

¿EL SUR A LA FUERZA? UNA MIRADA GENEALÓGICA Y SITUADA AL COLECTIVO ARTÍSTICO AGUSTÍN PAREJO SCHOOL

THE SOUTH BY FORCE? A GENEALOGICAL AND SITUATED APPROACH TO AGUSTÍN PAREJO SCHOOL ARTISTIC COLLECTIVE

Lola Visglerio Gómez¹

Recibido: 03/07/2024 · Aceptado: 24/03/2025

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.41814>

Resumen

El colectivo artístico malagueño Agustín Parejo School ocupa un lugar fundamental en la repolitización del arte español de los años ochenta. Sin embargo, su producción se considera anómala y excepcional en Andalucía, vinculándola a la influencia de corrientes artísticas estatales e internacionales. Este artículo problematiza la deslocalización que ha permeado en los análisis críticos sobre este colectivo y propone a cambio una mirada genealógica y situada a su trayectoria desde su arraigo en el territorio andaluz. Para ello, se analizan los diálogos que Agustín Parejo School estableció con las reivindicaciones políticas de la Andalucía transicional y con el debate sobre las identidades territoriales, que reemergió tras la muerte de Franco en diversas regiones del país. Todo ello servirá para cuestionar la excepcionalidad de su práctica en el contexto artístico andaluz y para tantear la existencia de genealogías invisibilizadas en los relatos sobre el arte en el Estado español.

Palabras clave

Agustín Parejo School; arte y política; genealogías artísticas; conocimiento situado; arte español de los años ochenta; transición política; Andalucía

Abstract

The Málaga-based artistic collective Agustín Parejo School occupies a fundamental place in the repoliticization of Spanish art in the 1980s. However, their production is considered anomalous and exceptional in Andalusia, frequently attributed to the influence of national and international artistic currents. This paper problematizes the delocalization that has permeated critical analyses of this collective and instead proposes a genealogical and situated perspective on their trajectory, rooted in

1. Universidad Autónoma de Madrid. C. e.: dolores.visglerio@uam.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3177-1038>

Andalusian territory. To this end, it examines the dialogues that Agustín Parejo School established with the political demands of transitional Andalusia and the debate on territorial identities that re-emerged after Franco's death in various regions of the country. This analysis will serve to reconsider the exceptional nature of their practice within the Andalusian artistic context and to explore the existence of other genealogies that have been obscured in narratives about art in the Spanish state.

Keywords

Agustín Parejo School; art and politics; artistic genealogies; situated knowledges; Spanish art of the 1980s; political transition; Andalusia

.....

Una mañana del verano de 1990, los muros, vallas publicitarias y cabinas telefónicas de Málaga aparecieron ocupados por el lema «El Sur a la Fuerza». Estas palabras completaban la parte inferior de un cartel cuyo motivo principal era una fotografía en blanco y negro de una bailaora flamenca, acompañada de varios guitarristas y mujeres ataviadas con trajes de lunares (FIGURA 1). A primera vista, ni la imagen ni el texto resultarían llamativos para cualquier transeúnte distraído, pues responden a la perfección a tantos eslóganes e imágenes publicitarias utilizados como reclamo turístico o como propaganda política disfrazada de promoción cultural, en la España de los años noventa.

Es probable que así fuera como el creador del cartel, el colectivo artístico Agustín Parejo School (en adelante APS) pretendía, a priori, que este fuera leído². Al fin y al cabo, el trabajo de APS, activo en Málaga desde finales de los años setenta y hasta mediados de los noventa, partía de las mismas textualidades, visualidades y retóricas de los medios de masas, de cara a disputar el poder que estos detentaban a la hora de dirigir deseos, voluntades, costumbres y subjetividades³. Esta es la estrategia utilizada en el mencionado cartel, cuyo supuesto cometido publicitario queda alterado al dedicarle una mirada algo más atenta.

Es así como identificamos un elemento que distorsiona la composición: la bandera nazi que ondea en el margen izquierdo de la imagen, que extrae abruptamente a la bailaora del imaginario folklorizante y estereotipado en el que nuestra mirada distraída la situaba, al tiempo que lanza paralelismos entre el uso propagandístico del flamenco por parte del franquismo y sus alianzas con el régimen hitleriano. Por su parte, el texto que acompaña a la imagen, que traslada un sentido de familiaridad y extrañeza similar al de esta, nos devuelve al tiempo contemporáneo. Así, «El Sur a la Fuerza» parodia el eslogan del PSOE para las elecciones al Parlamento de Andalucía de 1990: «La Fuerza del Sur». Con tan solo cambiar el orden de las palabras, se revierte el tópico y el sur deja de ser el destino turístico —pasional y exótico— por excelencia, para convertirse en un espacio de reclusión sin escapatoria posible.

Al integrar este cartel en la textura mediática de la ciudad (FIGURA 2), confundido entre el resto de propaganda electoral, APS realizaba una intervención estético-política que no había sido habitual en la escena del arte español de los años ochenta,



FIGURA 1. AGUSTÍN PAREJO SCHOOL, *EL SUR A LA FUERZA*, 1990. COLECCIÓN MACBA. Fundación MACBA © Agustín Parejo School

2. Utilizaré el concepto de «colectivo artístico» en aras de la simplificación, aunque, como señala Jesús Alcaide, «APS no es un artista o grupo artístico sino relaciones entre individuos donde lo artístico se da siempre por añadidura». Vid. Alcaide, Jesús: «Nosotros fuimos todos», en Alcaide, Jesús (ed.): *Agustín Parejo School*. Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2016, p. 15.

3. Fernández Salgado, María: «La centralidad del lenguaje en la obra de Rogelio López Cuenca», *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, 26 (2016), p. 102.

aunque empezaría a serlo en la de los noventa. Ciertamente, como se ha destacado en distintos análisis sobre su trayectoria, la unión de arte, política y activismo de APS fue pionera en el Estado español desde la llegada de la democracia. Ello explica que, en la última década, hayan aumentado los trabajos sobre este colectivo⁴, así como su presencia en exposiciones y colecciones de arte contemporáneo⁵.



FIGURA 2. AGUSTÍN PAREJO SCHOOL, *EL SUR A LA FUERZA*, 1990. COLECCIÓN MACBA. Fundación MACBA © Agustín Parejo School

Este interés por el trabajo de APS no resulta extraño, dada la relevancia que lo reviste, que puede ser sintetizada en tres grandes aspectos. El primero de ellos es su capacidad para vincular arte e intervención social desde un lenguaje experimental y de alto contenido político; el segundo de ellos es su anonimato, pues nunca se supo con exactitud quiénes formaban el grupo de «los Parejo», como informalmente se los conocía⁶. Ambas cuestiones quedan redimensionadas al ser promovidas, además, en unos años de rauda incremento del capital económico y simbólico del nombre autoral y de afianzamiento de la obra de arte como bien de consumo, como fueron los ochenta⁷. La tercera y última característica que suele subrayarse en los textos críticos sobre APS es *lo situado* de su práctica artística, entendido este concepto desde la epistemología crítica de Donna Haraway y su defensa del «conocimiento situado»⁸. De nuevo, esta cuestión adquiere más relevancia si atendemos al contexto, dado que lo habitual entre los artistas españoles de los años ochenta fue priorizar

4. Alcaide, Jesús: *op. cit.*, y Méndez Baiges, María Teresa: «Arte y activismo urbano en los ochenta. El proyecto *Sin Larios* de Agustín Parejo School», *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, extra 3 (2013), pp. 309-326.

5. Es el caso de las exposiciones *Agustín Parejo School*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (2016) o *Gelatina Dura. Historias escamoteadas de los 80* (MACBA, 2016). Más recientemente, APS también ha logrado una posición destacada en la reorganización de la colección del Museo Reina Sofía.

6. Para conocer el porqué del nombre, véase Alcaide, Jesús: *op. cit.*, p. 16.

7. López Cuenca, Alberto: «El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80», *Revista de Occidente*, 273 (2004), pp. 21-36.

8. Haraway, Donna J.: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.

la internacionalización como medio para lograr notoriedad en la escena del arte contemporáneo⁹.

Querría detenerme en este último punto. Pues, a pesar de que APS tuvo, en efecto, una trabazón muy fuerte con el contexto andaluz desde el que operaba, la importancia que se le ha concedido a este en la literatura académica ha sido más bien escasa¹⁰. Ha habido una tendencia a analizar a APS desde el marco de su anomalía y «excepcionalidad» y, en todo caso, a vincular su trabajo al de otros colectivos artísticos o «grupos de afinidad» del resto del Estado, como Preiswert o Estrujenbank, a pesar de que estos empezaron su trayectoria más de diez años después de que lo hiciera APS. Uno de los aspectos más llamativos de esta descontextualización en los análisis existentes sobre este colectivo es la escasa atención que se ha prestado a su problematización de los usos de la identidad andaluza en el debate político coetáneo, cuya importancia considero central en su obra, como ha quedado patente en la imagen que abre este texto.

En las líneas que siguen, mi objetivo será paliar en lo posible esta laguna historiográfica, cuya principal consecuencia ha sido la deslocalización de la producción artística de APS y, en paralelo, la invisibilización de Andalucía en los relatos críticos sobre el arte español de los años setenta y ochenta. Según mi hipótesis, la práctica de este colectivo cobra otras capas de significado si atendemos al «espacio de consumo vernáculo» en el que produjo y al que dirigió sus intervenciones artísticas y mediáticas. Lo vernáculo aquí no es sinónimo de masas ni de popular, aunque bebería de ambos conceptos. En este texto lo utilizaré con el sentido que propone el historiador del arte Kobena Mercer, para quien lo vernáculo hace referencia a la «naturaleza antagonista» que surge en la división social entre lo popular, o lo perteneciente o relativo al pueblo, y las reglas y normas de la oficialidad, «que delimitan lo que es y lo que no es permisible en la vida pública»¹¹.

Para contrastar la hipótesis de partida, analizaré varios trabajos en los que APS utiliza los símbolos andaluces para cuestionar el proceso de normalización autonómica de Andalucía, pero también para testar su operancia en la recuperación del pasado reivindicativo de esta región. En un segundo momento, examinaré la actualización de ese pasado revolucionario en las luchas sociales de los ochenta, que APS emprende por medio de la reapropiación de formas vernáculas, simbólicas y políticas de «lo andaluz». Asimismo, a lo largo del texto, haré dialogar las obras de este colectivo con las de otros artistas andaluces, cuyo trabajo se orientó hacia problemáticas similares. Ello servirá para repensar la supuesta excepcionalidad de APS y para tantear la existencia de otras genealogías artísticas en Andalucía, hasta ahora invisibilizadas en los relatos vigentes sobre el arte en el Estado español.

9. Verdú Schumann, Daniel A.: «Art Policies, Identity, and Ideology in Spain During the 1980s», en De Haro, Noemí; Mayayo, Patricia y Carrillo, Jesús (eds.): *Making Art History in Europe After 1945*. Nueva York, Londres, Routledge, 2020, pp. 195-211.

10. Es una opinión compartida por otros autores. Vid. López Cuenca, Alberto: «Narrating Dissident Art in Spain: The Case of Desacuerdos. Sobre Arte, Políticas y Esfera Pública (2003-2005)», en De Haro, Noemí; Mayayo, Patricia y Carrillo, Jesús (eds.): *Making Art History in Europe After 1945*. Nueva York, Londres, Routledge, 2020, pp. 261-262.

11. Mercer, Kobena (ed.): *Pop art and vernacular cultures*. Londres, Iniva y The MIT Press, 2007, p. 10.

TRANSPARENCIA Y OPACIDAD DE «LO ANDALUZ» EN AGUSTÍN PAREJO SCHOOL

Como indiqué al iniciar este texto, el cartel *El Sur a la Fuerza* ocupó las calles de Málaga durante las elecciones autonómicas de 1990. Esta circunstancia no es casual, pues muchas piezas de APS coincidieron con periodos electorales. Es el caso de 1982, cuando hicieron su primera exposición, *Agit-pop de octubre*, en la que intervinieron sobre carteles electorales; o 1986, cuando realizaron las piezas *Málaga Euskadi da*, *Consignas* o *Caucus*, esta última parodiando una campaña electoral¹². Esta periodicidad se explica por la importancia que tuvieron los materiales y eslóganes políticos en APS, pero también por el interés de este colectivo en zarandear las nociones asumidas en la construcción social y política de «lo andaluz». No olvidemos que las primeras campañas electorales de la democracia en España fueron momentos de alto consumo identitario, sobre todo en aquellas regiones en las que la conquista de la autonomía se había vivido con intensidad, y cuyos réditos eran disputados por distintas fuerzas políticas, como ocurría en Andalucía.

En esta región, la aprobación del Estatuto de Autonomía —alcanzada en 1981— ocupó un lugar fundamental en el debate público desde la muerte del dictador. Para entender las particularidades regionales de este proceso, conviene recordar que Andalucía llevaba décadas arrastrando un déficit industrial, agravado por la guerra civil y la política autárquica de posguerra. En los años sesenta, los Planes de Desarrollo dejaron fuera a buena parte de la región, que pasó a ser una de las más desindustrializadas del país, por lo que se volcó hacia la agricultura, la industria agroalimentaria y la minería¹³. Una de las consecuencias directas de este desajuste de Andalucía con respecto al resto del Estado fue la emigración masiva que provocó. Se calcula que, entre 1962 y 1973, una media de 100.000 andaluces y andaluzas abandonó anualmente la región hacia otras partes del país —sobre todo, Cataluña, que acogió a un 59,70% del total— o al extranjero¹⁴.

De entre todas las causas que explicaban la precaria realidad de Andalucía al final de la dictadura, las más repetidas fueron el centralismo del Estado y la dependencia. Por esta razón, el apoyo social a la autonomía fue masivo entre los y las andaluzas, en cuyo imaginario colectivo la descentralización y el logro del autogobierno se equiparaban a la mejora de sus condiciones de vida más básicas. Así quedó reflejado en las multitudinarias manifestaciones del 4 de diciembre de 1977, cuando casi dos millones de personas salieron a la calle para reclamar una autonomía para

12. Para un análisis detallado de estas piezas puede consultarse Pujals Gesalí, Esteban: «El arte de la fuga: modos de la producción artística colectiva en España 1980-2000», en Carrillo, Jesús y Estella Noriega, Iñaki (eds.): *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. San Sebastián, Granada, Barcelona y Sevilla, Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA y UNIA, 2004, pp. 152-160 y Alcaide, Jesús: *op. cit.*, pp. 13-33.

13. Cruz Artacho, Salvador: *De la memoria dormida a la lucha y conquista de la Autonomía Política para Andalucía en la Transición Democrática, 1939-1981*. Sevilla, Fundación Pública Andaluza, Centro de Estudios Andaluces, 2017, p. 36.

14. Díaz Quidiello, José Luis (dir.): *Atlas de la historia del territorio de Andalucía*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, p. 55.

Andalucía en los mismos términos y condiciones que el resto de los territorios del país¹⁵.

Hubo muchos artistas que se implicaron en esta y en otras causas políticas y sociales de especial incidencia en Andalucía en esos años. A pesar de su relevancia, esta producción artística no es suficientemente reconocida en la actualidad. Es el caso, por ejemplo, de la trayectoria del granadino Juan de Loxa, que en 1973 realizó *Es preciso armarla* (FIGURA 3). En esta pieza, unas pesadas letras de metal, imantadas contra una superficie con la bandera andaluza, esperan a ser movidas por el público para formar la palabra «Andalucía». La sutileza con la que Loxa utiliza la polisemia de la palabra «armar» era una estrategia necesaria en el contexto dictatorial todavía vigente: había que *armar* Andalu-



FIGURA 3. JUAN DE LOXA, *ES PRECISO ARMARLA*, 1973. Fundación Casa Natal de Blas Infante, Ayuntamiento de Casares

lucía, es decir, darle un contenido y una razón de ser que la legitimaran como sujeto político; pero también era preciso *armar a* Andalucía, es decir, proveerla de las herramientas necesarias para hacer efectivos sus derechos y reivindicaciones¹⁶.

Tanto Juan de Loxa, como otros artistas andaluces de esa época, como José Caballero, con su *Propuesta para una bandera andaluza* (1977) o el colectivo La Carpeta, con su *Acción escénica sobre Andalucía* (1984), utilizaron los símbolos andaluces para reflexionar sobre la función social y política que estos cumplieron en el despertar democrático del país¹⁷. Como es sabido, en ese momento, las lenguas y símbolos nacionales y regionales cobraron gran peso en la puesta en escena, no solo de los partidos nacionalistas, sino de muchos de los situados en el espectro de la izquierda, así como en otras movilizaciones políticas sin vinculación partidista¹⁸.

Al igual que Loxa o Caballero, también APS exploró la potencialidad política de los símbolos andaluces. No obstante, mientras los primeros lo hicieron durante el momento de mayor efervescencia de la lucha por la autonomía y sus reivindicaciones asociadas, en APS habría que esperar hasta la segunda mitad de los ochenta para encontrar un interés similar. Destacan, en este sentido, las obras que el colectivo presentó en la exposición *Consignas*, celebrada en la galería Pedro Pizarro de Alhaurín el Grande (Málaga) en 1986. Se trata de una serie de pinturas con textos referidos a la actualidad política, de los que destacan los que llevan el lema «Som

15. Contreras Becerra, Javier: *Cuando Andalucía despertó: el movimiento andalucista durante el proceso de cambio político (1976-1982)*. Córdoba, Almuzara, 2019.

16. Para saber más sobre Juan de Loxa, véase Castro, Olalla (ed.): *Juan de Loxa. Resistir en el margen*. Granada, Patronato Cultural Federico García Lorca, 2018 y De Loxa, Juan: *Juegos reunidos (memoria 1967-2007 y pico)*. Salobreña, Granada, Alhulia, 2009, pp. 11-28.

17. Para saber más sobre estas obras, véase: Madrigal Neira, Marián: *La memoria no es nostalgia: José Caballero*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 151 y La Carpeta: *La Carpeta*. Granada, Diputación de Granada y Ayuntamiento de Granada, 1986.

18. Díaz Alonso, Diego: *Disputar las banderas. Los comunistas, España y las cuestiones nacionales (1921-1982)*. Gijón, Trea, 2019, p. 364.

una noció». Para una de estas obras APS utilizó como soporte el cartel del Partido Andalucista para las elecciones autonómicas de ese año¹⁹. Recortada sobre un fondo con la bandera de Andalucía —pintado con toscas pinceladas de raigambre expresionista—, APS había escrito la frase «Som una noció», a través de la cual se dejaba ver el rostro del candidato y el eslogan de campaña (FIGURA 4).



FIGURA 4. AGUSTÍN PAREJO SCHOOL, *CONSIGNAS*, 1986. Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo © Agustín Parejo School

En los escasos análisis que existen sobre *Consignas*, las piezas que utilizan la bandera de Andalucía suelen obviarse, en beneficio de las que parodian la bandera española²⁰, lo que dificulta la vinculación de esta serie con el contexto político andaluz, al tiempo que aplanan sus múltiples significados. En cambio, si contemplamos estas obras a la luz de la trayectoria de APS, no solo se comprueba

19. El Partido Andalucista (PA) fue el heredero del Partido Socialista de Andalucía (PSA), partido fundado en 1976, de ideología de izquierdas y andalucista, que desempeñó un papel de gran importancia en el proceso autonómico andaluz.

20. Alcaide, Jesús: *op. cit.*, pp. 22-23. Por ejemplo, el Museo Reina Sofía, que dispone de tres obras de esta serie (dos de ellas con la bandera española), no dispone de ninguna con la bandera andaluza.

la importancia que tuvieron los símbolos andaluces en toda su producción, sino también cómo este colectivo no partía de cero en el ejercicio de su resignificación. Al contrario, este tipo de piezas se insertan en una genealogía iniciada, entre otros, por los mencionados Loxa y Caballero.

Ahora bien, cuando estos últimos realizaron sus piezas, el significante de la bandera aún no albergaba un significado concluso y definitivo, a diferencia del momento que elige APS, en el que esta ya ha sido asumida como mecanismo simbólico de representación del poder. En efecto, si en 1977 la colocación de una *arbonaida*²¹ en un edificio público desencadenaba cargas policiales que acabaron en un asesinato²², menos de diez años después, en 1986, la bandera de Andalucía decoraba fachadas de ayuntamientos, diputaciones provinciales, comisarías de policía y el mismísimo Parlamento de Andalucía. Por lo tanto, no tenía sentido reflexionar sobre lo que este símbolo podía potencial y colectivamente encarnar, sino deconstruir el significado ideológico que ya comportaba.

Ese alejamiento de la cualidad utópica y transformadora del símbolo se materializa en APS a partir de un tratamiento irónico tanto en lo visual, como en lo lingüístico. Por una parte, el uso del término «noció» en lugar de «nació» cuestiona la reivindicación nacionalista e identitaria que tanto predicamento tuvo en la transición democrática andaluza²³: ¿somos verdaderamente una *nación*?, ¿o la nación se trata solo de una *noción* sin contrapartida social real, más allá de su provecho electoralista? El uso del catalán también nos hace pensar en la reivindicación de la legitimidad histórica de Cataluña en el proceso de consecución de la autonomía, que habría invisibilizado las de otros territorios con menor presencia mediática.

Visualmente sucede algo similar, al dejar ver, a través del propio símbolo, el mecanismo de su instrumentalización partidista. De tal forma, si una de las cualidades de los símbolos nacionales es que, a priori, como significantes, son opacos —es decir, «más allá de su forma perceptible (...), no sabemos qué contenido político pueden contener»²⁴— APS los vuelve (semi)transparentes. Esa pérdida de opacidad tiene gran potencia poética y política en el contexto, pues alude a la pérdida de multivocalidad —es decir, de la capacidad de «albergar y proyectar multitud de significados»²⁵— que la oficialización de la autonomía impuso sobre unos símbolos que nacieron y crecieron al albor no de una, sino de múltiples reivindicaciones sociales, populares y de clase, del pueblo andaluz.

Una de las consecuencias de la pérdida de multivocalidad que sufrieron los símbolos andaluces al llegar a las instituciones oficiales fue la amnesia histórica que

21. «Arbonaida» es una palabra que proviene del árabe andalusí «albulaida», diminutivo de «balad», que significa «tierra pequeña» o «mi tierra». Es un término no oficial utilizado para referirse a la bandera de Andalucía.

22. Me refiero a la tragedia ocurrida durante la manifestación en pro de la autonomía para Andalucía que recorrió las calles de Málaga ese día, en la que Manuel José García Caparrós, un joven militante de Comisiones Obreras, fue alcanzado por una bala que acabó con su vida durante las cargas policiales que sucedieron a la colocación de una bandera andaluza en la fachada de la Diputación.

23. De los Santos López, José María: *Sociología de la transición andaluza*. Málaga, Editorial Librería Ágora, 1990.

24. Angosto Ferrández, Luis Fernando: «La bandera española en contexto, ¿qué simboliza?», *Nueva Tribuna*, 24 mayo 2020 [en línea] <https://www.nuevatribuna.es/articulo/sociedad/bandera-espanola-contexto-simboliza/20200524182833175271.html> [Consultado: 11 de junio de 2024].

25. *Ibidem*.

los acompañó. Esta sería motivo de interés en muchas de las piezas que hizo APS en los años que siguieron a su exposición *Consignas*. Así pues, si hasta ahora hemos visto cómo las obras de «los Parejo» problematizaron la oficialización de la autonomía y los mecanismos identitarios y simbólicos que la refrendaron; a continuación, expondré cómo su producción también denunció —y trató de reparar— los olvidos que había llevado aparejados esa normalización autonómica.

OLVIDOS PACTADOS Y AÑORANZAS CONSCIENTES

Cuando hablo de normalización autonómica, me refiero al proceso mediante el cual la consolidación del autogobierno para Andalucía no alcanzó el grado de transformación social que reclamaba la sociedad civil, al no dar respuesta a los problemas que asediaban a las capas populares de esta región. Recordemos que la precaria situación del andaluz de a pie había estado en la base ideológica del andalucismo político y había alimentado la lucha jornalera y de clase que le dio razón de ser²⁶. Con el asentamiento de las instituciones autonómicas, esta herencia reivindicativa fue relegada al olvido, en un ejercicio de amnesia que se entendió necesario para situar a Andalucía en un marco de normalización institucional estatal y europea.

Este «pacto del olvido» adquirió solidez y legitimidad gracias al papel estratégico que ocupó en la nueva línea ideológica de la Junta de Andalucía, en manos del PSOE. A partir de 1984, se consumaba una nueva etapa en el proceso autonómico andaluz, en la que los organismos institucionales dejaron atrás el discurso del subdesarrollo y de la identidad regionalista/nacionalista²⁷. Este discurso, que era el que había dado la victoria a este partido en los distintos comicios democráticos, fue sustituido por otro basado en la «vertebración» y la «modernización». No obstante, como señalaba más arriba, su talante «optimista» difícilmente encajaba con los ínfimos datos de ocupación y renta per cápita de Andalucía, ni tampoco con la gran agitación social que vivía el campo andaluz²⁸.

La capacidad de los símbolos andaluces —y de su carga histórica y política— para dar cuenta de esta contradictoria y paradójica situación también fue explorada por APS. En 1986, un año después de *Consignas*, la Peña Wagneriana —un efímero grupo musical formado por Juan Antonio y Rogelio López Cuenca, Alain Piñero y Antonio Urbano, miembros todos de APS— lanzaba el maxiepé *Hirnos de Andalucía*²⁹.

26. Cobo Romero, Francisco: *Revolución campesina y contrarrevolución franquista en Andalucía: conflictividad social, violencia política y represión franquista en el mundo rural andaluz, 1931-1950*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2004.

27. Caro Cancela, Diego: *Cien años de socialismo en Andalucía (1885-1985)*. Cádiz, Quorum Editores, 2013, pp. 647-648. Dicho discurso identitario había tenido también su correlato en la promoción cultural de la Junta de Andalucía y otras instituciones oficiales a través del arte contemporáneo. Vid. Torre Amerighi, Iván: «Andalucía en la contemporaneidad: 1978-2008. Aproximación a las construcciones de unas identidades plásticas a través del catálogo artístico», *Atrio Revista de Historia del Arte*, 26 (2020), pp. 266-290.

28. Caro Cancela, Diego: *op. cit.*, p. 641.

29. Peña Wagneriana: *Hirnos de Andalucía*. ¡Ojú qué caló! Ubrique, Grabaciones Matasellos, 1987.

En una de las maquetas de la portada aparece una fotografía en blanco y negro de jornaleros andaluces, que se encuentra semi oculta por un fondo con la bandera de Andalucía (FIGURA 5).

En esta obra, «los Parejo» vuelven a la transparencia/opacidad de los símbolos andaluces, pero esta vez con el objeto de evidenciar su papel en el ocultamiento o el camuflaje de las históricas luchas jornaleras de Andalucía. Al hacer ver un imaginario andaluz —y andalucista— que parecía remontarse a la guerra civil y la dictadura y que estaría, a priori, superado en la Andalucía moderna e internacional de los ochenta, APS reivindicaba otros pasados, como el de la colectivización y la revolución agraria, que no prosperaron. Al mismo tiempo, los hacía dialogar con un presente en el que la proliferación de símbolos no lograba contener esa huida de Andalucía a la que muchas personas seguían abocadas. De ahí el doble e irreverente sentido de la palabra «hírnos», un juego polisémico que ya aparecía en Juan de Loxa y en *Consignas*.

En un artículo de época, Esteban Pujals se refería a esta dislocación histórica y temporal de las piezas de APS a partir de los conceptos de «nostalgia» y «añoranza consciente»³⁰. Con ello, el autor aludía a la recuperación que APS hacía de una iconografía y unos modos de hacer «radicales», que habían sido productivos durante la dictadura, pero que parecían fuera de lugar durante los años ochenta, cuando la esperanza de que la transición abriera un debate profundo sobre el devenir político del país se había truncado³¹. Pujals relaciona la cuestión de la «radicalidad» con el protagonismo que tuvieron las vanguardias históricas y la estética soviética en la producción del colectivo malagueño, una vinculación que también aparece en otros análisis sobre APS³².

No obstante, desde mi lectura, ese anacronismo —o añoranza consciente— también se acomoda al modo como «los Parejo» utilizaron un imaginario y una estética «radical andalucista» que, como hemos visto, tampoco tenía ya predicamento ni en la esfera pública andaluza, ni en la española. Ahora bien, en APS, el rescate de ese imaginario pasa por su activación en el presente. Es decir, no se trata de restaurar los significados de los símbolos y referencias del pasado, sino de jugar con la memoria de los espectadores y con las capas de significado que el uso descontextualizado de los mismos provee en la Andalucía de los ochenta. Una de las canciones del maxiepé *Hírnos de Andalucía* es reveladora de cómo opera esa actualización de significados en APS.



FIGURA 5. PEÑA WAGNERIANA, MAQUETA DE LA PORTADA DEL MAXIEPÉ «HIRNOS DE ANDALUCÍA», 1987. Colección Juan Antonio López Cuenca © Agustín Parejo School

30. Pujals Gesalí, Esteban: «Po-ética de la renuncia. Agustín Parejo School», *Arena Internacional del Arte*, 3 (junio 1989), p. 62.

31. *Idem*, p. 62.

32. Alcaide, Jesús: *op. cit.*, pp. 19-20 y Méndez Baiges, María Teresa: *op. cit.*, pp. 311-312.

Me refiero al tema titulado ¡Ojú qué caló! En clara alusión al himno de Andalucía —cuyo estribillo original dice: «Andaluces, levantaos / Pedid tierra y libertad»—, la letra de la canción intercala las frases «Andaluces, levantaos», «¡Ojú qué caló!», con palabras que, en forma de pastiche, recorren hitos de las luchas populares andaluzas —«lucha jornalera», «Paco Casero»³³; tópicos de lugares, personajes y productos gastronómicos asociados a Andalucía —«viuda de Paquirri», «Puerto Banús», «molletes de Antequera»—; circunstancias y sucesos geopolíticos de importancia para la región —«base de Rota», «Sexta Flota»—; así como personajes y obras clásicas de la tradición artística y literaria andaluza —«Platero y yo», «León y Quiroga»—.

En el videoclip de la canción, todas estas referencias se enuncian sobre imágenes de postales, fotografías de prensa, publicidad y otros materiales realizados por los APS, que no siempre acompañan de manera literal a las palabras pronunciadas³⁴. Esta «falta de concordancia» actualiza los significados de imágenes y palabras de forma simultánea, al tiempo que añade connotaciones divergentes a las asumidas en el consumo cotidiano de estas. De tal modo, la «lucha jornalera» se acompaña de una imagen del conflicto palestino y es precedida por una postal de un coche de caballos en la Feria de Sevilla; la referencia a Sierra Nevada aparece sobre la fotografía en blanco y negro de un desierto que nuestro imaginario sitúa en el norte de África, y Badolatosa (un municipio de la provincia de Sevilla) es asimilado a una ikurriña.

Los significados que acumulan estas asociaciones de imagen y texto solo son totalmente legibles en el espacio de consumo vernáculo al que van dirigidas. Es así como entendemos la vinculación que establecen entre los debates identitarios y nacionalistas sobre «lo andaluz» y los conflictos sociales y políticos de los que esta región era, a la vez, *sujeto* y *objeto*. Me refiero, entre otras cosas, a la especial vulnerabilidad de Andalucía ante el proceso de rearme de la Guerra Fría, al ser la única comunidad autónoma del Estado con dos bases militares estadounidenses, resultado de las alianzas entre la España de Franco y EE. UU.; al acelerado proceso de urbanización de la costa malagueña, resultado del turismo de «sol y playa» impulsado por el desarrollismo franquista; o al conflicto del Sáhara occidental y el papel de Andalucía en su estrecha vinculación geográfica, histórica y colonial con el norte de África.

Esta preocupación por el olvido de un pasado que sigue operando en el presente revela la pulsión genealógica del trabajo de APS. Como es sabido, la construcción de genealogías ha sido una enseñanza de la metodología feminista³⁵, que también ha demostrado su potencialidad para la Historia del arte y la Cultura visual³⁶. Asimismo, esta se revela como una herramienta de especial importancia y significado en geografías particularmente heridas por el olvido historiográfico, como la andaluza,

33. Francisco Casero Rodríguez fue un líder jornalero, fundador del Sindicato de Obreros del Campo.

34. El videoclip puede visionarse al completo: [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=jual8AR3JBo> [Consultado: 11 de junio de 2024]

35. Pollock, Griselda (ed.): *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*. Londres, Nueva York, Routledge, 2005, pp. XII-XX.

36. Soto Calderón, Andrea: *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge, 2023.

gracias a su capacidad para recuperar, hilar y traer al presente los ecos, relaciones y silencios que nos llegan del pasado, más que reconstruir una cronología basada en hitos y grandes nombres.

Además de que podamos, desde el hoy, «realizar performativamente una genealogía» sobre el arte andaluz de los ochenta, es decir, «instituir la en su hacer»³⁷, el análisis situado de APS demuestra que el espíritu genealógico ya atravesaba su propia producción artística. Se trata de un interés que es rastreable en otros artistas coetáneos y que se nutre, en parte, de las fuertes reivindicaciones sociales de esta década, en las cuales estaba muy presente la memoria de la dictadura y del antifranquismo, pero también el pasado imperialista y colonialista del país. Sin ir más lejos, las problemáticas que aparecen en el videoclip *¡Ojú qué caló!* tuvieron su respuesta en la emergencia de un amplio movimiento por la paz y ecologista en Andalucía; en la formación de asociaciones en defensa de la vivienda; o de plataformas anti-imperialistas y de solidaridad con los países latinoamericanos³⁸.

La implicación directa o indirecta de APS en estas demandas fue muy intensa. De hecho, las alianzas entre artistas y movimientos sociales durante los años ochenta en Andalucía revelan que la hegemonía que tuvo la lucha por la autonomía opacó otras reivindicaciones políticas e identitarias en el territorio, que no se desactivaron con la aprobación del Estatuto. Al igual que ocurrió con la memoria de esas luchas, los y las artistas que se comprometieron con ellas también tuvieron escaso eco mediático e historiográfico. Este olvido pasó por su total inexistencia en los relatos histórico-artísticos o por su inclusión en los mismos de forma deslocalizada, como ha ocurrido con APS. Es por ello por lo que, en el último epígrafe de este texto, antes de pasar a sus conclusiones, me detendré en el modo como este colectivo se vinculó a distintas reivindicaciones de los años ochenta a partir de una experimentación artística de fuerte anclaje local, en la que no se abandona el uso irreverente, pero también productivo, de referentes simbólicos, luchas históricas y formas vernáculas sobre «lo andaluz».

CONTRA LOS LÍMITES DE LA AUTONOMÍA

En uno de los fotogramas del videoclip *¡Ojú qué caló!*, un miembro de APS sostiene en sus manos un mapa físico del continente africano, al que se le ha superpuesto, en una escala absurdamente distorsionada, el mapa político de la comunidad autónoma andaluza (FIGURA 6). En otro momento del video, se contraponen imágenes del desierto a fotografías de territorios andaluces, cuyos nombres son herederos de la presencia musulmana en la región, como Guájar Faragüit, localidad perteneciente al municipio de Los Guájares (Granada). Y todo ello delante de un

37. *Idem*, p. 17.

38. Del Río Sánchez, Ángel; Talego Vázquez, Félix y Coca Pérez, Agustín: «De la protesta: apuntes sobre los nuevos movimientos sociales en Andalucía», en Jiménez de Madariaga, Celeste y Hurtado Sánchez, José (coords.): *Andalucía. Identidades culturales y dinámicas sociales*. Sevilla, Aconcagua Libros, 2012, pp. 209-60.



FIGURA 6. PEÑA WAGNERIANA, FOTOGRAMA DEL VIDEOCLIP DE LA CANCIÓN OJÚ QUÉ CALÓ. MAXIEPÉ «HIRNOS DE ANDALUCÍA», 1987. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=jual8AR3JBo>

fondo con bandas blancas y verdes —como la bandera andaluza—, que cualquier persona procedente de esta región identifica como un toldo de feria.

En estos ejemplos, «los Parejo» demuestran su capacidad para anticiparse a algunas de las preocupaciones que otros y otras artistas españolas incorporaron a sus obras a partir de los años noventa. Es en este momento cuando, con motivo de la celebración de la Exposición Universal de Sevilla de 1992 (Expo'92), los problemas relativos a la herencia colonial española en África y, sobre todo, en América Latina, ganaron centralidad en la escena del arte español³⁹. Como ha señalado Giulia Quaggio, el PSOE —en el gobierno del país y también de la comunidad autónoma andaluza— vio en la organización de esta efeméride una oportunidad para formular y celebrar una identidad nacional asociada más al pasado remoto del imperio español, que al más reciente de la dictadura franquista⁴⁰.

La denuncia de esa recuperación celebratoria del pasado colonialista español, en su problemática asociación con la herencia de la dictadura, ocupó a muchos y muchas artistas, dentro y fuera de Andalucía, durante esos años. Es el caso del colectivo Juan del Campo —formado por Chema Cobo, Abraham Lacalle, Pedro G. Romero y Luis Navarro—, en obras como *Tapas* (1993) (FIGURA 7), o de artistas como

39. Godoy Vega, Francisco: *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*. Badajoz, Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2018, pp. 135-139.

40. Quaggio, Giulia: «La modernidad del pasado. El PSOE en busca de una idea regenerada de España», *Historia y Política*, 35 (2016), pp. 96-106.

Camino Lasso, con *Roja y gualda* (1992) (FIGURA 8) o Encarni Lozano, con *Son de mi raza* (1992), todas ellas presentadas en el Colegio de Arquitectos de Málaga de forma coetánea o inmediatamente posterior a la celebración de la Expo'92. Se trata de un espacio al que APS estaba muy vinculado y en el que este colectivo también expuso con asiduidad⁴¹.

Las piezas de artistas como Juan del Campo, Lozano y Lasso demuestran la capacidad que tuvieron ciertas prácticas artísticas para dar cuenta y alinearse, de forma consciente o inconsciente, con el movimiento social y popular contra la Expo'92 que tomó las calles de Sevilla, España y muchos países de Latinoamérica desde la década previa⁴². Es también el caso de las obras más tardías de APS, como las de la exposición *Agustín Parejo School presenta Lenin Cumbe* (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1992), en las que se evidencia una crítica anticolonial muy explícita, presentada de nuevo a través de la ironía y el humor⁴³.

Con todo, resulta de nuevo llamativo que sean obras como la que acabo de mencionar —que ha formado parte hasta septiembre de 2025 de la presentación permanente de la colección del Museo Reina Sofía— las que más protagonismo hayan tenido a la hora de ilustrar la crítica anticolonial de APS. Sin embargo, este colectivo puso igual empeño en abordar otra realidad colonial en España, como es su relación con África, mostrada bajo un prisma muy localizado en el contexto andaluz. Así lo vemos en el mencionado videoclip, que nos muestra las paradojas que existen entre la vinculación histórica de Andalucía con su pasado musulmán y la discriminación que sufrían —y sufren— las minorías religiosas y personas racializadas en el mismo. Se trata de una realidad que para los y las malagueñas de APS resultaba muy cercana, dada la constante y dramática llegada de migrantes africanos a sus costas.

La manera en que APS nos presenta esta contradicción resuena hondamente con la posición, a un tiempo,

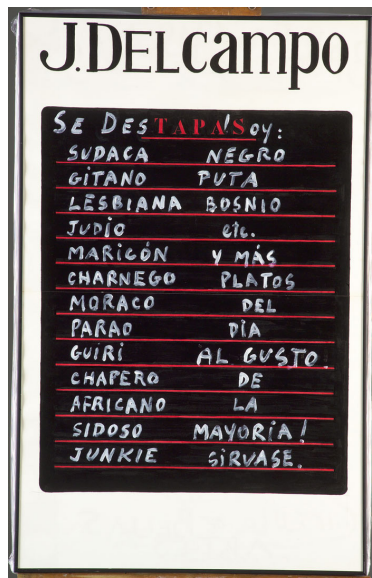


FIGURA 7. JUAN DEL CAMPO, TAPAS, 1993. Colección Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga

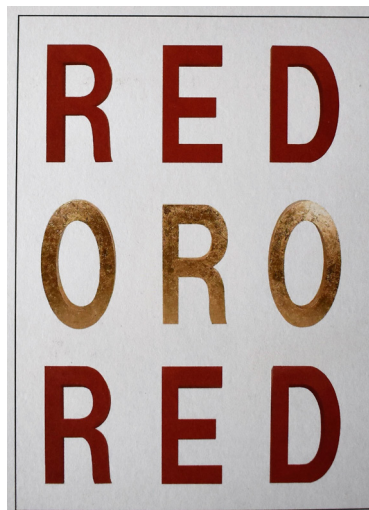


FIGURA 8. CAMINO LASSO, ROJA Y GUALDA, 1992. Fotografía: archivo personal Tecla Lumbreras

41. Lumbreras Kraüel, Tecla: *La gestión cultural en las organizaciones profesionales. El caso del Colegio de Arquitectos de Málaga (1983-1993)*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Málaga, 2015, pp. 107-164.

42. El documental *Prohibido volar (disparan al aire)*, dirigido por Julio Sánchez Veiga y Mariano Agudo Blanco (Sevilla: Intermedia Producciones, 1997) recoge testimonios sobre las manifestaciones contra la Expo'92 en Sevilla, que acabaron con varios heridos por disparos de la policía. Puede visionarse al completo: [en línea] <https://vimeo.com/40755420> [Consultado: 7 de diciembre de 2024]. Para saber más sobre estos graves sucesos, véase: Crespo Arnold, Marcos: «Sevilla 1992, el gran expolio», *El Salto Andalucía*, 25 de junio de 2017 [en línea] <https://www.elsaltodiario.com/represion/sevilla-1992-el-gran-expolio> [Consultado: 7 de diciembre de 2024].

43. Para saber más sobre esta exposición, véase el catálogo: Parejo School, Agustín: *Agustín Parejo School presenta Lenin Cumbe*. Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1992.

«orientalizada y orientalizadora» de Andalucía con respecto a sus otros. Susan Martin-Márquez sitúa el origen de esta doble condición en el proceso de «(auto) exotización» que intelectuales españoles y extranjeros ejercieron sobre sí mismos a partir de la recuperación de al-Andalus en el siglo XIX y de la inquietud que, como contrapartida, generó esta recuperación en otra parte de la élite española⁴⁴. Esta última respondió proyectando «su 'propia' alteridad» sobre África y Oriente Medio y, también, sobre «otros españoles», en alusión a los andaluces⁴⁵.

Esta dialéctica entre lo orientalizador y lo orientalizado se actualizaba en la Andalucía transicional. El andalucismo político había sacado del olvido el pasado andalusí como forma de legitimar la reivindicación autonomista y sus propias ambiciones de gobierno. De hecho, el ideario del Partido Socialista de Andalucía se emplazó dentro de un espíritu panarabista y estableció lazos con movimientos políticos de diversos países del continente africano⁴⁶. Ahora bien, la relación entre ese pasado y las aspiraciones europeístas que defendía este partido —y también otros que vieron pronto la utilidad de dicha estrategia⁴⁷— se sostenía sobre un equilibrio inestable y contradictorio. Por una parte, se defendía un orgullo «diferencial» andaluz, basado en su pasado musulmán, al tiempo que se reclamaba que se tratara a Andalucía como a una igual ante el resto de los territorios del Estado. Por otra parte, se apelaba al atraso secular de la región como eje vertebrador de su identidad, incidiendo en su condición de «colonia interior»⁴⁸; mientras que, paralelamente, se daba la espalda a África en busca del abrazo modernizador de Europa.

Estas paradojas adquieren una total centralidad en el trabajo de APS y quedan perfectamente resumidas en sus aforismos —«Somos moros, estamos negros»— y en sus pintadas callejeras —«Málaga capital del Gran Magreb»—. De hecho, «los Parejo» volverían una y otra vez sobre las contradicciones que animaban este «hecho diferencial», iluminando los vínculos que existen entre la exotización de origen decimonónico de Andalucía, que fue extendida y actualizada por el franquismo, y la difícil situación de las clases populares andaluzas, las más olvidadas por los planes de desarrollo de la dictadura. Así lo comprobamos en su envío postal *Por favor estamos parado*, de 1987 (FIGURA 9)⁴⁹ —en 1986 Andalucía era la comunidad autónoma con la tasa más elevada de desempleo, más de tres puntos por encima de

44. Martin-Márquez, Susan: *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la performance de identidad*. Barcelona, Bellaterra, 2011, p. 22.

45. *Ibidem*.

46. García Fernández, Javier: «Teoría marxista, cuestión nacional y anti-imperialismos en la segunda ola del andalucismo político (1970-1979)», en González Alcántud, José Antonio (ed.): *Sur. De la dependencia a la eclosión contracultural andaluza (1960-1980)*. Madrid, Abada, 2022, pp. 77-79.

47. Ruiz Romero, Manuel: «La dialéctica andalucismo/socialismo en el contexto del sistema de partidos de la Transición. La emergencia nacionalista y la asunción estratégica de sus aportaciones por el PSOE (1977-1982)», *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 17 (2018), pp. 81-102.

48. Burgos, Antonio: *Andalucía, ¿tercer mundo?* Barcelona, Ediciones 29, 1971 y Grosso, Alfonso: *Andalucía, un mundo colonial*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972.

49. En esta misma línea, otra de sus intervenciones en el paisaje mediático del momento fue la distribución postal de grabaciones musicales bajo el sello de *Coordinadora de parados Trinidad-Perchel*.

la siguiente, Extremadura⁵⁰—, o en las pintadas que realizaron en colaboración con el artista sevillano Joaquín de Molina.

Me refiero a *No nos llega ni el SIDA* (FIGURA 10), pintada que se enmarca en el inexorable avance de esta pandemia en España para incidir, irónicamente, en la situación periférica y el aislacionismo de Andalucía con respecto al resto del país; los cuales no evitaron, por supuesto, que el SIDA también llegara aquí⁵¹. Estas pintadas también demuestran la interseccionalidad de las luchas en las que se involucró APS y su capacidad para revelar los vínculos genealógicos, sociales e históricos que las unían y que, de alguna manera, las nutrían recíprocamente.

Además, tanto en *Por favor estamos parado* como en *No nos llega ni el SIDA*, se vuelve al juego lingüístico y paródico, por medio del cual «los Parejo» se reapropian de la exotización y orientalización con las que había sido mirada tradicionalmente Andalucía, y las ponen a funcionar en un sentido inverso. Se trata de un ejercicio estético, político y artístico de reapropiación desviada que aparece de modo muy claro en una de sus últimas intervenciones: *Sin vivienda* (1991). Esta fue una colaboración entre APS y la Asociación de Vecinos sin Vivienda, que se manifestaba cada miércoles por las calles de Málaga para reclamar su derecho a una vivienda digna. Esta demanda adquiriría una dimensión dramática en Málaga, capital de la Costa del Sol, una de las ciudades españolas que más crecimiento registró en los años ochenta y que resultó en una transformación urbanística de terribles consecuencias habitacionales, sociales y ecológicas.

La colaboración con esta asociación de vecinos consistió en la escenificación de una manifestación por las calles de Málaga, a partir de unas formas estéticas y coreográficas muy reconocibles en ese entorno de consumo vernáculo: la acción tomó la forma de una procesión de Semana Santa, con velas encendidas, banderas negras portadas a modo de cirios y banda de música incluida. En la cabecera de la manifestación ondeaba una gran bandera andaluza (FIGURA 11). En esta acción,



FIGURA 9. AGUSTÍN PAREJO SCHOOL, *POR FAVOR ESTAMOS PARADO*, 1987. EDICIÓN DE POSTALES Y CALENDARIO CON GRAFFITIS CALLEJEROS. Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo © Agustín Parejo School



FIGURA 10. AGUSTÍN PAREJO SCHOOL Y JOAQUÍN DE MOLINA, *NO NOS LLEGA NI EL SIDA*, FINALES DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA. Fuente: Cuevas del Barrio, Javier: «Construyendo genealogías», 2019, p. 110

50. González de Molina, Manuel: «El andalucismo político y la cuestión meridional», en González Alcantud, José Antonio (ed.): *Sur. De la dependencia a la eclosión contracultural andaluza (1960-1980)*. Madrid, Abada, 2022, p. 43.

51. Cuevas del Barrio, Javier: «Construyendo genealogías. Memoria, imagen y espacio urbano en Málaga-Torremolinos entre los años sesenta y los ochenta», en *II Congreso de Arte y Políticas de Identidad*. Murcia, Universidad de Murcia, 27-29 de noviembre de 2019 [en línea] https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/18929/Cuevas_delBarrio.pdf?sequence=3&isAllowed=y [Consultado: 11 de junio de 2024].

APS asimila y deconstruye la imagería popular y la cultura vernácula andaluza, utilizando el lugar central que esta ocupaba en las visiones hegemónicas sobre Andalucía, con el objetivo de alcanzar visibilidad en la esfera mediática y, de esta forma, lograr el cumplimiento de una demanda social⁵². En otras palabras, aquellas prácticas y rituales usados para exotizar y objetualizar a la comunidad andaluza son dados la vuelta, revelándose no como objetos, sino como sujetos agentes que reclaman salir del marco de la representación hacia aquel de la acción.



FIGURA 11. AGUSTÍN PAREJO SCHOOL Y ASOCIACIÓN DE VECINOS SIN VIVIENDA, *SIN VIVIENDA*, 1991. FOTOGRAMA DEL VÍDEO EMITIDO EN EL PROGRAMA *METRÓPOLIS* DE TVE. Fuente: <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-arte-corporativo/4194864/>

LA FUERZA DE ¿QUÉ SUR?

Durante los años ochenta se produjo una reubicación de la lucha política en las calles andaluzas. Frente a la más propiamente andalucista, en pro de la autonomía, de los años setenta, se fortalecieron durante la década siguiente el feminismo, el pacifismo, el ecologismo, la lucha por la vivienda y la que problematizaba la relación de Andalucía con el pasado —y el presente— colonialista del país. Muchas de ellas incidirían en los límites que tuvo la normalización autonómica en este territorio, la cual fue incapaz de contener todo un fluir reivindicativo que desbordó los estrechos márgenes de la Constitución Española y del Estatuto de Autonomía para Andalucía.

Este artículo ha mirado hacia ese periodo de la historia andaluza y española a través de la actividad de Agustín Parejo School, con el objetivo de dilucidar en qué consistió exactamente esa condición situada de su práctica artística. Como se desprende del análisis realizado, la actividad artística, mediática y política de APS, pero también

52. Finalmente, la asociación logró sus reclamaciones.

de otros y otras artistas y colectivos anteriores y coetáneos a su actividad, se nutrió de la reactivación de la esfera pública andaluza durante los años ochenta, y de sus nuevas texturas, visualidades y formas de comunicación mediáticas. En esta nueva contraesfera pública siguieron gozando de gran importancia los símbolos andaluces, no del todo vaciados de su potencialidad política y emancipadora. Estos fueron utilizados por APS como forma de anclarse de forma crítica pero también productiva, a un contexto andaluz en proceso de cambio político.

Paralelamente, la selección de algunas obras poco conocidas de APS también ha desvelado los nexos genealógicos que este colectivo estableció entre las reivindicaciones y realidades sociales que precedieron y siguieron a la muerte de Franco, en lo que respecta a la región andaluza. El espíritu genealógico que se desprende del trabajo de estos y otros artistas andaluces de los setenta y ochenta resulta de gran interés, pues se posiciona contra la amnesia que prevaleció en la práctica artística más reconocida del periodo democrático.

Por último, se ha comprobado que la caja de herramientas culturales, simbólicas e iconográficas que aportaba el imaginario de «lo andaluz», resultaba sumamente productiva de cara a aterrizar estas cuestiones en el entorno de consumo vernáculo de la Andalucía de los años ochenta. El uso de estas referencias por parte de APS desvela no solo su vigencia, sino también la necesidad de utilizarlas para disputar lo que seguía siendo una definición estrecha y, en buena medida, exotizada, del sur andaluz. De hecho, el *sur* del que nos habla APS tiene su *fuerza* precisamente en la reapropiación de los mecanismos utilizados para su propia exotización y en la memoria de una herencia reivindicativa que no nació ni murió con la consecución de la tan ansiada autonomía.

REFERENCIAS

- Alcaide, Jesús: «Nosotros fuimos todos», en Alcaide, Jesús (ed.): *Agustín Parejo School*. Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2016, pp. 13-33.
- Angosto Ferrández, Luis Fernando: «La bandera española en contexto, ¿qué simboliza?», *Nueva Tribuna*, 24 mayo 2020 [en línea] <https://www.nuevatribuna.es/articulo/sociedad/bandera-espanola-contexto-simboliza/20200524182833175271.html> [Consultado: 11 de junio de 2024].
- Burgos, Antonio: *Andalucía, ¿tercer mundo?* Barcelona, Ediciones 29, 1971.
- Caro Cancela, Diego: *Cien años de socialismo en Andalucía (1885-1985)*. Cádiz, Quorum Editores, 2013.
- Castro, Olalla (ed.): *Juan de Loxa. Resistir en el margen*. Granada, Patronato Cultural Federico García Lorca, 2018.
- Cobo Romero, Francisco: *Revolución campesina y contrarrevolución franquista en Andalucía: conflictividad social, violencia política y represión franquista en el mundo rural andaluz, 1931-1950*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2004.
- Contreras Becerra, Javier: *Cuando Andalucía despertó: el movimiento andalucista durante el proceso de cambio político (1976-1982)*. Córdoba, Almuzara, 2019.
- Crespo Arnold, Marcos: «Sevilla 1992, el gran expolio», *El Salto Andalucía*, 25 de junio de 2017 [en línea] <https://www.elsaltodiario.com/represion/sevilla-1992-el-gran-expolio> [Consultado: 7 de diciembre de 2024].
- Cruz Artacho, Salvador: *De la memoria dormida a la lucha y conquista de la Autonomía Política para Andalucía en la Transición Democrática, 1939-1981*. Sevilla, Fundación Pública Andaluza, Centro de Estudios Andaluces, 2017.
- Cuevas del Barrio, Javier: «Construyendo genealogías. Memoria, imagen y espacio urbano en Málaga-Torremolinos entre los años sesenta y los ochenta», en *II Congreso de Arte y Políticas de Identidad*. Murcia, Universidad de Murcia, 27-29 de noviembre de 2019 [en línea] https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/18929/Cuevas_delBarrio.pdf?sequence=3 [Consultado: 11 de junio de 2024].
- De los Santos López, José María: *Sociología de la transición andaluza*. Málaga, Editorial Librería Ágora, 1990.
- De Loxa, Juan: *Juegos reunidos (memoria 1967-2007 y pico)*. Salobreña, Granada, Alhulia, 2009, pp. 11-28.
- Del Río Sánchez, Ángel; Talego Vázquez, Félix y Coca Pérez, Agustín: «De la protesta: apuntes sobre los nuevos movimientos sociales en Andalucía», en Jiménez de Madariaga, Celeste y Hurtado Sánchez, José (coords.): *Andalucía. Identidades culturales y dinámicas sociales*. Sevilla, Aconcagua Libros, 2012, pp. 209-60.
- Díaz Alonso, Diego: *Disputar las banderas. Los comunistas, España y las cuestiones nacionales (1921-1982)*. Gijón, Trea, 2019.
- Díaz Quidiello, José Luis (dir.): *Atlas de la historia del territorio de Andalucía*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2009.
- Fernández Salgado, María: «La centralidad del lenguaje en la obra de Rogelio López Cuenca», *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, 26 (2016), pp. 100-112. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2016261418
- García Fernández, Javier: «Teoría marxista, cuestión nacional y anti-imperialismos en la segunda ola del andalucismo político (1970-1979)», en González Alcantud, José Antonio

- (ed.): *Sur. De la dependencia a la eclosión contracultural andaluza (1960-1980)*. Madrid, Abada, 2022, pp. 61-83.
- Godoy Vega, Francisco: *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*. Badajoz, Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2018.
- González de Molina, Manuel: «El andalucismo político y la cuestión meridional», en González Alcantud, José Antonio (ed.): *Sur. De la dependencia a la eclosión contracultural andaluza (1960-1980)*. Madrid, Abada, 2022, pp. 37-59.
- Grosso, Alfonso: *Andalucía, un mundo colonial*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972.
- Haraway, Donna J.: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.
- López Cuenca, Alberto: «El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80», *Revista de Occidente*, 273 (2004), pp. 21-36.
- López Cuenca, Alberto: «Narrating Dissident Art in Spain: The Case of Desacuerdos. Sobre Arte, Políticas y Esfera Pública (2003-2005)», en De Haro, Noemi, Mayayo, Patricia y Carrillo, Jesús (ed.): *Making Art History in Europe After 1945*. Nueva York, Londres, Routledge, 2020, pp. 251-268.
- Lumbreras Kraüel, Tecla: *La gestión cultural en las organizaciones profesionales. El caso del Colegio de Arquitectos de Málaga (1983-1993)*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Málaga, 2015.
- Madriral Neira, Marián: *La memoria no es nostalgia: José Caballero*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- Martin-Márquez, Susan: *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la performance de identidad*. Barcelona, Bellaterra, 2011.
- Méndez Baiges, María Teresa: «Arte y activismo urbano en los ochenta. El proyecto Sin Larios de Agustín Parejo School», *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, extra 3 (2013), pp. 309-326. <https://doi.org/10.22530/ayc.2013.N3.1.284>
- Mercer, Kobena (ed.): *Pop art and vernacular cultures*. Londres, Iniva y The MIT Press, 2007.
- Pollock, Griselda (ed.): *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings, XII-XX*. Londres, Nueva York, Routledge, 2005.
- Pujals Gesalí, Esteban: «El arte de la fuga: modos de la producción artística colectiva en España 1980-2000», en Carrillo, Jesús y Estella Noriega, Iñaki (eds.), *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. San Sebastián, Granada, Barcelona y Sevilla, Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA y UNIA, 2004, pp. 152-160.
- Pujals Gesalí, Esteban: «Po-ética de la renuncia. Agustín Parejo School», *Arena Internacional del Arte*, 3 (junio 1989), pp. 60-67.
- Quaggio, Giulia: «La modernidad del pasado. El PSOE en busca de una idea regenerada de España», *Historia y Política*, 35 (2016), pp. 96-106. <https://doi.org/10.18042/hp.35.05>
- Ruiz Romero, Manuel: «La dialéctica andalucismo/socialismo en el contexto del sistema de partidos de la Transición. La emergencia nacionalista y la asunción estratégica de sus aportaciones por el PSOE (1977-1982)», *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 17 (2018), pp. 81-102. <https://doi.org/10.14198/PASADO2018.17.03>
- Soto Calderón, Andrea: *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge, 2023.
- Torre Amerighi, Iván: «Andalucía en la contemporaneidad: 1978-2008. Aproximación a las construcciones de unas identidades plásticas a través del catálogo artístico», *Atrio Revista de Historia del Arte*, 26 (2020), pp. 266-290.

Verdú Schumann, Daniel A.: «Art Policies, Identity, and Ideology in Spain During the 1980s», en De Haro, Noemi, Mayayo, Patricia y Carrillo, Jesús (ed.): *Making Art History in Europe After 1945*. Nueva York, Londres, Routledge, 2020, pp. 195-211.