

FELIÇOS ELS FILLS DELS TEMPS INTRASCENDENTS



18.10.2024–19.01.2025

LLUÍS VECINA RUFIANDIS

UNA HERÈNCIA SENSE TESTAMENT

NOTES SOBRE «FELIÇOS ELS FILLS DELS TEMPS INTRANSCENDENTS» DE LLUÍS VECINA RUFIAINDIS

Marta Marín-Dòmine

Una imatge ens situa a l'origen de la instal·lació *Feliços els fills dels temps intranscendents*. Es tracta d'una carta postal de les darreries dels anys seixanta a la qual li va ser capgirat el destí ja que mai no va intervenir en la correspondència entre persones. Al revers no s'hi veu cap lletra escrita a mà, ni tampoc cap adreça. Tot i així, la seva història singular va fer que arribàs a un destinatari particular: el nin de set anys que surt a la fotografia, gairebé en primer pla. El noieta avança cap a l'objectiu tot i que sembla que no s'ha adonat de la presència del fotògraf. La postal, que en un primer moment estava destinada a deixar constància d'unes vacances, a ser un *souvenir* (paraula omnipresent dels estius turístics de l'època), es va convertir en un objecte familiar i va ultrapassar així la funció primera del record per passar a tenir l'estatut de testimoni d'una època i d'un lloc.

El noieta que camina per la platja de Porto Cristo és el pare de l'artista, i va ser reconegut a la postal per un membre de la família, que la va comprar i la va penjar en un lloc visible de la casa, on complí una funció a mig camí entre l'exposició pública i el retrat privat.

Del valor que va adquirir la postal en donen compte els dobles i l'erosió de la cartolina pel pas del temps. Més que no pas la conservació intacta, n'ha prevalgut el valor emocional, el fet de constatar que aquell nin, el fill de la dona que va custodiar la postal durant tants anys, era allà mentre el fotògraf passava,

Lluís Vecina Rufiandis, *Feliços els fills dels temps intranscendents*, 2024.
Fragment de l'obra a partir de la postal de Joan Andreu Puig Farran.
Instal·lació multimèdia, dimensions variables. Cortesia de l'artista

amb la qual cosa es va convertir el moment banal d'una caminada entre cossos estesos a la platja en la transició que va de l'anonimat al reconeixement.

Molts anys després, el gest de Lluís Vecina Rufiandis atorga a la postal el valor potencial d'una reproducció visual en què l'espai i el temps col·lectiu prenen protagonisme: els anys seixanta, Mallorca, el turisme.

Fruit de la recerca de l'artista sobre les sigles de l'agència que va produir la postal –l'única escriptura que apareix al revers, a més de la constància del lloc–, Vecina Rufiandis rescata l'autoria del fotògraf Joan Andreu Puig Farran. A partir d'aquí, el treball de recerca trastoca novament la funció de la postal i li atorga un nou valor històric: Puig Farran havia estat fotògraf de guerra a sa Coma, indret que es troba a sis quilòmetres de la platja que va fotografiar trenta anys més tard.

Queden d'aquesta manera entreteixits diversos elements que van afegint noves funcions a la postal i que contribueixen a configurar l'univers visual de la instal·lació i a conferir-li la profunditat semàntica que transporta.

La postal en concret, i el seu revers literal, deixa constància de la relació entre generacions –la generació de la guerra, la que va néixer als anys seixanta i la que s'expressa a través dels ulls de l'artista i a la qual, no sense una bona dosi d'ironia, se li atribueix una pretesa felicitat. Una segona postal serveix de contrast i s'erigeix en cos central de la instal·lació –l'ús de la paraula «cos» no és aquí anodí; hi veim, amb tota la seva còrpora invasiva, la imatge del complex hotelier Royal Mediterráneo, situat a sa Coma. Totes dues postals deixen constància del procés de transformació dels espais a mesura que va anar avançant un període dramàtic tant per a les persones com per als paisatges i que va constituir l'entrada simbòlica a la modernitat d'un país que comença a edificar amb total connivència amb les esferes de poder franquistes (no deixa de ser sospitosos que la majoria dels complexos hotelers de l'època tinguin la valoració de quatre estrelles). Invasió i

destrucció de les terres, canvi abrupte de l'economia rural i pesquera, doblegament del país a un turisme que suposadament havia de portar-lo cap a un futur benestant.

Lluís Vecina Rufiandis ens convida, també, a llegir un altre revers en els paisatges de certs indrets de l'illa: el de la història amagada, la dels cossos que jauen sota els cossos de vacances per obrir-nos a una història vacant, que s'ha anat fent a cops d'alè, entre murmuris que s'han convertit en petites llegendes (diuen que hi ha criatures que jugant a la platja de sa Coma han arribat a trobar restes d'ossos d'aquells cossos colgats l'any 1936).

Explica l'artista que en les converses i els passejos per l'illa acompanyat de Tomeu Miquel Obrador va trobar la proposta conceptual que donava forma al que per a ell havia estat sempre una preocupació: la relació entre paisatge, memòria i explotació econòmica. Tomeu i Lluís varen exercitar-se en l'art de l'escolta, dels testimonis encara vivents de la lluita antifeixista a l'illa, però també del paisatge i de l'impacte de la història al Llevant de Mallorca. En els passejos per aquesta zona descobreixen el que Tomeu Miquel Obrador anomena la «poètica» de la línia de fortificació que encercla Mallorca. Poètica, no per la bellesa, sinó pel poder d'una metàfora: línia costanera blindada per la memòria d'uns que a la vegada varen orquestrar una nova ocupació capitalista monopolitzant l'illa a través del mercat turístic.

La recerca que Lluís Vecina Rufiandis va aconduint des del 2020 es concreta en els arxius fotogràfics que combinen precisament aquestes dues línies de «fortificació»: l'ocupació militar i el turisme amb el seu devastador mercat associat. No és això, de fet, el que sintetitza la postal que Lluís Vecina erigeix en peça central de la instal·lació? No és aquesta mirada diferent la que ens convida a veure en l'horitzó dels hotels que emmarquen la passejada del nin, l'urpa d'una invasió? És així que l'artista torça el recorregut de la nostra vista i ens retorna als ulls d'un fill que, per fer servir les

paraules de Tomeu Miquel Obrador, no es complau amb l'escenari que li ha ofert la generació anterior.

Jo també m'hi sé veure, en un paisatge semblant, a l'altra riba del mateix mar. Anys seixanta, carregant pilonets de sorra en un petit cubell. Envoltada de cossos estrangers –pells d'un blanc transparent sota un sol impossible–, sentint-me observada sota la seva mirada. Aprenentatge de l'expulsió, ells eren més bells, intel·ligents, assenyats. Per a ells era que es bastien els hotels i les piscines privades. Com el nin de la carta postal de Joan Andreu Puig Farran, jo també m'hi sent, a la platja, amb el teló de fons d'un gran edifici hotel·ler que em fascinava perquè ens hi era vetada l'entrada, «exclusiu», en deien. De bona hora, algun dels seus estadants feia irrupció a la platja, tapat amb un batí de seda, es despullava arribat a la vora de l'onada i es capbussava en el seu primer i potser únic bany del dia, ignorant-nos.

Entre ells i nosaltres, un silenci. Ells varen continuar venint. Nosaltres i el país, al qual mai ningú no va sotmetre a cap embargament polític, vàrem continuar rebent-los. La dictadura quedava diluïda sota un sol brutal que anava bé per enganyar aquell hedonisme de temporada poc interessat en els esdeveniments polítics i socials del país. Tots plegats, de totes les ribes del Mediterrani peninsular, érem l'opció assequible que una dictadura havia venut com a «diferent»: el país dels micos que es doblegava a les inversions de capital, a l'erosió dels paisatges, a la venda de la terra. La dictadura es vestia de futur negant el passat, caramel·litzant el present.

El passat feia vergonya. El país, oblidava; la nova generació, oblidava. Així mateix ho va deixar escrit Max Aub a *La gallina ciega*, publicat el 1971, una dècada abans de la construcció de l'hotel Royal Mediterráneo. En aquest llibre, Aub recull les impressions del viatge que va fer per tot Espanya l'any 1969 després de trenta anys d'absència. D'aquell periple

que el porta a visitar gairebé totes les províncies del país, l'autor arriba a la resolució de no tornar-hi mai més, i conclou la seva experiència confirmant que l'oblit l'ha expulsat a ell i a la memòria del que es va viure:

«Todo es paz. Es curioso cómo eso de los veinticinco –o treinta– años de paz ha hecho mella [...]. No se acuerdan de la guerra –ni de la nuestra ni de la mundial–, han olvidado la represión o por lo menos la han aceptado. [...] ¿cómo van a crecer estos niños? Todavía más ignorantes de la verdad que sus padres. Porque éstos no quieren saber, sabiendo; en cambio, estos *nanos* no sabrán nunca nada.»¹

Ho va deixar també escrit la generació següent, la dels nascuts en plena postguerra. En ells i elles el lament i la ràbia no és tant fruit de la constatació de l'oblit, sinó dels estralls que els ha ocasionat aquesta amnèsia social. Montserrat Roig s'exclama així en el pròleg a *Els catalans als camps nazis*:

«Els qui vam néixer després de 1939 hem hagut d'anar desbrossant el nostre passat recent, un passat que ens ha deixat massa tares per a poder restituir del tot la nostra salut històrica. Som ignorants, amb consciència o sense consciència. Si en tenim consciència, patim de rancúnia i mal humor.»

1. [Tot és pau. És curiós com això dels vint-i-cinc –o trenta– anys de pau ha fet efecte [...]. No se'n recorden de la guerra –ni de la nostra ni de la mundial–, han oblidat la repressió o almenys l'han acceptada. [...] com creixeran aquests nins? Encara més ignorants de la veritat que els seus pares. Perquè els pares no volen saber, tot i que saben; en canvi, aquests nins mai no sabran res (*Nota de la t.*)].

El projecte de modernitat que va experimentar el país als anys seixanta i sobretot als anys setanta exigia la desmemòria. Per més que avui pugui semblar el contrari, les renovacions de les identitats nacionals sovint tendeixen a menysprear el passat, ja que el que es pretén és la creació d'una identitat nova en què el protagonista és el futur, és a dir, el buit de narracions.

D'altra banda, i posant el centre d'atenció en la transformació de Mallorca, cal remarcar que a les darreries dels anys seixanta i principis dels setanta uns joves escriptors i escriptores escriuen sobre el que veien ja com una amenaça que es desplegava sota els signes de la corrupció. La pionera a abordar el tema va ser Antònia Vicens, a qui segueixen Guillem Frontera, Gabriel Tomàs i Maria Antònia Oliver. A *39° a l'ombra*, Vicens escriu: «Era un estranger que havia arribat pelat a la Cala, havia començat amb una trista pensió, i enguany explotava l'hotel més ufanós d'aquella zona». I Oliver, a *Crònica d'un mig estiu*: «He sentit que es conserge deia que ses coses van malament i que hauran de tancar l'hotel perquè deuen molts de doblers [...]. També deia que no tenien no sé quins permisos i que si s'ajuntament ho sap farà tancar s'hotel, però s'ajuntament no les sap mai, aquestes coses, deia, o fa els ulls grossos, i no hi ha cap hotel que en tenguí, de permís».

La transformació de l'illa de resultes de l'explotació posada al servei d'aquella font de riquesa incipient encoratjada pel govern posa també en evidència altres trets de l'època, com la influència del nacionalcatolicisme, els canvis en els costums morals que va representar el turisme a l'illa i, a la vegada, la desolació d'alguns turistes que venen a divertir-se, però que no poden desempallegar-se dels traumes ocasionats per la guerra mundial, la transformació social de l'illa per raó de la gran onada d'immigrants venguts d'altres llocs d'Espanya per fer feines en la construcció i en la indústria hotelera, i la conseqüent explotació laboral.

El poeta René Char, enrolat a la Resistència francesa contra l'ocupant nazi, va donar compte de l'experiència personal i col·lectiva del combat en un diari iniciat el 1940 fet de frases curtes i aforismes. N'hi ha un que destaca especialment pel seu caràcter enigmàtic: «Notre héritage n'est précédé d'aucun testament».²

Tot i que pot parèixer una paradoxa, Char sembla indicar que allò que passa de generació en generació no està sotmès a les lleis ni als contractes. L'herència de l'experiència no s'imposa, passa fluïda o entorpidida en els gestos, en les emocions que deixam aflorar o que amagam, en allò de què estam orgullosos o en allò que ens fa avergonyir. Els nostres descendents són lliures de prendre-ho o de deixar-ho, d'inventar, de recollir, de valorar, de reconstruir el que va ser l'experiència de qui els ha precedit. L'herència i la transmissió és sempre personal. Res no s'interposa en la transmissió de l'herència, perquè treballar contra el que s'ignora representa ja haver enderrocat un impediment, el del silenci.

És així com, a banda de tots els elements visuals, dels textos, de l'espai sonor que componen la instal·lació de Vecina Rufiandis, hi ha un aspecte fonamental que aborda l'artista i és el de la transmissió entre generacions. Ens ho indica, ja d'entrada, en el títol. «Feliços els fills dels temps intranscendents» és una frase extreta de *Crematorio*, de Rafael Chirbes, pronunciada pel protagonista, un home nascut als anys quaranta, en comprovar l'obertura de possibilitats que té la generació dels fills i filles, és a dir, dels nascuts als anys setanta. És una altra frase enigmàtica que conté una paradoxa i que Vecina Rufiandis recull de manera subtil en la seva obra. Un cop situats en la instal·lació sorgeix una pregunta: es pot ser feliç quan la democràcia liberal converteix el temps en un passar sense

2. [No hi ha cap herència que vagi precedida d'un testament (*Nota de la t.*)].

esdeveniment? L'artista, en recollir i exposar les capes compactades de temps històric que traspuen el paisatge i la gent, n'exposa també els entrellats del poder, els estralls de l'explotació i les conseqüències de l'oblit de la història, i en fer-se'n transmissor se sostreu a si mateix dels temps intranscendents. La intranscendència topa amb un límit quan un elegeix l'ètica de la memòria. Un gest valent, el de Lluís Vecina Rufiandis, quan hi ha encara avui qui vol fer de la memòria, intranscendència.



Referències bibliogràfiques

- Aub, Max. *La gallina ciega*. Mèxic: Joaquín Mortiz, 1971.
 Char, René. *Feuillets d'Hypnos. A: Fureur et mystère*. Paris: Gallimard, 1948, foli 62, p. 190.
 Chirbes, Rafael. *Crematorio*. Barcelona: Anagrama, 2007.
 Frontera, Guillem. *Els carnisserers*. Barcelona: Club Editor, 2016 [1968].
 Oliver, Maria Antònia. *Cròniques d'un mig estiu*. Barcelona: Club Editor, 2006 [1970].
 Roig, Montserrat. *Els catalans als camps nazis*. Barcelona: Edicions 62, 2017 [1977].
 Tomàs Alemany, Gabriel. *Corbs afamegats*. Mallorca: Nova Editorial Moll, 2020 [1972].
 Vicens, Antònia. *30ª a l'ombra*. Mallorca: Lleonard Muntaner Editor, 2019 [1967].

Joan Andreu Puig Farran, Desembarcament republicà a Mallorca, amb Alberto Bayo en primer pla, agost de 1936.
 Cortesia del Fons d'Antoni Monné



Autor desconegut, Fotografia de les tropes franquistes banyant-se a la platja de Porto Cristo, Mallorca, després de la victòria sobre les tropes republicanes, 1936. Cortesia de l'Arxiu Municipal de Manacor



Joan Andreu Puig Farran, Postal de Porto Cristo, *ca.* 1967. El nin que apareix en primer pla és el pare de Lluís Vecina Rufiandis a l'edat de set anys. CYP Postales Color. Cortesia de l'artista



Primer viatge de l'empresa CYP Postales Color a Mallorca, 1953. D'esquerra a dreta: Antoni Campaña, Maria Capella, Sámara Vicente i Joan Andreu Puig Farran. Cortesia del Fons d'Antoni Monné

EL PASSAT NO ÉS MEDITACIONS SOBRE I A PARTIR DEL TREBALL DE LLUÍS VECINA RUFIAINDIS

Francesc Torres

Alguns de nosaltres, entre els menys afortunats, ens despertam un dia conscients que l'esdeveniment més important de la nostra vida va ocórrer abans que venguéssim al món. Una reacció lògica a aquest descobriment és la ira: «Som un producte químicament pur d'un determinat fet històric i, no obstant això, no he tenguut l'oportunitat de defensar-me. Els que el varen viure, tot i que en sortissin apallissats, tengueren aquesta oportunitat i conserven la dignitat d'haver resistit. Jo no. Jo no la tenc, no sé com ni contra qui tornar el cop». Com que això darrer no és del tot cert –sempre hi ha una manera de tornar el cop–, una altra reacció emocionalment més completa –pel que té de neuròtica– és obsessionar-se amb el *big bang* fundacional de la història pròpia i caure perpètuament en barrina cap al seu origen per reconstruir-lo simbòlicament i intel·lectualment amb el que feim –art, per exemple–, i subconscientment mitjançant les decisions clau de les nostres vides. És així que, a poc a poc, emergeix al pla de la consciència la certesa que el passat, que és quelcom que no existeix, succeeix sempre en el present com una projecció espectral que es reconstrueix cada vegada que s'invoca.

Amb tot, encara que no existesqui, el passat sempre deixa rastre en forma de sediment físic que actua com a càrrega antipersonal a punt de soltar la molla així que trepitjam on no ho hem de fer; objectes rovellats, pols, paper, olors, imatges... Aquestes imatges constitueixen un veritable perill. Les imatges, molt particularment les fotogràfiques, són tan letals com un projectil d'artilleria disparat que impacta en una torre d'església sense arribar a detonar tot esperant que una vibració,

un llamp o una pedrada innocent, la faci volar. Tenc un record indeleble d'un foc forestal als anys vuitanta del segle passat en el que havia estat el paisatge de la batalla de l'Ebre quaranta-quatre anys abans. Ho vaig veure a la televisió en directe i els bombers forestals no podien sufocar l'incendi perquè a causa de la calor –era a l'estiu– començaren a esclatar desenes d'ogives d'artilleria, granades de morter i tota mena de munició activa sense explotar que havia quedat escampada a les muntanyes. Tots els participants d'aquella tragèdia ja no hi eren des de feia molt de temps, però l'espai escènic del drama històric que va tenir lloc en aquella geografia insomne tornava a la vida sense necessitat dels seus protagonistes. Aquelles imatges em feren posar els pèls drets. Estava veient la batalla de l'Ebre de 1938, que havia ocorregut deu anys abans que jo nasqués, a la dècada dels vuitanta amb més de trenta anys complerts a l'esquena.

El treball de Lluís Vecina que s'exposa a Es Baluard Museu navega per aquestes aigües. Aquest projecte es va engegar amb el descobriment fortuït d'una postal turística dels anys seixanta a partir d'una foto feta a la platja de Porto Cristo, Mallorca, on apareixia el seu pare quan era un nin, amb set anys. Aquesta troballa obrí una extraordinària caixa de Pandora que ha sedimentat en el projecte que ara es presenta. Però anem per parts. Qui això escriu sempre ha pensat que l'art, en certa manera, es fa sol. L'art ja hi és i cal trobar-lo, de la mateix manera que, parafrasejant Miquel Àngel –que sempre és arriscat, encara que aquí vagi molt bé–, l'escultura és dins el marbre arrencat de la pedrera i tot es redueix a trobar-la i alliberar-la d'aquesta presó. O, si utilitzàssim una analogia política, l'èxit de la Revolució, per exemple, que no deixa de ser una obra d'art (una escultura social, atenent Lenin, Manuel Azaña o Joseph Beuys), consisteix a saber identificar el moment en què és possible fer-la. Un cop que el procés es posa en marxa (a vegades, com veim, per casualitat), la millor garantia d'èxit rau a saber escoltar el que l'obra en

potència et diu que necessita. Altrament dit i en termes literaris, identificar la coherència interna del que cal dir, del que cal ser. L'obra mai no s'equivoca, es pot equivocar l'artista, l'obra no.

La foto de la postal detonant d'aquest projecte la va fer Joan Andreu Puig Farran, fotògraf especialitzat en el negoci de les postals turístiques, que les va saber reconèixer, juntament amb el seu soci Antoni Campañà, com a filó professional en les albrors de la portentosa transformació d'Espanya en la gran meca turística mundial i el turisme in toto en la principal base econòmica del país fins ara, un suïcidi a llarg termini disfressat d'oportunitat històrica. Es dona la circumstància que Puig Farran també va fotografiar aquests mateixos paratges dues dècades abans com a reporter gràfic de l'expedició del desembarcament republicà a Mallorca liderada per Alberto Bayo Giroud, militar i aviador hispanocubà que va acabar els seus dies a Cuba després d'haver estat conseller militar de Fidel Castro durant la revolució que derrocà la dictadura de Batista el 1958. L'operació, l'agost de 1936, va ser un intent de recuperar Mallorca, que havia caigut en mans feixistes en el moment del cop, que es va forjar des de Barcelona sense el coneixement del govern central republicà ni del Ministeri de la Guerra. Va acabar en derrota per pura incompetència i, finalment, per l'acció decisiva de la flota i l'aviació italianes. No se sap amb exactitud la xifra dels morts republicans, però eren centenars, enterrats, una bona part, als voltants de la platja de sa Coma en algunes de les fosses comunes a la primera línia de la platja. A sa Coma, un parell de dècades després, hi passaren més coses.

A cavall del desenvolupisme franquista i de la màniga ampla de Manuel Fraga Iribarne, ministre d'Informació i Turisme i demòcrata de tota la vida, com se'ns va informar dues dècades llargues més endavant, apareix un altre personatge paradigmàtic de l'Espanya escopetera nacio-

nal anomenat Jaume Moll, contrabandista local convertit en home de negocis i magnat hotelier que va fer realitat el segon desembarcament, a la platja de sa Coma, aquesta vegada amb un èxit rotund, per part de l'Europa del nord en banyador –minso en el cas de les dones, per a alegria de l'afamat mascle ibèric i congoixa de la Santa Mare Església nacional catòlica. Aquí les divises varen triomfar sobre la moral franquista. I amb això ja tenim el retrat robot de consulta psiquiàtrica complet d'aquest país desafortunat. Una massacre de la història i la memòria, que no són el mateix, però van ineludiblement lligades en una relació dialèctica constant en què la pretesa concreció de la primera és qüestionada permanentment per la segona, sense que cap de les dues sigui mai fiable del tot. La segona, la memòria, és sempre emocionalment veritat; ningú no menteix sobre el que sent quan recorda, encara que el record sigui una ficció sobre una veritat esmunyedissa, l'experiència del fet. Per això mateix la memòria és més a prop de la literatura, de l'art, de la veritat conjurada, que de la veritat objectiva. Es pot dir també gairebé el mateix de la Història, que no és la mateixa si la redacta el vencedor o el vençut, el que és a dalt o el que és a baix, els homes o les dones, els blancs o els que no ho són, els israelians o els palestins. Tot i això, l'estudi de la Història en majúscula és una disciplina acadèmica que s'articula amb una metodologia científica basada en evidències documentals i materials que no és immune a l'error ni a la manipulació, però que facilita que l'error es corregesqui i la manipulació es descobresqui. A Espanya, l'atemptat contra la Història al segle XX ha estat i continua sent espectacular per mantenir la ficció d'una transició modèlica a la democràcia, així com per ocultar la profunda vergonya i la misèria moral de la Guerra Civil i la postguerra. Jaume Moll no és culpable de tot això, però ho exemplifica a la perfecció construint el complex hotelier Royal Hotel and Apartments per rebre el segon desembarcament

de Mallorca i permetre, així, que els cossos ben alimentats del nord acomodats s'estirassin per prendre el sol a la mateixa arena que cobreix encara el que queda d'incomptables cossos amuntegats que foren soldats republicans el 1936 i que no varen sobreviure a una penosa derrota militar per poder contar-la. La imatge és brutal i anticipa la derrota personal de Moll quan el seu castell d'arena particular s'ensorra als jutjats investigat per corrupció els anys del *pelotazo* balear del Partit Popular. Un *totum revolutum* que corrobora la sensació sinistra i delirant que en aquest país mai no pots estar segur d'on i sobre què trepitges i que si, per coses de l'atzar, hi acabes pensant, tot el que has de fer per llevar-t'ho del cap és demanar un altre daiquiri i continuar ballant.

En el terreny estrictament tècnic, «Lluís Vecina Rufiandis. Feliços els fills dels temps intranscendents» representa una consolidació intergeneracional de la instal·lació multimèdia quan ja s'ha superat el mig segle d'existència. Aquesta peça és d'una maduresa formal i narrativa formidable per part d'un artista que ha entès perfectament la naturalesa d'aquesta bèstia tan particular que, sense proposar-s'ho, va canviar de cop moltes coses, encara que potser la principal va ser haver capgirat com un mitjà el museu tal com s'havia entès des que se'n va idear el concepte modern al segle XVIII. La instal·lació multimèdia va transformar –en una conjuntura irreplicable– el museu, que fins aleshores havia estat una caixa receptora de sediment històric, en un agent actiu de producció d'art prèviament inexistent, basat en un projecte, sense la necessitat d'eliminar cap de les funcions que havien estat definitòries de l'acompliment del museu fins aquell moment; tota una lliçó sobre l'art de caminar i mastegar xiclet al mateix temps, perdonau l'expressió vernacle, tan absent a les nostres institucions d'avui dia. Encara no s'ha escrit res sobre aquest episodi seminal que ara tots ens prenem

com una cosa normal sense entendre'l amb la perspectiva històrica necessària. Doncs bé, en el marc d'aquesta peça complexíssima, Lluís Vecina aconsegueix una narrativa poètica visual molt potent sobre el que l'art requereix per poder elevar al nivell del conscient allò que no pot explicar-se de cap altra manera.

Nil Santiañez, al seu llibre *The Literature of Absolute War*, ens diu que la guerra absoluta nascuda al segle XX, un escaló per sobre de la guerra total (no són exactament el mateix), va ser en el moment de la seva aparició quelcom tan desmesuradament sense precedents que no era possible representar-la ni narrar-la amb les estratègies del realisme, ja que no podia viure's com a realitat. Què tenen de «real» els dos anys del setge de Leningrad, Stalingrad, o la destrucció d'Hiroshima? Va ser necessari trobar unes estratègies narratives afins a la irrealitat de la guerra absoluta i en aquest sentit s'entén bona part de la literatura i les arts d'avantguarda del segle passat i també l'impacte que la Primera Guerra Mundial va tenir en el Moviment Modern, a pesar que la guerra absoluta en la màxima expressió no es manifestà com a tal, sense pal·liatius, fins a l'esclafit del següent enfrontament mundial. Salvant les distàncies, el desastre del desembarcament republicà del 36 no és comparable en magnitud al bombardeig incendiari de Tòquio del 45, per posar-ne un exemple. En magnitud no són comparables, però en irrealitat sí que ho són. Com es representa o s'escriu sobre la Guerra Civil i la postguerra en un llenguatge literari o visual que li faci justícia i fugi dels llocs comuns recurrents? No des del realisme, sens dubte. *Apocalypse Now*, de Coppola, per exemple, és, de lluny, el millor film sobre la guerra del Vietnam justament perquè no és realista, sinó un deliri oníric, un *acid trip* amb bombes. Per això és tan fidel al que conta. Passa el mateix amb la peça de Lluís Vecina, que aborda la història recent d'Espanya des de fora del marc de

referència ortodox per apropar-se al màxim a l'experiència del fet referit amb un llenguatge simbòlic, metafòric, no lineal, de la modernitat històrica en què allò real ho és menys que la tangibilitat de l'irreal, valgui la contradicció de termes, per poder versionar el que Luis de Zulueta va dir de l'obra de Velázquez (també aplicable a Goya, potser més): «És veritat, no pintura». De «Lluís Vecina Rufiandis. Feliços els fills dels temps intranscendents», jo diria... és veritat, i és art.



CYP Postales Color, Hotel Royal Mediterráneo, sa Coma, Mallorca, sense data. Cortesia de l'Arxiu Municipal de Manacor



Feliços els fills dels temps intranscendents, 2024 (fragment del revers de l'obra). Conjunt de 500 postals amb els noms dels expedicionaris desapareguts durant la Guerra Civil a Mallorca. Cortesia de l'artista



José Luis Rodríguez Díaz, Turistes, dècada de 1970. Imatge per a la revista *Perlas y Cuevas*. Cortesia de l'Arxiu Municipal de Manacor

FELIÇOS ELS FILLS DELS TEMPS INTRANSCENDENTS

Lluís Vecina Rufiandis

Per poder narrar-nos amb una certa coherència, ja sigui individualment o de manera col·lectiva, necessitam posar en ordre els materials que la història escup aquí i allà, relacionar-los i establir coincidències que ens facilitin l'elaboració d'un relat que sigui assumible pel nostre enteniment. En el meu cas, la troballa d'una simple postal turística, barrejada entre l'espessa decoració de la cuina de la meva padrina, ha resultat ser el desencadenant de tota una sèrie de memòries imprevisibles. Aquest petit objecte, *a priori* tan irrellevant, ha estat capaç de posar en funcionament una espècie de joc temporal solcat de latències i crisis, i ha acabat revelant-se com a testimoni d'un passat –per no dir *d'aquell passat*– que es conserva més per la seva cancel·lació que pel seu reconeixement.

Com deia, entre els objectes insignificants que s'atresoraven en aquella cuina s'amagava la postal turística a la qual faig referència. La postal emmarcava una vista parcial de la platja de Porto Cristo, un poblet situat al llevant de l'illa de Mallorca i del qual, com a petita nota autobiogràfica, provenc. La raó que conferia a aquesta postal un lloc entre el reliquiari laic de ca la meva padrina era un detall anecdòtic i bastant simpàtic: el retrat del meu pare dirigint-se cap a la càmera quan era un nin de devers set anys. La curiositat d'aquesta imatge, on el meu pare esdevé *souvenir*, rau en el fet que darrere l'empresa responsable d'aquesta instantània hi havia dos reporters gràfics amb un cert recorregut, els noms dels quals tal vegada us sonen: Joan Andreu Puig Farran i Antoni Campaña.

La col·laboració entre tots dos, durant el seu esforç per redreçar la seva activitat com a fotògrafs, es va produir en un context de postguerra en què el turisme començava a ser un assumpte d'Estat –molt tímid, això sí, en comparació amb el que va venir després. La fotografia de postals turístiques passava a ser un terreny fèrtil per als antics professionals del sector que necessitaven espolsar-se de damunt, i amb urgència, aquells aspectes biogràfics i afiliacions polítiques anteriors al 1939 susceptibles de ser sospitosos o que els poguessin comprometre. El preu a pagar per poder treballar o simplement sobreviure exigia acceptar la pèrdua d'un món, el que es va defensar, i desterrar-ne el record al racó més inaccessible i cavernós de la memòria. Assumides les condicions peremptòries que marcaven les pautes de l'època, els dos socis varen aprofitar l'adveniment a Barcelona del XXXV Congrés Eucarístic Internacional, el 1952, per fundar aquell mateix any l'empresa CYP Postales Color. A partir d'aquest moment, les coses amb això de les postals varen agafar un caire seriós. I així, en un intent d'aconseguir una modesta ubiqüitat per augmentar el rendiment de l'empresa, varen començar a assignar-se els llocs que passarien a formar part del seu catàleg, atents a la competitivitat creixent que sofria aquest nínxol de mercat.

Sense desmerèixer Campaña, el protagonista d'aquesta història és Joan Andreu Puig Farran, que per arbitrarietats del destí va ser el que va fotografiar el meu pare aquell estiu del 67. Però abans de recalcar-ne la importància, i per acabar d'ordenar aquest reguitzell de fets, vull esmentar un esdeveniment que es va produir el 1953, l'any en què tots dos, conjuntament amb Sámara Vicente i Maria Capella, varen fer la primera incursió a Mallorca en qualitat de fotògrafs de postals. M'atur un segon en aquesta data. A risc de forçar les coincidències, no va ser precisament fins al 53 que a Espanya es va poder començar a parlar de futur,

gràcies a l'inici de les relacions atlàntiques entre l'Espanya de Franco i els Estats Units. És l'any en què es firma el Conveni de Cooperació i Amistat amb els nord-americans i, tot i que l'analogia pugui semblar infundada, pens en com alguns fets històrics poden arribar a tenir reverberacions en el terreny personal. No dic que hi hagi una afectació directa d'aquest acord sobre la vida de Puig Farran, però és excitant pensar –i sobretot veient les fotos del viatge, en què tots quatre es mostren somrients i despreocupats– que a vegades, per un moviment atzarós de la història, les motivacions del poder i els anhels de les vides privades sembla que tendeixen a convergir. En un punt exacte. En un any exacte. I per una misteriosa incongruència. De la mateixa manera que aquell primer franquisme que entreveia el final de l'autarquia, Puig Farran, a partir d'ara, també pot començar a desentendre's dels fantasmes del passat que l'assetjaven.

Abans d'aquest moment, però, la història era ben diferent. La vida de Puig Farran va estar carregada dels entusiasmes i els infortunis de l'època, i és per això que té tant de pes en aquesta història. Puig Farran no es va limitar a participar en la Guerra Civil, sinó que va ser l'autor de les fotografies més icòniques que coneixem del desembarcament republicà d'aquell estiu del 36. El conflicte es va iniciar el dia 16 d'agost, en què les forces republicanes, capitanejades per Alberto Bayo, varen desembarcar a la platja de sa Coma. La contesa va durar fins a la nit del 3 al 4 de setembre i la incursió de les milícies republicanes es va efectuar al llarg del litoral del llevant de l'illa. S'estenia des de Cala Anguila fins a Cala Millor. En aquest cas, Porto Cristo i sa Coma varen ser els indrets de més intensitat bèl·lica. Un ull, el de Puig Farran, que involuntàriament acabà recollint en un mateix espai dues realitats antitètiques: la visió de la guerra i l'escenografia turística posterior. És en aquest punt que la postal del

meu pare –recordem que està feta a Porto Cristo– esdevé un curiós receptacle de memòria. Tant aquesta com totes les postals de la zona fetes per Puig Farran després de la creació de CYP contenen una densitat inusual. Deixen de ser innòcues i esdevenen supervivències capaces de restituir timbres de veu inaudibles que conserven una vibració que ens arriba fins avui. Joan Andreu Puig Farran va embarcar doblement: el 36 per donar testimoniatge d'allò que succeïa durant la guerra i a partir del 53 per vendre'ns el fenomen del turisme que s'inaugurava en la postguerra.

Com he assenyalat abans, la platja de sa Coma va ser un dels principals escenaris bèl·lics a l'illa durant el conflicte. D'aquella experiència, qui visiti la zona avui dia no en trobarà cap rastre. Des d'aproximadament els anys vuitanta, la platja és un centre neuràlgic del turisme de masses, però el detall més significatiu, i alhora pertorbador, és el que amaga l'arena. Entre l'actual decorat d'infraestructures i d'hipertròfia turística es troba oculta la fossa comuna més gran de l'illa, a l'extrem més septentrional de la platja i disseminada entre diversos punts propers. La xifra de cossos que hi romanen sepultats fa temps que és motiu de discussió i controvèrsia, però s'especula que dins la fossa hi podria haver un nombre aproximat de 500 cossos d'expedicionaris morts en el front.

Però això no acaba aquí, no sé si he avisat al principi que aquesta història es nodreix d'unes coincidències inversemblants. Un dels principals artífexs de la reconversió de sa Coma en un reclam del turisme internacional va ser l'hotelier Jaume Moll, l'altre protagonista d'aquest relat. Com molts d'altres durant l'inici del període democràtic, i en aquest cas Moll no és una anomalia, el que t'assegurava l'assumpció de les virtuts del «bon demòcrata» era saber captar les possibilitats que s'obrien amb l'imminent canvi de règim i l'estratègia a seguir. Per assumir un ascens ràpid es requeria, primer de tot, un alt grau de cinisme; i com a

condició per extreure plusvàlues del moment se t'instava a desenvolupar la gran habilitat de reservar-te les vergonyes de les activitats passades.

Moll seguí fil per randa aquest axioma. I com a passat susceptible d'ometre ens trobam amb una exòtica trajectòria com a contrabandista experimentat, ofici que va poder iniciar i perfeccionar –abans de fer una carrera solvent en solitari– amb el millor planter de contrabandistes de l'Estat: la Companyia de sa Vall (i.e. Joan March). Paquets de Winston, botelles de Jack Daniels, penicil·lina... Ves a saber amb què traficava. El cas és que d'aquells fructífers anys en el contraban va amassar una fortuna prou abundant per poder abandonar la professió i rebatejar-se sense gaires dificultats com a hotelier. És, per tant, dins aquesta estrenada democràcia, una pròspera forma de govern per fer negoci, que Jaume Moll va desplegar les seves aptituds empresarials i erigeix el que serà el seu nou imperi: Royaltur S.A. I tot i que la seva estela va ser curta, no li va manca gens d'intensitat: va obrir hotels per Andalusia (a Chiclana, per exemple) i va obtenir les concessions de totes les places hoteleres per a l'Expo de Sevilla del 92, gràcies a l'ajuda inestimable del responsable de ports i costes del Ministeri d'Obres Públiques del govern de Felipe González, Fernando Palao. Amb tot, però, sa Coma acabarà sent el sancta sanctorum de la seva ambició. Una ambició o astúcia empresarial que es va corporeïtzar amb el material més noble de l'època: el formigó; a través de la construcció del monumental Hotel Royal Mediterráneo i els Apartamentos Royal Mediterráneo. Aquesta exhibició de royalty –i sospit que l'ús del terme royal és un indicador del valor que li conferia a aquella proesa– va ser la passa pionera en la metamorfosi d'aquell paisatge, ja que ocupà extensament tota la primera línia de mar i conferí un nou valor a una zona que fins feia poc s'havia mantengut verge. No crec que Jaume Moll ignoràs l'episodi de la guerra

sobre la seva preuada platja, o tal vegada sí. Eren els anys en què el ministre socialista Carlos Solchaga gosava dir, resguardat per la procacitat del moment, allò que Espanya era el país europeu on més fàcil era fer-se ric en menys temps. Aquesta era l'estampa. Sense parlar del fet que qualsevol referència al passat era poc rendible, i un atemptat contra l'ideal de progrés.

Seria molt ingenu copsar aquestes dues experiències de vida a través d'una concepció maniquea de la història, en què bons i no tan bons ocupen columnes enfrontades; una lectura binària ens impediria llegir amb més justesa el que ens ofereixen les biografies de Moll i Puig Farran. Si anam una mica més enllà es posen de manifest les intenses friccions que irrompen en un mateix espai, les memòries que conté i les fràgils bastides de la realitat que ens envolta. Provoca calfreds comprovar que entre les imatges d'uns cossos armats i uns altres recoberts de crema solar no en disten ni dues dècades. I de tot plegat sorgeix la sospita que el turisme, en aquesta part del món, ha complert la gran funció de salvar les aparences amb l'edulcoració dels paisatges i els records. Lluny de ser l'auspici d'aquell «miracle econòmic» i un fenomen presentat sempre sota un vel d'innocència, s'ha revelat com una operació d'enginyeria política per generar la imatge atractiva d'un règim feixista de cara a l'exterior, que anhelava el seu propi procés de modernització i un reconeixement internacional.

I una vegada confirmat i celebrat l'èxit, quedava la important tasca de preservar-lo. Però, és clar, hi ha maneres i maneres, i la responsabilitat de garantir que tot rodàs per les senderes triades requeia sobre un règim que, de tebiesa, n'entenia poc. Suecs, nord-americans, alemanys, francesos, britànics i una gran comparsa de nacionalitats diverses es dirigien a Espanya disposades a bronzear-se per treure's la grisor amb què la gran guerra els havia entapissat les cuixes, atrets per la consigna del *pase usted*

sin llamar. Destí segur; on la paraula «Franco» –per una estranya torsió semàntica– sonava a «pau».

Transmetre aquest missatge de candidesa i acolliment entre els estrangers no presentava gaires maldecaps. Per part seva, assumir les contradiccions de saber-se turista dins un país dictatorial depenia més de la laxitud ètica de cadascú, encara que fos un dilema moral fàcil de vèncer si la promesa eren unes vacances a la mar, bon clima i gent servicial al teu voltant. El problema era un altre si del que es tractava era de convèncer la teva gent que això dels vols xàrter, de les gandules i els *velomars* era un signe de prosperitat i una garantia de futur. És normal que Ricardo de la Cierva es desesperàs en els seus manuals en veure que –i en paraules textuais– el turisme s'havia incorporat del tot a la nostra vida nacional sense penetrar en la nostra consciència col·lectiva. A aquest malestar d'apoderat se li sumava el de Manuel Fraga Iribarne, qui, amb to bel·ligerant (de clara herència falangista), es queixava del poc vigor amb què la ciutadania abraçava aquesta «obra comuna» en què s'havia convertit el turisme, que per a ell era responsabilitat de tots els espanyols sense cap excepció. No assimilar el paper d'amfitrió perfecte desbaratava, i molt, les aspiracions aperturistes dels representants del franquisme. Per això varen insistir fins a l'avorriment en la necessitat de crear una «consciència turística», així l'anomenaven, que s'entengués, per si hi havia algun dubte, com una «missió nacional».

Missions ecumèniques o nacionals a part, l'experiència de sa Coma ens pot servir d'excusa, ja que indrets com aquest són més comuns del que ens pensam entre la familiaritat dels nostres paisatges. Cal interrogar-se sobre el sentit que els anima; la visió que hem heretat i allò que se'ns ha omès. He llegit a qualche lloc una idea que resumeix a la perfecció la voluntat d'aquest treball, que consisteix a assenyalar que després de la derrota esdevé sempre una pèrdua molt més subtil i irreversible: la de la interpretació

del territori i de la seva història; la pèrdua de la memòria i la seva entrega en exclusiva a altres. Una sensació que sembla estendre's com la mar un dia de llevatada. I si alguna resposta és possible, és la de negar-se a acceptar que per manca de veritat es clavin para-sols sobre ossos.

A Jeroni Mira, *in memoriam*.
Barcelona, 11 de juliol del 2024

*Feliços els fills dels temps
intranscendents*
Lluís Vecina Rufiandis

Del 18 d'octubre de 2024
al 19 de gener de 2025

Organització
Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Direcció
David Barro

Comissariat
Marta Marín-Dòmine

Coordinació exposició
Jackie Herbst
Solange Artiles

Registre
Soad Houman
Rosa Espinosa

Muntatge
Art Life
Es Baluard Museu

Transport
Balears art i llar

Assegurances
Correduría Howden R.S.

Maquetació
Marta Juan

Textos
Marta Marín-Dòmine.
Investigadora i escriptora
Francesc Torres. Artista visual,
comissari d'exposicions i
escriptor
Lluís Vecina Rufiandis

Correcció i Traducció
Àngels Álvarez

Impressió
Esment Impremta

© de la present edició,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2024
© dels textos, els autors
© de l'obra, Lluís Vecina Rufiandis, 2024

Crèdits fotogràfics
Cortesia de l'artista, portada, 13, 24, 25
Fons Antoni Monné, p. 11, 14
Arxiu Municipal de Manacor, p. 12, 22,
23, 26

Agraïments
Miquel Barceló Bauzà, Terry
Berkowitz, Marc Borrell, Joan
Borrell, Teresa Brujas, Joan Brunet,
Jerònia Cabrer, Flora Castillo,
Pilar Castor Binimelis, Juan Pedro
Febrer, Toni Ferrer, Berta Fontboté,
Marga Genovart, Jordi Guixé, Toni
Heitzmann, Vicky Heredero, Toni
Llull, Aina Mesquida, Tomeu Miquel,
Jeroni Mira, Toni Monné, Joan Lluís
Oliver, Família Puig, Josep Antoni
Ribas, Joan Miquel Ramírez-Suassi,
José Luis Rodríguez, Francisca
Rufiandis, Mariantònia Salas, Toni
Sansó, Magda Rigo, Mar Sureda,
Francesc Torres, Antoni Tugores, Pepe
Vecina, Sebastià Vives

Amb la col·laboració de:



ISBN 978-84-10136-12-0
DL PM 00597-2024
Exemplar gratuït. Prohibida la venda

#IMAGINAELFUTUR
#LLUISVECINARUFIANDISESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD MUSEU 20 ANYS

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