra certa en molts dels terrenys que trepitjava, sí, ha anat deixant una empremta. En fi, però hi ha més protagonistes circulant entre aquestes imatges. Per exemple, hi ha Robert Graves o Lola Flores, Chamaco i Richard Wright, Peret i Sebastiana Maldonado, la gitana processada per la Inquisició el 1596 per dir la bona fortuna, hi ha Lisa, l'hongaresa que retrataren gairebé tots els pintors costumistes de Palma als anys vint i, també, el nin Chocolate, els hippies i altres herois i màrtirs de la contracultura. Hi ha altres pel·lícules, també, la terrible —en els dos sentits de la paraula— *Jack el Negro*, que dirigiren conjuntament Julien Duvivier i José Antonio Nieves Conde el 1950, i un clàssic, *F for Fake*, 1973, d'Orson Welles, amb les imatges filmades per François Reichenbach a Eivissa, una pel·lícula que he mostrat com a paradigma del que sovint és l'art contemporani. Hi ha balls populars eivissencs, el folk dels menorquins Trajinada, i m'acompanyà durant moltes passejades la versió del *Cant de la Sibilla* que ha fet Tomás de Perrate. Ah!, i Vicenç Albertí i Vidal amb l'extraordinària traducció d'*El barber de Sevilla*.

Vull subratllar també la col·laboració amb dues impremtes que, sens dubte, ha anat més enllà dels serveis tècnics. Quan em plantejava la manera com havien de circular les imatges que vaig agafar dels diversos arxius vaig recórrer a experiències anteriors, especialment a les

produccions impreses de *B de Bestiario*, un projecte que vaig presentar el 2020 a Peacock, una institució sobre les tècniques de gravat ubicada a Aberdeen, Escòcia. Aleshores, en col·laboració amb Filiep Tacq, ens plantejàrem què podíem fer, les diverses possibilitats de revelat en el sentit més ampli de la paraula, de revelat en el sentit en què les imatges apareixen o, millor dit, reapareixen. Normalment, el treball amb les imatges a l'arxiu passa, exactament, pel fet d'aparèixer, desaparèixer i reaparèixer les pròpies imatges. Amb aquest procés al pensament, amb Filiep Tacq visitarem algunes impremtes i possibilitats d'impressió per determinar un treball en dues direccions, cap endavant i cap endarrere, respecte a la producció d'aquestes mateixes imatges. D'una banda, amb Esment, hem alentit la cadena de producció per fabricar els originals, d'altra banda, amb la rotativa del diari *Ultima Hora* hem accelerat la impressió per tenir, diguem-ho així, tots els treballs impresos i que els visitants puguin emportar-se, gratuïtament, tota l'exposició a casa seva. Amadip Esment es defineixen a si mateixos com una fundació que dona feina a persones dependents amb discapacitat intel·lectual o social. En la seva mecànica, més enllà de qualsevol paternalisme, hi trobam una lògica que, en molts de sentits, va contra el productivisme actual del treball d'impremta per créixer, precisament, en aspectes que altres empreses mecanitzen cercant la rendibilitat. Això permet que a la cadena de treball es doni més importància als aspectes manuals —*esment* significa cura, delicadesa, atenció—. D'aquesta manera, el que hem fet amb ells és tornar cap endarrere, diguem-ho així, en el sentit benjaminià de la paraula, per treure a través de la reproducció tècnica originals, si podem anomenar així aquestes edicions, o almenys produccions que funcionin com a originals. Llavors, les màquines pensades per produir milers d'exemplars només en tiren uns quants, que

immediatament entren a la cadena de producció manual, i es tallen, es munten, s'aferren, es cusen, en fi, tota l'artesanía que s'espera d'uns treballadors *bricoleur*, paladins del pensament salvatge. En el sentit contrari, hem treballat amb la rotativa del diari *Ultima Hora*, la més antiga de l'illa i la que ara imprimeix tota la premsa de Mallorca, la competència inclosa, així com alguns mitjans peninsulars i fins i tot tabloides d'Anglaterra o d'Alemanya. Amb ells donam una versió democràtica, no sé si simplement reduesc la paraula a una qüestió estadística, però sí, la idea és que puguem repartir milers d'exemplars entre els visitants de l'exposició a Es Baluard i que s'emportin a casa una part substancial del que hi ocorre, del que hi passa, sens dubte, amb una altra posada en escena, però substancialment el mateix. Aleshores, en certa manera podem dir, recordant les primeres línies d'aquest escrit, que amb Esment feim la posada en escena i amb *Ultima Hora* el guió, i així recuperem el significat que vull donar a la paraula *scénario*.

Pròpiament, el meu treball tracta de relacionar coses diverses, diferents, separades les unes de les altres per allò que les uneix. D'aquí ve la meua estima per l'arxipèlag. En molts de sentits, la trobada fortuïta del paraigua i la màquina de cosir a la taula de dissecció no és casual, la potència poètica de Lautréamont és aquesta, precisament, el fet que, encara que no sigui evident, hi ha traces, connexions, línies de relació entre tots els elements que la frase conjura. Posar-los en relació, de moltes maneres, és posar-los en escena. I en aquest sentit, les lògiques teatrals del meu treball, d'un teatre sense teatre, sens dubte, organitzen, d'alguna manera, tota aquesta circulació, tot aquest flux, tot allò que anomenam «relacions». Tenc una gran estima per allò que els francesos anomenen «els intermitents del teatre», que aquí, és clar, agafen un altre sentit. Així, podríem dir que aquest és un projecte intermitent, tartamut, discontinu, en efecte, així és l'arxipèlag.



D'altra banda, a més de l'exposició, el projecte s'acompanya d'una projecció de cinema, dia 7 de setembre, amb les primeres pel·lícules realitzades per Pedro G. Romero: el llargmetratge *La pel·lícula* (2005), una versió especial de *Perros callejeros*, amb Paul B. Preciado, Marina Garcés, Marisa García, Valeria Bergalli, Deborah Fernández, Eva Serrats i Pamela Sepúlveda, i el curtmetratge *Los excéntricos* (2018). I encara hi ha una tercera pota, *Arxipèlag*, una peça escènica elaborada juntament amb Mariàntonia Oliver, Perrate, Los Gemelos de Korea i un grup de nins i nines de la barriada de El Hoyo.

Pedro G. Romero, CB. Buit (Nihilisme). *Sense títol*. →  
Fotografia P. G. R. (Màquina P. H.)



En los planos aéreos hay siempre una extraña sensación de vacío. Ese espacio vacío que no se ve si no es desde el aire, les confiere a estos planos algo interesante, algo semejante a la página en blanco, y por eso muchas historias comienzan así, llegando a la nada, donde puede empezar a escribirse todo. Se trata de un vacío político, también, algo que posibilita el ojo de la técnica. La fotografía aérea nos hace comprender que la mirada de Dios omnipotente no existe. Se trata de aviones o satélites o drones. La técnica seculariza pornográficamente, con una objetividad que asusta, con una mirada que siempre da terror. Lo que media entre el punto de vista y la tierra es nada. En los principios de la modernidad la soberanía de origen divino fue sustituida, secularizada se dice también, por la idea de pueblo. Pero, en realidad, ese espacio quedó vacío. No había nada que lo ocupara. En realidad nunca lo ha habido, dirían los ateos. Pensemos en la imagen de la página en blanco, cuando todavía es posible escribirlo todo. El pueblo, mejor dicho, el populacho, es decir la parte del pueblo a la que se le niega ser pueblo, sabe bien de este vacío y lo llena, desde siempre, tiempo inmemorial, con una imaginación desbordante. Cuando no hay leyes todo es posible. Llegamos a Menorca y dice el libro: «El lado oriental son pobletes lo que tiene. Allí es ver tierra llana y taragozas de nada». No es casualidad que en este viaje lleve en la mochila como libro principal el *Viaje a Catiledonia* de Cristóbal Serra. Esa imaginación, acaso, solo puede escribirse cuando te das cuenta de que la página está en blanco, de que no hay nada. El saber teológico de Serra, curiosamente, se funda quizás en la angustia que le produce esa nada. Es curioso que Serra refiera ciertos libros de jerga, los libros medio inventados que Rafael Salillas, Tinco Rebolledo o Barsaly Dávila ofrecieron como apuntes de caló, la lengua de los gitanos, como punto de partida de su viaje. En realidad, son tratados de jergonza, de lenguas de las clases delincuentes, y no es casualidad que los autores fueran policías, jueces y el director de una cárcel. A los gitanos no solo se les negaba una lengua propia sino que se les atribuía un lenguaje medio dadaísta, sin sentido, o mejor aún, el exacto lenguaje del mundo al revés. Es habitual que las novelas realistas se pierdan, a menudo, intentando reproducir el habla real de la gente. Las novelas de los bajos fondos o del lejano mundo rural. Se pierden, sí, se desfondan. La jerga, las hablas y los dialectos lo convierten todo en mito y fantasía. Le pasa a Joyce, le pasa a Faulkner, lo escucha literalmente Jean Rhys en *Ancho mar de las Sargazas*. El realismo no es más que una convención burguesa, un lenguaje que se lo debe todo a la ley, un espacio de consenso, tantas veces miserable. Lo que habla por debajo, cuando se escucha, vuelve hacer del mundo un lugar impenetrable. Eso es lo que ponían nuestros policías en boca de sus reos, los gitanos. Es lógico que el disparate etimológico y la eufonia onomatopéyica que esconden esos tratados encendieran la desbordante imaginación de Serra. Por eso, las apenas noventa páginas de este libro son nuestra guía. Un poco como cuando los del Colectivo Situaciones, sociólogos marxistas argentinos de rigor insuperable, usaban las disparatadas novelas de César Aira para adentrarse en el mundo de Villa Miseria, los barrios de chavolos que acogen en los suburbios de Buenos Aires a los parias de la tierra. Aquí todavía no hay parias: «En el centro de la región oriental se encuentran lugares que jamás se libran de la miseria».



Pedro G. Romero. DBC. Well (Armas). *Església de Sant Francesc, Guerra Civil, Maó*. Fotografia d'autor no identificat.  
Col·lecció Luis Alejandre. Arxiu d'Imatge i So de Menorca-CIM

Pedro G. Romero, FH. Espai (Arquitectura). *Sense títol*.  
Fotografia de Josep Juan Juan. Fons Josep Juan Juan







Pedro G. Romero. HC. Graves (Coreografia).  
Reportatge de la festa de Robert Graves, 1958.  
Fotografia de Josep Planas. Cortesia de l'Arxiu Planas

Pedro G. Romero. HD. Baile (Coreografia).  
Ball pagès, 1960. Fotografies d'Albert Schwarz  
[Eivissa, 1960. Cedides a l'Institut d'Estudis Eivissencs]



Rotativa. Fotograma de la pel·lícula *Film Taller del diari Última Hora*, 1921, dirigida per Rafael Balbi Muñoz. Cortesia de l'Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca  
Sessió de treball per a «A d'Arxipèlag» a Esment

Pedro G. Romero, *La película*, 2005, amb Paul B. Preciado, Marina Garcés, Marisa García, Valeria Bergalli, Deborah Fernández, Eva Serrats i Pamela Sepúlveda; duració: 87'

Pedro G. Romero, *Los excéntricos* [Els excèntrics], 2018, duració: 7'. Cortesia de l'artista





Pedro G. Romero, *Arxipèlag*, 2023. Amb la col·laboració de Mariantònia Oliver, Perrate, Los gemelos de Korea, CEIP Es Secar de la Real i els nins i nines de la barriada de El Hoyo



## LA IMATGE COM A ESCENA

Andrea Soto Calderón

I si tot el gruix de les imatges es jugàs en el plec que es tanca sobre l'ull quan parpelleja?

Un procés mai no es percep en la seva totalitat; ningú no pot situar-se en el punt exacte on pot veure-ho tot. El mètode de l'escena opera retallant i configurant un camp que es determina segons la relació amb la situació que forma. L'escena no és només una referència específica i restringida al teatre. Podem parlar d'escena en l'enquadrament d'una fotografia que introdueix una desproporció entre l'enquadrament i els individus, la decisió de com s'insereixen en una delimitació; en un film, introduint un pla molt llarg; o també en el paisatge desfigurant un lloc com quelcom donat i movent-lo cap a allò que ha estat produït històricament. A partir d'aquí es planteja la qüestió de: com ens relacionarem amb aquest estat de les coses? quina és la capacitat d'aparèixer que estam configurant? quin tipus d'operació pot alterar l'ordre d'allò donat?

L'escena no és una al·legoria que es construesqui per il·lustrar una idea, l'escena és, d'entrada i per principi, una trobada. Aquesta comprensió evita pensar les imatges com a entitats o unitats fixes, alhora que les concep com a desplaçaments d'escenes en redefineix l'estatut. Quan mostres alguna cosa es fa necessari mostrar moltes coses, perquè el que fa imatge no és un element o un índex que designa el tot que s'hi reuneix. El que fa imatge és el

1. Rancière, Jacques. *El trabajo de las imágenes. Conversaciones con Andrea Soto Calderón*. Madrid: Casus Belli, 2022, p. 46.

moviment que vincula, la vibració en què emergeix *qualcom* diferent, que és el que s'està movent.

Pensar les imatges com a escenes és una pràctica que consisteix a lliurar-se a allò pensat, fer part del seu moviment. Les escenes habiliten condicions de possibilitat perquè les paraules, les formes i els ritmes formin una superfície. Les escenes inscriuen una possibilitat en el món. El conflicte s'exposa creant l'escena de l'exposició, una petita màquina que en teixeix la comunitat sensible i fa que aquest teixit pugui ser pensat. L'escena suposa llavors una manera diferent de preguntar, però també una obstinació en l'engendrament d'embolcalls, i crea els seus propis límits a través d'un joc de relacions que no segueix un nomadisme funcional, com si fóssim part d'una trajectòria que s'ha propagat.

A «A d'Arxipèlag» Pedro G. Romero recorre a la definició clàssica d'«arxipèlag» com un conjunt d'illes unides per allò que les separa. Amb aquest punt de partida articula una sèrie de treballs que assumeixen el nom provisional de *Scénario*, nom impropï que li permet *prendre partit* per l'escena i reconsiderar moltes maneres des de les quals afrontar la idea d'«arxiu». El problema que planteja l'arxipèlag és trobar els passatges entre conjunts tan diversos, un desafiament a la capacitat de conèixer sense objecte. Potser per això una de les moltes preguntes que fa anar més enllà aquestes investigacions és: quina és la relació mínima que estableix un vincle?

De manera obliqua podem llegir, mentre els ulls es desvien cap a la imatge que delimita i es fuga, una frase d'Elias Canetti a *El suplicio de las moscas*: «els autèntics salts, es fan tots lateralment, com els salts del cavall als escacs. El que es desenvolupa en línia recta i és previsible resulta irrellevant. El que és decisiu és el saber tortuós i, sobretot, el lateral». Es pot llegir com una declaració de principis, una manera de fer que actua per salts: imatges

que salten d'un lloc a l'altre, d'un mercat ambulant als encants de sa Porta, a Palma (Mallorca); fotografies que ens abismen amb cossos que s'inclinen des de l'altura, gairebé arran de la teulada, s'esmunyen pels carrers insinuant una festa que no es deixa mostrar o s'evaporen amb la lletra d'una cançó que surt de la boca d'un nin que tremola de fred.

Podríem dir que les escenes que Pedro G. Romero articula són «escenes que s'ignoren i es fan senyals»,<sup>2</sup> no estan massa pendents del que fa una i com es toca amb l'altra, però tenen un compromís intens amb les situacions que formen, fins i tot de coa d'ull, obren plecs, els prolonguen, afegeixen capes de temps i experiències que acumulen o podrien acumular. Atien la supervivència de les imatges per impedir que aquestes imatges s'aïllin quan es capturen. Recentment he comprès que, contràriament al que defensa Jacques Rancière, el simulacre, més que indicar una oposició amb allò real, més aviat anomena aquelles imatges que porten en si mateixes la pròpia mort, que no tenen vida pòstuma, que es lliuren al seu propi buit, que és el buit de les mercaderies: imatges que són incapaces d'engendrar noves imatges. Marie-José Mondzain ha pensat bé aquestes equivalències de les relacions de les imatges amb el poder i la conversió de la imatge en diners, i com remetent als cossos: «el perill immaterial de la imatge com a fantasma, com a aparició virtual, és arrossegat per la iconoclàstia a la seva condició de cos, d'òrgan, de cosa».<sup>3</sup>

Pensar a través d'imatges no consisteix a examinar críticament determinades proposicions; cal un moviment més profund i superficial: sospitar del que se'ns ofereix

2. Foucault, Michel. *Theatrum Philosophicum*. Barcelona: Anagrama, 1995, p. 47 i 15.

3. Pedro G. Romero. *Mercadillo (Armas)* [Mercat ambulant (Armas)]. Es Baluard, 2023.



com a vertader i introduir un element diferencial. Com es pot veure, es tracta d'un moviment paradoxal que forma la seva profunditat en les superfícies que ens formen i ens informen. El que es considera vertader és un conjunt de creences que s'ha oblidat que ho són, per la qual cosa cal «conèixer les condicions i les circumstàncies en què els valors sorgiren, en què es desenvoluparen i es modificaren»,<sup>4</sup> comprendre les condicions d'origen i naixement, però des de la força activa de la distància d'aquests embulls. Així doncs, com deia Agustín García Calvo, «els diners són la mentida de les mentides, és per això que necessiten tanta fe. I no tants de papers: això és per estar per casa. La Xarxa Informàtica Universal que es creua als mercats, de Tòquio a Melbourne, això sí que són Diners i no tenen cos ni aparença; per això necessiten tanta fe. No se sosté més que amb fe, amb crèdit».<sup>5</sup>

No només és necessari desfer els nusos de les creences per recuperar les lluites, les memòries, els processos, les contradiccions, aquestes particularitats més desateses que no pas esborrades; cal introduir ritmes corporals, polsos que configuren la possibilitat d'aquesta experiència. La realitat no es genera en el contacte immediat amb les idees. Les condicions de possibilitat han de ser produïdes. La vida té hàbits, cal una estructura, una infraestructura per poder introduir allò que no és o que no és encara o fins i tot «allò que no existeix i allò que potser no pot existir més que com a imatge».<sup>6</sup>

4. Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza editorial, 2005, p. 28.

5. García Calvo, Agustín. «Un día, fe». A: G. Romero, Pedro. *El fantasma y el esqueleto. Un viaje, de Fuenteberidos a Hondarribia, por las figuras de la identidad*. Editat per la Diputació Foral d'Àlaba amb la col·laboració de la Sala Amàrica, Vitòria, 2000, p. 591.

6. Goddard, Michael. *The cinema of Raúl Ruiz: impossible cartographies*. Nova York: Wallflower Press, 2013, p. 4-5.

Històricament, la imatge ha basat en la semblança una part fonamental del seu poder visual. Però una part considerable del treball de les imatges consisteix a crear llaços nous, i encara més, una part significativa de les imatges arruïna qualsevol possibilitat de comparació. Procedir per escenes introdueix la capacitat d'una no correspondència amb els nostres objectes habituals de percepció, però no des d'un privilegi per l'estranyesa, sinó des d'un cert desajust: «l'escena no es munta imitant la realitat, en escena es construeix una realitat que és doble i que per mostrar-se com a realitat primer s'ha d'encarregar de destruir qualsevol possibilitat d'imitació».<sup>7</sup> No es tracta que la vida sigui una farsa, «es tracta de la complexitat del diagrama de les posicions que permeten viure».<sup>8</sup> Per això l'escena és també el lloc on s'assagen altres formes de vida. Podríem retornar a Pedro la referència tan estimada que fa a Ramón Gómez de la Serna, quan Silverio Lanza sosté que «l'essència del seu art està a desfer, no a destituir, com el gra de blat es desfà per construir una farina nova».<sup>9</sup>

Treballar des d'aquesta aproximació a les imatges és rebutjar una lògica que les envia a una realitat amagada darrere les aparences: «l'elecció de l'escena és l'elecció d'una singularitat, amb la idea que un procés es comprèn sempre a partir d'aprofundiments del que hi ha en joc en una singularitat».<sup>10</sup> El treball de l'escena consisteix, precisament, a relacionar el que aparentment no té cap relació o allò que necessita que la seva aparença sigui produïda perquè tenguí possibilitat d'existència. Per això, crear escenes és també

7. G. Romero, Pedro. «Actores, situaciones, desenlaces. La máquina teatral y el teatro: escenas subalternas en el Estado español». A: *Un teatro sin teatro*. Barcelona: MACBA, 2007, p. 47.

8. *Ídem*.

9. *Ibidem*, p. 51.

10. Rancière, Jacques; Jdey, Adnen. *La méthode de la scène*. París: Lignes, 2018, p. 11.

un treball amb les aparences, on, evidentment, l'aparença no és el contrari de la realitat. El moviment no és entre l'espai de la caverna i el lloc de la veritat, és el d'una aparença contra una altra. Una estructura que va des del cant flamenc, contar una història, produir un xoc, introduir una citació o alimentar el desig de portar-nos a una altra imatge. Es tracta de moure's en la superfície de les coses. És en les superfícies on es juga la resistència, assajant un moviment, obert a l'esdeveniment i obrint l'esdeveniment.

La imatge està connectada amb l'ull que la veu, per això la responsabilitat de les imatges és crear una mirada que no domini l'escena, que llisqui i pugui transformar l'ull que la mira. En aquest cas, l'exposició sembla que ens convida a una trobada física que es dona entre la mirada lateral i l'ull parpellejant, com si l'espessor es jugàs en el plec que es tanca sobre l'ull, en la relació que es produeix entre allò que es mira i allò que ens mira. Així doncs, com he dit, no es tracta del que la imatge oculta, no és una recerca pel que queda darrere la imatge. Si hi ha un enrere seria com ara el que resta en una conversa. La veritat dels objectes s'expressa precisament a la superfície.<sup>11</sup>

*no es lo bondo es lo jondo*

El muntatge obre la possibilitat d'un procediment que permet construir una memòria que no entén el seu vincle com una relació amb la profunditat, com si es vinculàs amb un dipòsit volumètric, sinó que ho fa per extensió, una mena de dipòsit superficial.<sup>12</sup> Per això, desprendre's de la lògica de la representació té més a veure amb la manera en què

11. Buck-Morss, Susan. «Estudios visuales e imaginación global». A: Brea, José Luis (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 145-159.  
12. Nelly Richard i Jaime Muñoz, «entrevista a Eugenio Dittborn»,  
6 Festival Franco-Chileno de Video Arte, Santiago de Xile, Instituto

s'estableix una connexió que no pas amb renunciar a representar. El muntatge és un procediment que opera en les superfícies, per muntures que institueixen una visió de la realitat. La imatge entesa així efectua llavors l'exercici contrari al de la síntesi. Quan veim imatges no veim objectes constituïts, sinó en vies d'instituir-se. L'estructura està esquinçada, aquesta és també la materialitat o la resistència de les imatges.

Jeff Wall afirmava que no s'ha de triar «entre fet i artífici, s'ha de treballar a l'ombra d'aquesta opció».<sup>13</sup> No diria que Pedro treballi a les ombres d'aquesta opció, però sí que introdueix zones d'opacitat per formar un mecanisme de pensament que qüestiona la imatge que veim i el text que llegim. El treball està en moviment, com la pregunta sobre com ens relacionam amb aquestes representacions. Encara que les seves imatges són fotografies en molts de casos desateses per la quotidianitat banal dels fets, de sobte és com si la música del cercavila de Traginada tornàs a sonar i s'inscrivís en un paisatge més ampli on gairebé es poden veure baixant pel carrer enllambordat joves taral·lejant al ritme del folk «sa mare li diu plorant: Roseta, que estàs millor?». No és una escenificació, és una escena, la noció trontolla per inclinar-se a la seva pròpia indeterminació, per entretenir-se en les coses. Entretenir-se, que és una manera de mantenir-se en el desviament del sentit.

Com bé diu Pedro, analitzant una altra de les imatges que atribueix a la categoria de 'nihilisme', una fotografia feta als anys setanta a Alaior, als encontorns del que va ser la Gangaria Anglesa, en la qual es mostren uns músics al carrer cantant en una espècie de mercat de segona mà.

Chileno-Francés de Cultura, 1986 (catàleg sense numeració de pàgines).

13. Wall, Jeff. *Fotografía e inteligencia líquida*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 46.

El cas és que els músics duen una mena de nassos postissos, una nota *clown* força habitual en aquesta manera de fer, però la llum de l'ambient i la casualitat del punt de vista fan que aquests nassos s'allarguin i s'entretallin segons com evoluciona l'instant de cada fotografia. És difícil per a la càmera captar aquest efecte que a la instantània que mostra sembla casual. Però d'això es tracta aquí, d'aconseguir mitjançant la llum natural i sense efectes especials que els nassos cresquin i minvin com al Pinotxo de Collodi: «no és que Pinotxo mentesqui, el que es manifesta en el continu créixer i minvar de l'atribut de fusta és el caràcter mòbil de la veritat, la seva mal·leabilitat, el seu continu evolucionar “performatiu”».<sup>14</sup>

Quan Friedrich Nietzsche proposa el mètode genealògic comença afirmant que «totes les coses llargues són difícils de veure, difícils d'abraçar amb la mirada»;<sup>15</sup> per això, cal envoltar-les. Contràriament a les línies de pensament que cerquen anar directament al punt, cal recuperar una pràctica que és, potser, una de les més oblidades, per a la qual s'ha de ser gairebé una vaca: rumiar. Rumiar no és solament mastegar moltes vegades alguna cosa, sinó que es mastega allò que torna de les cavitats de l'estómac per esmicolar-ho una vegada més. Amb això Nietzsche sembla que ens indica que el mètode genealògic no consisteix a fer abstraccions generals, però tampoc no és suficient apropiarse detingudament al que es vol analitzar; no n'hi ha prou de llegir i mirar, és necessària una «seriositat prolongada, valenta, laboriosa, subterrània»,<sup>16</sup> que sigui jovial,

14. Pedro G. Romero. *Pinocho (Nihilismo)* [Pinotxo (Nihilisme)]. Es Baluard, 2023. Aquest paràgraf reproduceix un fragment del text escrit al costat de la imatge; s'han omès les cometes per una qüestió de ritme.

15. Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza editorial [1887] 2005, p. 47.

16. *Ibidem*, p. 30.

és a dir, una capacitat que pugui tornar sobre el que ja s'ha digerit, treure-ho sense sortir completament de l'organisme de què forma part, i recórrer-lo amb preguntes totalment noves.

A *El fantasma y el esqueleto*, Pedro G. Romero sosté que d'alguna manera l'artista ha d'estar a la fossa, perforant, i des d'allà envoltar-la, «omplir-la, tot i córrer el risc d'enterrar-se viu».<sup>17</sup> Podríem dir que el treball de Pedro és el resultat de rumiar, més que no pas un tema, les mecàniques des de les quals es formen les maneres de viure, indagant els vòrtexs que provoca la màquina que soscava la realitat i com aquestes màquines poden alliberar altres usos. A vegades això ha implicat formar les seves pròpies institucions, però en la majoria dels casos les seves eleccions són per procediments menors.

*La literatura menor*, expressió de Franz Kafka als seus *Diàris*, és l'afirmació que no n'hi ha prou a inventar una llengua, cal inventar una màquina, en el seu cas literària, que té per objectiu un desmuntatge del dispositiu polític. No és suficient disputar un sentit, cal posar a operar altres funcionaments, atendre la matèria expressiva no formada que necessita un procediment específic. Per això, atendre allò *menor* passa per produir les maneres d'aquest apropiament, les maneres de la seva consistència.

Des de fa un temps sabem que les imatges no representen la realitat, però encara continuen en el seu començament ocult els procediments maquinics, «les imatges pertanyen a l'entremón o, més aviat, introdueixen en el món una política sensible i vibrant. Per poder pensar un món és necessari que les imatges inassignables tallin, con navalles invisibles, tot allò que pogués constituir una massa, un bloc, una capacitat, una continuïtat. Sense ser gran cosa, la imatge és,

17. G. Romero, Pedro. *El fantasma y el esqueleto*, op. cit., p. 30.

no obstant això, un esdeveniment sísmic, que fa tremolar els cossos i esquerdar-se la terra».<sup>18</sup>

No n'hi ha prou, aleshores, a inventar imatges, cal inventar una màquina, escenes que posin a operar altres funcionaments que no descurin el treball de les matèries i l'exterioritat de les relacions. Operar estratègicament, usant fins i tot l'espectacle.<sup>19</sup> Sacsejar la història, tocar-ne la memòria, moure'n les forces de relació.

Coda

## V de Vaca

Encenc la ràdio i sent que el locutor d'un programa d'esoterisme diu: «el fantasma de la primera vaca probablement li salvà la vida, perquè quan creuà davant l'automobilista el va prevenir de la segona vaca, aquesta sí que era real, que alguns quilòmetres més endavant feu el mateix». La veritat, una notícia així em romp tots els esquemes.<sup>20</sup>

## UNA ILLA DINS UNA ILLA

Laura Jurado

Una illa té tantes històries com gent hi viu. Encara que hi hagi gent que mai no conti la seva.

D. H. Lawrence —autor de *The Man Who Loved Islands*, però que va dir de Mallorca que era «avorrida», «silenciosa», tot i que banyada en una «somnolència permanent» que li donava «l'encant del trànsit dels somnis»— va escriure que una illa, si és gran, no és gaire diferent d'un continent. «Ha de ser realment molt petita perquè hom se senti com en una illa», afegia. Obviava, oblidava, que el buit que l'envolta és encara més important que la terra mateixa. Una illa és una porció de terra voltada d'aigua de tots costats. Un lloc on, a diferència del continent, sempre és senzill saber què és dins —i és *d'aquí*— i què és fora. I que, en part, construeix la seva pròpia identitat, la seva història, a partir d'aquesta dicotomia, d'aquesta diferència entre el que es considera propi i allò aliè. I allò aliè, allò de fora, rarament deixa de ser-ho per molt que se'n compti l'arribada en segles.

L'exceptualitat geogràfica de l'illa ha servit sempre d'atractiu als viatgers. De fet, el seu retrat també beu de la mirada d'allò aliè. Pedro G. Romero parla de Robert Graves, Georges Bernanos i Walter Benjamin. Tots saben que Mallorca ha construït una bona part del seu imaginari a partir d'aquesta frase de Gertrude Stein, avui a mig camí entre l'eslògan i la profecia: «Mallorca és el paradís si pots suportar-lo».

Com els viatgers, primer la literatura i després el cinema se sentiren fascinats pel *topos insular*. No sols per l'aïllament, sinó també, precisament, per l'allunyament del continent. Com D. H. Lawrence, Agustín Gámir i Carlos

18. Mondzain, Marie-José, *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs*. Paris: Bayard, 2011, p. 2.

19. G. Romero, Pedro. *Un teatro sin teatro*, op. cit., p. 51.

20. Atxaga, Bernardo. «Alfabeto sobre fantasmas en el que solo la M habla de milagros». A: G. Romero, Pedro. *El fantasma y el esqueleto*, op. cit., p. 564.



Manuel sostenen que l'«illa cinematogràfica» mai no és de grans dimensions.<sup>1</sup>

De les novel·les, els tòpics *insulars* passaren a la imatge en moviment; i les illes varen ser, successivament, llocs paradisiacs, espais de terror i misteri —de monstres, d'hommes perduts, d'ànimes perdudes, de la fi del món—, enclavaments estratègics, llocs de segones oportunitats i, fins i tot, de l'infern. Seguint la selecció de pel·lícules que Pedro G. Romero ha realitzat per a «A d'Arxipèlag», podríem dir, també, que ha estat refugi —si no edèn— de la delinqüència: de les falsificacions d'Elmyr de Hory a *F for Fake* al contraban de *Jack el Negro* o *Die Schmugglerbraut von Mallorca* [La xicota del contrabandista de Mallorca].

El 1970 els cineastes Pere Planells i Francesc Joan també vengueren a Mallorca a rodar la seva primera pel·lícula, *Amén romaní*. En realitat, era un encàrrec de l'empresari Josep Vert, qui els proposava retratar l'*experiment social* que acabava d'inaugurar-se a pocs quilòmetres de Palma. Quan Planells i Joan instal·laren la càmera sobre un *dos cavalls* per filmar l'entrada a Son Banya descobriren, davant els seus ulls, una illa dins una illa. Al bell mig del no-res s'alçaven fileres de barracons blancs dividits en un centenar de cases. A la banda de darrere la roba es gronxava en estenedors improvisats en patis tancats amb gelosies de formigó. Als carrers, davant les portes, només hi havia gitanos. I la resta del món començava a uns quants quilòmetres d'allà.

«Jo no havia vist mai una cosa així, i això que anàvem sovint als ravals de Barcelona», reconeixia en una entrevista. La càmera retratava la misèria. Els carrers fets malbé. Els peus descalços. L'autobús de la EMT forrat amb una publicitat de Quely davant unes cases on la gent berenava de

quatre ciurons torrats. El perfil d'algun avió ja retallava aquell cel de cases baixes. «Era passar de l'arrencada del *boom* turístic a una realitat amb anys de retard», defineix el cineasta.

Jo vivia a Barcelona quan, el 2018, el Centre de la Imatge la Virreina inaugurà l'exposició «Màquines de viure. Flamenc i arquitectura en l'ocupació i la desocupació d'espais». Els curadors Pedro G. Romero i María García Ruiz havien traslladat a una excel·lent proposta artística els anys de recerca sobre el poble gitano i els flamencs. Hi havia les seves representacions al cinema, els passaports dels nòmades i els carnets antropomètrics. Però també un espai dedicat a la seva vinculació amb l'arquitectura i l'urbanisme. Va ser allà on vaig descobrir que el poblat de Son Banya no era un cas aïllat. A la mostra s'exposaven maquetes, mapes i esbossos d'almenys mitja dotzena de poblats construïts *ex profeso* per a gitanos a Europa, i que arribaren a Espanya i s'estengueren per tota la geografia des de finals dels seixanta. Amb el temps he aconseguit documentar-ne prop d'una trentena.

L'exposició fou el detonant —l'*inciting incident* cinematogràfic— per posar en marxa un projecte que feia anys que rumiava. Perquè Son Banya no estava representat en aquella mostra. Com tampoc no hi estaven els gitanos balears. El que vaig descobrir després es que la seva presència també és pràcticament nul·la a la literatura científica. Els que han traçat la història dels gitanos no han parlat de les Balears. I els que han escrit la història de les Balears no hi han inclòs els gitanos. Una doble llacuna en què les *Notes sobre gitanos i estrangers* de Ramon Rosselló Vaquer han estat pioneres i excepcionals. Ningú més ha rastrejat els arxius per mostrar que la seva presència a l'arxipèlag es remunta a finals del segle XVI. Perquè els gitanos feia molt —massa— temps que eren *els altres*. Els de fora.

Una illa té tantes històries com gent hi viu. Encara que hi hagi gent que mai no pugui contar la seva.

1. Gámir, Agustín; Manuel, Carlos. «La representación de las islas en el cine». A: *Espacios insulares y de frontera, una visión geográfica*. XXIII Congreso de Geógrafos Españoles, Palma, 2013.

El rodatge d'*Amén Romaní* de Planells i Joan arribà a Son Banya mesos després d'inaugurar-se. Un gueto —un «camp de concentració», afirma Planells— de 124 albergs presumptament provisionals on traslladar les famílies gitanes que vivien en barraques a la zona del Molinar perquè el traçat de la nova autopista a l'aeroport coincidia de ple amb l'assentament. Un poblat aixecat entre el paternalisme i la protecció de la imatge turística. «S'havia de suprimir el lleig espectacle de barraquisme en un lloc, precisament, tan a la vista dels milers de turistes que arriben aquí, a l'entrada mateixa de la ciutat», arribà a dir el governador civil.<sup>2</sup> Era el pas intermedi entre la barraca i el pis perquè «aquesta gent subdesenvolupada»<sup>3</sup> necessitava un «llarg procés d'educació cívica»,<sup>4</sup> deien tots, per poder viure en societat.

Efectivament, Son Banya no va ser, no ho ha estat mai, un assentament autoconstruït, espontani i voluntari, sinó que va tenir promotors —amb l'associació INGIMA al capdavant—, arquitectes, ideòlegs i el suport de les institucions públiques. Com subratlla Cristina Botana Iglesias, la «responsabilitat pública i institucional» en la guetificació gitana que sorgí des de finals dels seixanta a Espanya «encara s'ha de reconèixer».<sup>5</sup>

Hagueren de passar algunes dècades perquè els gitans balears aixecassin la veu. El 1983 Desarrollo Gao Caló es convertí en una de les primeres associacions gitanes a les Illes. Aleshores, la idea que Son Banya era gairebé un gueto

2. Cortés, Lamberto. «Mañana serán inaugurados en Son Riera 124 albergues provisionales para familias gitanas». *Diario de Mallorca* [Palma] (03.08.1969), p. 6.

3. Sabater, José. «Inauguración del poblado gitano». *Diario de Mallorca* [Palma] (30.07.1969), p. 11.

4. Avantprojecte Son Riera febrer 1968 – descripció de l'avantprojecte.

5. Botana, Cristina. «La promoción pública de segregación urbana». *Crítica urbana: revista de estudios urbanos y territoriales* [la Corunya] 3, 12 (2020), p. 17-20.

ja estava més estesa. Però, per a la gran majoria, els gitans passaren a ser *només* aquests: els marginals. L'única gitantat possible era la de Son Banya. I aquest estereotip es va estendre ràpidament a tota l'ètnia. I més de mig segle després, aquest «poblat de transició» que només havia d'haver existit durant tot just una dècada s'enquista i s'endinsa cada vegada més en l'exclusió.

Durant dècades aquesta alteritat que representaven els gitans es va colar a les cases *dels d'aquí* com una amenaça sinistra. *Hala!, una culleradeta més. Si no, cridaré aquell gitano que hi ha fora...*, recordava Bartomeu Vallespir que li deien de nin a casa.<sup>6</sup> A Ariany, deien Catalina Pont i Jaume Taberner, quan un nin no es portava bé li deien que vendrien els gitans del Pou Jurá i se l'emportarien.<sup>7</sup> Jaume Santandreu sosté que ha existit entre *nosaltres* un racisme «soterrat i subtil» contra el poble gitano. Un racisme «colateral» a un altre, «assumit per la bona consciència del poble mallorquí»: el racisme contra els *forasters*.<sup>8</sup>

Una illa té tantes històries com gent hi viu. Encara que algunes no es contaran mai.

La història del poble gitano a les Balears, en realitat, es remunta a molt abans de Son Banya. Entre finals del segle XVI i principis del XVII se'n constata la presència a Felanitx, a Inca i a Palma, on aviat establiren una petita comunitat al voltant de l'església de Sant Miquel. Havien arribat de València, de Catalunya, de Sardenya i, fins i tot, de Salamanca. El 1578 va néixer la gitana inquera Magdalena Bertrana i, el 1598, la felanitxera Francina Elvira. Els primers gitans feren ofrenes a la Mare de Déu de Lluc, però

6. Vallespir i Amengual, Bartomeu. «Han arribat els gitans». *Dijous* [Inca] (11.06.1981), p. 4.

7. Taberner, Jaume; Pont, Catalina. «Els pous públics d'Ariany». *Ariany* [Ariany] 181 (set./oct. 1992), p. 11.

8. Santandreu, Jaume. «Mallorca: un racisme subtil». *S'Arenal de Mallorca* (15.03.1985) p. 6.

també patiren l'assetjament i la persecució de la Inquisició, que condemnà set dones gitanes en causes per bruixeria i encanteris.

Les arribades s'ampliaren ja al segle XIX. El 1872 se'n documenta la presència a Menorca, i abans, el 1869, a Eivissa. A l'època en què, segons l'arxiduc Lluís Salvador, els pageos eivissencs, quan sortien de missa, feien rotlle al voltant d'alguns gitanos arribats de la Península perquè els llegissin el futur a les línies de la mà.<sup>9</sup> Abans, molt abans, que desembarassin a sa Penya les famílies gitanes que arribaren amb el Padre José i que Juan de Dios Ramírez Heredia —el primer diputat espanyol de l'ètnia— escrivís que ja no quedaven gitanos a Baza perquè tots se n'havien anat a Eivissa.<sup>10</sup>

Tot i que encara no s'han pogut constatar les conseqüències que la legislació antigitana va tenir a l'arxipèlag, sí que sabem que precisament al segle XIX es registrà un fort assetjament a l'ètnia. Les ordres d'expulsió eren contínues. Se'ls pressuposava tan delinqüents que ni tan sols va caldre que delinquissin per ser desterrats. Alguns foren reembarcats en el mateix moment en què tocaren port per més que tenguessin la documentació en regla. Tampoc no va fer falta que les autoritats es preocupassin per qui pagava el bitllet de tornada, ja que algunes vegades les navilieres mateixes s'oferiren a costejar-lo.

Aquella persecució contínua —i el pes dels segles de nomadisme— va fer que tardassin anys a crear comunitats estables. Anaven d'un poble a l'altre, d'una fira a l'altra, i aixecaven els campaments als afores. Eren calderers, esquiladors, ferrers, firaires, cistellers, llegien la bonaventura i organitzaven espectacles per als quals arribaren a dur

a Mallorca i a Menorca ossos ensinistrats, amb els quals actuaren a la plaça de toros de Palma el 1886 i recorregueren els carrers d'Inca el mes d'agost de 1907.

A principis dels anys cinquanta ja es documenten famílies gitanes instal·lades de manera estable en diverses localitats de les Illes. A Mallorca, a més del «Sacromonte mallorquí» —com batejà el periodista J. Maria Domènech el barri del Molinar—,<sup>11</sup> la Porta de Sant Antoni es va convertir en l'altre centre neuràlgic on convivia els gitanos catalans, dedicats a la venda de teixits, amb els andalusos.

Quan a l'arxipèlag va esclatar el *boom* turístic, els gitanos en notaren ben prou les conseqüències. La situació es va complicar encara més per als més exclosos, que vivien en assentaments precaris. A Palma, l'Ajuntament denunciava el «deplorable espectáculo» de «la gitanada» en aquestes xaboles «que tant desdiiuen del bon nom d'aquesta capital eminentment turística».<sup>12</sup> La ciutat dirigia la mirada a la mar i constatava que una bona part de la primera línia del Molinar seguia ocupada per aquestes barraques gitanes tan poc atractives per a una urbs que volia créixer en habitatges de luxe i turistes. La persecució arribà a incloure un assalt en què les autoritats calaren foc a totes les barraques que trobaren. No sabien, no esperaven, que aquell mateix poblat es convertiria en una atracció per a turistes fins al punt d'haver de prohibir que més autocars plens de suecs s'aturassin pels voltants per immortalitzar aquell presumpte *typical Spanish*. Aquell «raval gitano» —un barri més semblant «a un abocador que a altra cosa»— que hi havia «a quatre passes del luxe turístic de Palma»,<sup>13</sup> com ho descrivia el diari suec *Söndagstidningen*.

9. Rosselló Vaquer, Ramon. *Notes sobre gitanos i estrangers*. Felanitx: Gràfiques Llopis, 2006.

10. ASGG. *Estudio sociológico: los gitanos españoles 1978*. Madrid: Asociación Secretariado General Gitano, 1990.

11. Domenech, J. M. «Y yevo zangre de Reye en la parma de la mano» [*sic*]. *La Almudaina* [Palma] (13.04.47), p. 4.

12. Orden de 17 de mayo de 1958 – Arxiu Municipal de Palma.

13. Traducció de l'article de Helge Ströhm conservada a l'Arxiu Municipal de Palma.

Però el turisme també generà una demanda laboral voraç de la qual la comunitat gitana formà part. S'iniciaren en la venda ambulant, actuaren als *tablaos* flamencs que començaven a obrir les portes a les ciutats, treballaren de sol a sol en la construcció, que a poc a poc anava engolint l'arxipèlag. I, quan el turisme deixà la terra sense jornalers, es convertiren en mà d'obra indispensable. La *gent* menyspreava el camp, la seva duresa. La construcció i l'hoteleria acaparaven tot el personal disponible. La rellevància, la indispensabilitat, que assoliren els temporers gitanos —deia el *París-Baleares* ja el 1971— era una «prova evident que el turisme no ho soluciona tot».<sup>14</sup> «Això dels *calés* ha estat una gran solució. Sense ells hauria estat impossible recol·lectar»,<sup>15</sup> repetien els pagesos.

La memòria històrica —com la social, la cultural, l'econòmica— també ha passat per alt la memòria gitana. Poca cosa o res se sap dels gitanos que residien a les Illes quan la Guerra Civil ho va enfonsar tot. Poca cosa o gens s'han investigat els gitanos que, segons Helios Gómez, arribaren amb la columna de Bayo a Mallorca i desembarcaren a Portocristo. «Hi hagué gitanos que lluitaren com a lleons en un parapet que s'anomenà de la Mort».<sup>16</sup> En desconeixem els noms, desconeixem si algun va ser assassinat i enterrat a les fosses que la nova Llei de memòria democràtica ha anat obrint a les Illes. Potser no ho sabrem mai.

Una illa té tantes històries com gent hi viu. I hi ha històries que es mereixen de ser contades.

14. «Campos del Puerto». *París-Baleares* (set. 1971), p. 11.

15. Riutord. «Más de 300 gitanos en la recolección de la almendra». *Diario de Mallorca* [Palma] (28.08.1971), p. 7-9.

16. J. F. «Los gitanos en la Guerra Civil». *Crónica* [Madrid] (18.10.1936), p. 4.

A d'Arxipèlag  
Pedro G. Romero  
Del 23 de juny  
al 10 de setembre de 2023

*Organització*  
Es Baluard Museu d'Art  
Contemporani de Palma

*Direcció*  
Imma Prieto

*Comissariat*  
Pedro G. Romero

*Documentació*  
Laura Jurado

*Escena*  
Mariantònia Oliver

*Disseny pantal·les*  
Filiep Tacq

*Edició pantal·les*  
Natalia Zarco

*Coordinació exposició*  
Pilar Rubí  
Catalina Joy  
Solange Artilles

*Registre*  
Soad Houman  
Rosa Espinosa

*Muntatge*  
Art Ràpid  
Es Baluard Museu

*Transport*  
Balears art i llar

*Assegurances*  
Correduria Howden Rs

*Disseny gràfic*  
Hermanos Berenguer

*Textos*  
Pedro G. Romero.  
Artista i comissari  
Andrea Soto Calderón.  
Filòsofa  
Laura Jurado. Periodista.  
Premi Ciutat de Palma  
de Recerca 2020

*Traduccions*  
Àngels Álvarez

*Impressió*  
Esment Impremta  
Grup Serra  
© de la present edició,  
Fundació Es Baluard Museu d'Art  
Contemporani de Palma, 2023  
© dels textos, els autors  
© de les obres, els artistes  
© Pedro G. Romero,  
Reconeixement - No Comercial (by-nc)  
© Arxiu Planas

*Crèdits fotogràfics*  
P. G. R., p. 13  
Josep Juan Juan. Cortesia del Arxiu  
d'Imatge i So de Formentera, p. 14  
Cortesia del Arxiu d'Imatge  
i So de Menorca-CIM, p. 15  
Josep Planas. Cortesia del Arxiu  
Planas, p. 16  
Albert Schwarz. Cortesia del Institut  
d'Estudis Eivissencs, p. 17  
Esment, p. 18  
Cortesia de l'artista, p. 19  
Cortesia Mariantònia Oliver, p. 20

*Agraïments*  
Luce Historical Archive, Roma  
Arxiu del So i de la Imatge Mallorca (ASIM)  
Arxiu Històric d'Eivissa i Formentera  
(AHEiF) – secció Arxiu d'Imatge  
i So Municipal d'Eivissa (AISME)  
Arxiu d'Imatge i So del Consell Insular  
d'Eivissa  
Arxiu d'Imatge i So de Formentera (AISF)  
Arxiu d'Imatge i So de Menorca-CIM  
Arxiu Planas  
Diario de Mallorca  
Esment Impremta  
Fons Josep Juan Juan  
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung  
Fundación Photographic Social Vision  
FX Archivo  
Grup Serra  
Institut d'Estudis Eivissencs  
Museu Nacional d'Art de Catalunya,  
Arxiu Fotogràfic Oriol Maspons

Marina Balague, Raul Cantizano, Susi  
Casasayas, Martin Davies, Lourdes  
Guasch, Nélida Juan Vicente, Aleli  
Mirelman, Xavi Oliver, Silvia Omedes,  
Perrate, Marina Planas, Pere Planells,  
Catalina Sansano, Pepe Serra, Fanny  
Tur, Deborah Van Praag

ISBN 978-84-18803-75-8  
DL PM 01045-2023  
Exemplar gratuït. Prohibida la venda



#PEDROGROMEROESBALUARD

@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD  
MUSEU D'ART  
CONTEMPORANI  
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10  
07012 PALMA  
T. (+34) 971 908 200

HORARI: DE DIMARTS A DISSABTE DE 10 A 20 H  
DIUMENGE DE 10 A 15 H