

FREMDENVERKEHR

Rogelio López Cuenca



FREMDENVERKEHR

Rogelio López Cuenca

Del 19 mayo al 30 de junio de 2022
Sala de exposiciones del Rectorado

50
ANIVERSARIO



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

umaeditorial 
umaeditorial 

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Rector

José Ángel Narváez Bueno

Vicerrectora de Cultura

Tecla Lumbreras Kraüel

Organización

Vicerrectorado de Cultura

Tecla Lumbreras Kraüel

Coordinación

Vicerrectorado de Cultura

M^a Eugenia Pérez Navas

Yolanda Amate Villalba

Lourdes Lupiáñez Pérez

Montaje técnico

Artemontaje S.L.

Fotografía

Pedro Albornoz

Javier Andrada

Juan Baraja / Real Academia de España en Roma

David Bonet / Es Baluard Museu

Joaquín Cortés / Román Lores / Museo Reina Sofía

Mariano Ibáñez Heredia

Rogelio López Cuenca

Elo Vega

Agradecimientos

Galería Juana de Aizpuru

CATÁLOGO

Coordinación

Vicerrectorado de Cultura

Universidad de Málaga

Textos

Tecla Lumbreras Kraüel

Rogelio López Cuenca

Helena Chávez Mac Gregor

Yaiza Hernández Velázquez

Elo Vega

Diseño y maquetación

Agustín Linares Pedrero

Adjuntas de maquetación

Ana Pastrana Ramírez

Cristina Espinar Jurado

Elena Hipatia Cárdenas Sánchez

Edición

UMA Editorial

Vicerrectorado de Cultura

Universidad de Málaga

Impresión Imagraf S.L.

© De los textos: sus autores

© De las fotografías: sus autores

Depósito legal: MA 825-2022

ISBN: 978-84-1335-178-0

Customs



i Índice

Book

Sección Título

Página

**001 UNA ARQUEOLOGÍA
DEL TURISMO**

P11

TECLA LUMBRERAS KRAÜEL

002 FREMDENVERKEHR

P15

ROGELIO LÓPEZ CUENCA

**003 A PROPÓSITO DE
FREMDENVERKEHR,
UNA RE-LECTURA
SOBRE LA
REPRESENTACIÓN**

P19

HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR

004 LAS ISLAS

P35

YAIZA HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ

005 EVA INCLUIDA

P43

ELO VEGA

006 OBRA

P66

ROGELIO LÓPEZ CUENCA



  **Inhaltsverzeichnis**
Index
Índice

  **Wortlaute**
Texts
Textos Pg 11 ^{to} _a 63

  **Kunstwerke**
Artwork
Obras **A** **B** **C** Pg 66 ^{to} _a 202

↑	i	Inhaltsverzeichnis Index Índice
→	T	001 Una arqueología del turismo Tecla Lumbreras Kraüel Pg 11
↓	A B C	Kunstwerke Artwork Obras Pg 66 ^{to} _a 202

UNA ARQUEOLOGÍA DEL TURISMO

Tecla Lumbreras Kraüel

*Qué hago
mirando la lluvia
si no llueve*

Karmelo C. Iribarren

He encontrado este poema como una llave que podría encajar para abrir boca a este texto que podría ser una de esas postales que encuentras en el expositor de la tienda de *souvenirs*. Algo aparentemente sencillo, simpático pero sin dejar de ser enigmático. En el anverso encontraríamos:

«El Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Málaga tiene el honor de presentar *Fremdenverkehr*, un proyecto del artista Rogelio López Cuenca conformado por una serie de obras entre las cuales se encuentra un nutrido y selecto grupo de maniqués a modo de turistas, ataviados con camisetas hawaianas en el tronco superior y nada en el tronco inferior, que habitarán la sala del Rectorado de la Universidad de Málaga con un paisaje audiovisual de fondo. Además de *Las islas*, podremos disfrutar de *Nature morte*, *Alhambra* y *Les negres*».

En el reverso de la misma podríamos leer:

«La crítica que elabora el artista desde un humor ácido a la industria del turismo se hace desde una arqueología de dicho término, desde el conocimiento profundo. Te invitamos a que no te dejes llevar por las apariencias y te fijas en las imágenes de las camisas (hay un más allá), a que despegues la pegatina, desembales la vajilla y recorras en grupo o en solitario y cámara al cuello la pieza como un turista más, sintiéndote desnudo de cintura para abajo».

↑ **i** Inhaltsverzeichnis
Index
Índice

→ **T** 002
Fremdenverkehr
Rogelio López Cuenca Pg 15^{to}_a 17

↓ **A B C**
Kunstwerke
Artwork
Obras Pg 66^{to}_a 202

FREMDENVERKEHR

Rogelio López Cuenca

Las millonarias cifras que habitualmente se asocian a la industria turística internacional (que, por ejemplo, en 2018 moviese 1.7 billones de dólares, 5.000 millones al día, proporcionando uno de cada doce empleos en el mundo) explicarían el predominio del punto de vista mercantil cuando se trata de acercarse a «la mayor industria invisible del mundo»¹. Es notable la desproporción de la perspectiva monetarista en la producción discursiva sobre el turismo si se la compara con aproximaciones críticas desde otras disciplinas; un hecho llamativo si se considera su impacto, no solo en el medio natural y los modos de vida –incluyendo la organización económica, social y política– sino en la generación de imaginarios y creación de sentido acerca del mundo que habitamos y el modo en que lo hacemos.

El más antiguo registro del término *tourism* data de finales del siglo XVIII. La mayoría de las lenguas europeas, y no solo estas, lo ha adoptado directamente o adaptado mediante ligeras derivaciones (*turism*, *toerisme*, *turizmin*, *turizam*,

¹ Elizabeth Becker, *Overbooked: The Exploding Business of Travel and Tourism*, Simon & Schuster, 2013.

turisimu...). En alemán, sin embargo, y aunque el vocablo *Tourismus* va poco a poco imponiéndose, se conserva una denominación muy descriptiva, *Fremdemverkehr*: «transporte de extranjeros, tránsito de foráneos, pasaje de forasteros, circulación o tránsito de extraños». Una definición que, merced a su asepsia, permitiría englobar otros movimientos no estrictamente turísticos, como las migraciones o los desplazamientos de personas refugiadas o solicitantes de asilo. Por más que estos fenómenos desborden los límites del turismo, esencialmente consisten en lo mismo: se trata de desplazamientos humanos en masa. La analogía es obvia, aunque no la única.

En la exposición *Fremdemverkehr* y en esta publicación que la acompaña se reúnen una serie de trabajos producidos a lo largo de las tres últimas décadas (la obra más antigua data de la poco casual fecha de 1992 y la más reciente de 2022) en las que se propone un acercamiento al espacio de cruce entre los paralelismos, similitudes y diferencias no solo de estos fenómenos, sino de los modos de su representación a través de un amplio espectro de manifestaciones y producciones culturales. En ese espacio de entrecruzamiento se distingue un entramado de contigüidades arraigadas en la experiencia histórica del colonialismo y en su pervivencia a través de «la lógica de la colonialidad que se esconde bajo la retórica de la modernidad occidental»².

El origen del término «turismo» se encuentra en las palabras francesas *tour* y *tourner*, que significan, respectivamente, «vuelta, giro, gira» y «girar, dar una vuelta». O también «dar la vuelta», como cuando se mira el dorso de algo, o se dobla una esquina, o se le da vueltas a algo. Alrededor de esa intersección de movimientos masivos de personas fuera de su lugar de residencia habitual giran los textos de Helena Chávez MacGregor, de Yaiza Hernández Velázquez y de Elo Vega. No es casual que estos textos a su vez regresen sobre otros tantos previamente escritos: esta otra vuelta, busca intentar

² Walter Dignolo. El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto. Tristes Trópicos, 2005.

volver del revés la naturalidad con que la construcción del otro funciona como coartada y soporte del espejo en el que, satisfechos, contemplamos el retrato idealizado de nuestra arrogante identidad, de nuestra incuestionable superioridad.

Es a través del flujo constante de imágenes donde con mayor eficacia se asienta la recurrencia de los discursos ideológicos que normalizan la hegemonía de una desigualdad transversalmente clasista, racista y de género. En un contexto cultural e histórico como el español, y muy especialmente en Andalucía –donde una singular variedad de colonialismo interno ha sometido y desactivado desde la herencia andalusí a la presencia romaní, reduciéndolas a clichés de consumo masivo– se constata de manera palpable cómo es a través de la iconografía como principalmente se ejerce una omnipresente violencia simbólica que perpetúa patrones de poder y de dominio sobre las posibilidades del saber y del ser. De ahí que siquiera imaginar un mínimo cuestionamiento de la dominación patriarcal –de la cual el racismo colonial no es sino una particular manifestación– es imposible si no se acomete un ejercicio de lectura crítica del modo en que se producen, circulan y son consumidas sus imágenes.



Inhaltsverzeichnis
Index
Índice

003

A propósito de *Fremdenverkehr*,
una re-lectura sobre la
representación



Helena Chávez
Mac Gregor

Pg 19^{to}
a 33



Kunstwerke
Artwork
Obras

A

B

C

Pg 66^{to}
a 202

A PROPÓSITO DE FREMDENVERKEHR, UNA RE-LECTURA SOBRE LA REPRESENTACIÓN

Helena Chávez Mac Gregor

Hace ahora poco más de una década, con motivo de la exposición *Cercanías* del artista Rogelio López Cuenca en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en Sevilla, escribí un texto que intentaba reflexionar sobre una de las más violentas formas de dominación de la lógica civilizatoria de Occidente: la representación. Ante la invitación a pensar y escribir sobre su nueva exposición y re-exposición de algunas de esas piezas en *Fremdenverkehr* ¿desde dónde pensar?, ¿desde dónde escribir? Mucho ha cambiado en estos diez años, no sólo mi trabajo sobre la relación arte y política que ahora se sitúa en algo que podemos llamar feminismo, sino el mundo y su tiempo. Sus revueltas, sus levantamientos.

En este periodo, sin duda, mutó la conversación sobre la representación, sobre quién tiene derecho sobre las imágenes, los monumentos, los espacios. Todas ellas y sus usos

en el arte están ahora en debate y escarnio público. Las estrategias para lidiar con esas representaciones que señalan una historia de dominación y de despojo pasan ya no sólo por su crítica, sino también su derribo, su destierro, su cancelación. ¿Desde dónde volver a pensar el trabajo de Rogelio López Cuenca?

En vez de empezar de nuevo, cosa que se podría, prefiero situarme en el texto, escribir sobre él, encima de este. Actualizarlo en la tensión que en sí mismo planteó. Es quizá un intento de no destruir lo pasado sino confrontarlo.

Desde una compleja cartografía de un territorio hecho de centros y periferias simbólicos, López Cuenca hace un mapa de ruta del contexto en el que la exposición tiene lugar, no solo geográfica y temporalmente, el aquí y el ahora de la ciudad y de la región, sino también y muy fundamentalmente, su dimensión imaginaria, atravesando la historia, la memoria, el orientalismo, las migraciones, el turismo para evidenciar un tejido hecho de políticas de dominación.

Su obra nos permite centrarnos en el territorio no como localismo, sino como una manera de explorar el epicentro de una formación política basada en las formas epistemológicas y teológicas de la modernidad occidental y muy especialmente la española. Formaciones estéticas y políticas que no pueden desligarse de la Reconquista y la Conquista y que, como afirma el filósofo Eduardo Subirats¹, implican una serie de expulsiones y exclusiones políticas, lingüísticas, religiosas, intelectuales y étnicas que no podemos dejar de lado.

El trabajo de Rogelio López Cuenca, en una mezcla que recuerda la labor del arqueólogo y la del archivista, nos permite encontrar en el arte un dispositivo de crítica cultural que, a la vez que analiza las condiciones de posibilidad sobre las que

¹ Confrontar Subirats, Eduardo. "Siete tesis contra el hispanismo" en Filosofía y tiempo final. Madrid, Fineo, 2009.

se sostiene el sistema de representación en el mundo occidental, y en específico en la España actual, escamotea su condición de verdad. López Cuenca, al trabajar por un lado con la recopilación obsesiva de imágenes y documentos y por el otro, con la repetición de signos y significantes, vulnera el índice de la representación para cuestionar la supuesta correspondencia entre lo que se presenta, el signo o la imagen y su significado.

El trabajo arqueológico busca los cimientos, las formas que tomaron ciertas curvas de visibilidad y enunciación dadas. Es escarbar para indagar cómo se formaron, bajo qué formas y representaciones aparecieron, cómo se diseminaron, cómo se hicieron dominantes, cómo ejercieron su poder. El archivo de éstas, en el trabajo de Rogelio, no es un trabajo de conservación sino de memoria. El problema de la memoria es que trae consigo también la herida. ¿Cómo se trabaja el daño?

En las recientes discusiones sobre el derribo de monumentos en España y que podríamos extrapolar a los destierros de ciertas imágenes e imaginarios, Rogelio apunta:

El monumento es particularmente autoritario: se impone en un espacio preeminente, habla de arriba hacia abajo, su mensaje pretende ser unívoco y lo erige la autoridad, o precisa, en todo caso, de su autorización. Y aspira a ser perpetuo, para siempre. De ahí su gusto por materiales que puedan soportar los embates del tiempo. No solo la intemperie, sino también los cambios de índole política y social.

Los monumentos son parte de los archivos de la historia del poder, de su autoridad. Es la historia de los vencedores. ¿Derrumbarla será suficiente para abrir a otros procesos? ¿Desde ahí se hace posible la reparación? ¿El remendar?

En una conversación con el fotógrafo Jorge Ribalta, Rogelio afirma:

Abogamos por no destruir esos monumentos en su dimensión física sino demolerlos simbólicamente, esto es, “despertándolos” como lugares de conflicto, de reflexión, de debate. La rabia iconoclasta es perfectamente comprensible y hasta una manera de construir, de escribir otra historia.

Creo que ahí se centra y se actualiza la operación del trabajo de Rogelio. Si vuelve a esos archivos es para perforarlos. Distante a ciertas operaciones que fueron populares –y también importantes– en los años noventa para poner en cuestión el poder bajo la sátira y la ironía, el trabajo de López Cuenca pone en la mira la racialización de personas, la exotización de lugares, la banalización de la historia para fines de consumo con imágenes que nos molestan y nos irritan. Por ello, el trabajo con las imágenes parte de deconstruirlas, de hacer evidente sus usos políticos y desmontar este uso. Se trata de despertar a las imágenes, los símbolos, los imaginarios para mostrar su operación y destituirlos. Para ello, se vale de estrategias que desmontan la pretensión de verdad en la imagen. Su acumulación, su recorte, su montaje, su descontextualización. Operaciones que recuerdan formas –de distanciamiento de las vanguardias históricas para despojar a las imágenes de su poder, para mostrar el artificio. Para des-encantarlas.

Fremdenverkehr puede pensarse como un acto político no solo por los temas que aborda o por el lugar que como productor ocupa el artista, sino porque trabaja con los materiales y signos de esta política para realizar un desmontaje al interior de la propia lógica de la representación. Es en este espacio de tensión que el trabajo de López Cuenca nos sitúa, donde el arte todavía puede servir para hacer política.

¿Qué es hoy un acto político? Ya no lo tengo tan claro. Hoy quizá describiría la labor de Rogelio como la de un trabajo de insistencia. De perseverar en que el arte puede incidir en desmontar las verdades que quisieron afirmar ciertos

archivos, ciertas autoridades. Que activar sitios de conflicto y reflexión pueden ser hoy operaciones importantes para confrontar la historia. Que reparar no se consigue con destruir, negar o tachar, sino que para ir remendando hay que volver y volver y volver al desgarro y desde ahí contar otra narrativa, en una contraposición que desmantele la violencia de la historia.

Hoy tengo menos claro que el arte haga política, o que lo haga por sí sólo. Lo hace, hoy me parece, dentro de múltiples conversaciones, dentro de una suma de actos, de gestos, de trabajo que permite acumular críticas, fuerzas. El trabajo sobre la representación en el arte se une a una crítica social que cuestiona los usos de las imágenes, de los imaginarios, de los monumentos. De las autoridades. El arte, sin el pulso de la subjetivación política, logra poco. Pero en compañía de los levantamientos y cuestionamientos se crece, se hace enorme. Cuestiona un ordenamiento de lo sensible que no sólo incumbe al arte y a su historia, sino a la historia y al presente en general.

El trabajo de Rogelio es en la memoria y en la historia. No la borra, vuelve a ella, aún con los dolores que acarrea, para hacerse cargo de ella, para en ella nombrar lo que salió mal, lo que sigue provocando el mal.

I. Representación.

La representación es sin duda un punto de entrecruces en la lógica de la modernidad, ya que a la vez que constituye un sujeto y, por tanto, las formas de presentación del objeto, también determina su sistema de relaciones. Como sugiere el filósofo Jacques Derrida: «En la re-presentación, el presente, la presentación de lo que se presenta vuelve a venir, retorna como doble, efigie, imagen, copia, idea, en cuanto cuadro de la cosa disponible en adelante, en ausencia de la cosa, disponible, dispuesta y predispuesta para, por y en el sujeto. “Para”, “por” y “en”: el sistema de estas preposiciones marca el lugar de la

representación o de la *Vorstellung*. El "re-" marca la repetición "en, para y por" el sujeto, *a parti subjecti*, de una presencia que, de otro modo, se presentaría al sujeto sin depender de él o sin tener en él su lugar propio»².

La importancia de la representación es que constituye una forma epistemológica y política no solo de aprehensión, sino de situarse con respecto del objeto: *para, por y en*. La condición de la representación marca no solo el lugar de lo *Mismo* pero del *Otro*. Extraño binomio de producción de violencia que se ejerce sobre el sujeto, desde las formas de subjetivación, y al objeto desde las formas de la presentación que no solo hacen disponible lo ausente sino que lo producen, desde la actualización de su doble, como verdad.

Más allá de insistir en situar este encadenamiento a una forma específica de la modernidad, que es una larga discusión entre la tradición filosófica germana y francesa, lo que sí podemos señalar respecto de la representación característico a esta época sería, en palabras de Derrida, la autoridad, la dominación general de la representación:

Es la interpretación de la esencia del ente como objeto de representación. Todo lo que deviene presente, todo lo que es, es decir, todo lo que es presente, se presenta, todo lo que sucede es aprehendido en la forma de la representación. La experiencia del ente deviene esencialmente representación. Representación deviene la categoría más general para determinar la aprehensión de cualquier cosa que concierna o interese en una relación cualquiera. Todo el discurso poscartesiano e incluso posthegeliano, si no justamente el conjunto del discurso moderno, recurre a esa categoría para designar las modificaciones del sujeto en su relación con un objeto. La gran cuestión, la cuestión matricial, es entonces para esta época la del valor de la representación, la de su verdad o adecuación a lo que representa. E incluso la

² Derrida, Jacques. "Envío" en *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, Paidós, 1996. En <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/envio.htm>

crítica de la representación o al menos su delimitación y su desbordamiento más sistemático -en Hegel al menos no parece poner en cuestión la determinación misma de la experiencia como subjetiva, es decir, representacional³.

Siguiendo a Derrida podemos plantear que el problema de la representación es que el sujeto no está ya solo definido en su esencia como el lugar y el emplazamiento de sus representaciones. Él mismo queda determinado como un representante. Como una imagen, copia, objeto que se hace presente en su ausencia. La lógica que se imprime entonces de la presencia será la experiencia de la cosa dispuesta, aquello que se presenta en una política de la visibilidad. Así, la característica de nuestro tiempo es una experiencia de la representación. *De, para y en* la representación. Esta lógica de la experiencia no imprime simplemente un orden epistemológico, sino que determina las formas de distribución y producción de identidades, que es siempre de un orden político.

Este se volvió un tiempo de la representación, un tiempo de fantasmas. El aislamiento que se impuso como medida sanitaria casi de manera global con la pandemia del covid-19 generó, quizá como nunca antes, que nos moviéramos en la representación. Efecto pantalla de cercanía por más distantes que pudiéramos estar. Proyección de lo mismo en lo otro y desquiciamiento del tiempo. La ruptura de la pantalla, en su sentido político, vino en algunos puntos y momentos de la toma de las calles por protestas como las que acaecieron ante el asesinato de George Floyd en 2020 en Mineápolis, Minnesota. Luchas que se revelaban ante el daño fáctico en los cuerpos por una historia de violencia. Por la proyección del miedo, del poder sobre y ante otros bajo las formas de representación del poder dominante, el blanco, el patriarcal.

³ *Ibid.*

Poder que no sólo incumbe a lo que normalmente» se piensa como esferas de la representación, sino sobre los cuerpos y las vidas que las encarnan.

Y no sólo allí, acá los feminicidios que nunca paran. Que siguen en la representación/presentación de los géneros dictando formas de poder y de muerte.

II. La representación del *Otro*.

Sin duda un trabajo siempre pendiente es el de vulnerar estas representaciones, renunciando a cualquier purismo que pretenda acceder a una identidad esencial para mostrar su carácter de producción. Las identidades son fabricaciones que en un complejo sistema de exclusiones crean formas de neutralización y control basadas en una lógica civilizatoria que insiste en la mismidad como registro de la totalidad. Así, no solo la representación sino la representación del *Otro* se presenta como un espacio de trabajo crítico y de desmantelamiento político.

Achille Mbembe, filósofo camerunés, plantea en su libro *On the Postcolony* una advertencia que hay que tener en cuenta cuando se quiere abordar el problema de la «Otredad»:

Debemos recordar, como regla general, que la experiencia de lo *otro*, o «el problema del *yo* de los otros seres humanos que percibimos como extraños a nosotros», ha presentado casi siempre insuperables dificultades para la filosofía y tradición Occidental. Ya sea en relación con África o con otros mundos no-europeos, esta tradición ha desde siempre negado cualquier ser que no sea el suyo. Cada vez que se trata de personas diferentes en raza, lenguaje y cultura la idea de que tenemos, concreta y típicamente, la misma carne, o en palabras de Husserl: «Mi carne ya tiene el sentido de ser una carne típica para todos nosotros». El reconocimiento práctico y teórico del cuerpo y de la carne del extraño como igual a la mía, la *idea de una naturaleza*

común, una humanidad compartida con otros ha supuesto y sigue suponiendo un problema para la conciencia Occidental⁴.

El problema del *Otro* es fundamental para entender las políticas de representación contemporáneas. No se trata solo de las formas políticas basadas en la «representación», típicas de una era que ha desaparecido a la política como forma de desacuerdo (Rancière) y que más bien ha instaurado un orden representativo desde una práctica de la democracia que mantiene la abstracción y exclusión como estructura del *demos*, sino de las políticas que determinan las formas de distribución de funciones y lugares para los sujetos. Políticas de la representación donde algunos forman parte del *demos* y otros solo forman parte desde su exclusión. Las formas de otredad y mismidad conforman un perverso sistema de producciones en el que, por un lado, se instaura un sistema de dominación basado en la negación del *Otro* y, por el otro lado, crea una violencia en la existencia de lo negado, que existe a pesar de su negación y, muchas de a veces, en la negación.

La otredad no como el derecho inconmensurable a la diferencia, sino como marca de lo desechable. Nudo de la modernidad que en el entrelazamiento entre capitalismo/colonialismo/patriarcado marcó una lógica de lo mismo como poder. Poder de lo mismo sobre el otro, las otras. Alienación de la vida misma en su heterogeneidad, en su existir más allá de lo humano mismo. La racionalidad de un proyecto de muerte que sigue, pero se tambalea.

Este tiempo, nuestro tiempo, el tiempo de escritura de este texto –de mi vida en él–, se vive en las ruinas del proyecto de la modernidad. Ya se sabe que no hay progreso, quizá ni siquiera futuro como promesa de mañana. Quizá, en la *inyunción* de

⁴ Mbembe, Achille. *On the Postcolony*. USA, University of California Press, 2001. p. 2 (cita traducida del inglés por la autora).

este tiempo se puedan resquebrajar las lógicas de la mismidad. En su ruina aparece lo otro, más vivo que nunca.

Insistir develar los mecanismos de producción de otredad como posibilidad de dominación de lo humano y también de la vida –explotación, extracción, despojo- para afirmar que no es verdad sino poder lo que ahí opera.

Trabajar sobre las representaciones, contra ellas, para imaginar otras formas de aparición, otros archivos, otras narrativas, otras imágenes donde la vida sea más.

III. Representación y arte.

La ruptura del dispositivo de inclusión abstracta y exclusión concreta es una de las intervenciones que sugiere el trabajo de Rogelio López Cuenca. A partir de una perseverante catalogación de imágenes y gestos que se acumulan en la prensa, la literatura, la publicidad, el arte, el cine y demás sistemas de circulación de información, López Cuenca logra hacer aparecer en la repetición de la representación las formas de producción de la cosa dispuesta, aquella que, a la vez que fija sentidos, estructura una realidad basada en la copia y la mimesis.

No se trata solo de acumulación, sino de perforar el signo. Retomando estrategias deconstructivistas de la lingüística y la filosofía, López Cuenca retoma las imágenes para destituir su mecanismo de verdad. Imágenes des-montadas, re-contextualizadas, juxta-posicionadas, re-situadas ponen de manifiesto el modo de operación ideológica de las imágenes a la vez que se activan como un especie de *punctum*. Una operación que quizá, como esperó el filósofo Walter Benjamin con el barroco y la alegoría, logra mostrar lo mal logrado de la historia. En el caso de *Gitanos de papel*, proyecto realizado con Elo Vega, el archivo propuesto sirve para evidenciar cómo la exclusión de los gitanos se construye de una representación del *Otro* que, a la vez que espectaculariza los rasgos susceptibles

a industrializarse y comercializarse, crea la caracterización «primitiva» del *Otro*, sobre la que se entreteteje la doble estructura de deseo y alergia:

El «primitivismo» gitano ha formado parte siempre de la economía capitalista, desde las narraciones de los viajeros románticos, los “curiosos impertinentes”, Mérimée, Washington Irving, etc., a la contemporánea industria del espectáculo. La apropiación de lo gitano por parte de la cultura andaluza (y de ésta, a su vez, por la española) se ha realizado en todo momento bajo la lógica de su rentabilidad económica, y es en ese contexto donde, dado su papel subalterno con respecto a la sociedad y a la cultura dominantes, los gitanos no pueden sino internalizar los rasgos que se les asigna⁵.

El colonialismo, entendido como sugiere Mbembe de manera muy general, es una relación de poder basada en la violencia, y en este sentido, es una lógica epistémica que afecta a los territorios mismos de la enunciación.

No es la intención aquí entrar en un debate sobre la condición colonial en la propia España, lo que se pretende es subrayar cómo la lógica colonial, basada en el exterminio del *Otro*, no es un mero momento histórico que quedó superado con los procesos independentistas, sino que es una lógica epistémica que produce un sistema de signos que se ha mantenido en diversos periodos de la Modernidad y que sigue determinando formas de inclusión y exclusión que se propagan desde las formas de representación contemporáneas.

Andalucía, epicentro de expulsiones, conquistas, saqueos, guerras, borraduras históricas, represión de memorias y migraciones es un territorio donde el *Otro* ha quedado reducido a un vestigio, a un monumento, a un elemento de exotismo o folclor que ya nos revela en su carácter de espectáculo y de mercancía

⁵ López Cuenca, Rogelio y VEGA, Elo. *Gitanos de papel*. Andalucía, Cajasol Obra Social, 2007. p. 80.

la perversa dialéctica entre historia y poder que se entreteje en la representación de los que están de más en la cuenta de las partes: gitanos, árabes, africanos.

Todos ellos forman parte de la representación de la región, siempre y cuando le imprima un carácter específico, folclórico, alegre, exótico, pero todavía dentro de los límites de la mis-midad. El *Otro*, en el sistema colonial, está caracterizado dentro de un uso obscuro y grotesco. Como afirma Mbembe, en su crítica a la ubicación que da a estos conceptos Mikhail Bajtin, estos dos elementos son intrínsecos a todo sistema de dominación, así como a los medios por los cuales estos sistemas son confirmados o deconstruidos. Así, el cuerpo y el carácter del *Otro* se representa desde las categorías de lo monstruoso. Siempre locos, pasionales, sexuales y violentos. Son el miedo, y por tanto, la fantasía de una racionalidad occidental que sueña con lo obscuro como liberación a la represión que este sistema conlleva. Aquello que bordea los límites entre lo humano y lo animal, lo que fascina y por ello mismo aterriza.

En el ámbito de las imágenes, el papel de los gitanos –y podríamos aplicar la reflexión al moro, o a la india... a todo exotizado *Otro* imaginario– también es pasivo: el gitano es fotografiado, nunca fotografía. No mira, es mirado. La fotografía es el reflejo directo de una sociedad que nunca actúa sobre otra, que utiliza las imágenes del otro como una señal de advertencia acerca de donde está la frontera de la normalidad, de lo aceptable; un límite tras el cual se encuentran, ya hemos visto, invariablemente referencias a lo natural, lo salvaje e instintivo, la bestialidad, la promiscuidad, el incesto, el canibalismo... toda la larga lista de tabúes que nos define a «nosotros», a los de «este lado de acá», como comunidad «civilizada»⁶.

La crítica al uso racista y denigrante de estereotipos e imaginarios ha permitido abrir una serie de conversaciones. ¿Cómo avanzar más allá de la moral o mejor –la moralización y la

cancelación– para abrir las posibilidades de otros archivos?, ¿de otras narraciones? Es necesario que la autorrepresentación, más que afirmar una política de identidades puras, ponga sobre la mesa formas de vida, de relaciones que permitan pensar otros pensamientos. Se trata de avanzar en la apertura a narrativas que no mantengan las formas dominantes de clasificación sin, quizá, dejar de tensar aquello que ha sido la historia.

A veces nos gustaría empezar de nuevo, borrar y regresar, pero, si seguimos los planteamientos de Derrida sobre el tiempo, sobre todo los desarrollados en Espectros de Marx para pensar en las políticas del tiempo y en los tiempos de la política, para aprender a vivir, si es que eso algún día es posible, uno tiene que habérselas con el fantasma, con los fantasmas. Por ello, quizá casi a contra corriente de estrategias más iconoclastas de la actualidad que quisieran verlo arder todo –con justa razón o por justicia–, López Cuenca insiste los archivos, en su perforación bajo el desmantelamiento. Porque los fantasmas, si no aprendemos a vivir con ellos, siempre amenazan con volver.

El terror que provoca el mundo árabe nace también de la fascinación y la proyección del mundo occidental, de su retrato en negativo que busca poner en el *Otro* la forma del terror y lo prohibido. En proyectos como *El paraíso es de los extraños*, López Cuenca aborda la construcción de la imagen del mundo árabe-islámico en Occidente y videos como *Haram* (2000) o *Voyage en Orient* (2000) son trabajos que en una serie de repeticiones y variaciones desmontan las figuraciones que se han establecido para poder asimilar algunos rasgos en la cultura dominante, casi siempre provenientes del pasado glorioso del mundo árabe-europeo, y eliminando, vía la figuración y radicalización del *Otro* en el barbarismo, los rasgos que no pueden ser asimilables en la cultura europea contemporánea.

6 *Ibid.* p. 20.

Estos problemas son puestos en evidencia a partir de los trabajos en relación al turismo y las migraciones, dos formas que tensan y cambian drásticamente el territorio. Por un lado, se glorifica el pasado árabe como herencia histórica del lugar bajo las formas de la industrialización y comercialización que se concentran en el turismo y por otro lado, se vive con temor el cambio estético y político que sucede en las ciudades con las migraciones, sobretodo, en el caso de Andalucía, africanomusulmanas.

Así, trabajos como *La Alhambra sobrevivió* hacen una perversa intervención a esta borradura, con una instalación a manera de una tienda de recuerdos que utiliza el souvenir para que el recuerdo no sea producido solo por la «baratija» sino también por la contrainformación ahí dispersada y que permite reunir en un mismo espacio los diferentes significados de un mismo signo.

Estos trabajos no pretenden hacer aparecer al *Otro* –cosa evidentemente aporética– sino poner en evidencia los modos en que la política de la representación se ejecuta desde una política de la dominación que estabiliza la cartografía de lo real en formaciones homogéneas que perpetúan los sistemas de expulsión y exclusión.

Sin duda el trabajo de López Cuenca no ofrece complacencia. Se espera que quién decida acercarse ponga en operación el propio sistema de signos para poder poner en cuestión el referente y desde ahí, tal vez, hacer posible la movilización de significados y lograr otra producción de subjetivaciones y subjetividades.

El trabajo de Rogelio confronta al espectador, la apertura de las obras necesita de éste, de su sensibilidad, de su propia subjetividad hecha de estratos históricos de visibilidades y enunciaciones. Sin embargo, su trabajo no queda abierto a ambivalencias o ambigüedades políticas, cada imagen del archivo está despierta», esta perforando un régimen de verdad.

El conjunto de obras reunidas en la exposición *Fremdemverkehr* nos ofrece una crítica cultural donde el arte es un dispositivo de desestabilización y desbordamiento. El territorio que marca no es el del cartógrafo que intenta describir lo existente y colonizarlo, sino el del arqueólogo que pone sobre la superficie las capas del sistema de producción que ha hecho posible su descripción y, desde ahí, interviene para trastocar la cartografía.

Arqueólogo pero también des-encatador de imágenes. Agitador de fantasmas que permiten situar la historia desde el conflicto y no desde la reconciliación. ¿Puede ser esto una operación de remendar?, ¿puede ser una forma de acción política? Acción que no busca destruir el pasado sino hacer visible su rotura. Desde allí aparece otra cosa, que mantiene a la otra, pero la transforma.

Este texto es una versión corregida y aumentada del publicado previamente en *De 11 a 21*, «Sobre la constitución política del presente» (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla, 2011).

  **Inhaltsverzeichnis**
Index
Índice

004
Las islas
  **Yaiza Hernández**
Velázquez **Pg 35^{to}** **a 41**

  **Kunstwerke**
Artwork
Obras **A** **B** **C** **Pg 66^{to}** **a 202**

LAS ISLAS

Yaiza Hernández Velázquez

Lo peor que te puede pasar en un museo, según dicen, es encontrártelo lleno de turistas. La literatura y el cine están llenos de escenas en las que a la anticipación de una experiencia estética excepcional se interpone una marabunta curiosa sacando fotos a una velocidad tal que no deja sitio para la trascendencia. Pero este manido cliché, el residuo de un momento en el que el amor al arte se erigía como atributo distintivo del aspirante a burgués, pierde fuelle a medida que los propios museos han comenzado a diseñar sus itinerarios para asegurarse de que, por muy amantes del arte que sean, sus visitantes no se olviden de pasar por la tienda y el restaurante, de conectarse a su wifi desparramando datos, ni de postear una selfie antes de marchar. Pero alarmarse por la deriva turística del museo, por su supuesta decadencia, sería no querer mirar de frente lo que resulta verdaderamente incómodo, la constatación de que la distancia que separa a la experiencia que nos vende el museo de la que ofrece el complejo turístico no es más que ilusoria y, lo que es más importante, que siempre lo fue. La instalación *Las islas* de Elo Vega y Rogelio López Cuenca da cuenta de esta proximidad echando mano de la historia.

Las islas lleva a los turistas al museo, pero no como visitantes, sino como objetos de exposición. En sí, no hay nada original en este gesto. Ya hemos visto muchas veces a turistas expuestos, pero siempre bien enmarcados con elementos alterizantes, se trata de turistas que no son conscientes de su propia vulgaridad, que se someten sin saberlo a la mirada clasista del visitante al tiempo que le otorgan la seguridad de que admirar las cosas que cuelgan de las paredes blancas constituye una actividad del todo diferente a admirar cosas como delfines que bailan o las Cataratas del Niágara. El «porno-para-la-clase-media» de la serie *Tourists* de Duane Hanson en los setenta o *Small World* de Martin Parr en los noventa quizás sean los ejemplos más reconocibles de este pequeño género¹.

Los turistas de *Las Islas* no son tan fáciles de esquivar. Construidos a partir de maniqués en una variedad de poses, tienen cuerpos normativos, guapos, cis-machos (algo que sabemos adivinar a pesar de la ausencia de genitales), agresivamente heterosexuales y blanquísimos. No están simplemente erguidos sobre el espacio de la galería, ocupan dicho espacio expansivamente, sin ningún tipo de restricciones, con una gestualidad que resultará familiar a cualquiera que se haya visto en situación de aguantar a estos «invitados» (*guests*) en el forzado rol de «anfitriona» (*hosts*), eufemismos con los que la industria se refiere a los turistas y a la gente que se ve obligada a aguantarles. La anfitriona no trabaja para ti, la anfitriona te da la bienvenida, la invisibilidad de su trabajo es un requisito necesario para preservar el atractivo del destino turístico como sede de placeres ilimitados. La cama del hotel está siempre hecha, el baño siempre limpio y los suelos siempre fregados como por arte de magia. Este borrado de las «anfitrionas» resuena poderosamente con la forma en que todos los colonos han

1 Tomo la expresión «porno para la clase media» a de Julian Stallabrass, *High-Art Lite*, Londres: Verso, 1999, p. 251.

imaginado el territorio que ocupan como una tierra «vacía». Vale la pena apuntar que los mismos mecanismos se utilizan en el museo, donde trabajadoras externalizadas aseguran a deshoras que el cubo blanco siga siendo blanco, las obras de arte no acumulen polvo y el paso del tiempo se mantenga a raya.

Los maniqués, desnudos de cintura abajo como si quisieran señalar su capacidad de pasar rápidamente a la «acción», van uniformados con camisas hawaianas, un significante global del turismo que resulta, sin pretenderlo, tremendamente apropiado. Los intentos de explicar el origen de estas camisetas se refieren a inmigrantes chinos que, tras la Primera Guerra Mundial, comenzaron a vender en sus tiendas de Hawái camisetas fabricadas a partir de tela de kimono japonesa. La camiseta supuestamente un símbolo del «amor familiar» que imperaba entre la población multicultural de la isla, se convertiría en el atuendo favorito tanto de los veraneantes como de las numerosas tropas estadounidenses que tenían allí su base². De este modo, los estampados de brillantes colores servirían para disimularla violencia continuada de estos asentamientos, lo que Haunani-Kay Trask llamaría la «prostitución» de la cultura hawaiana, un término que da buena cuenta de la centralidad de la función sexual-económica de las mujeres en la producción del reclamo exótico³. La galería de imágenes que acompaña a la instalación está repleta de mujeres que se ofrecen al consumidor, en ocasiones hasta acompañadas de ajo o chorizo, como si se tratara de devorarlas literalmente. En las camisetas hawaianas que Vega y López Cuenca han producido, el estampado –festivo a primera vista– incorpora terribles escenas de la subyugación de mujeres indígenas y esclavizadas por parte

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

3 Véase, por ejemplo, Haunani-Kay Trask, *Lovely Hula Hands: Corporate Tourism and the Prostitution of Hawaiian Culture*, *Border/Lines* 23, Winter 1991-1992, pp. 22-34.

de los colonos españoles. El turismo se revela así como una continuación del colonialismo por otros medios, medios que demandan ahora que la extracción se describa como una serie de encuentros placenteros e intercambios cosmopolitas, y que se acepten sus sueldos de miseria como prueba incuestionable de sus buenas intenciones.

El World Travel and Tourism Council atribuye uno de cada diez trabajos en el planeta al turismo, pero ni estos trabajos, ni mucho menos los beneficios que generan se distribuyen de manera equitativa⁴. El turismo se ha convertido en el nuevo monocultivo del Sur Global, proporcionando la única estrategia disponible para conseguir un elusivo «desarrollo» que acaba fagocitando cualquier otro posible futuro. La enorme capacidad de terraformar de la industria turística no sólo produce infraestructuras que sólo sirven a sus fines, sino que lleva acabo procesos de zonificación predatoria de territorios anteriormente ocupados por la naturaleza, por otras industrias o por la vivienda, sin que las necesidades y aspiraciones de la población local participen de estos procesos. Como apunta Matilde Córdoba Azcárate, el turismo adquiere una textura *pegajosa* que se adhiere a las gentes y a los territorios como la única ruta hacia la buena vida. Y, sin embargo, la «buena vida» siempre permanece a distancia, en algún lugar a donde quizás, algún día, podamos ir de vacaciones.

Si algo ha cambiado significativamente en la industria turística desde que Franz Fanon denunció a esas burguesías locales que organizaban «centros de descanso y relajación, destinos de placer para cumplir los deseos de la burguesía occidental» es el rol menguante de las élites nacionales, cada vez más marginadas y relegadas al papel de «managers» por las transnacionales (algo que Fanon también anticipó)⁵.

4 Véase *Impact reports*, <https://wttc.org/Research/Economic-Impact> [consultado el 23 de septiembre 2021].

5 Franz Fanon, *The Pitfalls of National Consciousness* en *The Wretched of the Earth*, Nueva York: Grove Press, 1963, p. 153.

Esto ha servido para reforzar el carácter extractivista de la industria, de forma que una proporción creciente de la riqueza generada en los resorts acaba muy lejos de éstos. El reciente auge de las plataformas digitales sólo viene a reforzar esta tendencia. Los costes medioambientales, sociales y culturales de la industria rara vez se contabilizan, por lo que a menudo el turismo acaba costándole más a la población local de lo que genera. Aún así, la industria creció un 3.5% en el 2019, superando por el noveno año consecutivo el crecimiento de la economía global. Es todavía demasiado temprano para saber si la interrupción de tráfico aéreo durante la pandemia y los efectos desigualmente palpables de la crisis ecológica conseguirán frenar este desastre. Es bastante posible que sea prematuro hablar ya de una era «post-turismo»⁶, pero no hay duda de que llegamos tarde para convertir el turismo en una reliquia museística, como Vega y López Cuenca sugieren en *Las Islas*.

Teniendo en cuenta el papel que ha jugado en la economía mundial y el modo en que ha dado forma a los flujos de población y a la «conciencia planetaria» eurocéntrica sobre la que se ha construido la idea de un «mundo del arte» globalizado, es sorprendente la poca atención que el arte contemporáneo ha prestado al turismo. Esto es más así en un lugar como España, donde el turismo ha transformado radicalmente al país con un apetito insaciable por su territorio, su fuerza de trabajo y su futuridad⁷. La obra de Elo Vega y Rogelio López Cuenca resulta singular en su atención situada y detallada a la textura de la vida en condiciones de intensa turistificación. La ciudad «histórica» de Málaga, cada vez más incapaz de distanciarse o diferenciarse de los voraces destinos de sol y playa que la

6 Vale la pena apuntar que la expresión «post-turismo», un término de gran aplicación en el estudio académico del turismo, originalmente sugerido por Maxine Feifer (*Going Places*, Londres: MacMillan, 1985) para referirse a la conciencia irónica con la que algunos turistas reconocían el carácter inauténtico de lo que la industria ofrecía, ha pasado a adoptar un sentido mucho más literal, respondiendo a las llamadas existencialmente urgentes para concebir un mundo después del turismo.

7 Al respecto, véase Iván Murray Mas, *Capitalismo y Turismo en España*. Del «milagro económico» a la «gran crisis», Barcelona: Alba Sud, 2015

rodean, les ha servido como un microcosmo mediante el que diseccionar dichas condiciones. Quizás más importante aún es el hecho de que Vega y López Cuenca no han entendido que su papel como artistas sea el de meros observadores de la red de corrupción, destrucción y explotación que el turismo deja a su paso, sino que han reconocido su propia implicación en sus tejemanejes. Obras como *Málaga 2026* (2018) o *El hijo pródigo* (2019) no permiten al entramado del arte suponer que están al margen del problema, la ilusión de una distancia entre turistas y espectadores queda mortalmente disuelta. Al igual que el turismo, los museos prometen «experiencias placenteras que se diferencian de las que solemos encontrar en la vida cotidiana», ambos existen en ese continuo que se define negativamente⁸.

Ahora bien, si las obras recién mencionadas podían resultar relativamente directas en su denuncia a las autoridades locales, los conglomerados del turismo y a las oportunistas instituciones artísticas, *Las islas* no nos ofrece un objetivo tan claro. La fácil seducción de las imágenes en pantalla, la música ambiental y la belleza de los cuerpos expuestos se entregan sin oponer mucha resistencia a nuestra mirada, que puede quedar satisfecha al conseguir decodificar el horror que subyace en ellas. Sin embargo, una atención más detenida a la obra echa por tierra cualquier satisfacción. ¿Cuál es nuestro papel aquí? Los maniqués requieren activamente nuestro rechazo o admiración, pero no está claro que exista la opción de des-identificarse. Por mucho que nos repelan, no están haciendo nada que nosotros no hagamos o aspiremos a hacer. Es imposible declarar nuestra inocencia sin que nos perturbe la sospecha de nuestra complicidad. ¿Somos invitados o anfitrionas en este espacio? Puede que *Las islas* sea la advertencia de que, en un mundo completamente turistificado, no quede ya más opción que jugar a ser siempre ambas cosas.

Una versión previa de este texto apareció en la publicación *Les illes* (Es Baluard – Museu d'Art Contemporani. Palma de Mallorca, 2021)

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



Inhaltsverzeichnis
Index
Índice



005
Eva incluida
Elo vega

Pg 43^{to}
a 63



Kunstwerke
Artwork
Obras

A

B

C

Pg 66^{to}
a 202

EVA INCLUIDA

Elo Vega

El turismo encontró, a principios del siglo XX, uno de sus más precoces estudiosos en el economista austriaco Herman von Schullern zu Schrattenhofen, que describió el fenómeno como «la síntesis de todos aquellos procesos, especialmente los económicos, que comienzan y están directamente relacionados con la llegada, estancia y partida de viajeros hacia, en o fuera de una localidad, región o país específico». Una definición aséptica y distante para una fuerza extraordinariamente compleja y arrolladora, que moviliza a más de mil millones de personas cada año y representa más del 30% de las exportaciones y servicios en todo el mundo; una cifra que se ve superada cuando se trata de lo que se llamaba Tercer Mundo, es decir, los países empobrecidos dentro del sistema capitalista globalizado. La inédita parálisis impuesta al turismo durante la pandemia del coronavirus en 2019 permitió vislumbrar un panorama que representaba literalmente el fin del mundo tal y como hasta entonces lo conocíamos.

En España la industria turística nació y se desarrolló a lo largo del primer tercio del siglo XX, pero no fue hasta los años sesenta cuando se configuró de acuerdo a los parámetros del turismo de masas. Esta especialización ha sido vista como consecuen-

cia directa de la concurrencia de una serie de factores, entre los que destacan, por un lado, el llamado Plan de Estabilización de 1959 —una reforma forzosa de la dictadura franquista en términos económicos, para adaptarse a las directrices de liberalización exigidas por el Fondo Monetario Internacional— y por otro, la devaluación de la peseta. En la base del milagro español se encuentran las oleadas de turistas europeos que entonces comenzaron a bajar hacia el sur en busca de sol y playa.

La propaganda turística del franquismo, que empieza a producirse incluso antes del final de la guerra, perseveró en el discurso previamente existente, haciendo hincapié en la riqueza del patrimonio histórico español, en sus «piedras gloriosas», a las que añadiría sus más espectaculares paisajes naturales y sus costumbres y tipos regionales. La dictadura persistió hasta sus últimos estertores en esta orientación, pero el poco y menguante interés que el turismo masivo manifestó hacia tan distinguidas propuestas y su predilección por el litoral mediterráneo obligaría a reconsiderar dicha propaganda. En este giro se va a hacer patente el tránsito que los estudios sobre el turismo señalan entre la mirada romántica, que goza, contemplativa, de las vistas y la mirada colectiva, que incorpora la presencia del propio turista, muy frecuentemente una pareja heterosexual, en forma, por ejemplo, de cuerpos sobre la arena o al borde de las piscinas, relajados o divirtiéndose, en una palabra: de vacaciones... imágenes ofrecidas como modelo de envidiables comportamientos a los que aspirar.

En la industria turística, la fotografía (en los folletos, la cartelería, las postales, reportajes o guías) juega un papel esencial. En el conjunto de la publicidad comercial el cuerpo femenino es un elemento recurrente. En el caso concreto del turismo se presenta como una especie de añadido natural a la seductora belleza del lugar, una presencia anónima y sexualizada que enfatiza el carácter deseable y la disponibilidad de la oferta: la experiencia de una alteridad cuya diferencia no puede de ninguna manera evocar amenaza o desconfianza sino, todo lo

contrario, mostrarse como plenamente accesible y al servicio del espectador-consumidor. Y no es la mirada del turista u asunto de psicología individual sino de formas de ver aprendidas y moldeadas socialmente: se trata de una visión construida a través de imágenes y de tecnologías de representación en las que el sujeto de esa mirada es, por definición, masculino y heterosexual.

La imagen femenina va progresivamente a ir, en el discurso gráfico de la publicidad turística durante el franquismo, abandonando el papel de herosear con su presencia vetustos monumentos e imponentes paisajes o protagonizando fiestas regionales: la española en su traje típico; la turista en ropas deportivas y a la moda, pero sin estridencias. La importancia de los destinos turísticos de playa va a convertir a la bañista foránea —escasamente representada en la iconografía previa de la imaginación del turismo en España— en protagonista principal. La promesa-tipo de la experiencia turística se basa en la inversión o supresión de las normas y convenciones que rigen la vida cotidiana. El turismo promete un paraíso acotado en el espacio y el tiempo, un excepcional buffet libre, sin restricción alguna salvo la de su carácter transitorio y, sobre todo, su condición mercantil. Un edén que por fuerza ha de incluir la oferta de un posible encuentro erótico. Un paraíso con Eva incluida.

Acostada en la orilla, tomando el sol, de espaldas, mirando al mar o posando, mirando o no a la cámara, contrastando, joven y sensual, con un paisaje con el que a la vez se funde, naturaleza ella misma... Parte fundamental de la oferta turística, la mujer, la imagen de la mujer, se revela como uno de los vínculos que enlazan el turismo con los modos de explotación colonial, como continuidad de unas relaciones de poder profundamente desiguales entre un sujeto-actor autorizado, legitimado, y un objeto pasivo de explotación o consumo. Las más perspicaces investigaciones sobre el fenómeno turístico señalan como una poderosa motivación del viaje de placer el deseo de encontrarse con un otro. En esa alteridad, con frecuencia confluyen

arcaísmo y erotismo, afianzando una jerarquía entre lo primitivo y lo moderno que no pone en discusión sino que refuerza la superioridad del visitante sobre el, la o lo visitado.

Las imágenes turísticas producidas durante el franquismo desarrollista van a presentar una curiosa peculiaridad en la puesta en escena de sus promesas y ofertas. Los relatos previos, de vaga raíz romántica, hacían hincapié en las particularidades de lo español como un lugar libre, todavía, de las fastidiosas convenciones de la sociedad industrial, un lugar distinto por atrasado. Esta perspectiva encuentra continuidad en la publicidad turística contemporánea, que va a seguir una estrategia análoga, subrayando el primitivismo de los destinos como espacios naturales incontaminados, supuestamente intactos, paradójicamente «libres de turistas» (los turistas son los otros), destacando la condición de «vírgenes» (sin que el adjetivo sea en absoluto casual), de unos lugares de fantasía solamente solitarios en el folleto.

Sin embargo, durante el periodo de eclosión de la industria turística española se produce un fenómeno inaudito: la inclusión de las propias infraestructuras, hoteles y edificios de apartamentos, en las imágenes promocionales de los destinos. A pesar de la popularidad del lema *Spain is different*, el régimen no buscaba marcar las diferencias. El eslogan, además, aunque comúnmente atribuido a la propaganda de los años del *boom*, es sin embargo mucho más antiguo. Desde los años sesenta, el afán de la dictadura se centró en la orgullosa ostentación de lo que consideraba señales inequívocas de la incorporación de España a la normalidad occidental. Esa apariencia de «normalidad» se persiguió mediante la explotación intensiva del territorio, la edificación masiva del litoral, lo que acababa no solo con el paisaje, sino que implicó la desaparición de esos modos de vida, costumbres y personajes que habían constituido la diferencia que atrajo al turismo.

Como respuesta de urgencia, en la imaginería turística de ese periodo florecerá una poco atinada mercantilización de los elementos más folclóricos y vistosos de esas expresiones de la cultura popular, lo *typical Spanish* como fetiche escenificado y banalizado para facilitar su consumo, de aquella autenticidad que buscaba el turista. Por su parte, el desinhibido exhibicionismo de edificios de apartamentos y hoteles se incorporará al catálogo en oferta junto a la playa —también en ese momento una playa ordenada, puesta a trabajar— y el cuerpo femenino como parte de ese paisaje, sujeta al control patriarcal, para su uso y disfrute: una naturaleza que, si en algún momento fue salvaje, imprevisible, amenazante o peligrosa, se ofrece ahora convenientemente colonizada, domesticada, disponible, bajo estricta vigilancia y al servicio del cliente. No por nada se ha observado que el turismo no encuentra un contexto mejor para su desarrollo que un régimen dictatorial, que proporciona al turista una cómoda burbuja de seguridad y confort mientras mantiene a raya a una fuerza de trabajo cautiva de la ausencia de alternativas.

No deja de llamar la atención cómo el discurso oficial del franquismo respecto al turismo y sus benéficos efectos modernizadores ha arraigado en la sociedad española, incluidos sectores que se oponían a la dictadura. La proliferación de imágenes de desnudos y su circulación en forma de tarjetas postales ha dado pie a la mitificación del *boom* turístico de los sesenta en España como escenario de una verdadera revolución: una supuesta liberación sexual, muy cuestionable, pues en ella predomina un innegable sexismo que se plasma en la explotación prácticamente exclusiva del desnudo femenino. Pero el paso del tiempo y la reiteración de una selección de míticos relatos de índole erótica —a pesar de un más que dudoso sentido de humor— ha mitificado aquel periodo. En realidad, la explosión de esta producción gráfica fue posterior: el *destape* se desplegó entre 1974 y 1984, decayendo gradualmente tras la autorización de las salas de cine X, la aparición de la televisión privada y los primeros videoclubs.

La opinión pública hegemónica ha hecho suyo el relato que interpreta la liberalización de costumbres ligada al turismo como un factor decisivo de la erosión del régimen. Lo cierto es que la permisividad policial que se aplicaba a los turistas extranjeros contrastaba con las medidas represivas para con los nativos. La dictadura encontró en el turismo una coartada que le permitirá prolongar su vida en casi dos décadas, haciendo posible que, gracias a esa imagen de modernidad que fue capaz de proyectar, su final no conllevara cambios de trascendencia para las élites al mando de la economía nacional. De verdad, el franquismo le debía un monumento. Y el postfranquismo, pues la industria turística no ha hecho más que crecer. Y con él se han reafirmado los clichés predominantes en la imagen de la mujer en su publicidad. Cuerpos de mujeres jóvenes, más o menos desnudos según los diferentes targets, copan el imaginario colectivo respecto al turismo entendido como un edén con Eva incluida. Por detrás, un verdadero ejército de mano de obra femenina sobreexplotada sostiene el escenario: trabaja en las cocinas, hace las camas, limpia, discriminada, infravalorada e infrarremunerada, en la sombra, en la oscuridad, invisible.

Una versión previa de este texto ha aparecido en *Cruising Torremolinos*. Javier Cuevas del Barrio y Ángel Néstore (Eds.). Tirant humanidades. Valencia, 2022.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Malek Alloula, *Le harem colonial* (1981).

Rafael Calleja, *Apología turística de España* (1943).

Justin Crumbraugh, *Destination Dictatorship. The Spectacle of Spain's Tourism Boom and the Reinvention of Difference* (2007).

Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* (1992).

Alicia Fuentes Vega, *Bienvenido Mr Turismo* (2017).

Lucy Lippard, *On the Beaten Track: Art, Tourism and Place* (1999).

Dean MacCannell, *El turista, una nueva teoría de la clase ociosa* (1976/2003).

Antonio Miguel Nogués Pedregal, *Entre el lentisco y la jara. Cinco conclusiones socio-antropológicas sobre el turismo* (2015).

Cord Pagenstecher, *The Construction of the Tourist Gaze* (2003).

Anette Pritchard y Nigel Morgan, *Privileging the Male Gaze: gendered Tourism landscapes. Annals of Tourism Research*, 27 (2000).

Louis Turner y John Ash, *La horda dorada: el turismo internacional y la periferia del placer* (1975/1991).

John Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in contemporary Societies* (1990).

Carmelo Vega, *Lógicas turísticas de la fotografía* (2011).

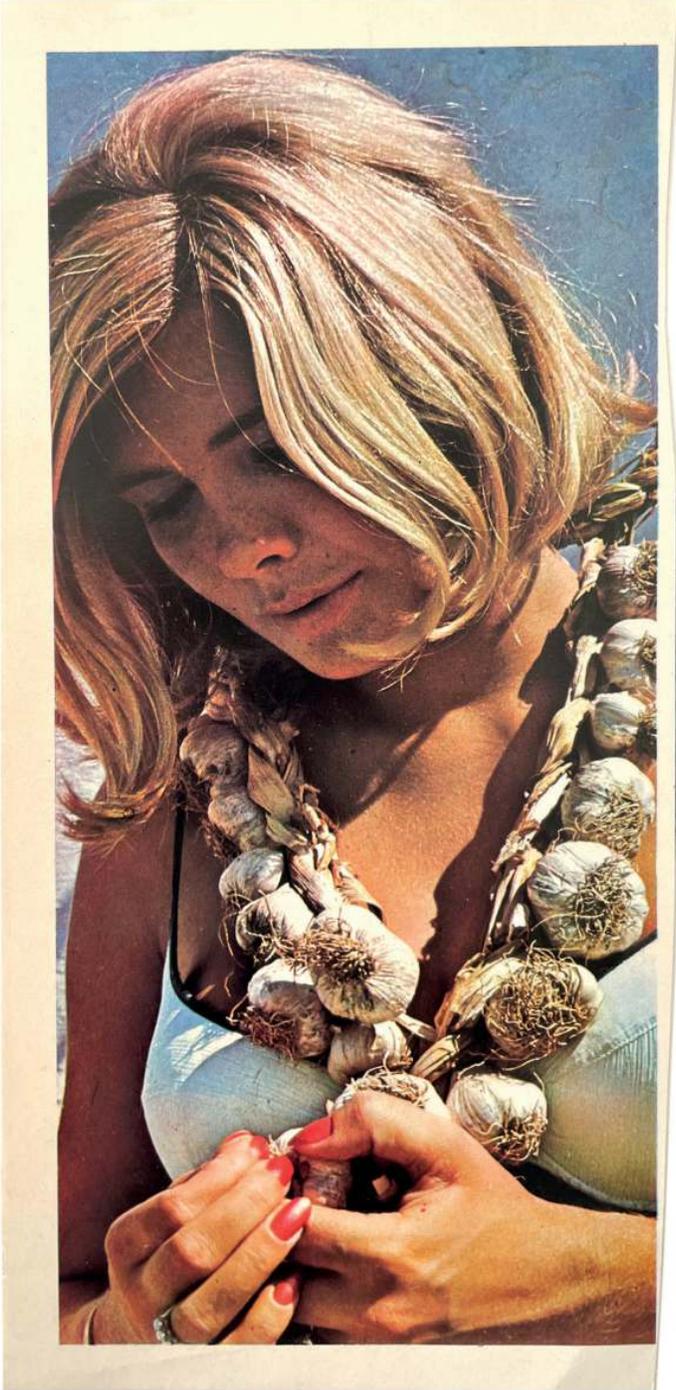
— Paisajes de tránsito: Invenções de la mirada turística, en Mariano de Santa Ana (Ed.) *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones* (2004).

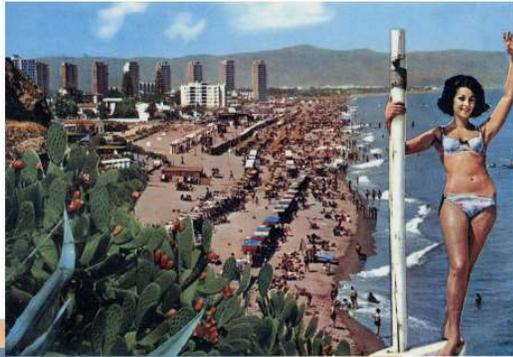


La course au soleil commence. Avec ce grand reportage, vous êtes déjà en vacances dans le pays qui attire les Français par millions.

L'ESPAGNE

Les gardes à tricorne, qui veillent sur les plages, peuvent aujourd'hui contempler tranquillement — au lieu de leur dresser procès-verbal — les baigneuses en bikini.





 **Disfrute del mejor clima de Europa**

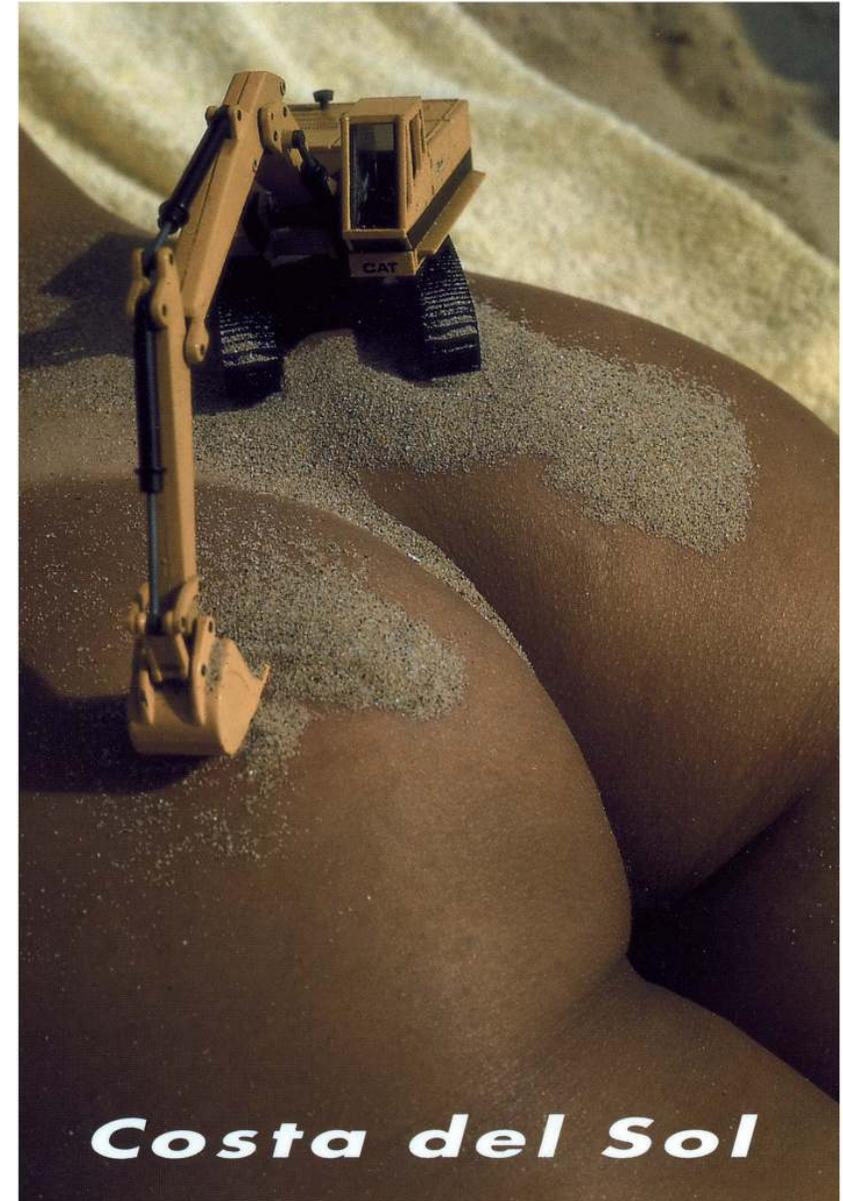
Apartamentos de 1, 2 y 3 dormitorios con cocinas amuebladas, amplias terrazas, solarium en áticos, zonas ajardinadas.



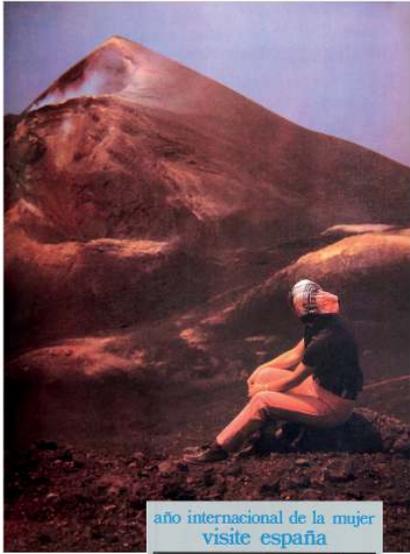
SALA DE FIESTAS EL PIYAYO
TORREMOLINOS



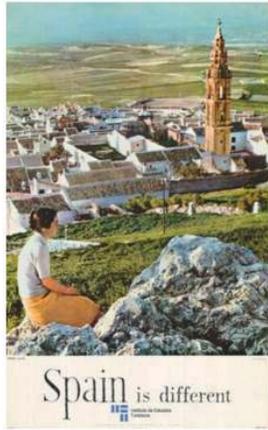
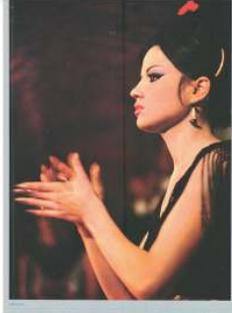
SEXY SHOW
PÁGINES 1 y 3 MAURICIGADA



Costa del Sol



año internacional de la mujer
visite españa



Spain is different

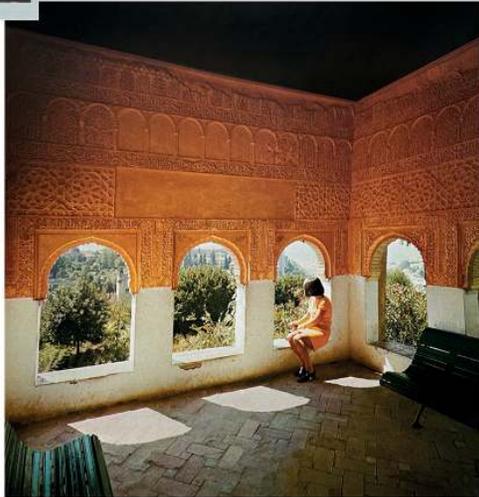


año internacional de la mujer
visite españa

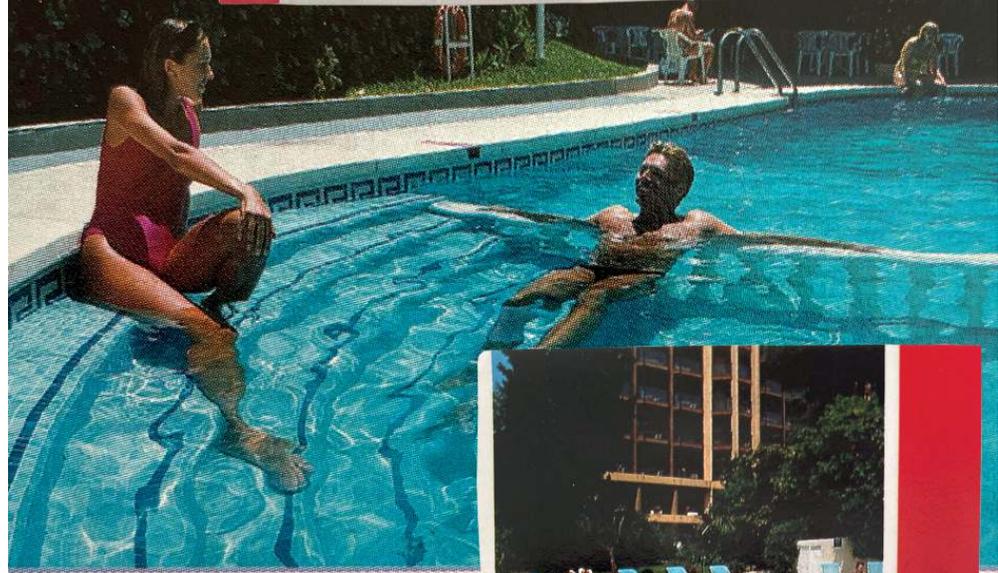
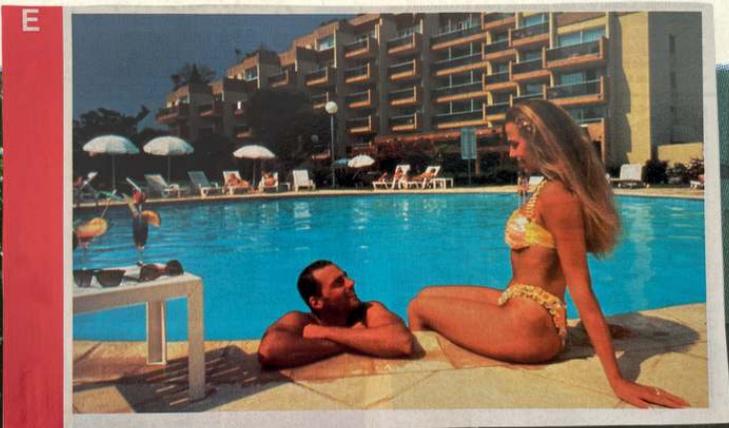


EL ABOMINABLE HOMBRE DE LA COSTA DEL SOL

REPARTO: MARY FRANCIS - LA POLACA - RANDALL RIGAUD - COTTENS - APARICIO
MÓNICA JORGE MARIANO RAFAELA
UNA PRODUCCIÓN PEDRO MASO P.C. FILMAYER PRODUCCION
DIRECCIÓN PEDRO LAZAGA
MÚSICA JAVIER GARCÍA ABRIL FOTOGRAFÍA JULIÁN MARINÉ EXTRANSCOLOR



salón social, jardín, música en vivo 3 veces a la semana y flamenco los sábados.



PRECIO BASE POR PE	
	MP
01 May a 20 Jun	28,99
21 Jun a 30 Jun	29,23
01 Jul a 14 Jul	38,87
15 Jul a 31 Jul	41,36
01 Ago a 31 Ago	55,01
01 Sep a 15 Sep	41,01
16 Sep a 30 Sep	38,55
01 Oct a 31 Oct	23,44

ALHAMBRA
G. A. T. 44

Costa del Sol
EXCURSIONS
AUSFLÜGE
EKSKURSIES

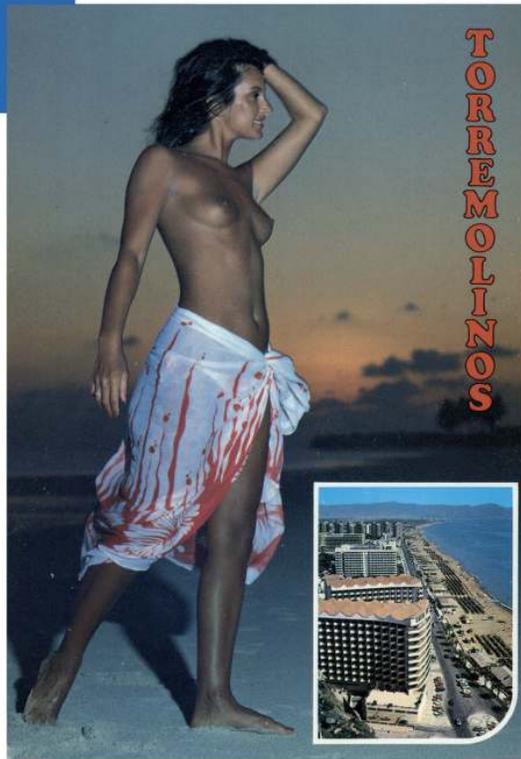
TORREMOLINOS
La Nogalera, 514
Tel. 38.40.22 / 38.17.20

MALAGA
Pl. de las Flores
Tel. 22.33.33 / 22.67.45

FUENGIROLA
Fuengirola Playa
Ed. Blanco-Azul

DER SPIEGEL

Spanien: Alpträum Tourismus

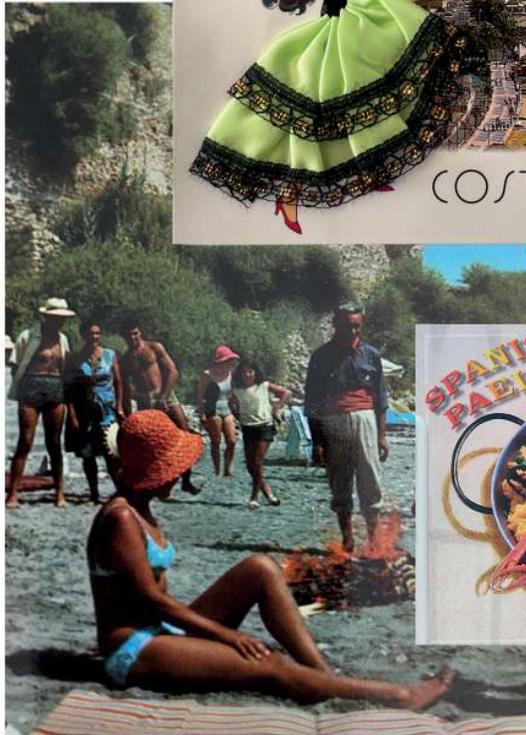


Sol y sol

Sol, sol y sol. Y de vez en cuando agua. Tumbarse sobre la arena y ponerse morena. Disfrutar de una costa única. Por eso, cualquier playa de Andalucía es ideal para ella.
Andalucía sólo hay una. La tuya.

www.andalucia.org

Andalucía 
Sólo hay una. 185





Inhaltsverzeichnis
Index
Índice



Wortlaute
Texts
Textos

Pg 11 ^{to} _a 63



Kunstwerke
Artwork
Obras

A B C

Pg 66 ^{to} _a 202

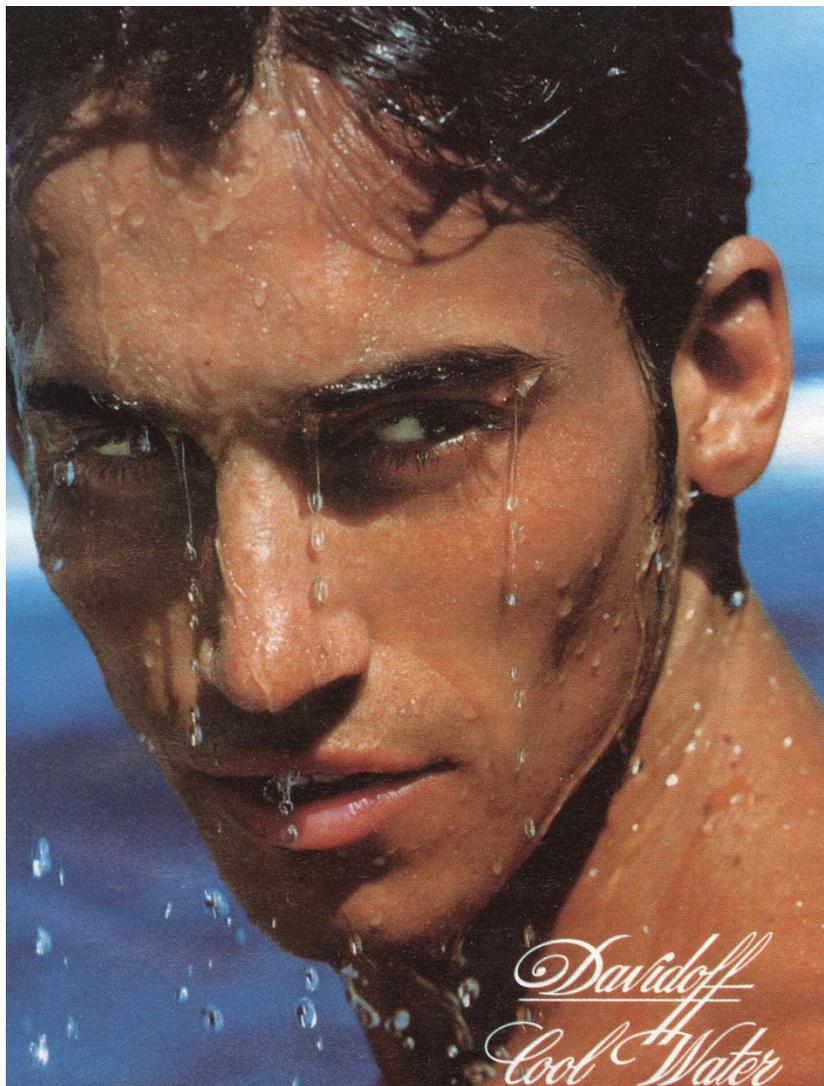
AL YAZIRA AL ANDALUS,
2001

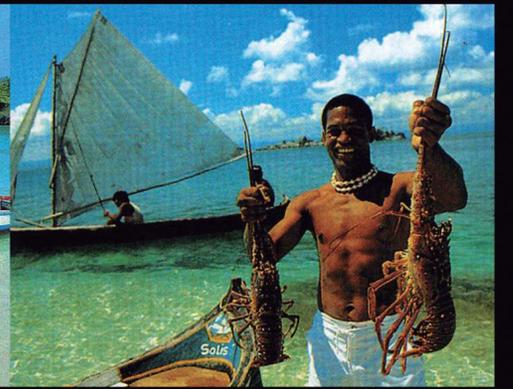
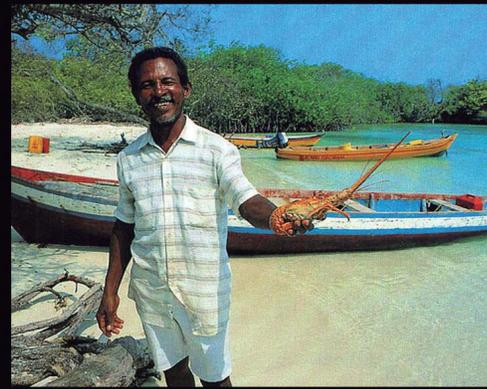
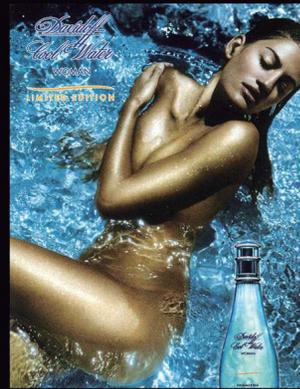




CANTO VI, 2005











GOLDEN VISA, 2018



¿Lampedusa?

¿Idomeni?

¿Melilla?

¿Lesbos?



Golden Visa

La libertà non conosce limiti

Con il patrocinio di ROMA

Golden Visa

YOUR FAST-TRACK ENTRY TO THE EUROPEAN UNION



MINIMUM INVESTMENT

€ 350,000	Portugal
€ 500,000	Italy
€ 250,000	Greece
€ 500,000	Spain

Refugee?

10 MAGGIO 2021
19 MAGGIO 2021

No worries



Golden Visa

Minimum investment of € 500,000 in Spanish Real Estate

Con il patrocinio di ROMA

10 MAGGIO 2021
19 MAGGIO 2021

Sortez de la grisaille



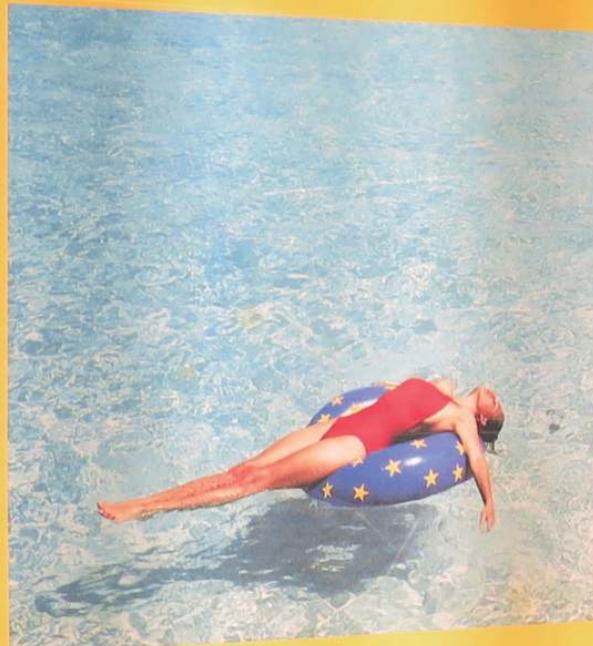
Golden Visa

Pour l'achat d'une propriété d'au moins 500.000 euros

Con il patrocinio di ROMA 

JCDecaux

Southern Europe Paradise



Golden Visa

No poor people allowed

Golden Visa

Kingdom of Spain Investors Program

4 510040 2511
13 510040 2521



Obtain Spanish residency investing in real estate

€ 500,000 minimum property price

Con il patrocinio di ROMA

JCDecaux

Not for everyone



Golden Visa

Visa-free travel throughout the Schengen Zone

JCDecaux

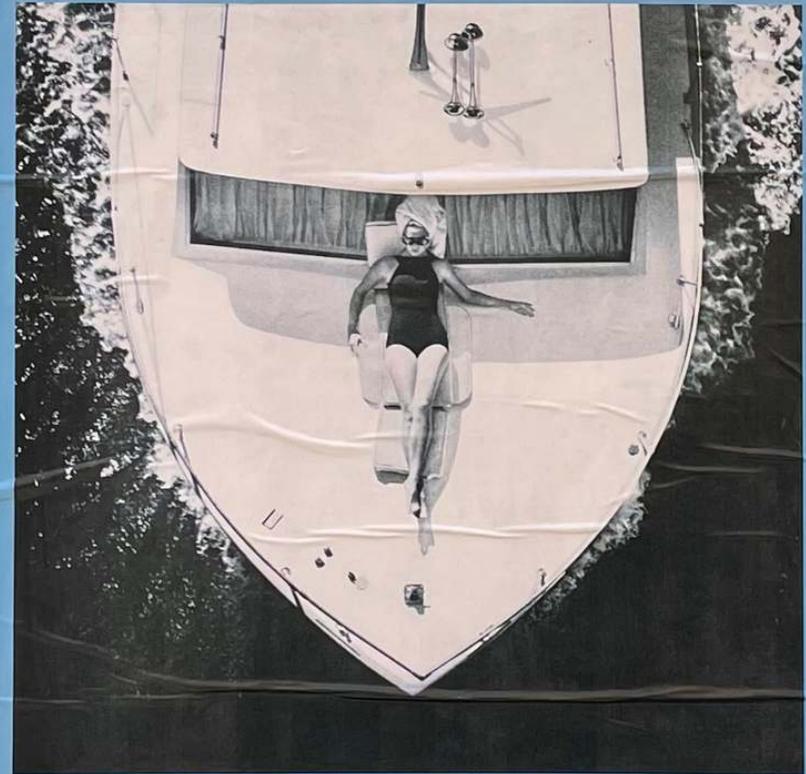
Golden Visa



Residence Through Investment Programs welcome celebrities, sport stars, artists and wealthy investors

Welcome aboard

SERVIZIO REGIONALE
19 MARZO 2021
28 MARZO 2021



Golden Visa

Kingdom of Spain Investors Program

Con il patrocinio di ROMA 



IMAGINE, 2021



WORLDWIDE, 1995













Lighting



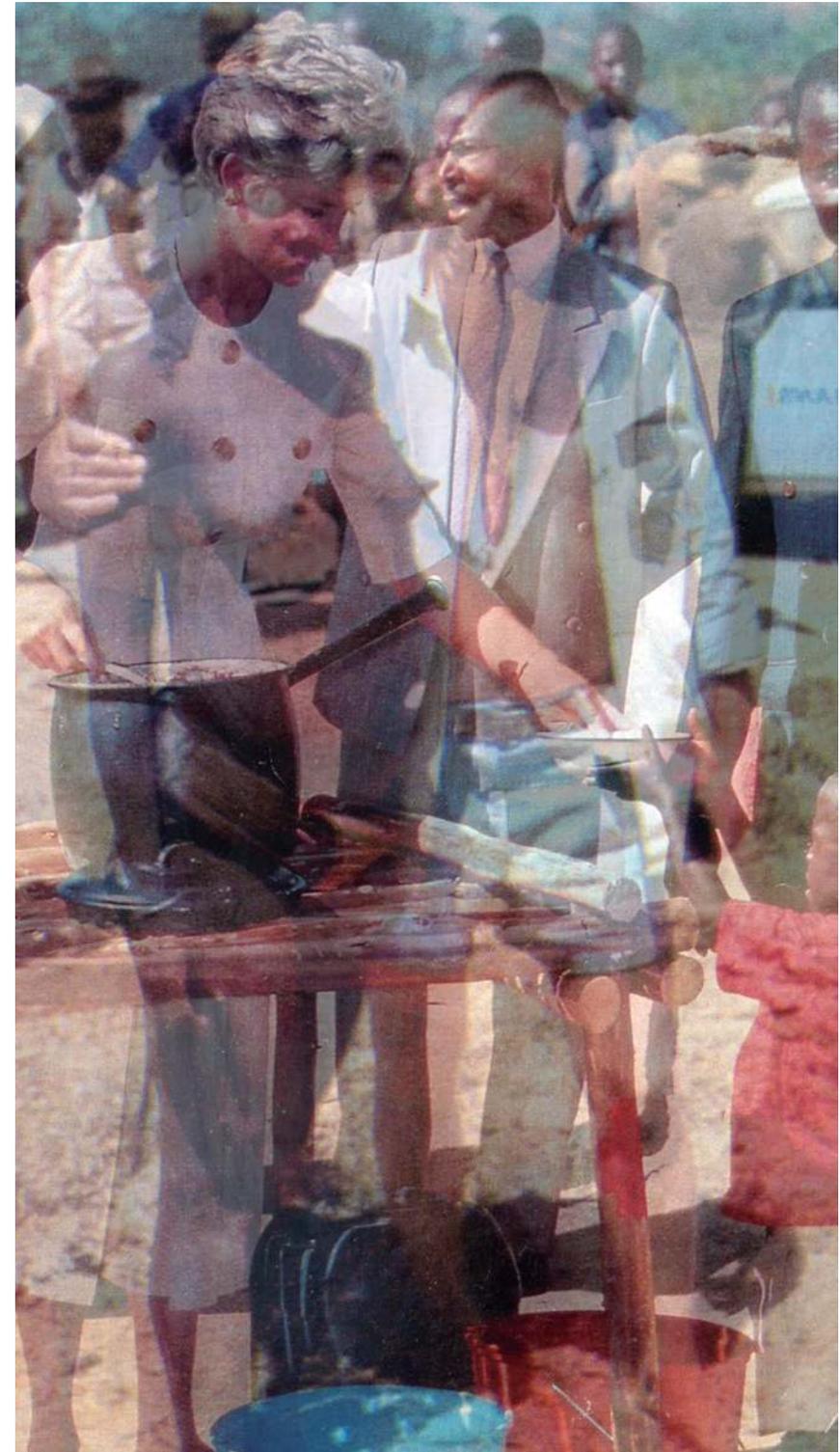


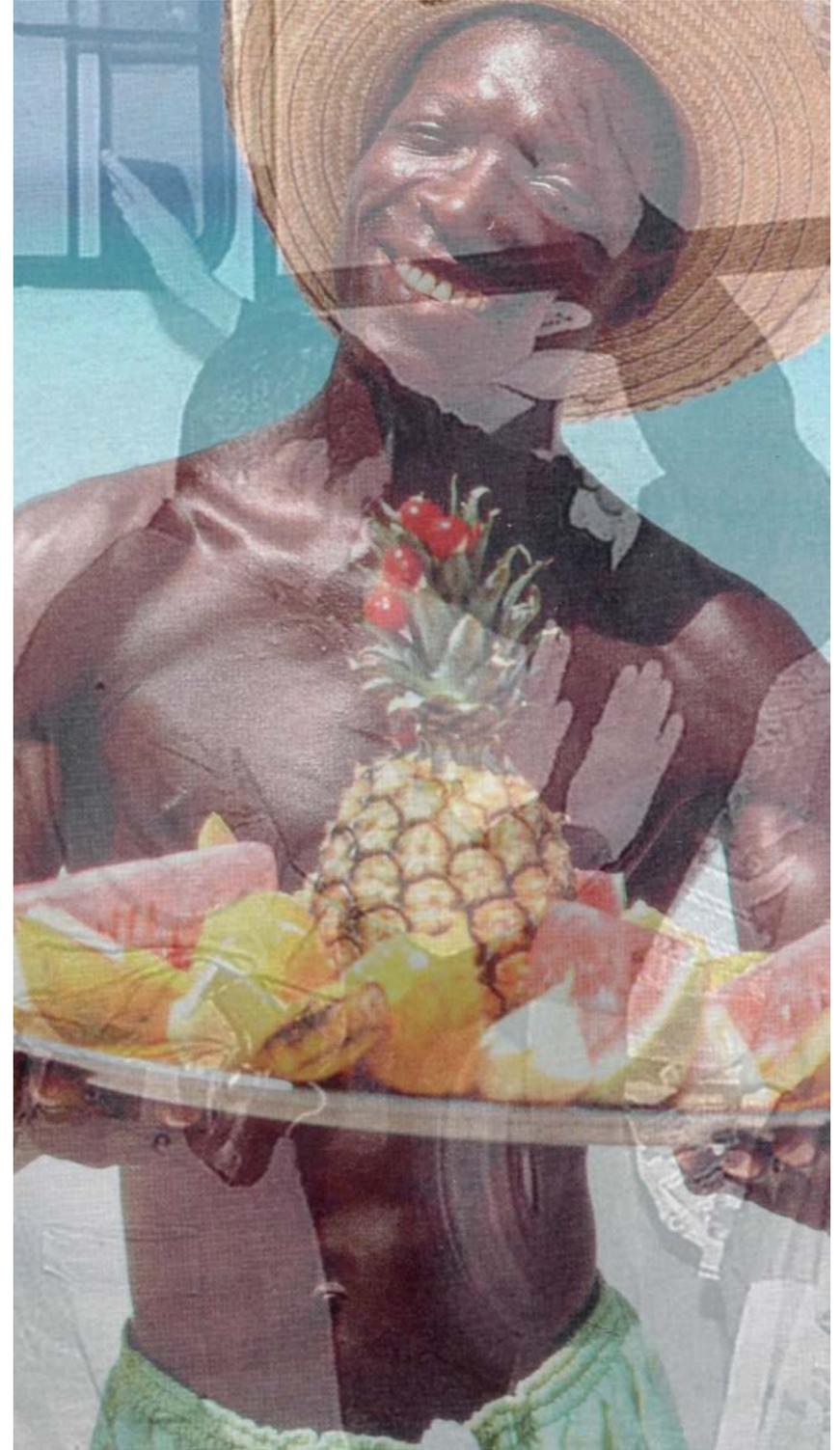






LE PARTAGE, 2008





NERJA ONCE, 2004



Nerja, once
a sleepy fishing
Village
is now home to
a population which
exceeds 20.000
many of them
**foreign
residents**



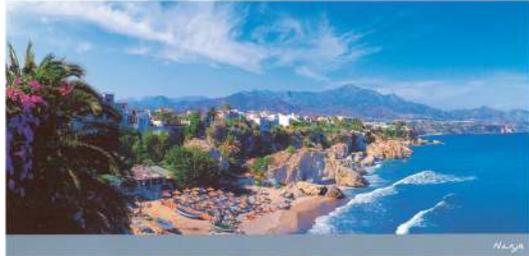
WILLKOMMEN - WELCOME - BIENVENUE - BIEN VENIDO

**FREE WINE WITH
FLAMENCO**
Every Friday / Viernes / Freitag
Free entry

DE LOSA TUREANO

- Informational panel 1
- Informational panel 2
- Informational panel 3
- Informational panel 4
- Informational panel 5
- Informational panel 6
- Informational panel 7





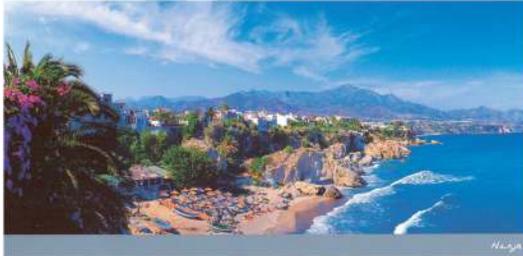
El señorío de este lugar, tuvo indudablemente por origen, alguna de aquellas mercedes con que los católicos reyes recompensaron el esforzado valor de los capitanes que contribuyeran á la gloriosa reconquista.

Alejandro Bueno García, *Reseña histórica de la Villa de Nerja*, 1907



Un grupo de agricultores se encierra en la Cueva de Nerja, reclamando derechos sobre la propiedad de las tierras que sus familias llevan trabajando desde hace cientos de años como colonos del marquesado de Larios. Las tierras, valoradas en 40.000 millones de pesetas, legalmente pertenecen a la Sociedad Azucarera Larios, que propone una *operación turística a gran escala, sin precedentes en la zona oriental de la Costa del Sol malagueña*.

Eduardo Bombarelli, *La revuelta campesina de los colonos de Larios*, 1996



El año 2003 fueron interceptados más de 80 inmigrantes ilegales en las costa de Nerja en varias pateras, tanto en la playa como en alta mar y en las proximidades de la población, especialmente en primavera y verano. Los lugares donde más personas fueron detenidas por entrada ilegal en territorio español, se situaron en las calas y playas de los Acantilados de Maro.

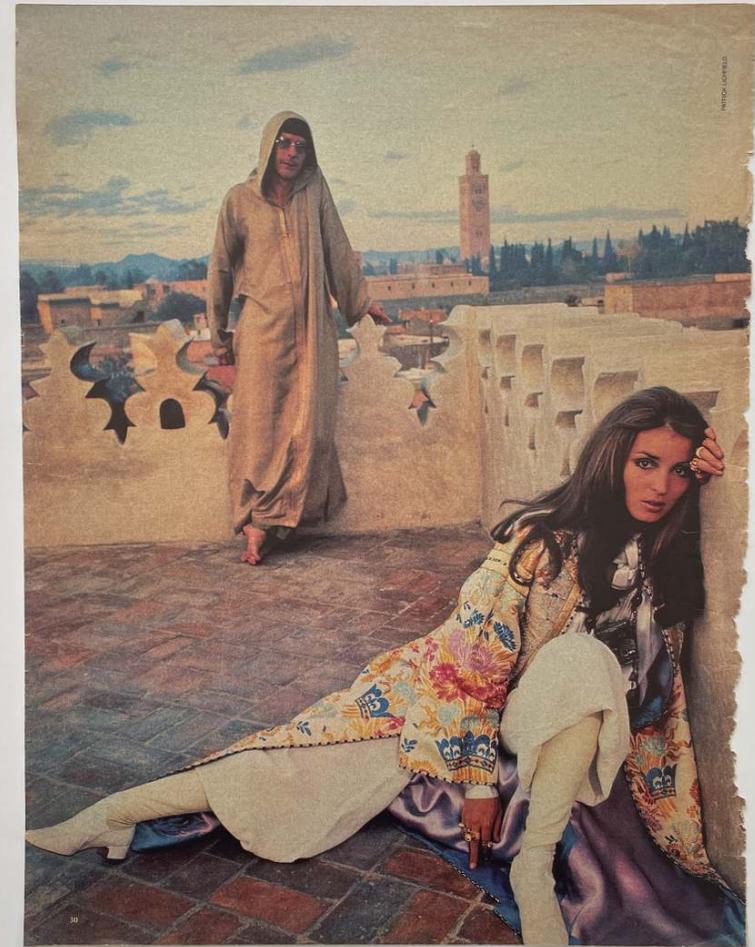
Diario Sur, 8 enero 2004



A narrow coastal fringe of 12 kilometers that belongs to the municipality of Nerja, the “Cliffs of Maro-Cerro Gordo” is one of the last untouchable areas of the Mediterranean coastal ecosystem. Declared a Natural Park and a Specially Protected Area, the Mayor of Nerja doesn’t agree with this decision, claiming: “by setting such strict limitations on the tourist use of the cliffs and beaches they are doing harm to our tourist industry, whose revenues are now the main base of our economy”.

Insight Magazine, August 2003

LES AUTRES, 2022



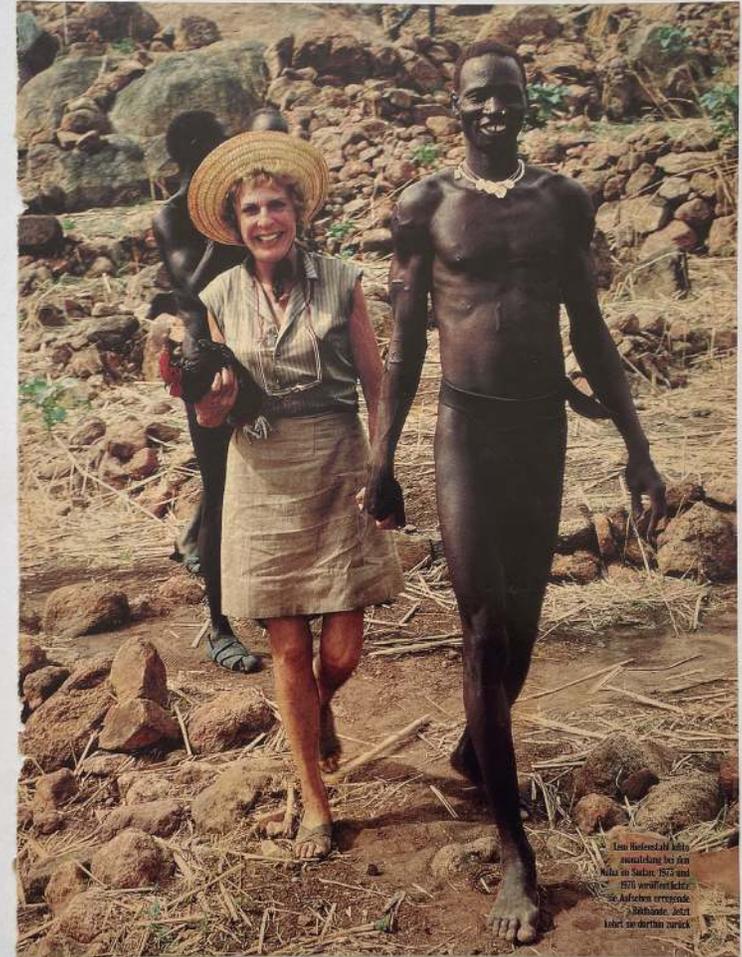


Amarillo intenso
 Chaqueta de algodón
 bordado y pantalón de
 lana, ambos M.Ú. Manu
 del Rio.



ADRIENNE VITTADINI
 DRESSES

La Reina se remangó para cocinar en un suburbio de Nairobi y compró collares étnicos a un artesano de la banca de los pobres



Leni Riefenstahl foto
ausstellung bei dem
Maler in Sankt. 1973 und
1974 von Riefenstahl
in Aufsehen erregende
Reise. Jetzt
kann sie darüber zurück





EL PARAÍSO DE LOS
EXTRAÑOS, 2001



وال تيرسكوت

أوجين ديلاكروا

واشي نتون يرڤين

لورد بايرون

شاتوبريان

فرومين تين

نيرفال

هنري ماتيس



اوغست رينوارة

جيتي

ويليام بيكفور

فلوبير

بول كلي

تيوفيل چوتي

لامارتين

اوغست ماكي

پيرلوتي

moda **tendencia**

MEDINA CHIC

TRAS LOS PASOS DE LOS PINTORES DELACROIX Y MATISSE, LA MODA HACE UN GUINO A ORIENTE CON LOS COLORES, LA PEDRERÍA Y LOS BORDADOS ÉTNICOS. FOTOS → ERIC MATHERNON-BALAY/COVER.

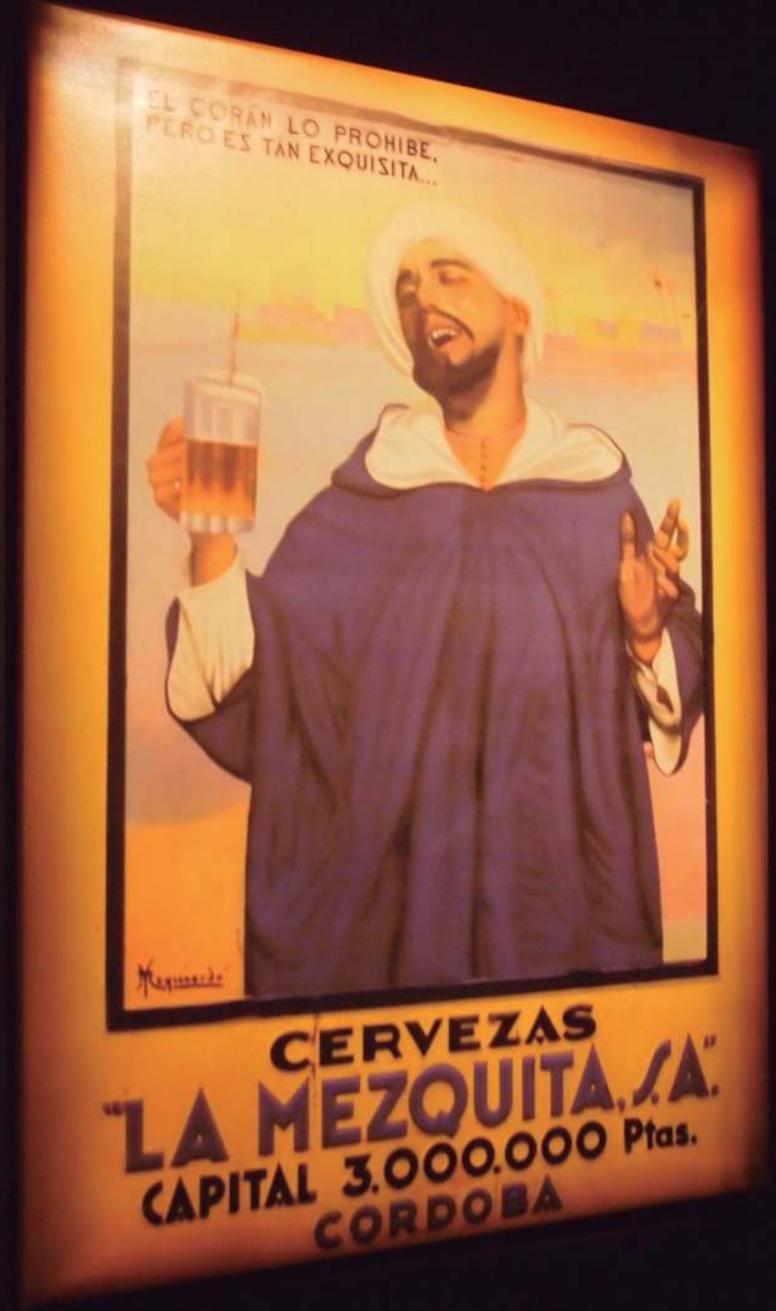


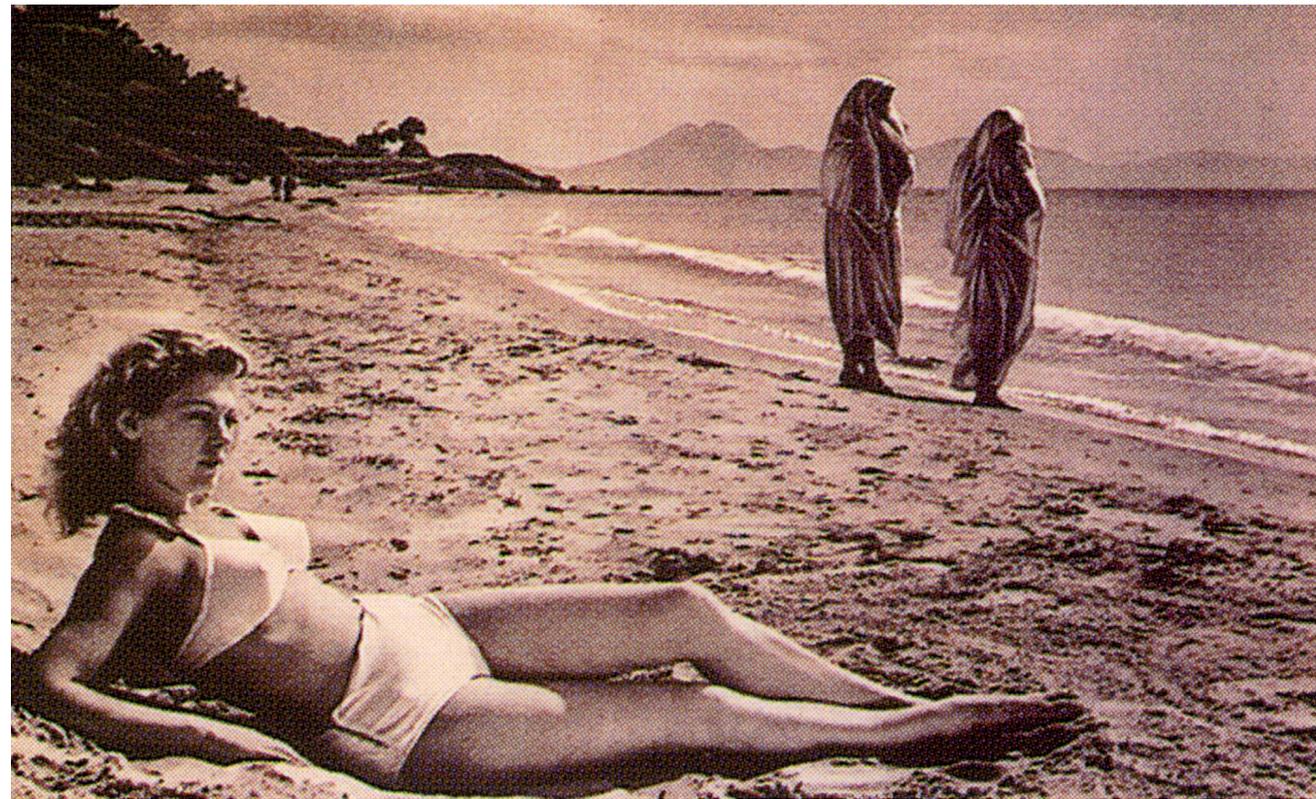
HIPPY

Jersey de algodón bordado, de Kenzo, que la modelo combina con pantalón de seda y satén de Emanuel Ungaro. Las gafas de gasta son de Salvatore Ferragamo. Brazales y sandalias de cuña, de Valentino. Los collares los puedes encontrar muy parecidos en Nuria Villar.



طوبى للغرباء



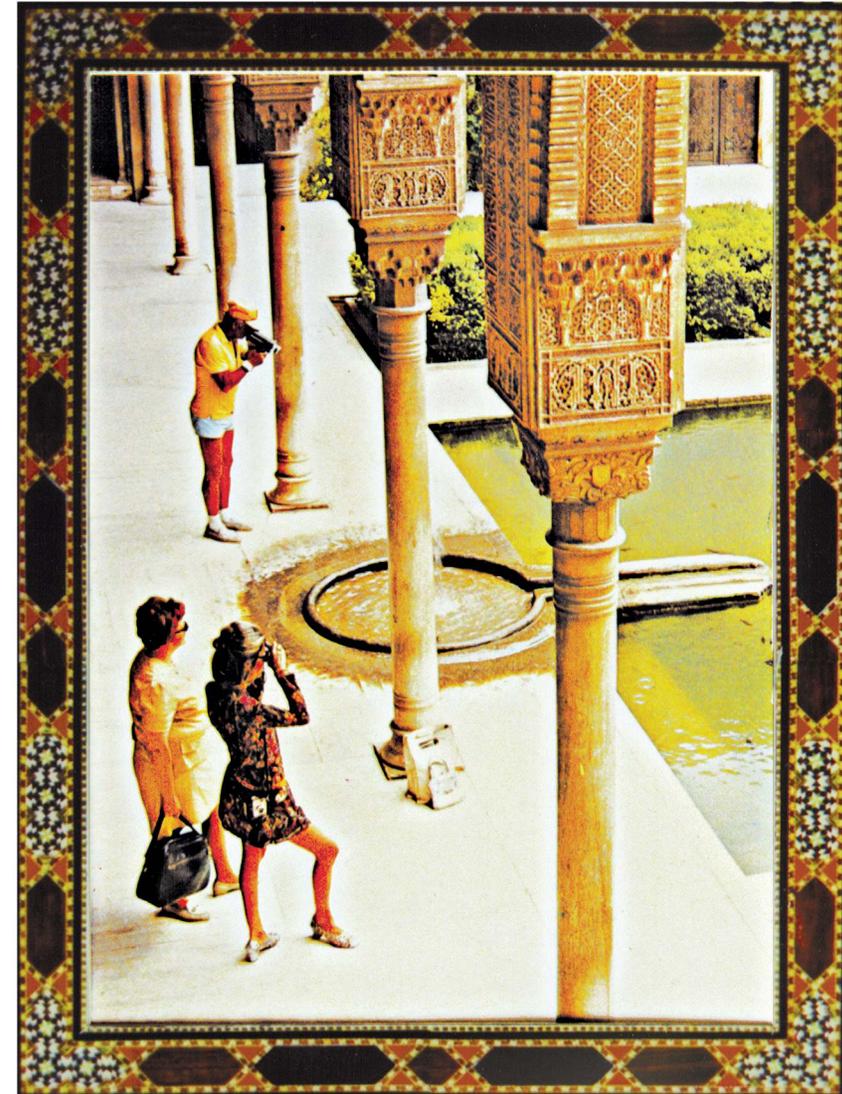


Les riches plafonds

Les miroirs profonds

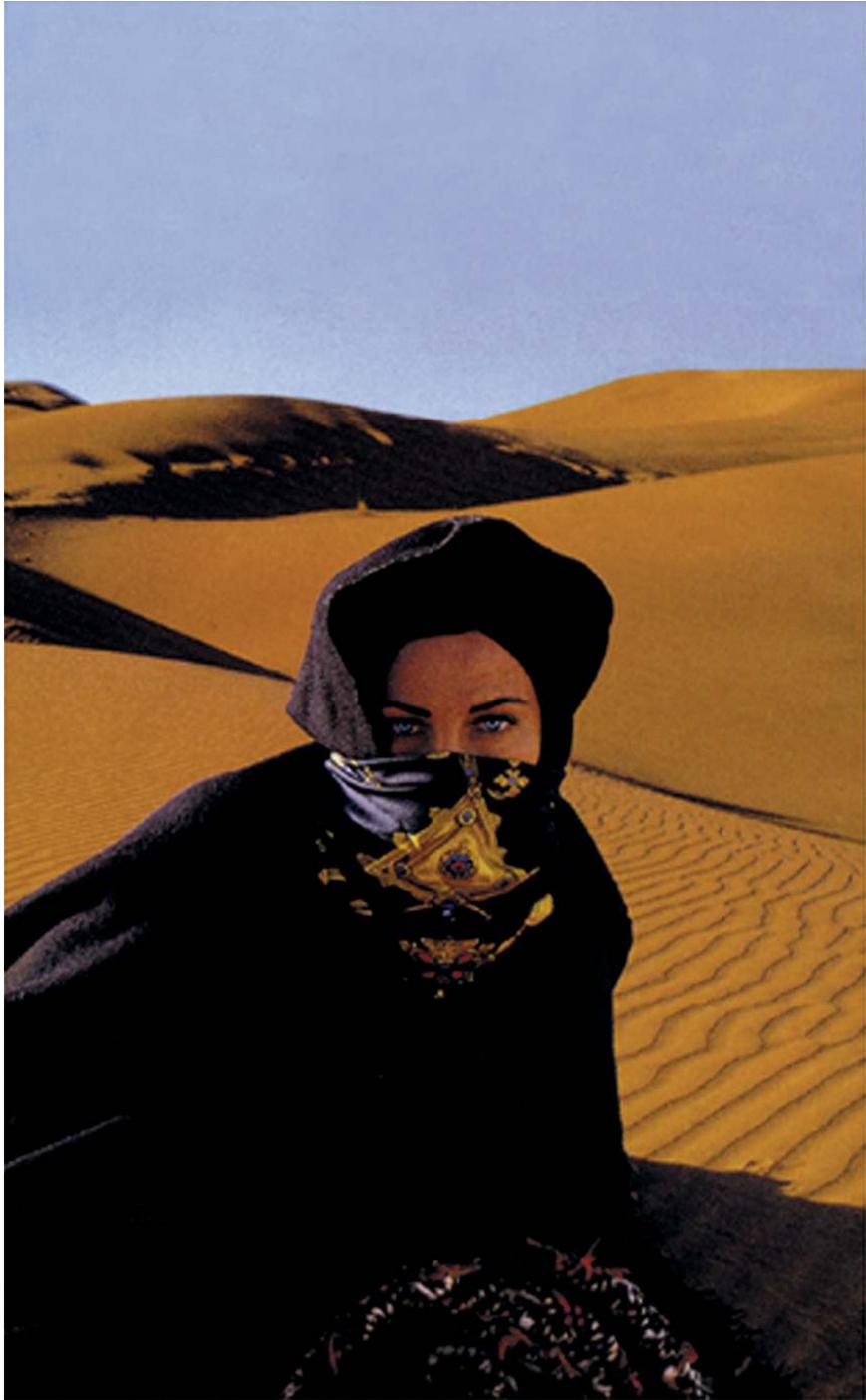
La splendeur orientale

Das Wunder

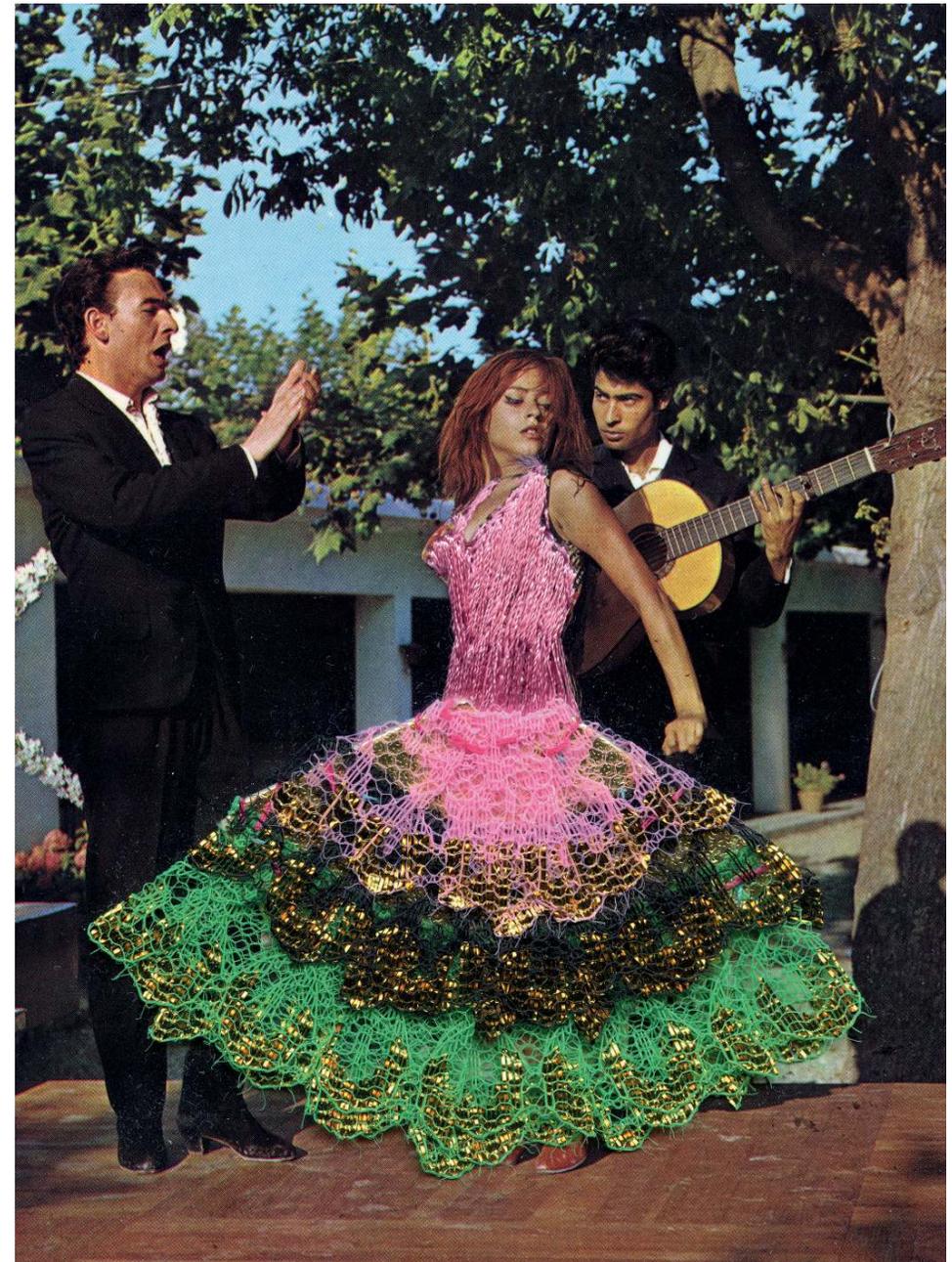






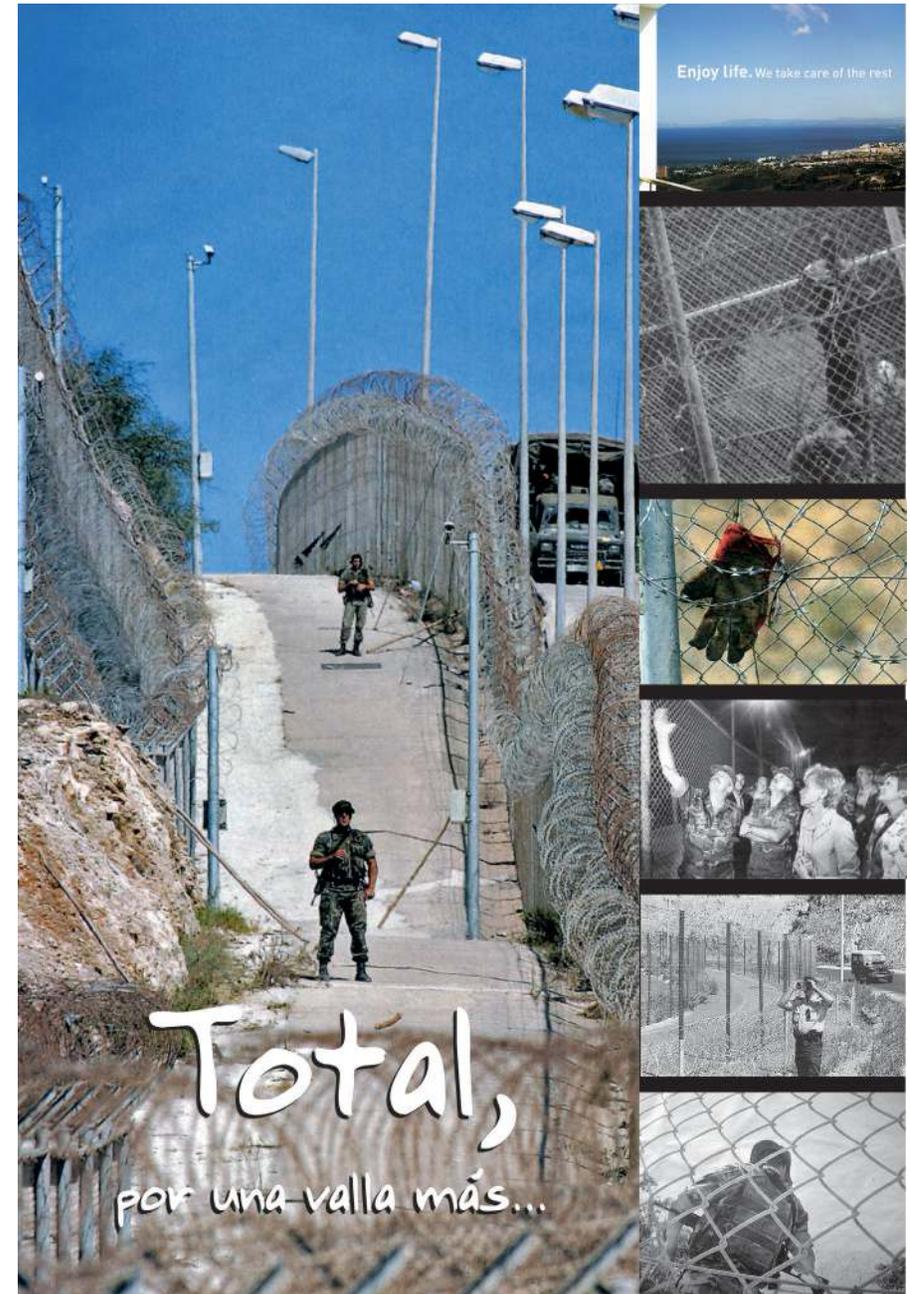


**GITANOS DE PAPEL,
2009**



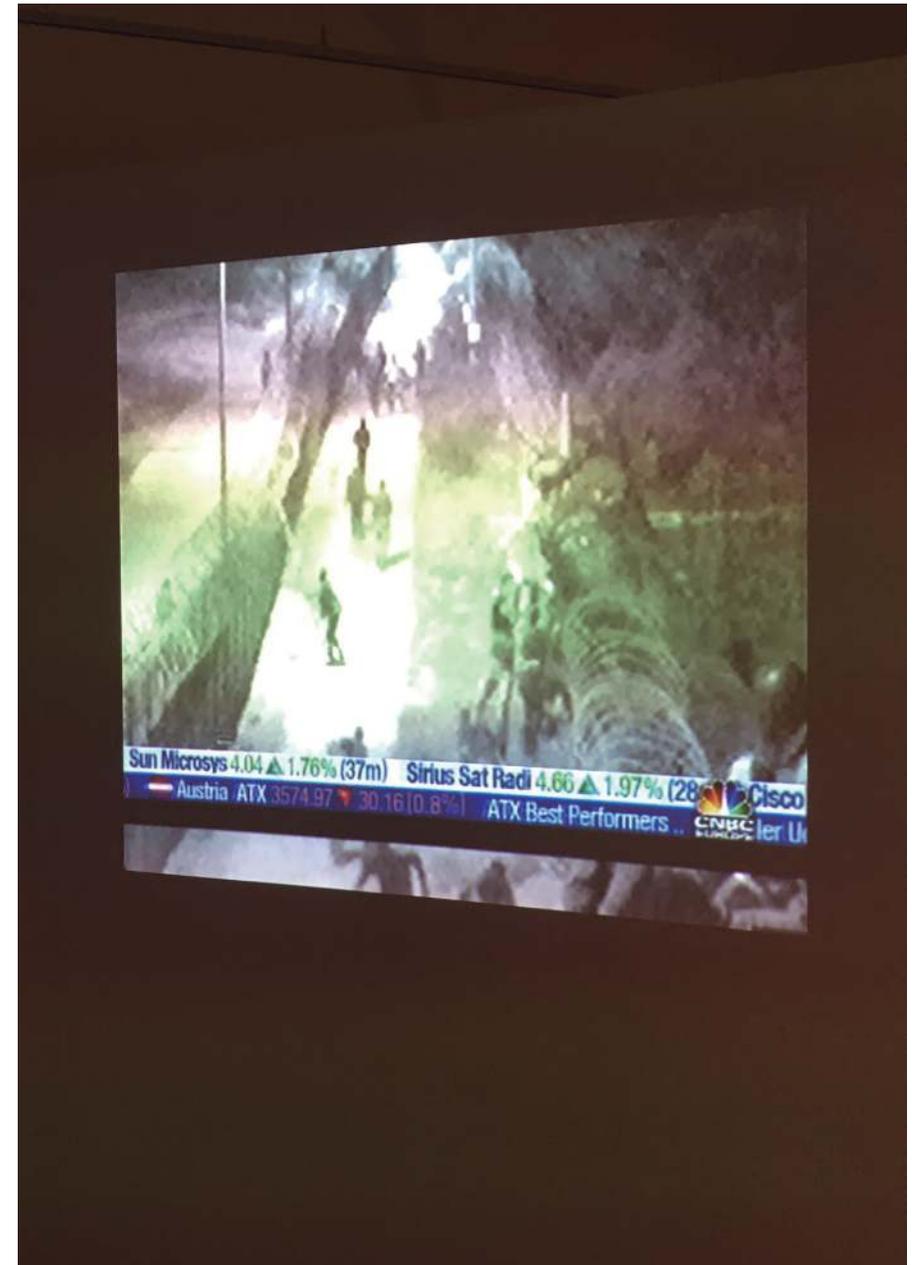


TOTAL, 2005





WALLS, 2006





iramiento • sin pudor • sin lástima



● when they were building the wa

LAS ISLAS, 2019









*Estando en la barca hice cautiva
a una hermosísima mujer caribe
que el señor Almirante me regaló*

*Teniendo la cual en mi camarote
y estando desnuda según es su costumbre
sentí deseos de holgar con ella*



ACCESORIOS, 2016 →







BENVENUTI, 2021



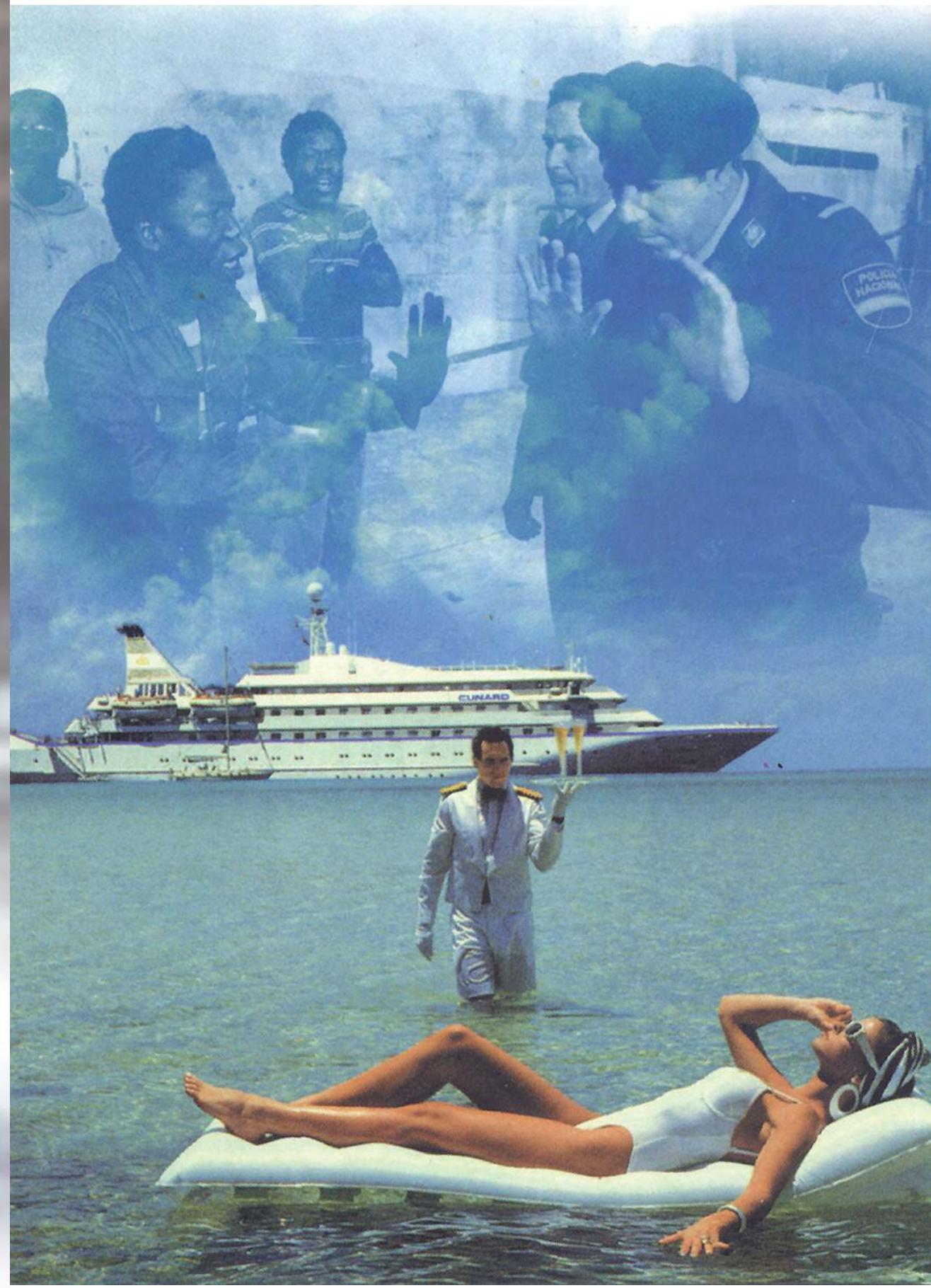
AND MORE, 2008



- Windsurf
 - Kitesurf
 - Wakeboard
 - Diving
 - Land speculation
 - Political corruption
- and more!



**MARINA SEASCAPE,
1998**



NO/W/HERE, 1998 →



NO EXISTEN LOS LÍMITES

OASIS, 1998



**UN
OASIS
D'HORREUR
DANS UN
DÉSERT
D'ENNUI**

WORD\$WORD\$WORDS,
1994





ÍNDICE IMÁGENES

Al Yazira al Andalus / Instalación multimedia / 2021

Canto VI / Video monocal / 2005

Golden Visa / Intervención en espacio público urbano / Barcelona 2018, Roma 2021 (en colaboración con Elo Vega).

Imagine / Intervención en espacio público urbano / Palma de Mallorca 2021 (en colaboración con Elo Vega).

Worldwide / Impresión fotográfica sobre porcelana / 1995

Le partage / Video monocal / 2005

Nerja Once / Instalación multimedia / 2004

Les Autres / Archivo en construcción / 1992

El Paraíso es de los extraños / Trabajo en proceso desde 2001

Gitanos de papel / Archivo en construcción (en colaboración con Elo Vega) desde 2009

Total / Intervención en espacio público / Islas Canarias, 2005

Walls / Instalación multimedia (en colaboración con Elo Vega y Rafael Marchante) / 2006

Las islas / Instalación multimedia (en colaboración con Elo Vega) / 2021

Accesorios / Intervención en el Museo Nacional de Antropología / Madrid, 2016

Benvenuti / Intervención en espacio público / Roma, 2021

And more / Intervención en espacio público / Faro (Portugal), 1998

Marina Seascape / Intervención en espacio público / Adra (Almería) 1998

TEIXHE / Intervención en espacio público / San José (Costa Rica), 2006

No/W/Here / Instalación multimedia / 1998

Oasis / Óleo sobre lienzo / 1998

WORD\$WORD\$WORD\$ / Intervención en espacio público / Málaga, 1994.



50
ANIVERSARIO



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

umaeditorial 
umaeditorial 