

Hombres y mujeres en la pintura andaluza: cambio en las representaciones del género a lo largo del siglo XX

ELENA SACCHETTI



El Centro de Estudios Andaluces es una entidad de carácter científico y cultural, sin ánimo de lucro, adscrita a la Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía.

El objetivo esencial de esta institución es fomentar cuantitativa y cualitativamente una línea de estudios e investigaciones científicas que contribuyan a un más preciso y detallado conocimiento de Andalucía, y difundir sus resultados a través de varias líneas estratégicas.

El Centro de Estudios Andaluces desea generar un marco estable de relaciones con la comunidad científica e intelectual y con movimientos culturales en Andalucía desde el que crear verdaderos canales de comunicación para dar cobertura a las inquietudes intelectuales y culturales.

Las opiniones publicadas por los autores en esta colección son de su exclusiva responsabilidad

© Elena Sacchetti

© 2009. Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de Presidencia. Junta de Andalucía

Depósito Legal: SE 4022-2009

Ejemplar gratuito. Prohibida su venta.



C2009/02

HOMBRES Y MUJERES EN LA PINTURA ANDALUZA: CAMBIO EN LAS REPRESENTACIONES DEL GÉNERO A LO LARGO DEL SIGLO XX¹.

Elena Sacchetti

Centro de Estudios Andaluces

Resumen

En este artículo se aplica el enfoque de la antropología al análisis de las imágenes artísticas. Se estudian las variaciones en las representaciones del hombre y de la mujer en la pintura andaluza del siglo XX, hasta nuestros días, destacando cuales connotaciones de género se asocian a los sujetos en las diversas décadas.

Se parte de la hipótesis que las modificaciones en las modalidades de definición de las figuras masculinas y femeninas en el arte pueden responder a variaciones en el sistema de significados asociados al “ser hombre” o “ser mujer” o conducir hacia ellas, y esto puede estar relacionado con cambios en las culturas y en las relaciones de género que se desarrollan en un colectivo. Para el análisis, se ha segmentado el arco temporal indicado en tres períodos, dentro de los cuales se han seleccionado los casos de algunos pintores cuya obra presenta especiales significaciones.

Palabras clave: antropología social, género, pintura andaluza, imagen

Abstract

This article applies the approach of anthropology to the analysis of art. We study the changes in the representations of men and women in Andalusian painting of the twentieth century to today, highlighting gender connotations associated with subjects in different decades. It is assumed that changes in the way of defining male and female figures in the arts, can respond to changes in the meanings associated with being male or being a woman, or driving toward them. This may be related to changes in gender culture and gender relations that develop in a group. For analysis purposes, we segmented the period in three time blocks, within which have been selected cases of some painters whose work has a particular significance.

Keywords: social anthropology, gender, Andalusian painting, image

¹ Este documento de trabajo ha sido redactado a partir del texto de la comunicación, con el mismo título, presentada en el IV Congreso Internacional e Interdisciplinar “Experiencias de género” organizado por el Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad de Huelva, 6-8 de mayo de 2009.

1. Introducción

La figura humana ha sido un tema privilegiado de representación en cada época y en la mayoría de las culturas, desde las pinturas rupestres más simples hasta la figuración contemporánea. Para la antropología, el interés de tales imágenes yace, más que en su valor estético, en su valor epistemológico y en sus contenidos sociales: como “vehículos conceptuales” (Casanueva y Bolaño, 2009: 7) permiten observar las variaciones en las representaciones del hombre y de la mujer en el tiempo y en las diversas culturas, y las connotaciones de género que se asocian, en perspectiva diacrónica, a los sujetos de sexo distinto.

En las páginas siguientes, se propone una aproximación al arte figurativo y al concepto de género desde la antropología social. Desde esta perspectiva, el género se considera como el fundamento de las primeras formas de segmentación social y como la base de las modalidades iniciales de división social del trabajo. Así, ser hombre o ser mujer se ha definido, en muchas civilizaciones y a lo largo de la historia, como un criterio en función del cual desarrollar mecanismos de control social efectivos y articular un sistema asimétrico de acceso a los recursos y al poder. La noción de género, masculino y femenino, se nutre así de significados que se apoyan en el plano simbólico y que, interiorizados por los miembros del grupo, contribuyen a legitimar un orden jerárquico y de poder construido sobre las diferencias sexuales. Su importancia, en el plano del conocimiento, se encuentra en el papel que desempeña para la formación de culturas específicas y como factor de estructuración de las identidades sociales¹. Ello le convierte en una variable necesariamente presente para el análisis de los fenómenos sociales y de las expresiones culturales que se plasman en el seno de un grupo; entre tales expresiones, la creación artística posee una particular carga simbólica.

En perspectiva antropológica, se entiende el arte como una parte sustancial del conjunto cultural y como función de la relación social. Su interés yace en los significados sociales del objeto artístico, en su contenido semántico, en su construcción mediante el uso de símbolos socialmente significantes, medio de transmisión de significados culturales determinados, de valores e ideas acerca de aspectos particulares de una sociedad.

El planteamiento estructuralista, que aquí se adopta como punto de partida en la visión del arte como vehículo de contenidos sociales, interpreta las expresiones artísticas como “textos” a través de los cuales comprender las sociedades contemporáneas. En esta perspectiva, de la que C. Lévi-Strauss (1962) fue el defensor principal, el arte se constituiría

¹ Se adopta como marco teórico de referencia el paradigma de la “matriz estructural identitaria” elaborado por el Grupo para el Estudio de la Identidades Sociales en Andalucía (GEISA), de la cual la autora es parte. De acuerdo a este marco teórico, sobresalen como elementos estructurantes de las identidades sociales las identidades (y las culturas) de género, las étnicas y las socio-profesionales.

como una forma cultural dotada de una función simbólica en el contexto del sistema de símbolos constituyentes la cultura. Esta definición del arte como lenguaje simbólico, compuesto por un significante (la obra) y un significado, tiene sus raíces en los estudios semiológicos de los signos (desde la contribución inicial de Ferdinand de Saussure) y de su sistema de articulación en el contexto de la vida social. El símbolo artístico, como todo símbolo, es parte de un sistema desde el cual se articulan los instrumentos comunicativos de un grupo, consolidados en el espacio y en el tiempo, y cuya accesibilidad reside en el subconsciente individual y colectivo.

La fuerza de lo visual y la inmediatez de la experiencia sensorial, proporcionan un canal privilegiado a través del cual percibir ciertos contenidos sociales, presentados en clave simbólica. El antropólogo C. Geertz explicitaba esta idea entendiendo que las artes “están específicamente diseñadas en todas partes para demostrar que las ideas son visibles, audibles y [...] tangibles, que pueden ser proyectadas en formas donde los sentidos, y a través de los sentidos y las emociones, puedan aplicarse reflexivamente” (Geertz, 1994: 146).

Como proceso de conocimiento de la realidad, resultante de una actividad de interpretación, el arte desvela su alto potencial para el análisis antropológico de las culturas de un grupo, de sus orientaciones y su devenir. Especialmente en cuanto al género, las imágenes pictóricas, fotográficas o escultóricas (resultado de una construcción simbólica del cuerpo masculino y femenino) se hacen vehículo de contenidos que fortalecen la refractariedad de los órdenes simbólicos interiorizados, transmiten las ideas dominantes asociadas a lo que es ser hombre o ser mujer, expresan las tensiones y los conflictos sociales ligados a determinadas concepciones del género, o actúan como elemento de impugnación y resistencia frente a las propuestas hegemónicas. Además, participando del proceso de construcción de la realidad, pueden canalizar imágenes subversivas y mensajes reactivos sobre el colectivo.

Según la hipótesis que aquí se defiende, las modificaciones en las modalidades de definición de las figuras masculinas y femeninas en las artes plásticas pueden responder a variaciones en el sistema de significados asociados al “ser hombre” o “ser mujer” o conducir hacia ellas, y esto puede estar relacionado con ciertos cambios en las culturas de género y en las relaciones de género que se desarrollan en un colectivo. En este texto, el análisis antropológico de la producción pictórica andaluza desde las primeras décadas del siglo XX hasta nuestros días, mediante la selección de algunos casos específicos, permitirá incursionar en tal dirección.

2. Consideraciones teórico-metodológicas

Un estudio de la producción artística desde la perspectiva de la antropología social requiere que se tengan en cuenta algunos aspectos más allá de los factores técnicos o de las características estéticas de las obras, es decir aspectos que atañen al anclaje del arte en el tejido social y a las dinámicas activas en el mismo, que consideran el contexto en que la obra se enmarca y los códigos simbólicos que unen, en un lazo comunicativo, obras y sujetos.

En primer lugar, es importante observar la vinculación del proceso creativo con el sistema de relaciones sociales vigente en un colectivo, con particular énfasis en las relaciones de género, étnicas o de clase social (es decir, las relaciones construidas en función de las variables que estructuran el orden jerárquico en el seno de una sociedad). Sobresale, así, como el proceso de atribución de significado a un objeto, que le convierte en una pieza de arte, pasa por criterios establecidos socialmente. En este sentido, es decir poniendo el énfasis en la construcción social del valor del objeto/pieza de arte, se entiende la contribución del antropólogo Arjun Appadurai (1986), quien explora los mecanismos sociales y políticos que determinan la creación del gusto y del deseo, y afirma que a la vez que las personas asignan valor a los objetos, éstos cargan de valor a las relaciones sociales. El significado que se asigna a tales objetos y que les convierte en elementos artísticos procede, así, de un conjunto de motivaciones individuales y colectivas, y de dinámicas de poder.

Este último aspecto había sido considerado anteriormente por Pierre Bourdieu (1977), quien profundizando en el trasfondo de las relaciones artísticas, articula su discurso sobre las condiciones y el sistema de relaciones sociales que determinan que un sujeto alcance el status de “artista”, y sobre las modalidades de atribución de valor al producto de la creación. P. Bourdieu sugiere un proceso de “construcción” social de la obra, de su autor y del valor de ambos, en función de fuerzas ajenas a criterios estéticos que actúan en el entramado de relaciones del campo del arte, y que son de naturaleza económica, política, social y cultural (Bourdieu, 1992). Más allá de ello, el sociólogo destaca como el capital simbólico de que se carga el campo de la producción y circulación de los bienes culturales se sustentaría en la ideología del “carisma”, lo cual permite legitimar la atribución del valor a una obra y a su autor, y excluir otros. Esto, en última instancia, justificaría la asignación de los atributos de excepcionalidad al creador (el “genio” artístico) por parte de especialistas (críticos de arte, historiadores, marchantes, galeristas, etc.), tradicionalmente pertenecientes a una elite culta, étnicamente dominante y masculina. El arte no quedaría, así, exento del “orden de dominación” que rige la mayor parte de los aspectos múltiples de la vida social, de modo que sus contenidos pasarían antes por el filtro previo de la elite explicitada.

En el caso de Andalucía, precisamente, las representaciones de hombres y de mujeres que se han plasmado y difundido en las artes figurativas a lo largo del siglo XX sufre de este proceso selectivo, en primera instancia siendo la autoría de las mismas preponderantemente masculina². Efectivamente, la adscripción de género influye en el desarrollo de culturas específicas, es decir de visiones, actitudes, ideas y sistemas normativos influidos por el ser hombre o mujer; ello incide en la obra plástica creada. De acuerdo a tal hipótesis, una pieza de autoría femenina y una de autoría masculina enfocadas, ambas, en la representación del sujeto sexuado, presentan distintas vinculaciones con la cultura de género de procedencia.

De este modo, la generización de las visiones artísticas sobresale como un dato a considerar a la hora del análisis; al mismo tiempo, la preponderancia masculina entre los creadores andaluces de relieve que ponen en el centro de su obra a la figura humana, explica porque los pintores seleccionados en la muestra para el presente estudio, hasta los años ochenta, sean varones³.

Un segundo factor a tener presente para la interpretación antropológica del trabajo artístico, es la relación del producto de la actividad creativa con el contexto histórico, cultural, político, social y económico en que se realiza. Las variables históricas proporcionan los primeros datos de significación para la obra; contribuyen a definir el contexto cultural en que ésta se nutre, delimitado aquí por la corriente tardorromántica y costumbrista de herencia decimonónica y el postmodernismo de las últimas décadas del siglo XX. Por otra parte, la relación entre las características del panorama cultural y los acontecimientos de orden político (en época republicana, de la Guerra Civil, de las dictaduras, de la transición o posterior) permite entender el grado de presencia de los artistas andaluces en el panorama regional, nacional o internacional, y la mayor o menor visibilidad de su obra; en lo anterior también interviene el nivel de intercambio con las corrientes culturales externas a Andalucía y a España en las distintas épocas. Finalmente, las condiciones socioeconómicas y las problemáticas de mayor peso en cada período, contribuyen a definir los focos de atención prioritarios del artista, como observador de la realidad, narrador de su época o, como según Sanmartín, “investigador serio de la condición humana” (Sanmartín, 2005: 19).

² Complementaria a la explicación de orden político propuesta por P. Bourdieu y explicitada arriba, en relación con las dinámicas de poder que se establecen en el seno de una sociedad y que adquieren connotaciones de género, se encuentra otra razón de tipo histórico, que se refiere al acceso reducido de las mujeres en la instrucción en artes plásticas hasta el último tercio del siglo XX. En cuanto a la instrucción, es significativo notar que en España hasta 1970 regía la Ley General de Educación de 1945, la cual establecía un recorrido formativo diferenciado para estudiantes de sexo distinto: a los niños se les orientaba hacia la el trabajo en la industria, el comercio y la agricultura, mientras que a las niñas se les solía instruir para una vida hogareña, en la industria doméstica o la artesanía (Lemus y Quiroga-Cheyouze, 2002: 124). De este modo, la actual presencia elevada de alumnas en los institutos y las facultades de Bellas Artes, además que la mayor visibilización, cuantitativa y cualitativa, de las mujeres entre las figuras de relieve en el panorama artístico, ha sido el resultado de una lenta evolución en el plano de la igualdad social.

³ Pintoras destacadas trabajaron en Andalucía con antelación a los años ochenta, entre ellas Carmen Laffón o Teresa Duclós, pero no dieron en su trabajo un lugar de particular relieve a la representación del cuerpo masculino o femenino.

Los fundamentos de dicha relación entre vida social y arte fueron puestos de relieve ya por el citado C. Geertz, quien explicó que “estudiar una forma de arte significa explorar una sensibilidad, que una sensibilidad semejante es esencialmente una formación colectiva y que los fundamentos de esa formación son tan amplios y profundos como la existencia social” (Geertz, 1994:122), de modo que “se podría argumentar tanto que los rituales, o los mitos, o la organización de la vida familiar o la división del trabajo, crean las condiciones implicadas en la pintura como que las pinturas reflejan las concepciones fundamentales de la vida social” (Ibidem: 124). Este lazo, entre vida social y arte, siguió puntualizando Geertz, “no reside en semejante plano instrumental, sino en un plano semiótico” (Ibidem: 123), es decir en el dominio de los signos.

Es con ello que emerge un tercer punto de consideración imprescindible para el análisis: la lectura de los símbolos significantes en cada obra, cuyo sentido se plasma como parte de un conjunto estructurado y dentro de un contexto cultural, histórico y político específico (Leach, 1989). La composición artística, como parte de una cultura, ya se ha dicho que se constituye de símbolos, es decir, de elementos significativos cuyo código de interpretación está establecido a nivel colectivo. El esfuerzo que aquí se quiere hacer, y la aspiración de un trabajo antropológico sobre el arte, consiste en captar y explicar las estructuras conceptuales que yacen en la representación pictórica. “Hacer etnografía” escribía nuevamente C. Geertz (1989: 24), y aquí se entiende como etnografía del campo artístico, “es cómo tratar de leer [...] un manuscrito extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas y de comentarios tendenciosos y además escrito, no en las gráficas convencionales de representación sonora, sino en ejemplos volátiles de conducta modelada”.

Así, aquí se prestará especial atención a la simbología relacionada con la concepción de la masculinidad y la femineidad dominantes en la cultura andaluza desde los años veinte, destacando, cuando posible, las variaciones semióticas en relación con las modificaciones en las nociones múltiples de masculinidades y femineidades que se han ido plasmando en los años más cercanos. Para ello, y de acuerdo con la limitación de espacio que requiere este texto, se ha segmentado el arco temporal del estudio en tres períodos dentro de los cuales se han seleccionado los casos de unos pintores cuya obra se presenta especialmente significativa para una lectura en clave de género. Así mismo, la necesaria acotación del campo artístico explica la limitación de la observación a la pintura, excluyendo otras expresiones de las artes plásticas.

Los bloques temporales que se han definido tienen una dimensión heterogénea, pero reúnen cada cual los años en los cuales desde el punto de vista de la producción artística se presentan aspectos de cierta continuidad, que le diferencian de los demás períodos. El

primero abarca los años veinte, treinta y la mitad de la década de los cuarenta. Es un período especialmente turbulento desde el punto de vista político, mientras que mucho menos en el plano de la creación pictórica, ya que los posibles impulsos de renovación son frenados por la involución cultural del comienzo de la dictadura de Francisco Franco. En ello se considerará brevemente la obra de Gonzalo Bilbao y de Gustavo Bacarissas, y se hará mención a otros contemporáneos, mientras que se analizará más detenidamente el trabajo de Julio Romero de Torres. El segundo bloque empieza en la segunda mitad de los años cuarenta y llega hasta finales de los setenta, cuando se observa en Andalucía un cambio gradual en dirección a un mayor dinamismo y renovación. Los artistas cuyo trabajo ha despertado aquí especial interés son, cronológicamente, Rafael Zabaleta, Baldomero Romero Ressendi y Amalio García del Moral. Finalmente, el último período tiene comienzo en los años ochenta, y ha dado lugar al desarrollo sucesivo de propuestas y expresiones artísticas diferenciadas y múltiples.

3. Primer bloque. Las mujeres en la pintura andaluza desde los años veinte a la mitad de los cuarenta

3.1 El contexto regionalista y algunas expresiones pictóricas

En las primeras décadas del siglo XX en Andalucía se sufrían todavía las heridas dejadas por la crisis del '98: el cierre de la larga etapa colonial y el abandono de los proyectos de expansión, imponían una revisión del papel político del Estado y de su lugar en el plano internacional, y ponían en cuestión algunos de los pilares sobre los cuales, a lo largo de cuatro siglos se habían plasmado la cultura y la identidad de un pueblo colonizador. Esta desorientación contribuyó al mantenimiento de una inclinación historicista en la plástica andaluza de comienzo de mil novecientos, con continuas referencias a la figuración decimonónica y a un realismo de impostación académica, y con representaciones de estilo tardorromántico y costumbristas.

El auge del movimiento folklórico, tras la primera contribución de Antonio Machado y Álvarez, catalizó la toma de conciencia de una pertenencia cultural regional e intentó depurar el imaginario colectivo de los tópicos que se habían ido creando en el siglo XIX. Ello favoreció el desarrollo de la corriente regionalista en la cultura, en general, y en el arte, en particular, en la cual se proponía como una visión más crítica interesada en la vida cotidiana y en lo popular, entre la idealización y la realidad cruda (Perea González, 2003). Las principales expresiones regionalistas, vinculadas a contenidos políticos y a una situación de efervescencia nacionalista en las diferentes regiones del país (aunque la reivindicaciones de reconocimiento etnonacional se concretaron sólo en casos puntuales), se desarrollaron en el

campo de la literatura y de la arquitectura⁴, mientras que en la pintura y la escultura se pudieron observar de modo más apagado las referencias a las expresiones de los siglos XVI y XVII (Villar Movellán, 1979).

Empezaron a difundirse en la pintura andaluza del cambio de siglo (especialmente en la Escuela Sevillana) las técnicas impresionistas, el simbolismo y el modernismo. En tal ámbito hubo figuras que intentaron avanzar nuevas propuestas, dando vida a representaciones originales de la realidad regional. Entre ellas destacan, especialmente, las de Gonzalo Bilbao, de Gustavo Bacarisas, o también de Manuel González Santos, José María Rodríguez Acosta, Daniel Vázquez Díaz, y algunos de sus discípulos.

Gonzalo Bilbao (1860-1938), en particular, es autor de una obra en la cual se perciben las influencias de la pintura de historia y de las corrientes realista e impresionista francesas, con cierta innovación técnica. Conocido por su interés en “las cigarreras”, dedica gran parte de sus esfuerzos a retratar las trabajadoras de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla reinterpreta su ambiente laboral y sus momentos de actividad de modo de dar vida a escenas deslumbrantes en luz y color, recreando la impresión de movimiento y dotando las figuras de alta carga estética y expresividad (Pérez Calero, 1989). En su pintura no destaca el aspecto de la entrega y el esfuerzo de las trabajadoras, sino el de la dedicación serena y de la atmósfera de júbilo que comparten; tampoco representa los rostros cansados por las horas de actividad y las duras condiciones laborales, ni evidencia las manos agrietadas por la laboral manual. De este modo, en Gonzalo Bilbao el ambiente de trabajo no es tanto el escenario para la representación realista de fragmentos de la vida de un colectivo, sino un lugar peculiar que ofrece poses inusuales para retratar la figura femenina reinterpretada. Los atributos de la última se quedan, como en la tradición pictórica consolidada en los siglos anteriores, hermosura, gracia y quietud.

Lo mismo se puede observar para otro tipo de representaciones que G. Bilbao hace de la mujer, en escenas domésticas (“La toilette”, “Carmen”), festivas (“Camino de Feria”, “La juerga”) o en momentos de la vida cotidiana (“Mujeres de mantilla saliendo de la Catedral”, “La buenaventura”, “Grupo de mujeres visitando los sagrarios”), esperando con un niño en brazos y con actitud paciente de resignación (“Madre” o “Madrecita”), como mujer provocadora cuya actividad es la prostitución, o en los oficios de bordadora, hilandera o campesina. El “realismo” de muchas de las obras de este pintor (especialmente “Las cigarreras saliendo de la Fábrica de Tabacos de Sevilla”, 1904; “La esclava”, 1904; “Las cigarreras atravesando el puente de Triana de Sevilla”, 1901; “Las cigarreras”, 1915, etc.)

⁴ En literatura, las obras más célebres se deben a autores del calibre de José María Izquierdo, Alejandro Guichot o Felipe Cortines; en arquitectura se realizan proyectos con claras coordinadas históricas, por obra especialmente de Aníbal González, Simón Barrís, José Espiau y Juan Talavera. La Exposición Iberoamericana de 1929 ofreció una óptima posibilidad para el desarrollo de esta arquitectura.

acaba desbordando en el espacio de los tópicos costumbristas y adquiere los tonos del regionalismo pictórico.

Una interpretación regionalista cercana a la de Gonzalo Bilbao, que en algunos lienzos se desliza hacia el folklorismo, la proporciona su contemporáneo más longevo, Gustavo Bacarisas (1873-1971). El pintor fija la atención frecuentemente en momentos excepcionales de la cotidianeidad, en los acontecimientos festivos o rituales (uno de los ejemplos más conocidos es el lienzo “Sevilla en fiestas”, de 1915) y transmite retratos edulcorados de la sociedad andaluza del primer tercio del siglo XX. En su estilo se observan las influencias de las corrientes del modernismo, el impresionismo y el fauvismo, sin alcanzar la figuración de vanguardia. Entre los sujetos pictóricos predilectos por Bacarisas sobresale la belleza y la gracia de la mujer andaluza, lo cual poco le aleja de otros contemporáneos citados como Manuel González Santos, José María Rodríguez Acosta y Daniel Vázquez Díaz⁵ o de algunos de los discípulos de Gonzalo Bilbao –Miguel Ángel de Pino y Sardá, Santiago Martínez Martín, Alfonso Grosso Sánchez o Juan Rodríguez Jaldón- en la obra de los cuales se mezcla un modernismo de ascendencia simbolista con el costumbrismo del siglo anterior o rasgos neobarrocos (Villar Movellán, 1979).

A cierta distancia de estos artistas, por la figuración que propone y las significaciones que acompañan su obra, aunque de la misma generación de los precedentes y de vida más corta, se encuentra el pintor cordobés Julio Romero de Torres, autor de imágenes femeninas ricas de significados sociales.

3.2 Las mujeres como símbolo, en Julio Romero de Torres

Llegado a la notoriedad como el “pintor del alma gitana, la mujer morena, la copla andaluza” (Litvak, 1999:7), Julio Romero de Torres es autor de una pintura altamente simbólica, en la cual la mujer ocupa un lugar principal⁶.

A pesar de la evidente influencia de los maestros renacentistas y manieristas italianos (en particular Rafael, Leonardo Da Vinci, Tiziano y Giorgione), y del trabajo posterior de Goya (“La maja desnuda”) o E. Manet (“Olimpia”), el anclaje de su pintura al contexto andaluz es

⁵ Manuel González Santos (1875-1949) es un pintor cuya producción se enmarca en la corriente del costumbrismo y del realismo social. Las figuras masculinas y femeninas constituyen una parte menor de su producción, aunque es interesante tener en cuenta la diferencia de enfoque que aplica a ambos sexos: al contrario que a los hombres, M. González Santos reserva a sus mujeres actitudes de contemplación o espera. José María Rodríguez Acosta (1878-1941) desarrolla su pintura del naturalismo al simbolismo. Aunque sus obras principales son los paisajes granadinos, no faltan representaciones de mujeres a principio de 1900 y el célebre desnudo inacabado de 1941, cuyas características y actitudes no se alejan de las del pintor precedente. En la obra de Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) se puede observar claramente la influencia del cubismo. A parte los numerosos retratos de amigos, conocidos y personas ilustres, y del mural de La Rábida sobre el tema del descubrimiento, su figuración se centra principalmente en la imagen masculina del torero y en algún desnudo femenino.

⁶ Aunque sus primeros trabajos datan finales del siglo XIX, las obras de mayor interés son posteriores a 1908, cuando el artista enriquece su experiencia y sus habilidades pictóricas gracias a los conocimientos adquiridos en los viajes a Italia, Francia, Inglaterra, los Países Bajos y Marruecos (entre 1906 y 1908), y elabora finalmente un estilo propio.

claro en todas las obras. Es usual la representación, al fondo de sus cuadros, de la ciudad de Córdoba con sus monumentos y edificios principales, así como el uso de objetos simbólicos en la cultura andaluza (la guitarra flamenca, el sombrero cordobés, el mantón de Manila, las referencias taurinas, etc.); en los títulos a menudo hay referencias explícitas a elementos propios de la región (“La consagración de la copla”, “Poema de Córdoba”, “La sibila de las Alpujarras”, “Virgen de los Plateros”, “La saeta”, etc.); finalmente, las mujeres que retrata tienen claras connotaciones étnicas locales, por la tonalidad de la piel, los ojos oscuros, el pelo negro o castaño, sus vestimentas y ciertos símbolos católicos que les acompañan.

En particular, Julio Romero de Torres celebra Andalucía en la composición, altamente simbólica, del mismo nombre (de 1907, luego renombrada “Nuestra Señora de Andalucía”, Fig. 1), donde Andalucía es una mujer deslumbrante, vestida con tejidos claros, a cuyas espaldas se encuentra una historia importante (representada por el Puente Romano y la Torre de Calahorra de Córdoba) y con la mirada dirigida hacia delante; a sus pies están dos mujeres, al lado de la más joven y seductora se representan unas naranjas, índice de fertilidad, mientras que de pie, y en perspectiva más elevada, se encuentra un hombre, con su sombrero cordobés y la guitarra flamenca en la mano. Esta composición ofrece la posibilidad de interpretaciones ricas, pero aquí solo se quiere poner la atención en la representación de la jerarquía de género, presente de modo claro en la



Fig. 1 Nuestra Señora de Andalucía
cultura andaluza del tiempo: el hombre, con su austera capa negra y acompañado por los símbolos locales, ocupa una posición superior a las dos mujeres que, una frente a otra, oponen de rodillas juventud y madurez, seducción y actitud recatada.

El aspecto de la dualidad y de los contrastes permanece en toda la obra del pintor: inocencia vs. provocación, lascivia vs. castidad, pecado vs. gracia, sagrado vs. profano, bien vs. mal, sobresalen en particular en “Amor sagrado y amor profano”, “El retablo del amor”, “Las dos sendas” o “El pecado”. Indican los elementos contradictorios que están presentes de modo estridente en la sociedad y la cultura andaluza de las primeras décadas del siglo XX, en la cual a la vez que permanece un modelo de feminidad construido en base a la moral católica penetran las primeras ideas progresistas que abren a las mujeres nuevas posibilidades de desarrollo⁷ (Kirkpatrick, 2003). Esta dualidad, junto con la percepción del cambio en la

⁷ A principio de siglo en España se empieza a ofrecer a la mujer una formación profesional (en actividades de costura, artes decorativas y oficios tradicionalmente femeninos), se hacen más visibles las figuras de mujeres intelectuales y profesionales y, alentadas por los aires modernos procedentes desde otras realidades europeas, se empiezan tímidamente a difundir las ideas laicas sobre el género (Kirkpatrick, 2003).



Fig. 2 La Musa Gitana



Fig. 3 La nieta de Trini

sociedad andaluza de su tiempo, se desvela a través de la observación de dos lienzos de composición similar (aunque invertida) pintados por Julio Romero de Torres a distancia de veintidós años: la “Musa gitana” de 1907 (Fig. 2) y “La nieta de Trini” de 1929 (Fig. 3). En ambos casos el pintor retrata una mujer tumbada sobre tejidos de seda suaves y “vestida” por un collar rojo (pasión, el rojo, y voluptuosidad, la seda), la respaldan la guitarra flamenca (en el primer caso sujeta por un hombre y en el segundo por una mujer) y las casas de Córdoba en la lejanía, la mirada es directa hacia el espectador, en la primera con carácter de inocencia y en la segunda de provocación (aspecto acentuado por la navaja que lleva en la mano).

El simbolismo de las figuras femeninas de Julio Romero de Torres requiere una reflexión que sitúe sus significaciones en relación con el contexto político, económico y social. Los dos lienzos ven la luz en momentos históricos distintos: en el primer caso (1907) se vive una situación de crisis post-colonial y de estancamiento económico, con relativa estabilidad política a pesar del movimiento intelectual regionalista⁸, mientras que en el segundo caso (1929) el pintor ha sido testigo de un panorama que se ha ido haciendo más complejo, por el fortalecimiento del movimiento andalucista⁹ antes y la dictadura de Primo de Rivera después, la inestabilidad económica por el breve *boom* de los negocios en ocasión de la I Guerra Mundial seguido en la postguerra por un nuevo estancamiento industrial, agrícola y comercial. A tal situación, además, se añaden los constantes conflictos rurales por la propiedad de la tierra. De este modo, “La nieta de Trini” es una composición más

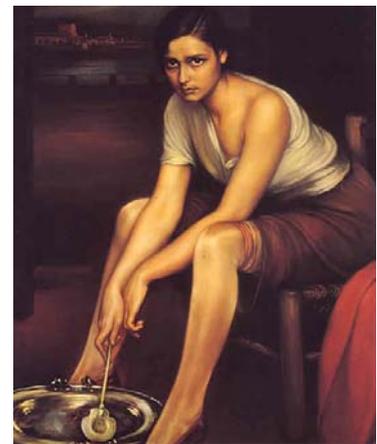


Fig. 4 La chiquita piconera

⁸ El regionalismo político encuentra desarrollo mediante la obra de intelectuales de relieve como Antonio Machado Núñez y Manuel Sales y Ferrer, y más tarde de la nueva generación de literatos (Antonio Machado Álvarez o Alejandro Guichot son unos ejemplos). Ellos originan estudios en perspectiva regional e inician la actividad de instituciones e instrumentos útiles a la conquista de la unidad nacional, como los Ateneos, la Sociedad de Excursiones o algunas revista con carácter andaluz (*Bética* o *Andalucía*) (Bernal, 1980).

⁹ Se recuerda, aquí, que en 1913 se celebra el Congreso de Ronda, en 1918 el primer Congreso Andaluz, también en Ronda, y en 1919 la Asamblea de Córdoba, tres acontecimientos clave para el desarrollo del andalucismo político.

compleja que “La musa gitana”, presenta contrastes mayores en los claroscuros y en los colores, y la mirada intensa y penetrante transmite tormentos más agudos.

La vinculación de la obra de J. Romero de Torres con la realidad de su tiempo, y el alto simbolismo de sus mujeres para un discurso sobre la sociedad contemporánea, se refuerza tras un análisis de los elementos recurrentes en su pintura. Muy frecuente es el uso de los tejidos de seda (en “La nieta de Trini” o “El pecado”, por ejemplo), de zapatos elegantes (en “Rivalidad” o “Alegrías”), o de medias modernas, que a la vez cubren los tobillos, los ponen en evidencia (“La chiquita piconera”, Fig. 4), o que sujetan, provocativamente, una navaja (en “La copla”). Son todos elementos que además que acentuar el poder erótico de la figura femenina (junto con la muestra del vello púbico, como en “Rivalidad” o “Ofrenda al arte del toreo”) o reflejan los cambios en los modos de vida y en el vestir que se fueron produciendo en la sociedad andaluza de las primeras décadas del siglo XX. En particular, entre la burguesía, los zapatos se convierten en un objeto de especial cuidado, brillantes por el lustrado (que quiere indicar un desplazamiento en coche de caballo o en automóvil, o esconder que ha sido a pies), mientras que las medias se habían difundido entre las mujeres tras un acortamiento de las faldas (antes eran una prenda de uso mayormente masculino) (Allero, 2009).

De este modo, la mujer de Julio Romero de Torres puede ser interpretada como la alegoría de una tensión hacia la modernidad, como el símbolo de unos colectivos que desean orientar su mirada hacia adelante (al igual que las mujeres retratadas) y emprender nuevos hábitos y nuevas formas de organización, desafiando el *statu quo* y el peso de una tradición conservadora¹⁰. Los giros sucesivos de la historia, con el estallido de la Guerra Civil y, posteriormente, la implantación de un sistema totalitario, impidieron a Andalucía andar este nuevo camino.

Finalmente, del trabajo del pintor cordobés se pueden extraer algunas consideraciones acerca de la estructura social en la Andalucía de los años veinte. Las mujeres retratadas tienen claras connotaciones de clase, por sus atuendos y sus adornos (vestidos con encajes, chales bordados, chalecos modernos de malla o túnicas pobres y sencillas), por el lugar en el que se encuentran (un cortijo, un sofá lujoso, una habitación mísera o la calle) y por las escenas en que están inmortalizadas. Sigue presente, en cierta medida, la dicotomía decimonónica que asocia a la imagen femenina dulce e inspiradora la pertenencia a la clase media, y a las figuras más descuidadas y lascivas la adscripción a los estratos sociales inferiores.

¹⁰ No hay que olvidar que en esos años estaban trabajando con éxito en otras realidades europeas y en algunas zonas de la península ibérica menos conservadoras, los movimientos de vanguardia. Desde el fauvismo francés (1905), al cubismo (1907), al futurismo italiano (1907), abstraccionismo (1910), dadaísmo (1916) y expresionismo alemán (1917), el arte intentaba dar cuenta de los procesos de transformación en la sociedad.

La lectura en clave antropológica de la obra de Julio Romero de Torres que aquí se ha propuesto, se diferencia con respecto a las interpretaciones (complementarias) comunes a la crítica que, centrándose el aspecto estético y filosófico, consideran el interés del pintor hacia el retrato femenino como el intento de capturar el alma o “la esencia” de la mujer ideal, a su vez símbolo de los sentimientos y los valores presentes en la cultura andaluza (Cfr. Litvak, 1999; Mudarra, 2003; VV.AA., 1983). Esta lectura también toma las distancias de las interpretaciones difundidas, especialmente por el régimen franquista, que realzan los aspectos de su creación más vinculados con el folklore, y que le acaban convirtiendo en icono de la cultura española (Llorente Hernández, 2003)¹¹.

4. Segundo bloque. Desde la segunda mitad de los años cuarenta hasta finales de los setenta

4.1 El contexto

A diferencias del período anterior, en el cual se observan cambios políticos importantes por la sucesión del gobierno de Primo de Rivera, la II República, la Guerra Civil y, finalmente, la dictadura de Francisco Franco, este segundo bloque temporal se caracteriza por cierta estabilidad política y por mayores transformaciones en el plano económico y en las condiciones de vida de la población, lo cual encuentra respaldo en una producción pictórica más inquieta.

El auge de Franco fue precedido por el abandono de las ideas progresistas de la burguesía antirrepublicana y de los propietarios agrícolas, que reaccionaron cerrándose en posiciones conservadoras frente a las numerosas ocupaciones de fincas y movilizaciones obreras de 1936. Ello condujo a un retroceso en las condiciones laborales, en particular en las zonas rurales, y a la disolución de las organizaciones campesinas y sindicales (Bernal, 1980). Especialmente desde los años cincuenta, el carácter tradicional de las explotaciones agrícolas y su prominencia dentro de la estructura productiva andaluza empezaron a dejar el paso a un proceso de mecanización del campo orientado a transformar las fincas tradicionales en unidades agrícolas capitalistas modernas. Ello originó un excedente de mano de obra, que a su vez desembocó en un aumento del paro rural y en la elección de la emigración hacia los núcleos urbanos como solución difusa con un alto coste social.

La emigración se destinaba, en parte, a las regiones del país más prósperas –Cataluña en primer lugar- o hacia el extranjero, en particular a Alemania, Francia o Bélgica, y en parte hacia las principales ciudades andaluzas (carecientes de infraestructuras adecuadas para

¹¹ Un ejemplo, entre muchos otros, de cómo la obra del pintor cordobés fue empleada en símbolos nacionales, es la edición del billete de 100 pesetas emitido en 1953 y en circulación hasta 1978. A partir esta asociación entre Julio Romero de Torres y “lo español”, unas apropiaciones más recientes fueron operadas por parte de la moda o la publicidad (el diseñador Francis Montesinos lo utilizó para la colección “Bravo” de 2001 o la empresa catalana Sawes S. A. para las cajitas de regaliz en 2007).

acoger un aumento poblacional). En este último caso dio origen a asentamientos insalubres y de chabolas, aunque posteriormente la demanda de mano de obra para la construcción (tras la expansión urbana y el asentamiento de bases militares estadounidenses en Rota, Morón y San Pablo) encontró su oferta en estos inmigrantes. En todos los casos, aceleró la decadencia de los pueblos rurales ofreciendo imágenes de desolación y de degrado con alto potencial plástico.

A pesar de la permanente “crisis cultural que trasciende los momentos de auge económico y abraza el largo periodo del régimen” (Pérez Escolano, 1980: 357), la situación política y económica trazada a grandes rasgos y las problemáticas sociales mencionadas, permearon la figuración artística, a la vez condicionando la mirada del pintor, proporcionando imágenes de impacto atractivo y ofreciendo argumentos para articular un discurso gráfico de crítica social.

Pintores como Rafael Zabaleta reportan imágenes interesantes de la Andalucía rural proletaria (en menor medida burguesa) de los años cuarenta y cincuenta, proponiendo una definición gráfica diferenciada para las mujeres y los hombres. Los varones suelen aparecer ejerciendo alguna actividad, dedicados preponderantemente a la labor agrícola o pastoril o, en menos casos, al trabajo creativo (escribiendo o pintando, a veces como autorretrato), mientras que excepcionalmente se encuentran ociosos o en posición de descanso¹². Los trabajadores del campo tienen brazos (símbolo del trabajo físico) grandes, mientras que su

cabeza (símbolo de la actividad intelectual, del poder de decisión y de mando) es en proporción pequeña (algunos ejemplos son “Segadores en la era y Ceres”, 1943 y “Segadores”, 1947, Fig. 5). Al contrario, las mujeres están representadas sentadas, tumbadas, desnudas, en ambientes agradables, en reposo (en la playa, en la mecedora, etc.) o en el ocio festivo (romerías, etc.). Suelen estar dibujadas mediante



Fig. 5 Segadores

tractos sinuosos, con el énfasis puesto en sus curvas (pecho, caderas, glúteos y vientre) y, frecuentemente, exponiendo el vello del ingle, detalles que cargan las imágenes de sensualidad y erotismo (son ejemplos: “Campesinas”, 1952, “Bañistas en la playa bajo sombrilla”, 1955, y “Las tres Gracias”, 1958). Los desnudos son solamente femeninos y las bañistas son mujeres de joven edad¹³, al igual que el objeto de los retratos a su vez

¹² Uno de los casos escasos es “Viejo campesino sentado”, de 1951. Es oportuno observar que los ancianos se encuentran en una posición marginal dentro de la jerarquía de género y están parcialmente dispensados de las cargas simbólicas y generizadas que la sociedad atribuye a sus miembros adultos.

¹³ A las pocas mujeres ancianas representadas, casi exclusivamente en las composiciones familiares (como “Familia de pastores en Belerda” de 1946, “Familia campesina” o “La vieja y la niña” 1957) faltan dichas características: su cuerpo es cubierto por ropa humilde, su cabello tapado por un pañuelo y su rostro surcado de

retratados (por ejemplo, “Autorretrato y modelo con bodegón”, 1955, o “Desnudo de mujer y autorretrato”, de 1945). La mujer andaluza de los años '40 y '50, por Zabaleta, sigue siendo el símbolo de sensualidad, de la belleza y objeto del disfrute sensorial, a diferencia de los varones, responsables de la actividad laboral, de acuerdo con el estrato social al que pertenecen.

Tales aspectos de continuidad con la figuración de los años anteriores se enmarcan en una época en la cual la innovación es posible sólo con cierta contención, y donde es más fácil que se aplique al estilo y a las técnicas que a los contenidos de las piezas de arte. No hay que olvidar que durante las primeras décadas de la dictadura la sociedad española había sufrido una involución con respecto a los progresos hechos en época republicana, especialmente en cuanto a la participación de ambos géneros en el espacio laboral y en la vida pública¹⁴. La mujer vuelve a estar sometida a un control estricto, mediante la acción conjunta de una legislación excluyente, los órganos de control del régimen, la Sección Femenina y la Iglesia católica, que la devuelven a su función tradicional de esposa, madre y devota (Domingo, 2007). La ley de 1941 establecía la obligatoriedad del abandono del trabajo por parte de la mujer tras el matrimonio y sometía su reincorporación a la autorización del marido, mientras que la ley de 1961 mantenía la subordinación femenina a la autoridad paterna (cuando soltera) o marital mediante la “tutela”¹⁵.

En los años en que Zabaleta presentaba su retrato de la Andalucía agraria, se producen unos avances importantes para la difusión del trabajo artístico andaluz con la apertura de las primeras salas de arte, de galerías y la formación de colectivos de artistas. Es de 1949 el conocido Club La Rábida, desde donde se articularon los primeros esfuerzos de renovación artística y el desarrollo de las vanguardias andaluzas y al cual estaban vinculados, en particular, el Grupo 49 y la Joven Escuela Sevillana, con artistas del peso de Antonio Milla, Ricardo Comas, Emilio García, Pepi Sánchez, Francisco Moreno Galván, Santiago del Campo, Carmen Laffón y José Luis Mauri.

A lo largo de los años cincuenta, se organizan exposiciones importantes en las ciudades principales, especialmente Sevilla y Córdoba (entre las principales, en 1954 “Cuatro maestros de la pintura actual”: Daniel Vázquez Díaz y Rafael Zabaleta, andaluces, y G. Ortega Muñoz y Benjamín Palencia, respectivamente de Badajoz y Albacete), y se forman

arrugas, de modo que su aspecto, sufrido y curtido por las experiencias, es más cercano al de los hombres, trabajadores rurales, que les acompañan, que a las jóvenes atractivas de otras composiciones.

¹⁴ En los breves años de la II República se empezó a poner en marcha una legislación de corte más igualitarista. También en el plano de la participación política activa, a nivel nacional empezaron a distinguirse algunas figuras femeninas, entre las cuales las conocidas Dolores Ibarruri (*La Pasionaria*) y Federica Montseny Mañé.

¹⁵ La “tutela” de los padres o maridos se concretaba en la autorización, por su parte, para el ejercicio de una profesión, una operación de compraventa, la apertura de una cuenta bancaria o la firma de un contrato de trabajo. Aunque los cambios económicos de los sesenta y setenta llevaron consigo una modificación cultural gradual en la sociedad andaluza, facilitando una mayor incorporación femenina en el mercado de trabajo y en la instrucción superior, no hubo grandes ampliaciones en su libertad hasta mediados de los setenta (Valiente Fernández, 1998).

nuevos grupos (como el Grupo Libélula, Equipo 57, Equipo Córdoba o el Movimiento Estampa Popular) que mantienen una actitud renovadora, tendencia que permanece a lo largo de las dos décadas siguientes (VV. AA., 1993).

Entre los años sesenta y setenta tiene un éxito particular la pintura del realismo social, que supone un acercamiento a los segmentos sociales periféricos para plasmar en imágenes, frecuentemente con alto poder emotivo, la cotidianeidad de los ámbitos de trabajo obreros y campesinos. El Movimiento Estampa Popular¹⁶ desarrolla un lenguaje gráfico intencionado a denunciar las condiciones precarias de trabajo de la mayoría de la población y los problemas económicos y sociales de los habitantes del campo y de los inmigrados a la ciudad, especialmente mediante la técnica del grabado. Dentro del movimiento, destacó el trabajo de los promotores sevillanos Paco Cortijo, Paco Cuadrado y Cristóbal Aguilar, cuyas representaciones proponían imágenes impactantes y apasionadas, con un contenido de denuncia social y de contestación política.

Con la corriente del realismo social, la observación y el relato sobre el pueblo de Andalucía tomaron definitivamente las distancias de la figuración regionalista de la primera mitad del siglo, fortalecieron el contenido crítico del lenguaje artístico andaluz y presentaron alternativas valiosas a las visiones rígidas de la academia¹⁷. Así, desde finales de los años sesenta y hasta principio de la década de los ochenta, el panorama artístico andaluz se empieza a diversificar: abre sus puertas al exterior y se presenta como un terreno donde desarrollar el interés hacia las nuevas tendencias presentes, en particular, en el extranjero y donde investigar las propuestas novedosas del arte contemporáneo (Bonet Correa, 1980). Así, mientras, por una parte, la academia se esfuerza por renovarse, por otra perdura el gusto por el realismo pictórico a través de la obra de algunos discípulos de Paco Cortijo (en particular Paco Reina, María Manrique o Rolando) o por el trabajo, distinto, de pintores como Francisco Molina o Claudio Díaz¹⁸.

En este marco, se considera aquí de particular interés la obra de algunos pintores que no pertenecieron a los grupos citados, pero que ofrecieron imágenes de alto impacto y valor crítico: Baldomero Romero Ressendi (1922-1977) y Amalio García del Moral (1922-1995), diferentes uno de otro por técnica y enfoque pero con la tensión común hacia el retrato de la sociedad andaluza que vivieron.

¹⁶ Grupo que adquiere una dimensión que nacional, expandiéndose en Córdoba, Sevilla, Madrid, Valencia, Bilbao y Barcelona.

¹⁷ En particular, la Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, abierta en Sevilla en 1940, mantenía en pintura y escultura las ideas estéticas academicistas, sin aportar innovaciones de relieve y, al contrario, actuaba como fuerza de limitación frente a las posibles influencias de las vanguardias extranjeras.

¹⁸ La obra de Francisco Molina se presenta como formalmente depurada, con aspectos a veces irónicos y agresivos, y otras veces más emotivos. Claudio Díaz se centra en la cotidianeidad, la vida humilde de los jornaleros y peones, de la pequeña burguesía y de la vida familiar.

4.2 La Andalucía popular a través de la obra pictórica de Ressendi y Amalio

Baldomero Romero Ressendi, cuya producción principal se realiza entre los años '50 y '70, es autor de una obra que muchos han definido como desafiante y provocadora, aunque difícilmente se podría indicar como vanguardista¹⁹ por la ausencia del objetivo explícito de romper, mediante una nueva estética, el estilo oficial sevillano y su academicismo. Opone a la sociedad burguesa “bienpensante” de la época una pintura inquietante, cuya contemplación provoca desasosiego y cierta angustia, como el reflejo del malestar social difuso entre numerosos segmentos de la población de la época.

Se trata de una figuración altamente emotiva, cuyas referencias más claras se encuentran en el expresionismo español de Goya²⁰ y de Valdés Léal, reinterpretado según un estilo singular que perecerá con el autor. Su mirada se focaliza en la realidad que le rodea cotidianamente y la elección de sus modelos, procedentes del entorno social más próximo, parece dictada por lo que el pintor considera como las “víctimas” de su tiempo. De este modo, en oposición al triunfalismo del sistema totalitario y a la exaltación de los valores nacionalistas que le acompañan, Ressendi celebra los “antihéroes”: borrachos, gitanos, viejos trabajadores cansados, payasos y arlequines, escenas de manicomio o ancianos toreros solitarios, “víctima de una derrota moral por las mil cornadas recibidas a lo largo de un incierto vivir” (Valdivieso, 2000: 12).

Sus cuadros, ambientados preponderantemente en Sevilla y en lugares del litoral gaditano, trazan la imagen de una Andalucía decadente y triste, donde la herencia por el gusto grotesco de Goya, junto con su interés para los grupos y el entorno gitano, dan lugar a escenas de lo popular en el marco de un folklorismo *sui géneris*: “Los temas folklóricos de Ressendi”, considera J. M. Covelo, “se alejan del tipismo secular, y cierran el ciclo de escenas amables, de la *Carmen* de gacetilla, de las cigarreras de Gonzalo Bilbao y de las gitanas de Romero de Torres. El folklorismo de Ressendi es realismo del desgarró, de los temas sobrecogedores [...] encaminado a agotar el baúl de los recuerdos de *souvenir* de viajeros foráneos” (Covelo, 2000: 31).” Sus

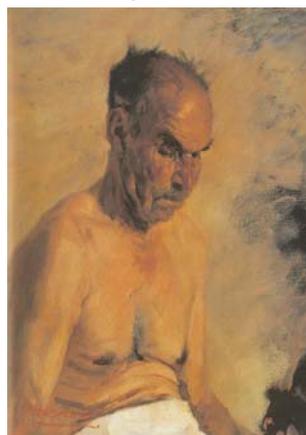


Fig. 6 Retrato de Francisco



Fig. 7 Retrato de Dama con flor

¹⁹ J. M. Covelo emplea este término para caracterizar la posición de Ressendi solamente con respecto a la sociedad sevillana de mediados del siglo XX, “anclada en la mojigatería impuesta por una presuntuosa moral” (Covelo, 2000: 13).

²⁰ En particular, es común a Goya y Ressendi desarrollar su labor en épocas de decadencia artística: Goya (1746-1828) en el contexto de un neoclasicismo estancado y Ressendi del último folklorismo y de un academicismo caduco.

hombres y sus mujeres son la imagen del mismo sufrimiento interior que les acompaña; en sus rostros se encuentra marcado el paso del tiempo; sus miradas transmiten sus inquietudes, dudas y reflexión, sus expresiones invitan a un mundo de desolación y tristeza, e indican el sometimiento a los acontecimientos.

Los sujetos de las obras de Ressendi, retratados en diferentes entornos y contextos, se construyen así alrededor del perfil psicológico, de modo que los tipos particulares de indumentos, adornos y ambientación que enriquecen y diferencian las composiciones, se pueden considerar como la “capa” atractiva para el núcleo sustantivo de su interior. La profundidad expresiva de los personajes quiere llevar a flote un mundo interno atormentado: el nexo de unión entre un pasado laborioso y duro y un porvenir expuesto a los juegos del azar. En el “Retrato de Francisco”²¹ (Fig. 6) (su jardinero y criado en Alcalá de Guadaíra), uno de los múltiples ejemplos posibles, se plasma la decadencia de la vejez y de un cuerpo mortificado por los años de trabajo, visibles por la marca del sol en la piel de la cabeza, el torso blanquecino y el cuello enrojecido por los rayos penetrados a través de la abertura de la camisa. Sus ojos cerrados y su cabeza doblada hacia el pecho proyectan la imagen de la caducidad del ser e indican el desconsuelo por el ocaso de la vida. Son similares los significados que emanan del “Retrato de dama con flor” (1965) (Fig. 7), donde la mirada de la señora, de mediana edad, es dirigida hacia abajo, triste, con la boca cerrada y sus pliegues que acompañan una silente resignación. Por encima de los colores apagados de la composición, destaca la luz de la flor amarilla que la dama tiene en la mano: se puede interpretar como el recuerdo de la vida y la belleza, que la mujer no quiere dejar escapar, en el intento de retener el tiempo pasado.

Otro interés de Ressendi yace en las escenas gitanas, con que representa las costumbres y los modos de vida de un colectivo marginal a él cercano. Retrata la noche gitana en los tablaos flamencos, en sus festejos o en los patios de vecinos, lugares con poca luz, donde se reproduce la atmósfera cargada de los ambientes populares y la fuerza expresiva de los tipos humanos que actúan en ellos. En las escenas de baile, numerosas, los rostros están desdibujados, de modo que las individualidades pierden de importancia frente a la actuación colectiva y a la experiencia pasional que se quiere evocar (un ejemplo es “Baile en la cueva”).

Mediante los ojos grandes, sobresalientes en el rostro, y las expresiones grotescas de la boca, que se tuerce con muecas y se deforma, Ressendi resalta estados de ánimo más que tipos estéticos. En un ambiente de aplausos y jolgorio, evoca el desamparo y el sufrimiento del pueblo gitano; en otras escenas de baile, como “El último aire”²², el pintor pone en relieve

²¹ La mayoría de los cuadros de B. Romero Ressendi no tienen fecha, por lo que aquí no se reporta.

²² Escena de una bailadora afectada de tuberculosis que, en su lucha cotidiana contra la enfermedad, sigue danzando y se somete a esfuerzos y mayores castigos.

las dificultades de la vida nocturna, el sufrimiento y la mortificación del cuerpo para poder subsistir. Finalmente, resalta el aislamiento social de este grupo étnico en “La danza de los pavos” (fig. 8), quizás el cuadro más conocido del pintor, donde unos gitanos bailan con vestimentas taurinas en una escena de movimiento circular, y sus cuerpos parecen trenzarse a través de la danza. Los protagonistas bailan ensimismados, como si no existieran espectadores humanos (los pavos son los únicos asistentes) y evocan un mundo donde domina la corporeidad, el aspecto sensorial, la emotividad y el impulso.

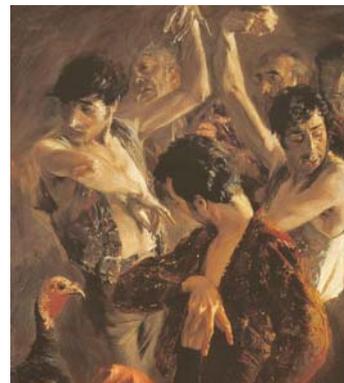


Fig. 8 La danza de los pavos

Las escenas taurinas, abundantes, también ofrecen un buen marco a la expresividad de Rissendi. Muchos de los toreros de sus lienzos no son representados en faena, sino en momentos que parecen de descanso; llevan una camisa desabrochada, fuman, tienen un rostro cansado y la mirada austera (ejemplo “Torero con capote” o “Torero fumando”), como si el pintor quisiese dejar sobresalir el lado humano de tales “héroes” y ocultar sus momentos excepcionales de gloria, reiterando el peso de la dimensión psicológica del sujeto²³. Su mismo jardinero es retratado con ropa taurina (“Francisco vestido de torero”), un “disfraz” que no oculta la expresión de cansancio y allanamiento que ya se dijo caracterizara el personaje en el “Retrato de Francisco”. Sus ojos miran al suelo, la boca está cerrada y la muerte aparece latente a través de la vejez de Francisco, por una parte y, por otra, de la simbología relativa al mundo taurino (mucho más clara, como se verá, en Amalio).

Finalmente, la visión de la época y del lugar de las y los andaluces según Rissendi, se completa con la observación de otra parte sustantiva de su obra: las escenas y los personajes circenses. Rissendi retrata figuras, típicamente cómicas o carnalescas, como arlequines, payasos o Pierrot, mediante actitudes tristes, desvelando la otra cara del personaje (la cara humana), ocultada tras la máscara (la falsedad de las apariencias) y el disfraz (la hipocresía)²⁴.

A su manera, Rissendi invita la sociedad andaluza de los años cincuenta y sesenta a la reflexión, y presenta unas obras que, de acuerdo con Covelo, están “dotadas de gran carga de denuncia social, si bien no llegan al realismo social ni por temática ni, obviamente, tampoco por la técnica” (Covelo, 2000: 158). En el marco de la corriente del realismo social

²³ El “Autorretrato con Capote” tiene características opuestas a las asignadas a sus toreros. En ese lienzo el pintor aparece como un torero con aire triunfador (el capote está colocado en su hombro, como si se dispusiese a efectuar el típico paseillo), y transmite altivez y orgullo. De acuerdo a J. M. Covelo, este autorretrato (al igual que algunos otros) indica la distinción y la autoconvicción de Rissendi de un triunfo personal sobre los artistas contemporáneos.

²⁴ Un ejemplo elocuente es “Pierrot triste”, cuyos ojos oscuros parecen agujeros en la máscara, mientras que sus labios, vueltos hacia abajo, sugieren desolación. La alegoría de la vida y la muerte, propia del personaje de Pierrot, por mitad blanco y por mitad negro, es remarcada por la calavera a sus pies y la flor en su mano, detalles que a su vez recuerdan lo efímero de la existencia.

andaluz, al contrario, desarrolla gran parte de su trabajo Amalio García del Moral (1962-1975). A través de su pintura (y de su poesía) Amalio (según el pseudónimo adoptado por el mismo autor) se interesó por captar el mundo, el modo de vida y el pensamiento de los gitanos (del Sacromonte granadino antes y sevillanos después), no tanto por su carácter distinto y misterioso, de atractivo romántico, sino como hombres y mujeres de un mundo marginal, con propios problemas, dificultades, deseos y conflictos. Con la misma intensidad, se interesó por otros grupos del tejido social regional, que se pueden reunir en las series “Apostolado proletario” (obreros urbanos y rurales), “Andalucía negra” y “Andalucía profunda de la cal y el luto” (donde los sujetos son principalmente mujeres gitanas) o “Andaluces de la cultura” (intelectuales de particular relieve en la labor de rescatar la cultura y la conciencia andaluza: Rafael Montesinos o José María Requena, entre otros) (García del Moral, 2005).

Al igual que Ressendi, se inspira en la realidad que le rodea y, a través de la pintura, atribuye el protagonismo a quienes ocupan la “periferia social”, en el escenario favorito de Sevilla²⁵. A diferencia del primero, la obra de Amalio adquiere un contenido de denuncia social más explícito, que se expresa a través de los temas que trata. La colección “Apostolado Proletario”, de los años sesenta, presenta una variedad de sujetos caracterizados, casi todos, por su profesión presente o actividad pasada: un peón albañil, un (fue) obrero andaluz, una vendedora ambulante de cacharros de cobre, un picador, una cantaora y feriante, un vendedor de lotería o un campesino. Les une su carácter humilde, su expresión seria y callada, su apariencia pensativa, casi extrañada, y una nota de tristeza en la mirada: es la subordinación proletaria dentro de una jerarquía social rígida, que no ofrece posibilidades de ascensión y mejora.

El aspecto de la sumisión silente resalta con fuerza mayor en sus retratos de las mujeres gitanas, de las cuales el modelo predilecto es la anciana Esperanza Montoya²⁶. Amalio la dibuja en numerosas ocasiones (“Perfil” y “La Pena” de 1980 o “Dolorosa” y “Oscura soledad en el paisaje” de 1981 son algunos ejemplos, Fig. 9), con la boca cerrada o con la mano que la cubre, y con la mirada casi nunca dirigida hacia el frente, sino al suelo: Esperanza es el símbolo de una mujer que en Andalucía, a principio de la década del ochenta, todavía no podía hablar (especialmente si de clase baja o gitana), que baja los ojos y se somete a las circunstancias, que lleva consigo la fortaleza de quien conoce las penas y las sobrepasa,

²⁵ Inicialmente ofreció inspiración a Amalio la realidad granadina (las familias gitanas de los Rabos, los Melchores y los Amaya del Sacromonte), ciudad donde el pintor nació y estudió. Tras su mudanza a Sevilla, la Giralda, símbolo de la ciudad, está presente en cada uno de sus cuadros. De acuerdo a María José García del Moral, hija, pintora y experta en el estudio de la obra de Amalio, la Giralda constituye un nexo de unión entre sus cuadros y sus colecciones, diferentes por sujeto y época, unidos con el denominador común del enfoque en la realidad social andaluza.

²⁶ Gitana del grupo de los Herreros de Sevilla, Amalio la conoció porque vendía loterías en los alrededores de su estudio, en el barrio de Santa Cruz. Sus experiencias de vida (otro gitano mató al marido estando ella en la cama, y luego al nieto, por robar naranjas), patentes en su rostro y en su carácter, impresionaron al pintor. Esperanza, síntesis de la marginación porque parte de la etnia gitana, mujer, pobre y viuda, es uno de los sujetos privilegiados de sus últimos cuadros.

con el rostro surcado por unas arrugas que contienen el paso del tiempo, las experiencias, los sentimientos, los amores y el sufrimiento y que, vestida de negro, no llama la atención. Una crítica a la subordinación femenina se puede leer en varias otras composiciones, en particular un ejemplo es “La novia” (1977) (Fig. 10), donde una joven gitana es acompañada por la imagen de la muerte en el momento de su boda, evento a través del cual a la vez que alcanza su plena condición de mujer muere como sujeto de decisiones (la combinación mítica de *Eros* y *Thanatos*).



Fig. 9 Esperanza



Fig. 10 La novia

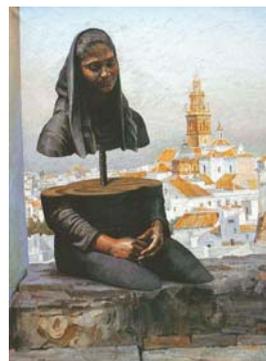


Fig. 11 Mujer desmontable

Otros aspectos relacionados, el de la pobreza femenina, material e inmaterial, la conversión de la mujer en objeto del trabajo (doméstico y no), su “cosificación” y su sometimiento cultural y político, aparece en “Pobre desmontable” (1971) (Fig. 11), donde una joven, vestida de negro y con la mirada hacia el suelo, está sentada con las piernas encajadas en un muro, dentro del espacio, a su vez limitado, de una ventana. Es atravesada por un tornillo, responsable del título del cuadro, que permite que las dos “piezas” de la mujer se recompongan, para hacer posible su “uso”.

En cuanto a las figuras masculinas, la pobreza y la sumisión están relacionadas frecuentemente con el aspecto laboral. Dos obras destacan por su significación: “Andaluces de carga” (1973) (Fig. 12) y “El pan encadenado” (1971).

Los “andaluces de carga” son un anciano, un campesino y un músico (¿gitano?), privados de su humanidad porque carecientes de un rostro, y muertos como sujetos por la sustitución de la cabeza con la calavera de los animales de carga. “El pan encadenado” es una composición un poco más compleja, donde sujetos de diferente sexo, edad, condición económica humilde y extracción



Fig. 12 Andaluces de carga

campesina (se recuerda que a principio de los setenta la economía andaluza era preponderantemente agrícola) están de pié, expectantes frente al espectador, y acompañan, sin signo de pronunciar palabras pero con miradas elocuente, a la anciana Esperanza (cuyo

nombre parece la irónica contradicción de su imagen). En una posición sobreelevada y separado por un juego de planos, se encuentra el pan –símbolo de vida y fruto del trabajo– atado por gruesos eslabones. La cadena es ausencia de libertad, en la vida y en el trabajo, es frustración, humillación y constricción cultural (Camacho Ordóñez, 2007: 155-164). Es significativo que este cuadro fuese elegido y comprado en el año 1973 para el Museo de Arte Contemporáneo (actualmente Reina Sofía)²⁷.

Finalmente, los andaluces de Amalio aparecen retratados en otro ámbito, el taurino. De modo distinto a Ressendi, aunque no del todo distante, Amalio utiliza el mundo y la simbología del toreo para reiterar ciertos aspectos del carácter andaluz de su tiempo. Es una simbología que gira alrededor del binomio vida y muerte y que relaciona la muerte con el destino, explícita de modo particularmente claro en “Mi muerte nace conmigo”²⁸. Otra composición, que invita a reflexionar sobre lo efímero del vivir cotidiano a la vez que actúa como una crítica a los tópicos sevillanos es “Sevilla güena” (significativo, por sí sólo, es el título), donde picadero y torero son dos hombres de pueblo, viejos y de aspecto cansado, el antítesis de la imagen supuestamente atractiva del matador esbelto y en la flor de la vida.

En síntesis, el trabajo pictórico de Amalio, así como el de Ressendi, se articula en torno al esfuerzo para desvelar el aspecto humano de Andalucía (Barroso Villar, 2007: 109-130), el presente que viven sus hombres y sus mujeres, de acuerdo con la idea del pintor de que “el arte tiene una misión social indirecta, como toda misión honrada y fructífera” (García del Moral y Caballero Calavía, 2007: 29). Presenta una sociedad que, a finales de los setenta, es todavía fuertemente asimétrica, por la subordinación y la explotación social de género (agrabada por la variable étnica), con pocos pasos dados en el largo período que le separa desde la II República. El fin de la dictadura y el impacto del eco de los movimientos sociales y la protestas ciudadanas que tuvieron lugar en el contexto europeo, permitieron a Amalio articular con más soltura una crítica más explícita con respecto a sus predecesores.

5. Tercer bloque. Desde los años ochenta hasta hoy: un campo para el estudio

El último período que aquí se considera empieza en los años ochenta y conduce hacia la situación actual. Andalucía emprende, en estos años, una nueva forma de organización político-institucional basada en la autonomía y se reinserta en el circuito de flujos transnacionales de capitales, objetos, imágenes e ideas, reposicionándose dentro del marco europeo. Su economía pierde el carácter prevalentemente agrícola mantenido hasta entonces, de tierra de emigración se convierte en lugar de inmigración, se acelera el proceso

²⁷ “El pan encadenado” fue adquirido en 1973 para el Estado, por el entonces Director General de Bellas Artes Florentino Pérez Embid en su visita a la Galería Bética. En tal ocasión, el Director comentó a Amalio el exceso de esparadrapos y puños en alto presentes en otros cuadros, tal como “Los oprimidos” y “Eucaristía” (García del Moral, 2005: 16).

²⁸ En este cuadro, la calavera es la otra cara del torero.

de urbanización y crece la concentración de las actividades económicas en las principales áreas metropolitanas. Se asiste a un principio de reformulación de los roles de género en los distintos ámbitos de la vida social y personal que, en su aspecto más evidente, se manifiesta en un gradual aumento de la presencia y la actividad femenina en los espacios públicos. El artista, observador y crítico de la realidad de su tiempo, vive y refleja tales cambios en su obra; lo último plasma interrogantes acerca de qué tipo de contenidos propone el arte en la actualidad, cuales representaciones presenta de la sociedad y de sus miembros, masculinos y femeninos, cuales aspectos, problemas o tensiones pone en evidencia y qué orientaciones o tendencias indica.

Antes de intentar abordar estas preguntas, es importante destacar dos aspectos de novedad que se han dado en el campo artístico en consonancia con las nuevas tendencias sociales de las dos últimas décadas, y que han influido en las formas de articular un discurso crítico desde el arte. Por una parte, se modifica la composición de género en el colectivo de artistas andaluces: el predominio de la figura masculina se matiza por la presencia más visible de la mujer, no sólo como galerista y experta, sino como creadora. La artista, especialmente tras el impacto del discurso feminista y de las nuevas visiones introducidas por el movimiento gay y lesbico, empieza a estar presente en los espacios más significativos y a beneficiarse de una crítica que valora tanto los contenidos como el aspecto estético de sus obras²⁹. Esta reconfiguración de género del campo artístico, acontece en Andalucía con dos décadas de retraso con respecto a otras realidades europeas, pero simultáneamente al proceso de cambio social en curso en la comunidad autónoma. Las diferentes culturas de género que caracterizan (como presupuesto de partida) a creadores de sexo distinto, ha favorecido el desarrollo de visiones múltiples y diversificadas. Por otra parte, la creciente aplicación de nuevos materiales y de las tecnologías en casi todos los ámbitos, se reporta en la difusión de nuevos instrumentos, soportes y técnicas en el arte y ello da vida a formas de expresión no tradicionales, aunque ya ampliamente difusas en el contexto internacional, como las instalaciones o la *performance*³⁰, un mayor uso del video y el enriquecimiento de las soluciones fotográficas. Junto con estos aspectos de transformación, se ha mantenido

²⁹ Ya desde principios del siglo XX en el panorama artístico occidental las mujeres habían pasado de ser objeto del arte, musas inspiradoras o simples espectadoras del trabajo masculino, a autoras profesionales de obras escultóricas o pictóricas, aunque todavía en pequeñas proporciones y tratando de temas relacionados con la reproducción de la visión dominante de lo "positivamente femenino" (mujer como madre, en ambientes íntimos y recogidos, en escenas bucólicas, etc.). La pertenencia al género femenino, y a otras minorías, serán hasta el arraigo de las críticas feministas las "variables que servirán a críticos de arte y a otros especialistas para naturalizar los contenidos estéticos y los aspectos formales de las obras creadas por los minorizados" (Méndez, 1995: 207).

³⁰ Es interesante la definición de *performance* artística que da Rosa Martínez: "La *performance* ofrece una nueva síntesis en la que la empatía es el vehículo para integrar el arte y la vida, el dentro y el fuera, el yo y el otro. [...] La *performance* contemporánea tiene un potencial crítico que deconstruye los modelos heredados" (Martínez, 2005: 54). La *performance* y, en general, el arte de acción, rescatan la subjetividad, anteriormente rechazada por el arte conceptual y minimalista, se ponen como propuestas alternativas frente al énfasis puesto en el racionalismo por estas corrientes.

centro de Estudios Andaluces

constante el contenido desestabilizador y reflexivo del arte, aunque con tonos más explícitos de crítica hacia cuestiones en pasado ausentes, tal como el orden social de género y las relaciones sociales que le estructuran, la instrumentalización del cuerpo o la homosexualidad. Otro aspecto que también parece haber mantenido una continuidad, es la atención privilegiada hacia el sujeto femenino como objeto de la representación artística, tanto por parte de creadoras como de creadores, aunque con un cambio de enfoque con respecto a las décadas anteriores.

Limitándonos a la pintura, objeto de este texto, se puede observar que especialmente desde finales de los años ochenta el impacto de las críticas feministas ha influido en la elaboración de un discurso nuevo y de nuevas imágenes femeninas por parte de las mismas artistas. En el contexto nacional, el discurso feminista (llegado a las artes plásticas sin el apoyo de un respaldo teórico sólido y de movimientos sociales fuertes como en otros países europeos o Estados Unidos) se empezó a percibir en los trabajos de Marina Núñez, Paloma Navares, Itziar Okariz o Elena Blasco, para poner sólo algunos de los ejemplos más relevantes³¹. En el contexto andaluz se estimuló, posteriormente, un discurso artístico femenino (no feminista) a través de los primeros trabajos en dibujo y pintura de Pilar Albarracín³², Nuria Carrasco³³, Victoria Gil³⁴, o Mercedes Carbonell³⁵, a comienzo de los años noventa. Con excepción de la última, estas artistas optaron posteriormente por desarrollar su obra mediante los aportes más dinámicos del video o de la *performance*, con instalaciones o por medio de la

³¹ De acuerdo a Mar Villaespesa, en las generaciones anteriores “el discurso feminista o el tema del cuerpo [...] no se hace visible; podríamos incluso decir que se trata de un discurso imposible a favor del lenguaje dominante” (Villaespesa, 1993: 24).

³² Pilar Albarracín en una de sus primeras obras plasma fragmentos de su corporeidad a través de las huellas dejadas en la tela por el color, una actuación que recuerda *Anthropométries* (1960) de Yvès Klein. Se decanta pronto por la expresión más dinámica de la *performance*, en la cual asume roles de mujeres diferentes (campesina, inmigrante, maltratada, ama de casa, bailaora, cantaora) que comparten una posición subalterna, socio-profesionalmente o en las relaciones de género. Denuncia las asimetrías sociales construidas a partir de las diferencias sexuales mediante actuaciones cargadas de ironía, un alto atractivo escénico y puntos satíricos, explotando los clichés de la cultura andaluza deconstruidos mediante una parodia que induce a cuestionar los modelos de relaciones sociales establecidos (ejemplos son “Musical Dancing Spanish Dolls” de 2001, “Bailaré sobre tu tumba” y “Te quiero Jose” de 2004 o la instalación más reciente “Recuerdos de España”, Málaga, 2009).

³³ A principio de los noventa presenta algunos trabajos donde utiliza el cuerpo como parte de un proceso de búsqueda de la identidad: realiza dibujos con sangre o estampa su figura encima de la relación de las operaciones quirúrgicas realizadas y de otras informaciones “técnicas” acerca de su identidad (son claras las influencias de los artistas extranjeros que utilizaron, con fines de crítica social, los fluidos corporales –como Kiki Smith o el fotógrafo A. Serrano– o emplearon la silueta en sustitución del cuerpo –como Ana Mendieta). Representa sujetos de sexo distinto cumpliendo actividades de aseo, arreglándose o vistiéndose (es decir, construyendo la propia imagen de acuerdo a una auto identificación) (“Sin título”, 1993).

³⁴ Nacida en Badajoz, se licenció en Bellas Artes en Sevilla, donde ha desarrollado su trabajo, por lo cual se incluye en este estudio. En algunas de sus primeras obras (“La saliva”, 1993; “Desde pequeña siempre te han dicho que no debes llevarte cualquier cosa a la boca”, 1993), pone el énfasis en los mecanismos de dominación patriarcal.

³⁵ Es significativo su trabajo acerca de la maternidad. Recoge el proceso de gestación (el propio) en algunos dibujos, y la fase *post-partum* mediante la representación gráfica de juegos infantiles o el dibujo con barra de labios o sombra de ojos, de rostros de mujeres que compaginan esa fase de la vida con los gestos rutinarios de maquillaje y demás quehaceres domésticos (“Papel pintado”, 1990). Mantiene una obra con claros contenidos de género hasta 2004, cuando decide concentrarse en el retrato.

fotografía³⁶. A tales ámbitos se sumaron pronto varias otras creadoras: por no ser el objeto de esta comunicación, se citan solamente las obras *fluxus* de Ángela Lergo, los videos de Carmen Sigler, el trabajo fotográfico de Marisa Vadillo o Lourdes Cabrera, o las obras de Pepa Rubio y de Ángeles Agrela. Sus esfuerzos son animados por el propósito de una reivindicación de la posición femenina a partir de la creación de imágenes; un trabajo orientado a articular un nuevo discurso visual como cimiento de la reestructuración de las identidades de género según patrones ajenos al “orden fálico” entronizado (Aliaga, 2007).

Atribuyen un lugar de primer plano al cuerpo femenino. A través de expedientes visuales, manejan una noción del cuerpo como ámbito de percepción, de actuación y de práctica, como objeto y como sujeto, construido culturalmente como símbolo (conductor de significados sociales) y como agente (participante activo en la vida social)³⁷. Es vehículo de las ideas, culturalmente determinadas, de la feminidad y la masculinidad (Reischer y Koo, 2004) y, en el marco de un discurso artístico en torno a la redefinición de una identidad de género, es conductor de un mensaje político con connotaciones críticas y subversivas. Es común a las distintas aproximaciones de las artistas andaluzas citadas, la recuperación del cuestionamiento de las estructuras androcéntricas y del sistema patriarcal difundido desde los setenta por sus compañeras europeas o norteamericanas, así como la revisión de los temas principales manejados por las últimas: maternidad, división sexual del trabajo (Annette Messager), cosificación de la mujer (Loren LeCoq y Nancy Youdelman), mantenimiento de la autonomía como sujeto (ni madre, ni objeto de belleza) (Gina Pane), subordinación frente al androcentrismo (Judy Chicago), reducción a un cuerpo, objeto de deseo sexual, expuesto a violaciones (Ana Mendieta, Marina Abramovic), sometido a un ideal de belleza rígido (determinado por los segmentos hegemónicos) que condiciona a su presencia en la sociedad y está supeditado a una idea de feminidad establecida por la sociedad de consumo (Eleanor Antin). Son trabajos que, poniendo en tela de juicio la asociación de la mujer con el cuerpo, invitan a una reflexión acerca de la relación íntima entre materialidad corpórea e inmaterialidad del sujeto (intelecto, esfera del pensamiento, etc. separados del cuerpo, en el Occidente, tras la racionalización del conocimiento de Descartes), liberan la noción de género de la de sexo y apuntan en dirección al discurso *queer* de la performatividad de las identidades de sexo-género.

³⁶ No parece casual el desplazamiento de la mayoría de las artistas andaluzas contemporáneas hacia estas formas de arte: se trata, efectivamente, de ámbitos donde no existe una tradición histórica (pues, masculina) y un modelo predeterminado que seguir y respetar, de modo que aparecen como un nicho dentro del campo artístico abierto a las nuevas incorporaciones.

³⁷ La capacidad de actuar sobre el cuerpo es una característica humana generalizada en las distintas culturas y se encuentra en el origen de prácticas antiguas (del tatuaje a las escarificaciones, incisiones corporales, *body painting*) muchas de ellas relacionadas con rituales de iniciación o con el fortalecimiento de una identidad social (como hombre/mujer adultos, miembros de un grupo étnico, con *status* determinado, etc.) (Schildkrout, 2004).

Distinto es el tratamiento del sujeto femenino por parte de los pintores, carecientes de los contenidos reivindicativos presentes en la obra de sus compañeras, aunque también fruto de una reflexión que brota de la experiencia prolongada en el campo artístico y que apunta a una renovación. Se citan aquí, por exigencias de brevedad, sólo los casos de dos artistas andaluces de relieve, diferentes entre sí por las técnicas usadas, el estilo y el enfoque: Juan Bautista Nieto, pintor hiperrealista sevillano, y Antonio Sosa, pintor y escultor de la misma provincia. Desde las primeras aproximaciones al mundo del arte, a mediados de los años ochenta, la mujer es el punto focal del trabajo de J. B. Nieto; la evolución de su obra demuestra una modificación en el tratamiento del sujeto femenino desde los desnudos iniciales (por ejemplo: “Preludio de un beso”) hasta sus últimas creaciones: *“En este último cuadro está ella tendida en el suelo, tiene una maleta, acaba de llegar; me preocupo de que haya cierta correspondencia y linealidad con lo que puede ser una mujer hoy. [...] He intentado que guarde una armonía con la mujer que yo entiendo que existe hoy en la calle. [...] Si ese cuadro lo vieses dentro de 300 años, deben entender y adivinar en poco como era la mujer que a mi me rodeó en ese momento.”*³⁸ Una mujer, sostiene el pintor, que *“ha encontrado un camino en el que realmente está funcionando de otra manera distinta”*, muy diferente, explica, de la de hace veinte años (aunque puesto a reflexionar le resulta más difícil concretar en qué se materializan dichos cambios).

El trabajo de A. Sosa contiene una reflexión distinta sobre el sujeto femenino y, muy vinculado a ello, sobre las relaciones de género. Parte de la figura del hombre (frecuentemente él mismo), protagonista de sus dibujos hasta fechas recientes, para llegar desde allí a la imagen de la mujer. Es ilustrativa la serie de cuatro cuadros titulada “Desnudos” (2008) (Fig. 13 y 14) en la cual la figura masculina -inicialmente la única presente- se desdibuja progresivamente para dejar salir el elemento femenino –en principio tumbado boca abajo, con una connotación negativa según el pintor³⁹, y finalmente de pie, tras una cortina de ADN (símbolo, a su vez, del origen y la regeneración)-. La interpretación que aporta el mismo Sosa se aleja del más obvio paralelismo con el mito bíblico de la creación de Eva desde la costilla de Adán (con las relativas connotaciones simbólicas de dependencia y sometimiento) y refiere a la presencia de la parte femenina en el hombre (*“el único planteamiento que debería hacer un artista ahora mismo, para mí el más válido, es el reconocimiento de lo femenino en lo masculino. [...] Lo que me gusta es la realización de lo femenino desde el hombre-hombre”*)⁴⁰.

³⁸ Entrevista realizada por la autora en Sevilla, el 13 de abril de 2009.

³⁹ Subraya este aspecto cuando explica: *“No quiero que a parezca lo femenino tumbado. Yo me digo ‘quiero terminar con algo positivo en lo femenino’*”. Entrevista realizada por la autora el 24 de marzo de 2009.

⁴⁰ Entrevista realizada por la autora el 24 de marzo de 2009.

Así, más que representar la mujer, A. Sosa entabla un discurso sobre el hombre y, tras la última evolución de sus dibujos (desde 2007), desplaza su atención hacia el cambio que el último ha sufrido: reconocer la presencia de aspectos femeninos en el varón



Fig. 13 Des-nudos



Fig. 14 Des-nudos

heterosexual (lo que indica como

“hombre-hombre”) significa poner en discusión la proyección masculina dominante en la cultura andaluza. No es una casualidad que estas reflexiones empiecen a manifestarse tan sólo muy recientemente, y precisamente en un contexto en que se han potenciado las actuaciones normativas a favor de un acercamiento entre los sexos (políticas públicas de igualdad, conciliación laboral, personal y familiar, etc.), ciertamente de implante más rápido que el cambio cultural sobre el cual se sustentaría su perpetuación.

El caso de A. Sosa introduce la última cuestión que se quiere tratar en este texto: la posible existencia de un discurso artístico sobre el hombre, por parte de pintores y de pintoras, que aborde las (también posibles) modificaciones de su papel en la sociedad y sus relaciones con el sujeto femenino.

Se observa la escasez de trabajos en torno a la figura masculina⁴¹. La mayoría de los relatos artísticos sobre el cuerpo masculino vierte en la homosexualidad (uno de los focos de atención, junto con la drogadicción, las cuestiones raciales y el SIDA, desde finales de los años ochenta)⁴², quedándose como un discurso de reivindicación minoritaria poco distante del que se articula sobre la mujer (Rafael Agredano o Guillermo Pérez Villalta son algunos ejemplos). De otro modo, se centran en cuestiones no específicamente masculinas y de interés “universal”, como el medio ambiente, las diferencias sociales, el impacto de la globalización o la fragmentación identitaria. Un ejemplo es la obra de MP & MP Rosado, dos artistas gaditanos que abordan el arte a partir de sus vivencias como gemelos y que trabajan

⁴¹ De modo distinto, en el plano internacional se empezó a desarrollar un discurso crítico en torno al hombre desde la mitad de los años noventa (aunque con una fuerza y una presencia menor en el terreno del arte con respecto al discurso femenino). Las masculinidades son objetos de revisión en algunas exposiciones en Europa, EE. UU. y Asia, en las cuales se quiere cuestionar la construcción de las identidades de sexo-género, se introduce el tema de la ambigüedad sexual y las masculinidades heterodoxas (algunos ejemplos son “Femininmasculin” e “In a different Light” de 1995, “The masculine masquerade” de 1996, “Transgenéricas” de 1996, “From the corner of the eye” de 1998, “Héroes caídos” de 2002, “Man made: a project about masculinity and art” de 2004).

⁴² Las primeras respuestas artísticas sobre estas temáticas procedieron de David Wojnarowicz y del colectivo ACT-UP en Estados Unidos, mientras que en España es conocido el trabajo de Pepe Espaliú, en particular sobre la marginación de los afectos por SIDA (Aliaga, 2007).

sobre la búsqueda identitaria, hasta 2005 empleando directamente la representación del sujeto con el uso de máscaras o el desdoblamiento (por ejemplo, "Intimidad" o "Afecto", 2002) y desde entonces preponderantemente mediante la representación de los elementos que refieren al cuerpo, en su ausencia (ropa, objetos de su vida, etc.). Su obra suscita preguntas en torno a la relación entre cuerpo e identidad: homonimia corporal y diferencias identitarias, lugar del cuerpo en la construcción de la identidad, etc. Otro ejemplo, sin ser exhaustivos, es el trabajo de Pedro G. Romero, quien se centra en la memoria y estudia la imagen del sujeto frente al paso del tiempo (histórico, biológico o psicológico).

Un enfoque diferente de los precedentes, que demuestra otro tipo de aproximación al sujeto, lo ofrece la pintura del pintor Salustiano. Su obra conduce hacia un lugar de frontera entre las nociones de masculinidad y feminidad estereotipadas y construidas una en oposición a la otra, y alienta a su puesta en discusión. Sus figuras se caracterizan por una mirada fuertemente expresiva y, a la vez, ambigua. Los rasgos que definen la fisonomía de los rostros masculinos y femeninos plasmados, rigurosamente, sobre el fondo rojo de sus lienzos⁴³ presentan mayores aspectos de convergencia que de discordancia; en particular los lineamentos masculinos se suavizan, gentilizándose y acercándose a facciones más dulces, típicamente femeninas, en busca de armonía y quietud (algunos ejemplos son las series: "Hunter", "Winter", "Red", "¿Me quieres?" o "Verkündigung", Fig. 15 y 16). Es una figuración que rompe con una connotación sexual rígida y que deja abierto el campo a la interpretación, que se vale de la libertad de la indefinición y se carga del atractivo de lo ambiguo.



Fig. 15 Serie *Hunter*



Fig. 16 Serie *Les nourritures terrestre*

⁴³ El pintor utiliza el rojo como metáfora del cielo, al mismo modo que lo es el oro en la cúpula de la Basílica de San Marco de Venecia. El rojo, según Salustiano, "tiene el poder de trascender a su propia condición de color" (Fernández, 2002: 15).

En síntesis, a parte casos muy puntuales, como el último ejemplo, parece que la masculinidad heterosexual dominante hoy en día apenas levante interrogantes o reflexiones, a pesar de su incuestionable modificación en el contexto de un entramado de relaciones sociales de género siempre más complejo. Recuperando una idea de Pierre Bourdieu, parece que todavía “la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla” (Bourdieu, 2000: 22).

6. Consideraciones conclusivas

El recorrido histórico hecho a través de las imágenes pictóricas, permite avanzar algunas consideraciones en relación con la hipótesis planteada en principio. Se asiste a un cambio iconográfico en relación con las figuras tanto del hombre como de la mujer: desde el costumbrismo tardorromántico, en particular, Julio Romero de Torres propone una figuración que deja percibir ciertos tonos de renovación y aspectos de modernidad (de modo simbólico a través de sus mujeres) dentro de una sociedad tradicional, donde sujetos de sexo diferente ocupan posiciones asimétricas; de modo distinto, Ressendi y Amalio, casos destacados, presentan una sociedad con una aguda segmentación de género, en la cual las variables étnicas y de clase social contribuyen a su agravio. Los pintores contemporáneos de ambos sexos, cuyo trabajo ha sido aquí solamente introducido, abordan desde una perspectiva distinta al sujeto sexuado: la figura femenina es cargada de un significado político (por artistas mujeres) o recibe un tratamiento que da cuenta de la modificación de su papel en la sociedad (por ciertos artistas varones). Más difícil es la reinterpretación de la figura masculina, todavía escasamente puesta en juego y cuestionada casi sólo en relación con la homosexualidad.

El cuerpo, masculino y femenino, es el lugar donde se visibilizan y se aplican las normas de género (reglas de “virilidad”), y actúa como un catalizador para la fijación del papel del sujeto sexuado. La masculinidad sexual hegemónica se construye a partir de la voluntad de diferenciación con respecto al “otro” (femenino y/o homosexual), mediante un proceso de naturalización de la diferencia que coloca en posiciones de poder al grupo de varones (el uso de la fuerza y la violencia, frecuentemente asociadas a la idea de virilidad, sustenta y justifica esta dominación). Actualmente, la noción de masculinidad dominante, y las normas a ella asociadas, empiezan a enseñar grietas: la presión publicitaria, de la industria cosmética, del *fitness* y del *wellness*, de la cirugía plástica, habitualmente ejercida sobre el cuerpo femenino (como mecanismo de encorsetamiento y de control social), se extiende al hombre. Este se convierte, tal como la mujer, en un objeto de deseo, para sujetos de sexo distinto o

homónimo (Aliaga, 2004), al mismo tiempo que se modifican ciertas actitudes masculinas en las esferas doméstica, laboral o más estrictamente personal⁴⁴.

La hipótesis de una desestabilización de las ideas de masculinidad y feminidad hegemónicas, que encuentra un buen terreno de apoyo en el cambio de sus representaciones en las artes plásticas, invita a una investigación de mayor profundidad⁴⁵. La configuración de nuevas masculinidades y feminidades estaría relacionada con un proceso de modificación en el plano cultural e identitario (de las culturas de género y las identidades de género). Si en el caso de las mujeres este fenómeno parece más explícito (gracias a la elaboración de un nuevo discurso por parte de ellas mismas), en el caso del hombre su expresión se muestra con mayores dificultades y encuentra mayor resistencia por la pérdida de poder que conlleva (como se ha dicho, el énfasis en las representaciones relacionadas con la homosexualidad entra en el campo de las reivindicaciones de minoría).

Este breve análisis permite desarrollar la hipótesis de partida, indicando una modificación a lo largo del tiempo en el significado asociado a las identificaciones como hombre o como mujer, que puede estar relacionado con una desestabilización en las culturas y las identidades de género construidas en la asignación y la asunción de roles tradicionales. Lo último justifica la oportunidad de un estudio pormenorizado del panorama artístico andaluz actual, tan rico y complejo como lo está siendo, cada vez más, la realidad social andaluza contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

⁴⁴ En el plano de la vida colectiva estas modificaciones encuentran respaldo en el auge de iniciativas públicas y normativas en función de la igualdad y la conciliación de la vida laboral, personal y familiar: en particular, en el contexto nacional, entró en vigor la Ley Orgánica 3/2007 para la igualdad efectiva de mujeres y hombres; en Andalucía se ha aprobado la Ley 12/2007 para la promoción de la igualdad de género, que hace hincapié en la corresponsabilidad de hombres y mujeres en ámbito público y privado.

⁴⁵ Este es uno de los objetivos de la investigación que está siendo conducida por la autora en el Centro de Estudios Andaluces (Consejería de Presidencia) desde septiembre de 2008, con el título "Hombres y mujeres de Andalucía: las imágenes del género a través de las artes plásticas".

ALIAGA, Juan Vicente (2004), *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, Nerea, San Sebastián.

ALIAGA, Juan Vicente (2007), *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Akal, Madrid.

APPADURAI, Arjun (ed.) (1986), *The social life of things: commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, New York.

BONET CORREA, Antonio (1980), "Sevilla: panorama artístico del siglo XX", en en VV.AA., *Los andaluces*, Eds. Istmo, Madrid, pp. 569-593.

BOURDIEU, Pierre (1977) "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (13):13-45.

BOURDIEU, Pierre (1992), *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona.

BOURDIEU, Pierre (2000), *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona.

CASANUEVA, Mario y BOLAÑO, Bernardo (Coords.) (2009), *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*, Anthropos, Barcelona.

CORTES, José Miguel G. (2002) "Construyendo masculinidades", en *Héroes caídos. Masculinidad y representación*, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Catálogo de la Exposición.

COVELO, Juan Manuel (2000), *Ressendí*, Ed. Guadalquivir, Sevilla.

DOMINGO, Carmen (2007), *Coser y cantar*, Lumen.

FERNÁNDEZ, Juan (2002), "Conversación de Salustiano y Juan Fernández", en *Salustiano*, Catálogo Colección *El deber me retiene en esta isla*, La Algaba (Sevilla), Madrid, Nueva York.

GARCÍA DEL MORAL Y MORA, María José (2005), "La pintura testimonial de Amalio", en *La Andalucía profunda de Amalio*, Catálogo de Exposición, Caja Granada.

GEERTZ, Clifford (1989), *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.

GEERTZ, Clifford (1994), "El arte como sistema cultural", en *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*, Paidós, Barcelona.

LEACH, Edmund (1989), *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Siglo XXI, México.

MARTÍNEZ, Rosa (2005), "Pilar Albarracín. Para volar", en *Pilar Albarracín*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, pp. 45-73.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor (1980), "La arquitectura en Andalucía", en VV.AA., *Los andaluces*, Eds. Istmo, Madrid, pp. 325-357.

REISCHER, Erica y KOO, S. K. (2004), "The body beautiful: symbolism and agency in the social world", en *Annual Review of Anthropology*, n. 33, pp. 297-317.

SANMARTÍN, Ricardo (2005), *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en antropología del arte*, Ed. Trotta, Madrid.

SCHILDKROUT, Enid (2004), "Inscribing the body", en *Annual Review of Anthropology*, n. 33, pp. 319-344.

VALDIVIESO, Enrique (2000), "Prologo", en Covelo, J. M., *Ressendi*, Ed. Guadalquivir, Sevilla, pp. 11-12.

VILLAESPESA, Mar (1993), "100%", en VV. AA., *100%*, Instituto Andaluz de la Mujer y Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, Sevilla, p. 17-27.

VV. AA. (1992). *Pintores de Sevilla 1952-1992*, Catálogo de Exposición, Ayuntamiento de Sevilla, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, Fundación El Monte.