

MEMÒRIA DE LA DEFENSA

26.03-26.09.2021



ARQUITEC-
TURES
FÍSiques
I MENTALS

MEMÒRIA DE LA DEFENSA: ARQUITECTURES FÍSiques I MENTALS

Imma Prieto i Pilar Rubí

Pensar en un lloc com a espai singular i concret origina, en gran manera, alguns dels principis arquitectònics. Si posam atenció en la possibilitat de fraccionar l'espai, l'existència de punts singulars augmenta de forma considerable. A través de la idea del *locus*¹ aquesta relació s'accentua notablement i ens apropa a alguns dels conceptes que es plantegen en aquest projecte. Pensar en alguna mena de funcionalisme, en el monument o en el seu contrari i, sobretot, en la recuperació del valor de la memòria col·lectiva són alguns dels eixos que donen forma a aquesta exposició. Proposam un recorregut que parteix de l'ambivalència del temps i l'espai: tornar al segle XIII sense moure'ns del lloc o situar-nos a Palestina, a Kosovo o a Nova York des de la nostra contemporaneïtat és la manera mitjançant la qual ens apropam a una reflexió que assenyala, de nou, les esquerdes urbanes, físiques i geogràfiques que constitueixen la fractura que designa aquestes fronteres visibles i invisibles del nostre temps. Una vegada més s'obre davant nostre l'abisme que separa allò polític d'allò social o, altrament dit, es dona visibilitat a la separació existent entre el sistema que ens cosifica i els drets humans.

Al món clàssic, l'elecció d'un lloc la dirigia el *genius loci*, una mena de divinitat que presidia tot allò que esdevenia. Així es justificava el perquè de construir en un lloc específic

1. Aldo Rossi analitza el concepte a partir de la relació que existeix entre una situació local i les construccions que hi ha en aquest lloc. Vegeu Rossi, A. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

Antoni Muntadas, *Closed/Locked*, 2020. 60 fotografies impreses damunt fusta, 30 fotografies de 29,7 × 42 cm c/u i 30 fotografies de 42 × 29,7 cm c/u. Diari amb una selecció de fotografies *Closed/Locked*, 2020, de Muntadas amb fragments de textos de Beatriz Colomina. 21,7 × 42 cm c/u. Tiratge: 20.000 exemplars. Cortesia de l'artista

un temple o la ciutat mateixa. Aquest esperit era l'encarregat de protegir l'espai. Una funció que ens permet apropar-nos a una necessitat pel que fa a la defensa. De què ens hem de protegir? De què o de qui ens defensam?

Moltes ciutats conserven encara els vestigis de les antigues murades, elements de protecció i de defensa envers les possibles amenaces externes, testimonis d'un pasat que trencaren els corrents higienistes del segle XIX per oxigenar els centres històrics, ordenar i esponjar el teixit urbà, que s'expandí imparable al llarg del segle posterior. Desposseïdes del seu ús, esdevenen, la gran majoria, part de l'entorn patrimonial que configura una escenografia ara presentada com a atractiu turístic. Això és el que defineix i dona nom al lloc que habitam² avui. Es Baluard Museu es construeix sobre una estructura defensiva i les seves parets es troben literalment integrades en el conjunt arquitectònic de l'antiga fortificació de Palma.

D'alguna manera, posam la mirada en l'arquitectura de defensa, i a pesar que al lloc on es construïren les murades ara hi ha un museu, el mur com a element defensiu avui continua vigent. És legítim parlar en l'actualitat d'arquitectura defensiva? Hi ha alguna relació entre les murades medievals, el mur que separa Palestina i Israel o els filats de Ceuta i Melilla?

El nostre present es caracteritza per una multiplicació considerable de fronteres i estructures de separació: el 1989, amb l'enderrocament del mur de Berlín, n'hi havia sis; avui, el 2021, amb una creixent militarització dels passos limítrofs, n'hi ha seixanta-tres. Un mur fa referència a qualsevol estructura de ruptura, visible i invisible, que genera un límit, una frontera que pot ser física, geogràfica o cultural.

2. Ens referim a habitar i no a ocupar, tot apel·lant a la funció intrínseca que té el museu entès com a espai al servei de la societat. El museu és i ha d'erigir-se en espai que promou que les persones puguin ser.

«Memòria de la defensa: arquitectures físiques i mentals» pretén encetar una reflexió des de la nostra contemporaneïtat sobre la necessitat d'introduir elements arquitectònics, literals i figurats, amb la finalitat de justificar accions polítiques que augurin protecció. Tot seguint aquest plantejament, apropam les preguntes a l'objecte que trenca la nostra seguretat, i hi incidim: de què o de qui ens protegim?

L'exposició s'organitza en tres àrees diferenciades que permeten aprofundir en la dicotomia que plana sobre els motius pels quals es construeixen estructures de defensa. Com es fa palès al llarg del recorregut expositiu, allò del que solem defensar-nos no té res a veure amb l'agressió física, sinó més aviat amb la por que provoca la proximitat i l'assimilació d'idees alienes o, més ben dit, amb allò que pot modificar les nostres maneres de pensar i de fer.

La mostra presenta un primer espai que, a manera d'introducció, engloba obres que ens acosten a diferents moments històrics en els quals, d'una banda, es reflecteix la necessitat de construir fortificacions i, d'altra banda, ens fa veure que les connexions amb el passat són moltes més de les que ens imaginam. El fresc de la Conquesta de Mallorca del segle XIII, reproduït per primera vegada per a l'exposició, ens planteja algunes contradiccions. A qui defensa la murada? Feia més de tres segles que l'illa estava sota la dominació musulmana quan fou assaltada per interessos polítics i comercials, en nom de la religió/cristiandat. Mercaders catalans i provençals competien amb els mallorquins. Les Illes Balears eren considerades un niu de pirates i corsaris que dificultaven les transaccions amb el nord d'Àfrica i la resta de l'àrea mediterrània. La conquesta fou una acció de represàlia, però representà l'inici d'una campanya d'expansió per obtenir el monopoli comercial amb Síria i Alexandria i potenciar els intercanvis amb Itàlia i el Mediterrani. A les pintures veim com els pobladors àrabs es defensen de l'assalt dels guerrers cristians des de les torres de la murada. Quin és el seu relat? Qui es protegeix de l'altre? Qui és l'altre? El

seu punt de vista fou obviat per la cosmovisió eurocèntrica que ens deixaren, en aquest cas, les cròniques del moment.

Només en textos molt posteriors, ja al segle XX, com ara *Las cruzadas vistas por los árabes* [Les croades vistes pels àrabs], es recull el testimoni dels historiadors coetanis amb la finalitat de retornar-nos aquesta visió-altra i concloure que en aquests segles es donà forma a Occident i al món àrab, i que aquest esdevenir ha condicionat i segueix condicionant les seves relacions. Maalouf afirma: «Orient continua veient Occident com un enemic natural. Qualsevol acte hostil contra els occidentals —sia polític, militar o relacionat amb el petroli— no és més que una legítima revenja».

Ens interessa donar visibilitat a la contradicció i a la paradoxa que caracteritza la història. Presentam un recorregut que ens apropa a Frantz Fanon i ens reconeixem hereus d'accions colonialistes i d'ocupació. Pensar la nostra identitat a partir de gestos que enarboren defensa i amaguen destrucció. Pensar Occident des de més enllà del mur és assumir que una part de la nostra història es nodreix d'invencions interessades, afirmacions supremacistes i, especialment, de successos silenciatos.

A través de plànols, mapes i fotografies d'èpoques diferents ens aproximam a escenaris en els quals la por a l'altre es fa present. No és complicat des del temps actual visualitzar contextos configurats des de la restricció i la desunió. La pandèmia genera la fragmentació del sentit de comunitat i accelera els processos d'aïllament i individualisme, i ens connecta de nou a un passat en el qual nombroses malalties, com ara la pesta o la grip, assolaren el món conegut. Avui parlam de cordons sanitaris, de confinaments perimetrals als barris de les nostres ciutats, però llavors també es construïren els *llatzerets*,³ com el que es pot veure molt a prop de la ciutat constreta en el seu cinturó emmurallat i que queda

3. Recintes o construccions per separar les persones malaltes de les sanes.

representat al quadre que commemora l'epidèmia de 1652 a Mallorca, presidit per la figura al·legòrica de l'esquelet amb la dalla que anuncia la mort. D'altra banda, una cartografia anònima de 1776 ens mostra les posicions dels vaixells en quarantena davant el port de Palma. Aquests materials, juntament amb una sèrie de documents procedents, la majoria, de l'Archivo Intermedio Militar de Baleares, tracen escenaris diversos en què l'arquitectura s'expandeix sota la funcionalitat del *locus* que anunciàvem al començament d'aquest text.

El contrapunt contemporani a la primera part del recorregut expositiu l'introdueixen les obres de Jorge García, qui unifica passat i present a través de la construcció de les plantes de baluards i bastions medievals, i aporta una mirada crítica que aborda l'impacte de les estructures de poder en els processos de relació amb nosaltres mateixos i amb tot el que ens envolta.

El mur reapareix al segon àmbit del recorregut i planteja el doble joc que s'amaga darrere les antigues fortificacions, els búnquers actuals i les presons. Els barrots de l'obra *M131* ens acosten al realisme polític de Juan Genovés, mitjançant el qual dona visibilitat a una multitud que fuig i denuncia la dictadura espanyola. Genovés no només reflecteix la incomoditat i la por de la societat espanyola durant el franquisme, sinó que introdueix la manera en què els elements arquitectònics esdevenen un emblema de la repressió. Peter Halley, a *Six Prisons* [Sis presons], utilitza la geometria i el color per plantejar l'espai-temps de la nostra societat en clau antropològica, i critica l'ordre politicosocial asfixiant i oclusiu en què vivim. Les seves formes rectilínies són la correspondència plàstica de la complexitat del nostre paisatge urbà: cel·les sense connexió, que no tenen entrada ni sortida, com els nostres domicilis en temps de confinament, com ho són també algunes arquitectures destinades a la classe obrera o, especialment, l'arquitectura pensada com a presó.

Aquest àmbit es tanca amb el projecte que ha desenvolupat el departament d'educació del Museu. Així doncs, no sols es torna a incidir en el lloc des del qual es parla, sinó que s'ha recollit el testimoni de diverses persones que han viscut les transformacions d'aquest espai i dels seus voltants. De murades, a hospital, a quarter i, ara, museu. Persones que feren el servei militar aquí, historiadors que han lluitat en defensa de la memòria del barri i testimonis que recorden la cruesa de la guerra. La mostra incideix en la necessitat de mantenir viva la memòria, així com de conservar-la i reactivar-la.

El tercer espai presenta un conjunt d'instal·lacions i propostes videogràfiques. Aprofundim en l'arquitectura defensiva i ens desplaçam a territoris que recentment han viscut conflictes armats: de l'Orient Mitjà a Kosovo. Subratllem la importància de reconèixer que hi ha moltes maneres de militaritzar un estat, sense que es definesqui com a tal, en nom de la defensa, si s'assegura la legitimitat per a la destrucció.

Lida Abdul filma els suburbis de Kabul el 2006. Apareix el paisatge àrid i desolat de postguerra després de la caiguda del règim talibà cinc anys abans. Les ruïnes són la conseqüència de les guerres successives. El títol, *War Games (wbát Isarw)* [Jocs de guerra (el que vaig veure)], fa referència a això, al que queda del seu país després de la guerra. La força destructiva exercida sobre l'arquitectura té el seu paral·lel en la que s'exerceix sobre la població. El poble afgà ha de reconstruir els edificis, aixecar els murs enderrocats, en un clima de precarietat i d'inestabilitat política. Cada fragment de runa apel·la a allò vulnerable com a emblema actual.

Sense oblidar que, sempre i sense excepció, la realitat és la suma de relats i experiències individuals, Roy Dib ens planteja un escenari similar i ens apropa al Líban. Si, d'una banda, reapareixen fronteres i murs entre el Líban, Palestina i Israel, d'altra banda ens apropam a l'empresonament en què viu una parella. A *Mondial 2010*, dos amants libanesos relaten el seu viatge amb una càmera mentre recorren la carretera cap

a la ciutat palestina de Ramallah. En un escenari en el qual l'homosexualitat és un delictes i, a més, es prohibeix qualsevol interacció amb ciutadans d'estats enemics, el viatge de persones del Líban a Israel o als territoris palestins és sinònim de mort. Dib reivindica aquestes fronteres invisibles que continuen formant part de moltes societats actuals. Volem escoltar, com diria Gayatri Spivak, les veus que hi ha a l'altre costat del mur.

Per la seva banda, Marwa Arsanios ens parla d'estratègies ecofeministes de subsistència en el marc de les experiències col·laboratives. Ens apropa a un llogaret per a dones, al nord de Síria (Rojava), que estén el seu treball a una cooperativa agrícola propera a la frontera amb el Líban, i se centra en els diversos aspectes que ofereix aquesta alternativa econòmica i social en una zona de tensió. Afloren fissures nodrides per la bretxa, no només econòmica, sinó també de gènere. Pot la dona en aquests territoris ser autosuficient?

Tot seguint aquest mosaic audiovisual, a *Starfighter*, Wolf Vostell critica les polítiques de rearmament defensiu a l'Alemanya Occidental i el seu alineament politicomilitar amb l'OTAN. Es batejà amb el nom de *Starfighter* el caça que es comercialitzà a tot el món per ajudar a contrarestar el poder militar de la Unió Soviètica i els seus aliats comunistes. S'identificà amb la corrupció de l'Alemanya Occidental després de revelar-se que s'havien pagat suborns als funcionaris del govern durant les negociacions de la venda. La tecnologia militar pot aixecar murs de defensa i una pretesa protecció, des de l'armament fins a les infraestructures, que obeeixen en alguns casos a interessos politicoestratègics i comercials, i que perduren més enllà dels conflictes. Vostell ens apropa a una altra tensió històrica, la de la Guerra Freda, també entre dos blocs separats per sistemes economico-defensius. Finalment, *El Imperio de la Ley* [L'imperi de la llei], de Daniela Ortiz, estableix un diàleg directe entre les relacions existents entre el colonialisme i l'ocupació (o usurpació), i les arquitectures i estructures de poder.

My Apologies to Time 3 [Les meves disculpes al temps 3] (2016), de Kemang Wa Lehulere, converteix vells pupitres escolars en una sèrie de gabials connectats mitjançant canonades d'acer. Wa Lehulere apel·la als espais de domesticació i presenta els gabials com a microespais que modelen la tensió inherent entre la idea de seguretat i la de captiveri. L'artista estableix paral·lelismes entre el mimetisme del lloro gris africà, que imita la parla humana, i les formes amb què funcionen algunes institucions educatives. S'estableix una paradoxa entre educació i adoctrinament, entre conducta i vigilància, que accentua els instruments ideològics que condicionen el pensament i el comportament.

Pensar les relacions i les denúncies que Foucault apuntà a *Vigilar y castigar* ens introdueix en algunes de les idees que nodreixen el treball de Wa Lehulere, Halilaj o M. Jesús González i Patricia Gómez. Quin vincle hi ha entre un baluard, una presó i una escola?

En una clara al·lusió a la suspensió del temps viscut, Halilaj suspèn les seves escultures en el buit i materialitza la memòria infantil. Les peces habiten l'espai a partir d'una poètica punxant en què es transformen les empremtes que quedaren a les pissarres, després de ser bombardejades, en una escultura de ferro. Signes i gargots que no tornaran, i que ara s'erigeixen contra l'oblit. Creació com a símbol que apel·la als desitjos oblidats dels nins que han viscut guerres, exilis i conflictes geopolítics. Com els que l'afectaren a ell a Kosovo. Per això, l'estructura de les obres recorre al traç lliure i abstracte, lluny de la rigidesa racionalista i militar.

Tancam l'exposició amb tres propostes que incideixen en la dicotomia espai/temps: una obra que ens retorna a l'espai municipal, concretament, a l'antiga presó; una proposta que, a pesar de situar-se a Nova York, comença a desenvolupar-se el 2020 i, probablement, encara segueix el seu curs; i, per acabar, una instal·lació atemporal que recull la història del filat.

Què en queda, dels seus habitants, quan s'abandona una presó? L'empremta del temps de reclusió pot generar un arxiu físic que contengui la memòria de la presó i dels seus interns. Sobre aquests supòsits ha treballat el duo González i Gómez a *Las 7 puertas* [Les 7 portes] (2011), en què s'ha generat el testimoni dels que queden silenciats darrere els murs punitius d'una presó. El seu temps viscut continua, igual que els traços de Halilaj, en suspensió.

Pensar en la força simbòlica del filat ens situa en un espai que va més enllà del mur o la frontera, és apuntar directament a la ferida i a la violència que no volem reconèixer. És assumir que el mer intent de creuar la línia divisòria comporta, de manera implícita, sang, punició i, potser, mort. Mounir Fatmi obre el debat entorn dels elements que encara avui s'utilitzen en molts passos fronterers i assenyalen la necessitat, si volem creure que tenim algun respecte a la vida, de prohibir-los. Des del moment en què permetem que aquests materials s'utilitzin en espais públics, no parlem d'una frontera entre una cultura i una altra, parlem de fronteres entre la vida i la mort.

Closed/Locked, d'Antoni Muntadas, realitzada durant el confinament a Nova York, torna a incidir en la contradicció i la paradoxa. De fet, escrivim aquestes línies envoltades de mascaretes, desinfectants i tocs de queda. Tancam les portes al virus com a malaltia, certament, però a través de cartells amables i rètols simpàtics: 'We hope to see you soon'. Contràriament, tancam i atrinxeram els nostres carrers per les vindicacions dutes a terme durant el Black Lives Matter, i podríem expandir-ho a altres tantes manifestacions que reivindiquen altres maneres de fer i una transformació del sistema *ipso facto*. La por a les idees es desvela, de nou, amb contundència. Fins quan necessitarem protecció enfront de les veus crítiques i el pensament de l'altre? Fins quan durarà la por a l'escolta de la diferència? El motiu, al capdavall, és subjacent als fonaments de tota arquitectura de defensa.

En un moment en el qual els museus són i han d'erigir-se en espais de trobada i acollida, de cura i afectes, cal pensar quines estructures físiques i mentals bloquen la possibilitat de convertir-se en comunitat. Obrir espais d'inclusió a través d'alternatives que nodresquin la multiplicitat de microresistències, amb la finalitat de frenar i destruir la fragmentació del teixit social a qualsevol latitud, estructura sistèmica i arquitectònica.

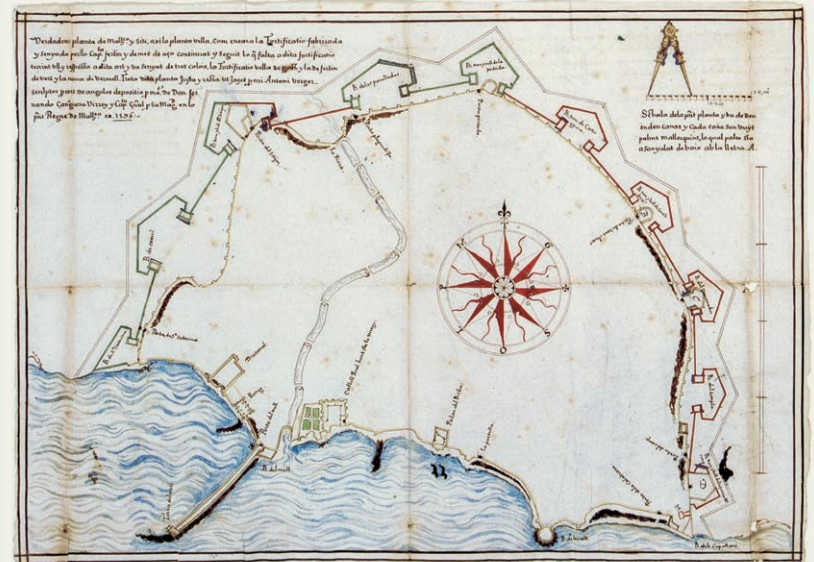
Bibliografia

- Fanon, Franz. *Los condenados de la tierra*. Mèxic: Fondo de cultura econòmica, 2018.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Mèxic: Fondo de cultura econòmica, 2018.
- Maalouf, Amin. *Las cruzadas vistas por los árabes*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Razac, Olivier. *Histoire politique du barbelé*. París: Flammarion, 2009.
- Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Spivak, Gayatri. *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una crítica del presente evanescente*. Madrid: Akal, 2015.
- Weizman, Eyal. *Arquitectura forense. Violencia en el umbral de detectabilidad*. Madrid: Bartlebooth, 2020.



Mestre de la conquesta de Mallorca, *Assalt a la ciutat de Mallorca i campament de Jaume I*, 1285-1290. Museu Nacional d'Art de Catalunya

Verdadera planta de Mallorca y siti axi la planta vella com encara la Fortificació fabricada y senyada per lo Capità Fertin (...). Treta dita planta justa y recta ut jacet per mi Antoni Verger (...), 1596.
 Procedència: Consejo de Aragón, Leg. 985. Manuscrit en tinta damunt paper, color, 36 × 51 cm. Ministerio de Cultura y Deporte. Arxiu de la Corona d'Aragó





Leo Gestel, *Haven Palma* [Port de Palma], 1914.
Carbonet damunt paper, 100 × 92 cm. Es Baluard Museu
d'Art Contemporani de Palma, dipòsit Col·lecció Serra



Jorge García, *Arquitectura de defensa I, II i III*, 2015.
Ferro pintat i acer inoxidable polit, 21 × 23 × 23 cm; 21 × 25 × 25 cm;
21 × 28 × 28 cm. Edició: 2/2. Cortesia de l'artista

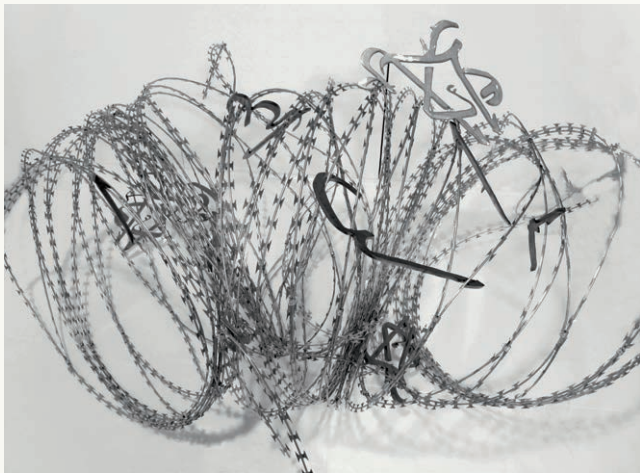


Roy Dib, *Mondial 2010*, 2014 (fotograma del vídeo). Vídeo, monocanal, color, so. Duració: 19' 30". Cortesia de l'artista i Galerie Tanit, Beirut

Lida Abdul, *War Games (what I saw)* [Jocs de guerra (el que vaig veure)], 2006 (fotograma del vídeo). Vídeo. Pel·lícula de 16 mm transferida a DVD. Duració: 5'. Edició: 1/5. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma



Marwa Arsanios, *Who is afraid of ideology? Part II* [Qui tem la ideologia? Part II], 2019 (fotograma del vídeo). Vídeo, monocanal, so. Duració: 28'. Edició: 5+2 P.A. Cortesia de l'artista i mor charpentier



Mounir Fatmi, *All that I lost* [Tot el que vaig perdre], 2019.
Filferro espinós i cal·ligrafies metàl·liques. Dimensions variables. Edició: 1/5 + P.A. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, dipòsit col·lecció de l'artista

Petrit Halilaj, *Abetare (Fook)*, 2015. Acer, 60×180×20 cm.
Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, dipòsit col·lecció particular



Patricia Gómez i M. Jesús González, *Las 7 puertas*
[Les 7 portes], 2011-2013. Incisió damunt portes de ferro /
Arrencament mural damunt tela negra de cotó de 2,80×17 m.
Cortesia de les artistes i Galería 1 Mira Madrid



Antoni Muntadas, *Closed/Locked*, 2020. 60 fotografies impreses damunt fusta, 30 fotografies de 29,7 × 42 cm c/u i 30 fotografies de 42 × 29,7 cm c/u. Diari amb una selecció de fotografies *Closed/Locked*, 2020, de Muntadas amb fragments de textos de Beatriz Colomina. 21,7 × 42 cm c/u. Tiratge: 20.000 exemplars. Cortesia de l'artista

NOSALTRES SOM ELS ALTRES

Fernando Gómez de la Cuesta

En molts dels seus assaigs, Paul Virilio desenvolupa un cos teòric en el qual argumentava, entre altres qüestions, com els projectes i les tecnologies militars es converteixen en elements fonamentals per impulsar la història, per condicionar i dirigir el comportament social o, d'una manera més concreta, per influir en l'arquitectura, en l'urbanisme, en el seu disseny i en la seva organització.¹ El cert és que aquest gest tan humà de projectar i edificar qualsevol estructura habitable porta implícits molts dels desitjos i de les pors que l'ésser pateix: un anhel de protecció, de seguretat i de refugi que es materialitza en una mena d'arquitectures elementals que pretenen minorar el fred, tallar el vent, evitar que la pluja ens xopi, impedir la malaltia, conservar l'aliment, però que també s'encarreguen de defensar-nos de l'atac directe de l'enemic, de dissuadir les feres, de protegir-nos de l'altre, de resguardar-nos de tot allò que desconeixem i que ens infon temor.² Des de la cova prehistòrica esgratinyada amb les mans, des d'aquell recer precari que es construeix acumulant pedres amb la força dels braços i alguna eina

1. Entre d'altres, es poden consultar, Virilio, Paul: «L'espace militaire». *Bunker Archéologie*. París: Centre Georges Pompidou, 1975; «El inmaterial de guerra». *Un paisaje de acontecimientos*. Buenos Aires: Paidós, 1997; *Velocidad y política*. Buenos Aires: La marca, 2006.

2. «Sabem que l'arquitectura és, des del començament, la materialització d'un desig dramàtic de protecció i seguretat, una resposta pànica pel que fa a l'altre que ens sembla, en el nostre deliri, destructiu i sempre letal [...] una de les manifestacions més contundents d'aquesta por a l'altre que és a punt d'aparèixer». A: Castro Flórez, Fernando. *Rosell Meseguer. Bateria de Cenizas. Metodología de la Defensa II*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena. Concejalía de Cultura, 2005, p. 7.

rudimentària, els nostres refugis han anat evolucionant a mesura que mutaven tots els perills dels quals volíem mantenir-nos resguardats.

Les tipologies constructives bàsiques han experimentat un procés d'expansió que les ha fet progressar des de la caverna, la barraca, la cabanya, la casa, fins a configurar el llogaret, el poble, i al seu voltant, la palissada, la barrera, el mur, sempre cercant l'emplaçament més protegit o la cota des d'on atalaiar l'horitzó per albirar l'adversari amb temps. En aquests llocs sorgiren els castells i s'estengué la ciutat a l'empara d'unes murades de traçat intel·lectual, simbòlic,³ cada vegada més extenses, amb passejos de ronda com a circuit de vigilància, amb garites com a nòdul de control i amb unes torres que també augmentaren de mida a mesura que l'enginyeria bèl·lica avançava i havia d'incorporar artefactes militars de molta envergadura o repel·lir una artilleria cada vegada més pesada, amb la qual cosa es convertiren en baluards defensius, en bastions imponents el perfil arrogant i dissuasiu dels quals s'erigeix des de diversos punts estratègics per defensar-se d'una amenaça tan poderosa com ells mateixos. Una època en què la protecció és material, frontal i directa, en la qual al perill s'hi anteposa la massa més rotunda possible, la més gruixuda, la més alta, la més dura, la més difícil d'esquivar, la que impedeix l'accés físic a l'enemic i l'abast precís dels seus projectils parabòlics.

3. «Les murades, elements arquitectònics que caracteritzaren les ciutats premodernes, a més de la seva funció evident de defensa militar i garantia de la pau civil, que fou tan útil durant l'edat mitjana, satisfan la funció simbòlica de diferenciació de la barbàrie. La ciutat antiga es funda sobre aquest mite dels bàrbars, i la murada és el símbol arquitectònic que expressa la voluntat de la ciutat de “deixar fora” una mena d'existència salvatge i insuportable». A: Pardo, José Luis. «La ciudad sitiada. Guerra y urbanismo en el siglo XX». *Pensar, construir, habitar. Aproximación a la arquitectura contemporánea*. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2000, p. 124.

Però el míssil contemporani i les màquines de guerra actuals anaren guanyant velocitat, anaren cobrant altura, anaren ampliant les seves possibilitats i assoliren una perspectiva zenital i omnivident que s'apropa a la tirania del control absolut.⁴ En termes d'aquesta dromologia que Virilio articulà tan bé, aquestes foren algunes de les causes que ocasionaren «la desaparició progressiva de les murades, dels escuts massissos, la desintegració de les formacions de combat en unitats petites menys vulnerables, una desmaterialització que aleshores afectà l'exèrcit i la seva exhibició, el fort i la vila fortificada, la tropa i qui la comanda».⁵ Allò que ens inquietava, les nostres pors difícilment superables, començaren a perdre l'escala humana, el pànic fou un altre, i aquestes arquitectures defensives, cada vegada més esteses, patiren un procés invers de concentració, d'introversió, es tancaren, s'enterraren, es bunkeritzaren, el terror passà a ser nuclear, cel·lular, d'armes de destrucció massiva, atòmiques, químiques, biològiques, la supervivència no era evitar el tret o l'explosió, sinó que es tractava, ni més ni menys, de sobreviure a la fi del món, a l'holocaust, a l'extinció de l'espècie, un procés diabòlic iniciat per «els altres» però que ens afectava a «tots».

4. «Moltes de les vistes aèries, imatges de Google Maps i panoràmiques de vigilància no retraten un sòl estable. Així com la perspectiva lineal definia un observador i un horitzó estables i imaginaris, la perspectiva des de dalt estableix un observador flotant imaginari i un sòl estable imaginari. Això crea una nova normalitat visual còmodament integrada en la tecnologia de la vigilància on l'antiga distinció entre l'objecte i el subjecte s'exacerba i es converteix en la mirada unidireccional que els superiors llancen als inferiors, una visió de dalt a baix. A més, el desplaçament de la perspectiva crea una mirada incorporària i controlada a distància, gestionada externament per màquines i per altres objectes». A: Steyerl, Hito. «En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical». *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014, p. 15-16.

5. Virilio, Paul. «El inmaterial de guerra». *Un paisaje de acontecimientos*. Buenos Aires: Paidós, 1997, p. 177.

Tanmateix, aquest conflicte fonamentat en una política de blocs adversos, dels uns contra els altres, dels «bons» i dels «dolents», de l'atac i la defensa, sempre convisqué amb un altre temor més proper, més intern, un pànic que s'ha anat situant, en un avanç constant, desassossegant i emmascarat, en una de les primeres preocupacions que patim. Ara les nostres principals pors són a tocar de nosaltres, al nostre costat, emanen de persones amb les quals convivim, que coneixem. Què passa aleshores quan la brutalitat salvatge no és «fora» sinó «dins»? Què succeeix amb tots aquests temors intramurs que es refereixen a allò indiscriminat del terrorisme, a la massacre, a la matança, a l'assassinat, a la violació, a l'agressió, al contagi, a la malaltia i a la seva transmissió?⁶ De nou, les nostres arquitectures i l'urbanisme que les ordena va reflectint aquest canvi de sensibilitat sobre el que ens preocupa, les ciutats es tornen cada vegada més ortogonals, ordenades i asèptiques, els carrers són més amplis, el llum ho il·lumina tot mentre les càmeres ho enregistren, les nostres cases es converteixen en estructures de vidre que permeten el pas de la mirada, censades, controlades. Uns espais que ens obliguen a exhibir les nostres conductes, els nostres comportaments, els nostres actes, les nostres pròpies vides privades.⁷

6. Quan l'espècie humana va assolir la supremacia absoluta i inqüestionable, les nostres dosis d'agressivitat essencial, que, fins aquell dia, es canalitzaven mitjançant una violència extraespecífica que ja era inútil, canvià d'orientació cap a allò intraespecífic i igualment inútil. L'home es convertí en quelcom pitjor que un llop per a l'home, ja que aquesta violència podia no tenir cap utilitat, només l'home pot permetre's ser cruel, i fabricar armes artificials que, com que no són un producte de la natura, tampoc no tenen mecanismes d'inhibició natural, cfr. a José Luis Pardo, *op. cit.* [nota 3], p. 125.

7. «L'ordre públic regnarà si distribuïm acuradament el nostre temps i espai humans amb una regulació severa del trànsit; si estam atents als horaris, als sistemes d'alineament de senyals; si per mitjà d'un ambient normalitzat tota la ciutat esdevé transparent, és a dir, familiar als ulls del policia». Escrit de 1749 d'un

La murada, com a element històric de qualitats opaques, no disposa de la transparència requerida per al control i la seguretat als quals ens sotmet aquesta era de la vigilància, una mancança per la qual pateix un procés de degradació que gira al voltant de la demolició, la tematització turística i l'oblit.⁸ Mario Benedetti deia que «l'oblit és ple de memòria»,⁹ mentre que Fernando Castro Flórez assenyala que «en aquestes fortificacions buides, en aquesta memòria ruïnosa, hi apareix una bellesa desconcertant, la possibilitat d'habitar i meditar allà on tot estava preparat per desplegar la violència».¹⁰ Partint d'idees com aquesta i gràcies al fet que la rotunditat material d'aquestes construccions va impedir, en alguns casos, la destrucció total,¹¹ això unit a una determinada sensibilitat

oficial de policia francès, citat per Paul Virilio i compilat a: Portillo Aldana, Eloy. *Velocidad, tecnología, sociedad y poder en la obra de Paul Virilio y en su crítica*. Madrid: UPM. EUIT Telecomunicación, 2010, p. 22.

8. «Com a ruïnes, aquests fragments d'un ordre militaritzat al·legoritzen mons —gairebé en podríem dir climes, també— construïts i després sobrepassats per la dinàmica invisibilitzadora d'allò històric, que els relega, i els condemna, fatalment i retòricament, a l'asignificació, a la intranscendència; mentre es converteixen en objecte pur d'una demolició inconsiderada, una vegada que se'ls ha utilitzat llargament i se'ls ha espremut en la tasca d'impartició de la mort». A: Flor, Fernando R. de la. *Blocao. Arquitecturas de la Era de la Violencia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, p. 29.

9. Benedetti, Mario. *El olvido está lleno de memoria*. Madrid: Visor, 1995.

10. Castro Flórez, Fernando. *Op. cit.* [nota 2], p. 13.

11. «Vestigis banals, aquestes obres han transformat la simple morfologia en talussos, només preservats per la dificultat que comporta demolir-los. Exemples sorprenents de la ceguesa d'una època sobre si mateixa, aquestes obres primordials anuncien, amb tot, una nova arquitectura fonamentada no tant sobre les facultats físiques, sinó sobre el psiquisme. Constitueixen una mena d'urbanisme on l'anàlisi elemental de la realitat social ha quedat

i a una certa bonança econòmica que es produí fa tot just unes quantes dècades, va permetre que algunes d'aquestes arquitectures militars, que es movien entre l'oblit i la ruïna, es recuperassin com a espais per a l'art i la cultura. Una mena de criptes per conservar el pensament, que protegeixen un bloc de creació, de realitat, que permeten l'accés al coneixement mentre el posen en relació amb els seus visitants i amb el seu context, i el fan créixer, l'investiguen, el fixen, el projecten i l'expandeixen.

Així doncs, podria semblar un final feliç, un cicle que es tanca sobre unes estructures que varen néixer amb una vocació defensiva i que l'esdevenir imparabile ha fet passar de mà en mà, d'ús en ús, i n'ha canviat el contingut i les funcions, la utilitat i la missió. Però com sabem molt bé, la història no està composta de cercles tancats, sinó d'espitals obertes de les quals sorgeixen infinites ramificacions que construeixen relats diferents, unes narracions que poden passar per llocs semblants, però mai de la mateixa manera. Ara, aguaiten nous perills, una amenaça reforçada per aquesta pandèmia que va modificant els nostres costums, la nostra cultura, la nostra economia, la nostra manera de viure, la nostra manera de relacionar-nos, que va buidant aquestes estructures, per enèsima vegada, i les estrangula amb la seva incapacitat per dotar-les i mantenir-les, en debilita la força i les deixa vacants perquè altres, amb el mínim esforç, hi accedesquin. Passarà el temps i arribaran aquests altres, però mai no hem d'oblidar que nosaltres també ho hem estat. Els altres, en realitat, som nosaltres.

totalment rebutjat a favor d'un hàbitat disponible que es pugui crear d'acord amb les disponibilitats secretes dels individus». A: Virilio, Paul. «Arqueologia del búnker». *Acto*. La Laguna: Acto ediciones. Universidad de La Laguna, 2002, núm. 1, p. 92.

EL PUIG DE SANT PERE, L'ANTIGA ACRÒPOLIS MARINERA DE CIUTAT

Jaume Llabrés Mulet

En ocasió d'inaugurar-se Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, la historiadora Aina Pascual i jo mateix efectuarem un treball d'investigació que va sortir publicat amb el títol *El Baluard de Sant Pere i la Ribera del Moll*, editat per Promomallorca SL el 2004.¹ En aquell llibre —la primera edició del qual ja s'ha exhaurit— férem un llarg recorregut històric sobre aquest punt estratègic de la ciutat, que ve a ser la segona acrópolis de Palma i que guaita sobre la badia. La primera, com tots podeu imaginar, és la que ocupa la Seu de Mallorca, el palau de l'Almudaina i el palau episcopal, també conegut com Cal Bisbe.

En el punt més alt del Puig de Sant Pere s'alça l'església parroquial de Santa Creu, que també dona nom al puig i a tota la seva demarcació, avui molt reduïda però que en altre temps s'estenia fora murada fins a Sant Agustí i Son Rapinya, tan sols per esmentar dues fites. El buc imponent d'aquest temple segueix destacant sobre la configuració urbana de l'entorn i competeix en presència amb el baluard de Sant Pere, de cara a la mar, si bé és cert que l'antiga ribera del moll ha quedat totalment desdibuixada per les successives ampliacions al llarg del segle XX i perquè les aigües del port s'han convertit en un atapeït pàrquing de tota mena d'embarcacions.

De la cripta a un campanar de focs

Santa Creu s'aixeca sobre un gran desnivell del terreny que, en el punt més baix, és a dir, a l'absis, dona lloc a la capella-cripta

1. Advertim al lector o lectora que la majoria de dades històriques citades en aquest article procedeixen del llibre esmentat, il·lustrat amb fotografies de Donald G. Murray.

de Sant Llorenç, que és la mostra més expressiva del gòtic cistercenc que tenim a Mallorca. Se suposa que fou construïda molt a principis del segle XIV, i consta d'un tram central de planta quadrada entorn del qual gira un corredor que dona pas a cinc capelles dispostes en forma de ventall, una de les quals fa de pas del portal forà. Impressiona la feixuguesa de les voltes de creueria, que, lluny de crear angoixa, el que fan es proporcionar una sensació d'intimitat que sobta i envolta l'espectador. Tanmateix, la cripta és un espai escapçat, i queden vestigis de la seva continuïtat en la rosassa closa i malmenada que s'obri a la costeta del Fossar que ressegueix la façana meridional del temple.

A l'altre extrem de l'església s'alça l'impressionant campanar, que conté una campana major datada el 1371. Podem considerar aquesta torre el prototipus més pur del model gòtic mallorquí per la seva característica planta quadrangular i els dos cossos superiors amb dos parells d'arcs apuntats a cada cara; el corona una piràmide de pedra amb els caires dentats. Aquest campanar-talaia domina encara el centre de la badia i, si bé és cert que no feia senyals de foc, tenim constància que s'hi encenien alimares quan hi havia festes o celebracions extraordinàries a Ciutat. Aquells focs festius es feien dins ribells per evitar incendis, i així ha quedat escrita, a l'arxiu parroquial, la compra de quatre ribells l'any 1732 per cremar-hi teia en el campanar.²

El campanar va competir durant tota l'edat mitjana amb la torre del portal de Santa Catalina, que va ser, sens dubte, la més visible i forta de tot el recinte primitiu de Ciutat de Mallorca. La veim pintada encara en alguna vista de Palma de principis del segle XVII amb una posició singular sobre l'espadat, puix quedava sobresortida mercè a un potentíssim talús que feia de base a la torre de planta quadrada. Sota el seu esguard quedava la porta homònima, que s'obria a dalt de tot

2. Nicolau Bauzá, Josep. *L'església parroquial de Santa Creu de Palma. Guia Històrico-Descriptiva*. Palma: Edicions Cort, 2002, p. 135.

del carrer de Sant Pere i que devia ser un portal rodó amb un dovellatge notable.

Tornant a l'església, hem de dir que davant la façana nord —on ara hi ha la biblioteca de Can Sales— existí el palau del bisbe de Barcelona.³ El bisbe Berenguer de Palou —que va estar present a la conquesta de Mallorca el 1229— va ser el fundador de la parròquia, i la posà sota l'advocació de la Santa Creu, com la catedral barcelonina. No sabem com era aquell palau gòtic del senyor bisbe perquè no n'ha quedat cap vestigi, però el contrast era evident amb el barri de pescadors, que s'estenia pel costat sud, davant l'antic oratori de Sant Pere —en el carrer homònim—, del qual tan sols se'n conserva la portalada renaixentista. El Puig de Sant Pere ha estat un dels barris més humils de Ciutat, amb cases de pisos construïdes amb materials magres. Carrers empinats com el de ses Barques de Bou, del Forn de l'Olivera i de les Corralasses confronten a la placeta coneguda amb el nom popular de Ca na Rata, la qual obri la seva perspectiva cap al poderós campanar.

Un malveí per mirar la mar

Tot el senyoriu i prepotència d'aquella torre del portal de Santa Catalina va decaure des del moment en què dos enginyers italians projectaren el recinte de murades renaixentista en el segle XVI. Després de les primeres propostes de Giovanni Battista Calvi (1555-1561) intervingué Giacomo Palearo *Fratín*, qui projectà l'execució d'un baluard davant el portal i la torre de Santa Catalina —obres que es feren amb rapidesa entre el 1575 i el 1578—, la qual cosa obligà a desplaçar la porta de sortida de Ciutat més al nord, mentre que la porta vella va ser la que donava pas a l'interior del bastió.

3. Per un document de l'any 1587, conservat a l'Arxiu del Regne de Mallorca, sabem cert que en el solar de l'actual biblioteca de Can Sales existí el palau del bisbe de Barcelona. Pascual, Aina; Llabrés, Jaume; Oliver, Manuel; Ollers, Pere. *Can Salas Major*. Palma: Quaderns Arca, núm. 12, 1993, p. 12.

Tanmateix, aquella zona de la fortificació s'anà reestructurant al llarg dels segles XVII i XVIII. Va ser l'enginyer Vicenç Mut i Armengol qui es va fer càrrec de la fortificació d'aquest costat de ponent entre el 1640 i el 1652. Amb l'emplaçament definitiu de la porta i el pont de Santa Catalina, més al nord, i l'aixecament de la murada nova, és ver que el baluard projectat per Fratrín quedava massa baix per enllaçar amb aquella murada. Aleshores va sorgir la idea d'aixecar un nou bastió sobre el solar de l'anterior, per la qual cosa se superposaren dos baluards. El nou, dit baluard de dalt, va mantenir el nom de Santa Catalina o de la porta de Santa Catalina i el de baix es digué de Sant Pere, sens dubte, pel carrer homònim que hi desemboca. També és cert que tot el conjunt rebé, a vegades, el nom de baluard o bastió de la Creu o de Santa Creu.

La configuració definitiva del baluard té lloc quan el 1697 l'enginyer militar Martín-Gil de Gaínza dibuixa un plànol amb la traça que havia de tenir la murada nova de la mar.⁴ Això significa que donava més superfície al baluard de baix —el de Sant Pere—, de manera que el nou alçat de l'ampliació es perllongava fins a la cantonada del baluard de dalt, és a dir, el de Santa Catalina. Amb aquesta intervenció es va consolidar la construcció més espectacular de tot el recinte projectat des del segle XVI ençà, perquè la unió dels dos baluards forma l'alt esperó que domina la desembocadura del torrent de sa Riera amb la garita que mira cap al passeig Marítim.

En els llibres de fortificació de Palma, conservats a l'Arxiu del Regne de Mallorca, en la construcció de la murada surt sovint el terme *malveí*. Aquesta paraula està recollida en el diccionari Alcover-Moll de la manera següent: «Paret que no arriba al sostre? *Que dins quinze dies fassen sots pena de deu sous una mitjanada o malvebí a la dita paret*, doc. a. 1591 (Hist. Sóller, II, 817)».⁵ Aleshores, aquesta paraula aplicada

a la murada només potser l'ampit gruixat que hi ha entre el parament exterior i el camí de ronda. Quasi sempre per la part de fora, el seu nivell va marcat per una imposta en forma de bocell. Lletja paraula, aquesta de malveí —pens jo—, per a la murada, perquè des del baluard de Sant Pere fins al del Príncep, a la Calatrava, les vistes cap a la mar, el moll i el paisatge de la badia són esplèndides, i molt més en temps passats, quan el camí de Portopí discorria per una ribera delitosa.

De quarter a museu

El pas de baluard a quarter va suposar l'aixecament de nous edificis des de finals del segle XIX, la qual cosa va provocar que l'antiga construcció militar quedàs «esclafada» visualment. El quarter historicista projectat el 1911 amb torrelles i merlets purament decoratius —que mai no hem de catalogar d'estil neogòtic— va tenir un impacte ambiental tan rotund que fins i tot espenyava el paisatge de la badia. Era una construcció com de decorat d'opereta, tan típica del gust tardoromàntic i decadent que es perllongava encara en les primeries del segle XX. A la fi, un estrúmbol durant la matinada de l'11 de gener de 1963 va estar a punt de destruir-ho tot. Unes malèvoles «bombes de calç» feren rebentar els murs i va caure gran part de la murada de ponent, la característica cantonada sud, amb la garita esmotxada inclosa. La declaració, el 1964, de conjunt historicoartístic del centre històric de Palma salvà el baluard de l'especulació urbanística quan era propietat d'una immobiliària a la qual només li interessava el solar i gens ni mica el monument. A partir d'aquí, la reconstrucció de la murada estimbada va ser obligada.

Després vengueren anys d'abandonament i de confusió, fins que l'Ajuntament de Palma culminà un procés d'expropiació el 1988. Amb l'arribada del segle XXI, el baluard assolí la dignificació definitiva en convertir-se en la seu del Museu d'Art Contemporani de Palma, amb la construcció d'un nou edifici i la rehabilitació del monument segons el projecte dels arquitectes Luis i Jaime García-Ruiz, Vicente Tomás i Ángel Sánchez-Cantalejo (1999). Les obres es dugueren a terme

4. Tous Melià, Juan. *Palma a través de la cartografía (1596-1902)*. Palma: Ajuntament de Palma, 2002, p. 66-69.

5. Alcover, Mn. Antoni M.; Moll, Francesc de B. *Diccionari Català-Valencià-Balear*. Palma: Editorial Moll, 1980, p. 168.

entre el 2000 i el 2003, i l'any següent s'inaugurà el nou museu segons un conveni entre l'Ajuntament de Palma i la Fundació d'Art Serra signat el 1997. Al projecte també s'hi afegiren el Consell de Mallorca i el Govern de les Illes Balears.

Amb la inauguració del museu el 2004 s'obrí una nova etapa en què es va passar, definitivament, de fortalesa obsoleta a àgora ciutadana. Així doncs, durant segles havia existit un espai bèl·lic—més de vigilància i control de la badia que no de camp de batalla—ocupat per l'estament militar i restringit a la població. De llavors ençà, aquest bastió, que era un cul de sac dalt del Puig de Sant Pere, s'ha convertit en un espai obert cap a la plaça de la Porta de Santa Catalina i el passeig de Mallorca i amb comunicació subterrània amb el passeig de Sagrera. Llavors, el baluard de baix esdevé una plaça pública que rep els visitants, mentre que el baluard de dalt agombla el nou edifici que conté les col·leccions. Després de desset anys, tot un seguit d'exposicions temporals i altres activitats lúdiques i culturals ens permeten gaudir d'un monument viu i obert cap a l'expressió artística en l'esdevenir del segle XXI.

TESTIMONIS DE PERSONES VINCULADES AL BARRI I A L'ANTIC QUARTER MILITAR DEL PUIG DE SANT PERE

[Llegint una carta manuscrita de Gabriel Fuster Mayans a la seva al·lota, des del quarter de Sant Pere, el 29 de juliol de 1936]. «En el fondo reconozco que de continuar esto mucho tiempo si salimos con vida nos volveremos locos o neuróticos, estos momentos le cambian a uno para toda la vida uno se vuelve indiferente y al mismo tiempo optimista y quedarse tan tranquilo, cuando hayas visto la muerte de cerca comprenderás lo que te digo, uno llega a acostumbrarse al peligro de tal modo que donde no lo hay es terriblemente aburrido [sic]».

Manuel Aguilera, periodista i historiador

«La gent a vegades perd el nord quan sent la sirena [...] Normalment, un refugi ha de tenir dos carrers, és a dir, dues sortides. I a vegades es feien les sortides tan a prop l'una de l'altra que si per desgràcia hi hagués pegat una bomba, idò hi haguéssim quedat enterrats tots».

Francisco Besalduch, antic veí del barri

«Per a nosaltres era una plaça singular. No n'hi havia d'altra, de plaça de terra [...] Vàrem lluitar molt conscientment, perquè aquell patrimoni és de tots».

Maria Bonnin i Antònia Andani,
activistes veïnals

«Quan vàrem entrar dins l'aljub, bé, tothom va quedar sorprès del que havíem trobat [...] Això devia estar mig abandonat i ho aprofitaven per tirar-hi tot el que els sobrava, o quan havien robat alguna cosa, la tiraven per allà [...] Hi havia grafitis dels soldats, que es devien despenjar per una corda al pou i hi havien pintat el seu nom i l'any».

Gabriel Bosch, cap d'obres a càrrec
de la construcció d'Es Baluard Museu

«Jo encara tenc clientes que eren joves quan venien a la primera perruquera».

Lourdes García, perruquera del barri

«Un barri pescador, de gent treballadora. Hi havia fusters, hi havia tapissers, joieries, carnisseria de cavall; carnisseries de carn, n'hi havia tres. Hi havia molts negocis petits».

Paquita Capó i Toni Brotons, antics propietaris del bar Can Martí (juntament amb Pedro Brotons i M. Antonia Martínez)

«Va sorgir un moviment perquè les cases que es reformaven aquí [...] fossin per a les persones que han viscut al barri més de cinc anys [...] És el que volíem mantenir; un barri unit, un barri de poble, on tothom es coneix, tothom s'ajuda, tothom... I això és el que nosaltres volíem aconseguir, l'associació de veïns».

Aurora Espina, presidenta Associació
de Veïns Puig de Sant Pere

«Hi ha gent que em demana com eren aquests refugis, i se sorprenden de saber que bàsicament eren molt senzills; no hi havia cap sala de reunió, era una galeria molt senzilla i estreta».

Bartomeu Fiol, investigador especialista en refugis antiaeris

[Referint-se al baluard de Sant Pere]. «De grans, fèiem les carrosses dels reis allà dedins, perquè era molt gran».

Baltasar Juan i Maria Jaume, veïns del barri

«A la fonda La Paloma hi anaven molts de soldats. Perquè era una fonda típica de postguerra. Es feien menjars populars i contundents i barats. Perquè la clientela era gent molt humil. En aquesta època hi havia bastanta gana. La gent, el que volia era omplir-se».

Jaume Llabrés, historiador

«Les grans murades les feim nosaltres mateixos, tal com vivim. I, a més, no es potencien molt els grans espais de convivència [...] El problema és que no hi ha molta participació, no es participa. No es pot donar la culpa a ningú, perquè... Perquè és així [...] Hi ha un individualisme molt important».

Micaela Llull, veïna del barri i metgessa de família

«És una barriada que té un parell d'epidèmies al final del segle XIX [...] Les epidèmies neixen allà, perquè venen mariners de fora, hi ha algun contagi, contagien, i un dels primers llocs de Palma on hi ha una epidèmia és al Puig de Sant Pere, per tant, a aquesta zona, devora Drassanes».

Joan March, veí del barri i farmacèutic

«Els hidros petits de Pollença, dels alemanys i dels italians, baixaven cap al Jonquet i passaven per damunt el que era l'edifici de Jaume I, quasi tocant l'edifici. I passaven més baixos que el coronament de la murada i l'altura del nostre balcó. I tant és així que sortíem a veure'ls baixar».

Andreu Muntaner, nascut al barri i propietari de l'Arxiu Andreu Muntaner

«L'any 63 hi havia el Pla General de Palma i deixava fer aquí [al baluard de Sant Pere] un edifici singular [...] Volien aïllar el baluard del barri pobre i volien fer aquí [a la zona del carrer Pólvara] una zona verda, com un coixí per aïllar la zona de "règim singular" del barri pobre. Això no té tant a veure amb la defensa, sinó més aviat amb l'especulació».

Joana Roca, arquitecta

Escolta les entrevistes completes aquí



Memòria de la defensa: arquitectures físiques i mentals
Del 26 de març al 26 de setembre de 2021

Organització
Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

Direcció
Imma Prieto

Comissariat
Imma Prieto
Pilar Rubí

Coordinació exposició
Catalina Joy
Javier Sánchez

Registre
Soad Houman
Rosa Espinosa

Muntatge
Art Ràpid
Es Baluard Museu

Transport
Ordax
SIT Transportes
Art Ràpid

Asegurances
Correduria March-Rs

Disseny gràfic
Hermanos Berenguer

Coordinació publicació
Eva Cifre
Irene Amengual

Textos
Imma Prieto, Directora d'Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma
Pilar Rubí, Coordinadora de Programes Públics d'Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma
Fernando Gómez de la Cuesta, Comissari, investigador i crític d'art
Jaume Llabrés, Historiador

Traduccions
Àngels Alvarez

Impressió
Esment Impremta

© de la present edició, Fundació Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, 2021
© dels textos, els autors
© de les obres, els artistes

Crèdits fotogràfics

© Antoni Muntadas, Illes Balears, Vegap, 2021. Fotografia: cortesia de l'artista, portada i p. 20

© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2021, p. 13 (superior)

Cortesia Arxiu de la Corona d'Aragó, p. 13 (inferior)

Fotografia: Joan Ramon Bonet, p. 14

© Jorge García, 2021. Fotografia: cortesia de l'artista, p. 15

© Roy Dib, 2018. Fotografia: cortesia de l'artista i Galerie Tanit, Beirut, p. 16 (superior)

© Lida Abdul, 2021. Cortesia Galeria Giorgio Persano, p. 16 (inferior)

© Marwa Arsanios, 2021. Fotografia: cortesia de l'artista i mor charpentier, p. 17

© Mounir Fatmi, Vegap, Illes Balears, 2021, p. 18 (superior)

© Petrit Halilaj, 2021, p. 18 (inferior)

© Patricia Gómez i M. Jesús González, 2021. Fotografia: cortesia de les artistes, p. 19

Agraïments

Archivo Intermedio Militar de Baleares
Àrea de Cartografia. Institut Municipal d'Innovació (IMI)–Ajuntament de Palma
Arxiu Andreu Muntaner
Arxiu de la Corona d'Aragó
Arxiu Municipal de Palma
Delegación de Defensa en Illes Balears
Galeria 1 Mira Madrid
Galeria Àngels Barcelona
Galerie Tanit
mor charpentier
Museu de Mallorca
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Guillermnia Aguiló
Iñaki Buenvarón
Francisca Coll
Carlos López Rodríguez
Marcos Augusto Lladó
Andreu Muntaner Darder
Andreu Muntaner Sans
Joan Riutort
Margalida M. M. Rosselló
Maria Gràcia Salvà
Pepe Serra
Carme Serra Magraner
Juan Carlos Server Pastor
Catalina Solivellas

I a totes les persones que han contribuït a recopilar la memòria del lloc:

Manuel Aguilera
Antònia Andani
Francisco Besalduch
Maria Bonnin
Gabriel Bosch
Toni Brotons
Paqueta Capó
Aurora Espina
Bartomeu Fiol
Maria Jaume
Baltasar Juan
Lourdes García
Micaela Llull
Joan March
Andreu Muntaner
Joana Roca

Amb la col·laboració de

GRUP SERRA

DL PM 00188-2021
ISBN 978-84-122542-7-3

#MEMORIAESBALUARD
@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