

LES ILLES

23.10.2021–27.02.2022



ROGELIO
LÓPEZ
CUENCA
I ELO VEGA

LA DOCTRINA DEL DESIG

Imma Prieto

Apropar-nos a l'imaginari turístic és apropar-nos a una cosmovisió fundada en la delectació i el gaudi. La iconografia que acompanya els desitjos i les aspiracions es fon a la perfecció amb els codis pensats, gairebé d'una manera subliminal, per configurar la nostra mirada. Si la mirada procedeix de la suma de múltiples experiències, sabers i coneixements, hem de ser conscients de la pèrfida assumpció que ens fa creure que tot allò que desitjam i pensam sorgeix de la nostra llibertat. Importa demanar quina relació hi ha entre els anhels i els patrons de conducta generats des de l'adoctrinament que el neoliberalisme promou.

El projecte «Les illes» de Rogelio López Cuenca i Elo Vega proposa una sèrie d'interrogants que fan referència no sols a una crítica entorn de la indústria turística, sinó a les maneres mitjançant les quals opera en el subconscient. Les proposicions a què ens apropam subverteixen la literalitat o l'evidència de qüestions que es denuncien al llarg de les darreres dècades. Sense obviar algunes de les revisions sobre el colonialisme, la xenofòbia o el patriarcat, els artistes operen a partir d'un diàleg de contraris: d'una banda, perpetuen i repeteixen els gestos que denuncien, d'altra banda, introdueixen codis nous que amb una gran subtileza desarticulen el missatge.

Utilitzen múltiples objectes fàcilment relacionats amb els estadis d'eufòria i desig, suports (tanques publicitàries, adhesius, pòsters...) caracteritzats per un cert sincretisme i excés que accentuen l'estètica *kitsch* emprada per la indústria publicitària turística. Simultàniament, aconsegueixen neutralitzar tota significació mitjançant la utilització d'altres formes lingüístiques, visuals i textuais, que cohabiten en l'escena.

Cada un dels detalls que configuren la instal·lació conté múltiples lectures que permeten que aprofundim en una reflexió sobre l'heteropatriarcat. Tant els gestos que es desprenen dels maniquins com les il·lustracions que decoren les camises que porten reproduïxen la tensió i la violència amb

Rogelio López Cuenca i Elo Vega, *Las islas* [Les illes], 2019 (detall). Instal·lació multimèdia. Dotze maniquins, dotze camises, tres canals de vídeo sincrònics (color, so, duració: 50'), i vídeo digital (color, sense so, duració: 5'30"). Dimensions variables. Produïda per: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, per a l'exposició «Yendo leyendo, dando lugar». Cortesia dels artistes i Galería Juana de Aizpuru

la qual Occident ha expandit la seva monovisió del món. A tot plegat, s'hi afegeix el fet que pensar en tot això ens condueix a la situació amb la qual de manera atàvica es cosifica la dona i se li amputa tota raó de ser, com es pot llegir a la citació amb què els artistes acompanyen la seva investigació:

Mentre era a la barca, vaig fer captiva una bellíssima dona carib, que el susdit Almirall em va regalar, i després d'haver-la portada a la meua cabina, i estant ella nua segons és el seu costum, vaig sentir desitjos de folgar amb ella. Vaig voler complir el meu desig però ella no ho consentí i em va donar tal tracte amb les ungles que hagués preferit no haver començat mai. Però quan vaig veure això (i per explicar-t'ho tot fins al final), vaig agafar una corda i li vaig donar assots, després dels quals feu molts de crits, de tal manera que no ho haguessin pogut creure les teves orelles. Finalment arribàrem a estar tan d'acord que puc dir-te que semblava que l'haguessin criada en una escola de putes.
«Carta de Michele de Cuneo» [28 d'octubre de 1495]

El projecte s'allunya de la doctrina o el descobriment d'una nova veritat. Com és habitual en la seva metodologia de treball, la proposta genera dubtes i fissures en els mecanismes habituals d'informació. La idea d'escenari i representació es porta a l'extrem amb la finalitat de generar, per imposició, una certa estranyesa. La persona, encara que es trobi en un entorn reconegut, no pot acceptar que la seva llibertat és aliena. Al seu torn, es construeix, ara sí, la possibilitat per tal que sigui el subjecte qui decideixi fins on vol arribar. Tot i que la convivència d'oposats genera pèrdua i inseguretat, s'aconsegueix crear un espai operat des de la llibertat, en aquest cas, de coneixement. «Les illes» desmaterialitza, conceptualment, un territori predestinat i ofereix a l'espectador una insularitat que genera comunitat i criteri.

LES ILLES

Yaiza Hernández Velázquez

El pitjor que et pot passar en un museu, segons diuen, és trobar-te'l ple de turistes. La literatura i el cinema estan replets d'escenes en què a l'anticipació d'una experiència estètica excepcional s'interposa una marabunta curiosa que fa fotos a tanta velocitat que no deixa lloc a la transcendència. Però aquest clixé tan gastat, el residu d'un moment en què l'amor a l'art s'erigia com a atribut distintiu de l'aspirant a burgès, perd força a mesura que els museus mateixos han començar a dissenyar els seus itineraris per assegurar-se que, per més amants de l'art que siguin, els seus visitants no s'oblidin de passar per la botiga i el restaurant, de connectar-se a la wifi escampant dades, ni de penjar una *selfie* abans de marxar. Però almar-se per la deriva turística del museu, per la seva pretesa *decadència*, seria no voler afrontar allò que és vertaderament incòmode, la constatació que la distància que separa l'experiència que ens ven el museu de la que ofereix el complex turístic no és més que il·lusòria i, el que és més important, que sempre ho fou. La instal·lació *Les illes* de Rogelio López Cuenca i Elo Vega dona compte d'aquesta proximitat recurrent a la història.

«Les illes» porta els turistes al museu, però no com a visitants, sinó com a objectes d'exposició. Per si mateix, no hi ha res d'original en aquest gest. Ja hem vist moltes vegades turistes exposats, però sempre ben emmarcats amb elements alteritzants, es tracta de turistes que no són conscients de la seva pròpia vulgaritat, que se sotmeten sense saber-ho a la mirada classista del visitant al mateix temps que li atorguen la seguretat que admirar les coses penjades a les parets blanques constitueix una activitat completament diferent a admirar coses com ara dofins que ballen o les cascades del Niàgara. El «porno-per-a-la-classe-mitjana» de la sèrie *Tourists* de Duane Hanson als anys setanta o *Small World* de Martin Parr als noranta, potser són els exemples més recognoscibles d'aquest petit gènere.¹

1. Agaf l'expressió «porno per a la classe mitjana» de Julian Stallabrass, *High Art Lite*, Londres: Verso, 1999, p. 251.

Els turistes de «Les illes» no es poden esquivar fàcilment. Construïts a partir de maniquins en poses diverses, tenen cossos normatius, guapos, cismascles (quelcom que observam a pesar de l'absència de genitals), agressivament heterossexuals i blanquíssims. No estan simplement drets sobre l'espai de la galeria, ocupen aquest espai expansivament, sense cap restricció, amb una gestualitat que és familiar a qualsevol que s'hagi vist en situació d'aguantar aquests «convidats» (*guests*) en el rol forçat d'«amfitriona» (*hosts*), eufemismes amb els qual la indústria fa referència als turistes i a la gent que es veu obligada a aguantar-los. L'amfitriona no treballa per a tu, l'amfitriona et dona la benvinguda, la invisibilitat del seu treball és un requisit necessari per preservar l'atractiu de la destinació turística com a seu de plaers il·limitats. El llit de l'hotel sempre està fet, el bany sempre net i el terra sempre fregat, tot per art de màgia. Aquesta eliminació de les «amfitriones» ressona poderosament amb la manera en què tots els colons han imaginat el territori que ocupen com una terra «buida». Val la pena assenyalar que els mateixos mecanismes s'utilitzen al museu, on treballadores externalitzades asseguren a deshora que la caixa blanca es mantengui blanca, que les obres d'art no acumulin pols i que es tengui a ratlla el pas del temps.

Els maniquins, nus de cintura en avall com si volguessin assenyalar la seva capacitat de passar ràpidament a l'«acció», van uniformats amb camises hawaianes, un significat global del turisme que resulta, sense pretendre-ho, tremendament apropiat. Els intents d'explicar l'origen d'aquestes camises fan referència als immigrants xinesos que, després de la Primera Guerra Mundial, començaren a vendre a les seves botigues de Hawaii camises fabricades a partir de tela de quimono japonesa. La camisa, suposadament un símbol de l'«amor familiar» que imperava entre la població multicultural de l'illa, es convertí en l'abillament predilecte tant dels estiuejants com de les nombroses tropes nord-americanes que hi tenien la base.² Així, els estampats de colors brillants servien per dissimular

2. Hope, Dale. *The Aloha Shirt: Spirit of the Islands*. Londres: Thames and Hudson, 2002.

la violència continuada d'aquests assentaments, el que Haunani-Kay Trask anomenà la «prostitució» de la cultura hawaiana, un terme que dona compte de la centralitat de la funció sexual i econòmica de les dones en la producció del reclam exòtic.³ La galeria d'imatges que acompanya la instal·lació és plena de dones que s'ofereixen al consumidor, a vegades fins i tot acompanyades d'all o de xoriç, com si literalment se les hagués de devorar. A les camises hawaianes que López Cuenca i Vega han produït, l'estampat —festiu a primera vista— incorpora escenes terribles de la subjugació de dones indígenes i esclavitzades per part dels colons espanyols. El turisme es revela així com una continuació del colonialisme per altres mitjans, mitjans que demanen ara que l'extracció es descrigui com una sèrie de trobades plaents i d'intercanvis cosmopolites, i que s'acceptin els seus sous de misèria com a prova inqüestionable de les seves bones intencions.

El World Travel and Tourism Council atribueix un de cada deu treballs en el planeta al turisme, però ni aquests treballs ni molt manco els beneficis que generen es distribueixen de manera equitativa.⁴ El turisme s'ha convertit en el nou monocultiu del Sud Global, que proporciona l'única estratègia disponible per aconseguir un elusiu «desenvolupament» que acaba fagocitant qualsevol altre futur possible. L'enorme capacitat de terraformar de la indústria turística no sols produeix infraestructures que només serveixen a les seves finalitats, sinó que porta a terme processos de zonificació predatoria de territoris anteriorment ocupats per la natura, per altres indústries o pels habitatges, sense que les necessitats i les aspiracions de la població local participin d'aquests processos. Com assenyala Matilde Córdoba Azcárate, el turisme adquireix una textura «enganxosa» que s'adhereix a la gent i als territoris com l'única ruta cap a la bona vida. I, tanmateix,

3. Vegeu, per exemple, Haunani-Kay Trask, «Lovely Hula Hands: Corporate Tourism and the Prostitution of Hawaiian Culture», *Border/Lines* 23, Winter 1991-1992, p. 22-34.

4. Vegeu «Impact reports», <<https://wtcc.org/Research/Economic-Impact>> [consultat el 23 de setembre 2021].

la «bona vida» sempre es manté a distància, en algun lloc on potser, algun dia, puguem anar de vacances.

Si alguna cosa ha canviat significativament en la indústria turística des que Frantz Fanon denuncià aquestes burgesies locals que organitzaven «centres de descans i relaxament, destinacions de plaer per satisfer els desitjos de la burgesia occidental» és el rol minvant de les elits nacionals, cada vegada més marginades i relegades al paper de «managers» per les transnacionals (quelcom que Fanon també anticipà).⁵ Això ha servit per reforçar el caràcter extractivista de la indústria, de manera que una proporció creixent de la riquesa generada als *resorts* acaba molt lluny. L'auge recent de les plataformes digitals no més reforça aquesta tendència. Els costos mediambientals, socials i culturals de la indústria rarament es comptabilitzen, així que sovint el turisme li acaba costant més a la població local del que genera. Així i tot, la indústria va créixer un 3,5% el 2019, amb la qual cosa superà per novè any consecutiu el creixement de l'economia global. És encara massa prest per saber si la interrupció del trànsit aeri durant la pandèmia i els efectes desigualment palpables de la crisi ecològica aconseguiran frenar aquest desastre. És bastant possible que sigui prematur parlar ja d'una era «postturisme»,⁶ però no hi ha dubte que arribam tard per convertir el turisme en una relíquia museística, com López Cuenca i Vega suggereixen a «Les illes».

Tenint en compte el paper que ha acomplert en l'economia mundial i la manera en què ha donat forma als fluxos de població i a la «consciència planetària» eurocèntrica sobre la

5. Fanon, Frantz. «The Pitfalls of National Consciousness». A: *The Wretched of the Earth*. Nova York: Grove Press, 1963, p. 153.
6. Val la pena assenyalar que l'expressió «postturisme», un terme molt utilitzat en l'estudi acadèmic del turisme, originalment suggerit per Maxine Feifer (*Going Places*, Londres: MacMillan, 1985) per referir-se a la consciència irònica amb què alguns turistes reconeixien el caràcter inautèntic del que la indústria oferia, ha passat a adoptar un sentit molt més literal, que respon a les crides existencialment urgents per concebre un món *després* del turisme.

qual s'ha construït la idea d'un «món de l'art» globalitzat, és sorprenent la poca atenció que l'art contemporani ha prestat al turisme. I especialment en un lloc com Espanya, on el turisme ha transformat radicalment el país amb una ànsia insaciable pel seu territori, la seva força de treball i la seva futuritat.⁷ L'obra de Rogelio López Cuenca i Elo Vega és singular pel que fa a l'atenció situada i detallada a la textura de la vida en condicions d'intensa turistificació. La ciutat «històrica» de Màlaga, cada vegada més incapaç de distanciar-se o de diferenciar-se de les voraces destinacions de «sol i platja» que l'envolten, els ha servit com un microcosmos mitjançant el qual han disseccionat aquestes condicions. Potser és encara més important el fet que López Cuenca i Vega no han entès que el seu paper com a artistes és el de simples observadors de la xarxa de corrupció, destrucció i explotació que el turisme deixa al seu pas, sinó que han reconegut la seva pròpia implicació en els seus tripijocs. Obres com *Málaga2026* [*Málaga2026*] (2018) o *The prodigal son* [El fill pròdig] (2019) no permeten a l'entramat de l'art suposar que es mantenen al marge del problema, la il·lusió d'una distància entre turistes i espectadors queda mortalment anul·lada. Igual que el turisme, els museus prometen «experiències agradables que es diferencien de les que solem trobar a la vida quotidiana», ambdós existeixen en aquest continu que es defineix negativament.⁸

Ara bé, si les obres acabades d'esmentar podien resultar relativament directes en la seva denúncia a les autoritats locals, als conglomerats del turisme i a les oportunistes institucions artístiques, «Les illes» no ens ofereix un objectiu tan clar. La fàcil seducció de les imatges a la pantalla, la música ambiental i la bellesa dels cossos exposats es lliuren sense oposar gaire resistència a la nostra mirada, que queda satisfeta quan aconsegueix descodificar l'horror que hi ha al darrere. Amb tot, una atenció més detinguda a l'obra engega a rodar

7. Sobre aquest tema, vegeu Iván Murray Mas, *Capitalismo y Turismo en España. Del «milagro económico» a la «gran crisis»*, Barcelona: Alba Sud, 2015.

8. Urry, John. *The Tourist Gaze*. Londres: Sage, 1990, p. 1.

qualsevol satisfacció. Quin és el nostre paper aquí? Els maniquins requereixen activament el nostre rebuig o la nostra admiració, però no queda clar que hi hagi l'opció de desidentificar-se. Per més que ens repel·lesquin, no fan res que nosaltres no facem o aspirem a fer. És impossible declarar la nostra innocència sense que ens pertorbi la sospita de la nostra complicitat. Som convidats o amfitrions en aquest espai? Tal vegada «Les illes» és l'advertència que, en un món completament turísticat, no tenim ja cap altra opció més que jugar a ser sempre ambdues coses.



Rogelio López Cuenca i Elo Vega, *Las islas*
[Les illes], 2019 (fotograma del vídeo).
Cortesia dels artistes i Galería Juana de Aizpuru



Rogelio López Cuenca i Elo Vega, *Las islas*
[Les illes], 2019 (detalls). Cortesia dels artistes
i Galería Juana de Aizpuru





L'ILLA ÉS EXÒTICA, L'ARXIPÈLAG ÉS POSTEXÒTIC'

Sayak Valencia

Allò que veim

El conjunt de peces creades per Rogelio López Cuenca i Elo Vega, *Las islas* [Les illes], transita entre tècniques, suports i discursos: videoassaig-instal·lació-art tèxtil. Aquest ús multidisciplinari de suports i tècniques no és anodí, ja que en la complexitat de la composició rau també la complexitat de l'enunciació.

A *Las islas*, López Cuenca i Vega ens fan deambular per múltiples capes d'allò visible o d'allò sensible. La primera impressió que es té davant les peces és una emoció i una excitació visual provocades per l'exuberància del color i la seva alegria tropical emparentades amb la forma en què l'ordre dominant de percepció estructura les maneres de veure del subconscient i el vincula amb el plaer.² Aquesta primera mirada s'esvaeix a mesura que ens apropam a les peces i veim que el paisatge paradisiàc, representat als imaginaris occidentals per llocs remots i inexplorats on les illes es conceben com a «ideals d'erotisme pur»,³ no és com se'ns presenta, ja que en la reproducció d'aquesta abundància natural s'amaga un subtext, que ve de temps enrere i de molt lluny, en el qual podem trobar el nostre pacte submís amb la *colonialitat del veure* entesa com «una màquina heteràrquica de poder que s'expressa al llarg de tot el capitalisme [...] i que consisteix en una sèrie de superposicions, derivacions i recombinacions que interconnecten, tot i la discontinuïtat, el segle XV amb el XXI».⁴

1. IdeaDestroyingMuros. *Post-exótico: relaciones, archipiélagos y comunidades otras*. València: Pensaré Cartoneras, 2018, p. 9.

2. Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. València: Ediciones Episteme, 1988.

3. IdeaDestroyingMuros, *op. cit.*, p. 13.

4. Barriandos, Joaquín. «La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico». A: *Nómadas* (Col.). Universidad

Rogelio López Cuenca i Elo Vega, *Imagine* [Imagini] 2021.
Cortesia dels artistes

En aquest sentit, la fascinació exòtica per l'entorn natural ens mostra no només una forma de relació voraç i explotadora que Occident ha mantengut amb la natura al llarg del seu passat colonial, sinó també del desplaçament de la lògica de saqueig i explotació transferida a les persones habitants dels països ex-colonials, és a dir, ens reitera «les representacions estereotipades de la natura construïdes des d'Europa a partir del segle XV a través de mecanismes diversos que constituïren un exercici de violència epistèmica que suprimí la condició humana dels subjectes-objectes-natures extraeuropees».⁵ I no sols això, la peça ens mostra específicament la relació entre la «mirada panòptica colonial»⁶ i el seu vincle amb el gènere, la violència, el consum i l'autoafirmació d'Occident per antítesi a aquests cossos naturals que actualitzen les fantasies sexuals i racials del segle XXI.

Com si es tractàs d'una dissecció lentíssima cap endarrere (una mena de *chien andalou* que dissectiona l'ull colonial), tant el videoassaig com les camises hawaianes (o *hawaiian shirts*) ens van deixant sense pretextos per albirar la responsabilitat històrica dels imperis colonials i la seva relació amb la producció de la *colonialitat del veure* que transcendeix la mirada i crea ficcions polítiques que esdevenen materials.

Així, la *colonialitat del veure* es connecta amb la *colonialitat del gènere*, definida per María Lugones com «l'associació colonial entre anatomia i gènere com a part de l'oposició binària i jeràrquica, central a la dominació de les *anahembras* introduïda per la colònia, en la qual les dones són definides en relació amb

els homes, la norma»,⁷ i aquesta relació se'ns mostra a través de la simbologia sexual que apareix als estampats de les camises hawaianes, en què conviuen l'estampat floral clàssic amb imatges extretes de gravats medievals, anuncis publicitaris i altres imatgeries politicosexuals contemporànies que situen les dones racialitzades com l'altre lasciu/passiu al servei de l'«home perfecte»⁸, és a dir, espanyol, temerari, catòlic i heterosexual, que s'erigí durant el període colonial com a heroi i propietari sobre els altres (especialment sobre les dones i els seus cossos) i que avui s'actualitza en la figura del turista i, sobretot, del turista sexual.

A través de l'art tèxtil, López Cuenca i Vega enllacen els discursos sobre els pornotròpics colonials⁹ amb la figura del colonitzador esdevingut turista (sexual) i assenyalen l'actualització de les intermitències colonials que es cristal·litzen en la reafirmació d'algunes representacions, les quals, per mitjà del disseny, imposen un règim visual que segueix instrumentalitzant cossos i posa en dubte la seva condició d'humanitat i de ciutadania i, per tant, la seva legitimitat per accedir a drets bàsics i de representació no estereotipada.

En aquest sentit, el gravat de Johannes Stradanus titulat *El descobriment d'Amèrica* que apareix sobre un fons blau amb palmeres en una de les camises serveix de gest inaugural per

Central de Bogotá, n. 35, octubre de 2011, p. 13-29. <<http://www.redalyc.org/pdf/1051/105122653002.pdf>>. [Última consulta: 06-11-2018]

5. Romero Caballero, Belén. «La colonialidad de la naturaleza. Visualizaciones y contra-visualizaciones decoloniales para sostener la vida». A: *Extravíos. Revista Electrónica de literatura comparada*. Universitat de València, n. 8, 2015, p. 1. <<https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/4528>>. [Última consulta: 06-11-2018]

6. Zavala, Iris. *Discursos sobre la 'invención' de América*. Amsterdam: Rodopi, 1992.

7. Lugones, María. «Colonialidad y género». A: *Tabula Rasa*. juliol-desembre de 2008, p. 87. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906>>. [Última consulta: 06-11-2018]

8. Molina, Fernanda. «Crónicas de la hombría. La construcción de la masculinidad en la conquista de América». A: *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*. N. 15, 2011, p. 192. <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista15/08_Molina_fernanda.pdf>. [Última consulta: 06-11-2018]

9. Segons Anne McClintock, «Amèrica i Àfrica serviren com a pornotròpics a la imaginació europea —una llanterna màgica fantàstica sobre la qual Europa projectava els seus temors i els seus desitjos sexuals prohibits i en la qual les dones serviren com a *boundary-markers* de l'imperi». Citada a Romero Caballero, Belén, *op. cit.*, p. 12.

reflexionar sobre la «invenció d'Amèrica»¹⁰ com una mena d'invenció de «les dones» en el sentit que li brinda Oyèrónké Oyèwùmí, qui les entén com un concepte materialitzat de subalternització utilitzat com a boc expiatori per al bon funcionament de l'Estat colonial o, en les seves pròpies paraules:

L'emergència de la dona com una categoria reconoscible, definida anatòmicament i subordinada a l'home en qualsevol situació, resultà, en part, de la imposició d'un Estat colonial patriarcal. Per a les dones, la colonització fou un procés dual d'inferiorització racial i subordinació de gènere. Un dels primers triomfs de l'Estat colonial fou la creació de les «dones» com a categoria.¹¹

Les conseqüències d'aquesta inferiorització històrica de les dones a les colònies i també a Europa (amb la destrucció dels llaços comunitaris i el feminicidi que suposà la caça de bruixes en diversos països europeus)¹² són visibles fins als nostres dies, ja que els pressupòsits de gènere que jerarquitzen el poder entorn del cos continuen preformant les relacions de gènere de manera patriarcal en l'àmbit ontològic, polític, econòmic i cultural. I els resultats de tot plegat són les violències de baixa i d'alta intensitat contra les dones i contra els *esdevenirs minoritaris*¹³ que, a causa de la classe, la raça, la preferència sexual, la corpodiversitat o l'estatus migratori, es llegeixen com a feminitzats, és a dir, fora de la norma patriarcal de l'Estat colonial.

10. O'Gorman, Edmundo. *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. Ciutat de Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 2006 (1958).

11. Oyèwùmí, Oyèrónké. *The invention of women. Making an African sense of western gender discourses*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. Citat a Lugones, Maria, p. 88.

12. Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.

13. Guattari, Félix; Rolnik, Suely. *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

Allò que no veim

Les *hawaiian shirts* detonen també una reflexió no només sobre les nostres maneres de veure i de consumir, sinó sobre la nostra complicitat amb la cristal·lització d'alguns imaginaris de jerarquia i supremacia racial que conceben els pobladors de l'espai extraeuropeu com a objectes sense dret a migrar ni a desplaçar-se, és a dir, com a perennes i estàtics: part de l'*atrezzo* d'aquestes illes a les quals els turistes accedeixen sense dificultat.

D'aquesta manera, el gest de les peces és encertat, crític i, a la vegada, cosmètic, ja que no s'allibera del context de producció: és a dir, una autoreflexió des d'Europa que cerca facilitar pautes per localitzar la intermitència colonial i la seva actualització en el neoliberalisme en la fase de turistificació del món.

Així, les capes que configuren el sentit de les peces són suggeridores en nivells diversos. Un, és la instrumentalització del disseny tèxtil per apuntalar un agudíssim sentit de l'humor en presentar les camises com aquest «uniforme de l'exèrcit turístic» que reactiva la conversa sobre el colonialisme, però també sobre la gentrificació i el desplaçament que pateixen les ciutats del sud d'Europa.

La camisa hawaiana com a dispositiu de turistificació i consum *low cost* ens fa reflexionar sobre la gentrificació actual que ha envaït les ciutats de tot Europa, especialment les de les costes espanyoles, i sobre el seu impacte pel que fa a la ruptura de comunitats i al desplaçament de poblacions autòctones, la qual cosa vincula el neoliberalisme contemporani amb el capitalisme colonial, el motor econòmic primordial del qual ha estat l'acumulació per espoliació, l'apropiació de territoris, el desplaçament forçat de poblacions i l'empobriment generalitzat.

Les camises són la representació material-tàctil del que se'ns suggereix al videoassaig, que, de manera performativa, utilitza el recurs de l'alentiment d'imatges com a metàfora narrativa: a través de la natura i el cos de les dones ens assabenta que el desconeixement o l'ocultament dels cinc segles de colonialisme sobre Llatinoamèrica no només són catastròfics pel que fa a la responsabilitat política, epistemològica i material, sinó que brinden les pautes perquè el relat oficial institucional-colonial-empresarial europeu reescriui la història

i n'oculti les maneres d'operar. Això permet que els processos de precarització i acumulació per espoli restin només en una narració ficcionada de la història colonial que no afecta els habitants europeus contemporanis.

Amb tot, l'advertència de la peça i gran part de la seva potència rau a mostrar com aquestes genealogies d'opressió donen compte d'un procés d'espoliació continuat que posa les mires en espais que, a pesar del seu passat colonial o de la seva ubicació geopolítica, es van convertint en Sud per les seves condicions materials dintre del neoliberalisme més depredador. En aquests espais el turista apareix com la versió contemporània del cavaller medieval que justificava l'ocupació dels territoris extraeuropeus sota una ficció civilitzatòria i que s'actualitza avui dia amb el discurs neoliberal-empresarial.

Las islas donen compte de les concatenacions i actualitzacions d'aquesta mirada conqueridora colonial creadora d'alteritats que en la història imperial complia no sols amb la tasca de conquerir territoris i acumular riqueses, sinó que reafirmava una arquitectura del poder representada per la implantació d'una masculinitat hegemònica¹⁴ que té dret i accés sobre tots els cossos i els territoris.

Ara bé, les peces són denses en contingut i visualment fascinants, i s'hi articula de manera precisa el mitjà amb el missatge. En certa manera, entenem que les peces s'assemblen al missatge dins una botella que ens arriba d'un territori remot que és la història, i ens convida a reflexionar i a responsabilitzar-nos de la nostra manera de colonitzar els altres i les altres a través d'aquest nou, colorit, accessible i divertit lloc que ocupa el turista, actualment representat per la classe

14. La masculinitat hegemònica és un concepte creat per Raewyn Connell per referir-se a «[...] la configuració de la pràctica genèrica que encarna la resposta correntment acceptada al problema de la legitimitat del patriarcat, la que garanteix (o s'adopta per garantir) la posició dominant dels homes i la subordinació de les dones». Connell, Raewyn. «La organización social de la masculinidad». A: Valdés, Teresa; Olavarria, José (ed.). *Masculinidad/es: poder y crisis*. Santiago de Xile: Ediciones de las Mujeres, 1995, p. 39.

mitjana internacional que, en paraules de Dean MacCannell, encarna i distribueix «valors moderns a tot el món»,¹⁵ entesos aquests valors en la seva relació amb l'actualització d'aquesta visió de modernitat/colonialitat.

En aquest sentit, relacion aquestes peces amb la metàfora de l'arxipèlag proposat pel col·lectiu IdeaDestroyingMuros, un col·lectiu d'artistes feministes que, enfront de l'illa com a ideal d'erotisme pur en els imaginaris dominants, cerquen «repolititzar el *souvenir*»¹⁶ i retornar a l'illa la seva densitat com a «territoris que continuen patint formes de dominació nacional, econòmica i turística». Per tant, llocs per descolonitzar, és a dir, territoris reals i imaginaris que ja no opten per la seva insularitat, sinó que potencien «arxipèlags postexòtics que representen geogràficament les nostres relacions de vida anticapitalista».¹⁸

Atesa la refeudalització del món, l'apropament a través dels murs fronterers i l'afavoriment d'imaginaris que exploren les imatges de cossos femenins i racialitzats com a pulsions de desig i possessió d'allò exòtic, localitzats en alguns territoris excoloniais, considerem pertinent reprendre el que assenyalava la investigadora Mery Favaretto quan proposa una perspectiva postexòtica per configurar un món anticolonial i transfeminista, entès allò postexòtic com «una sèrie de metodologies anticolonials i feministes capaces de crear alternatives reals, materials i creatives de pensament i pràctica crítica, que puguin anar més enllà de les lògiques occidentals que constitueixen l'imaginari exòtic i el pensament crític antagonista».¹⁹

15. MacCannell, Dean. *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Melusina, 2003, p. 8.

16. IdeaDestroyingMuros, *op. cit.*, p. 14.

17. *Ibid.*, p. 13.

18. *Ibid.*, p. 13.

19. Favaretto, Mery. *Estado, economía y sexualidad en la obra de Pier Paolo Pasolini. La creación artística: desde la singularidad pasoliniana hacia la dimensión comunitaria*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, 2017, p. 250. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/90490>>. [Última consulta: 06-11-2018]

Rogelio López Cuenca i Elo Vega creen amb aquestes peces obres postexòtiques en el sentit que ens enuncia Favaretto, és a dir, arxipèlags de sentit que trenquen el mandat de la representació i reificació de la mirada colonial.

Així, a *Las islas*, es materialitzen no només lectures, sinó pràctiques crítiques que conviden l'espectador a iniciar un diàleg interepistèmic i comunitari que es consolidi en la no-violència, l'anticapitalisme i en les relacions de no-explotació ni de dominació racial, de gènere o sexual, en què no glorifiquem més les identitats nacionals i en canvi reconfigurem els imaginaris disponibles sobre els territoris fronterers des de mirades postexòtiques.

Text publicat al catàleg de l'exposició «Rogelio López Cuenca. Yendo leyendo, dando lugar», Museo Reina Sofía, 2 d'abril – 26 d'agost, 2019. Revisat per a la seva publicació a Es Baluard Museu

Les illes
Rogelio López Cuenca i Elo Vega
Del 23 d'octubre de 2021
al 27 de febrer de 2022

Organització
Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Direcció
Imma Prieto

Comissariat
Imma Prieto

Coordinació exposició
Catalina Joy
Beatriz Escudero

Registre
Soad Houman
Rosa Espinosa

Muntatge
Art Ràpid
Es Baluard Museu

Transport
SIT
Ordax

Assegurances
Correduría March-Rs

Disseny gràfic
Hermanos Berenguer

Textos
Imma Prieto. Directora
de Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma
Yaiza Hernández Velázquez.
Professora
Sayak Valencia. Assagista,
poeta i artista

Traduccions
Àngels Álvarez

Impressió
Esment Impremta

Crèdits fotogràfics
Mariano Ibáñez, pp 12 i 13

© de la present edició,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2021
© dels textos, els autors
© de les obres, Rogelio López
Cuenca i Elo Vega, 2021

Agraïments
Alán Carrasco
Galería Juana de Aizpuru
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía

DL PM 00737-2021
ISBN 978-84-18803-24-6

#LESILLESBALUARD
@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