

Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, Managua

UNAN Managua

Recinto Universitario Rubén Darío

Facultad de Humanidades y Ciencias Jurídicas

Filología y Comunicación



Tesis para optar al título de Licenciada en Filología y Comunicación

**Iconología metafísica, símbolos de colonización y enajenación en el espacio
pictórico de la obra de Alejandro Aróstegui**

Autora: Bra. Francely Saharith Navarro Hernández

Tutora: Dra. Addis Esparta Díaz Cárcamo

Managua, Nicaragua 2016

Contenido

1. Cuadro Resumen	5
.....	6
2. Dedicatoria	6
3. Agradecimiento	7
4. Introducción	8
5. Planteamiento del problema	18
6. Objetivos	19
Objetivo general.....	19
Objetivos específicos.....	19
7. Marco Teórico	20
7.1. Vida y obra de Alejandro Aróstegui	20
7.1.2. Sus influencias	22
7.1.3. Grupo Praxis.....	23
7.1.4. Su producción pictórica	24
7.2. Elementos estructurales básicos de la pintura	26
7.2.1 Morfología de la pintura	26
7.2.2. El punto	27
7.2.3. La línea	28
7.2.4. El Contorno	31
7.2.5. El color	32
7.2.6. Psicología del color (el color y las emociones)	34
7.2.7. Caracterización de los trece colores psicológicos según Heller	35
7.2.8. La textura	39
7.2.9. La escala	40
7.2.10. El valor	41
7.2.11. El volumen	41
7.3. La estructuración artística	42
7.3.1. El tipo	43
7.3.2. El estilo	43
7.3.3. El género	44
7.3.4. La composición	48

7.3.5	Peso visual	49
7.3.6.	La perspectiva	51
7.3.7	La técnica	52
7.3.8.	La narración	55
7.3.9	La temática.....	55
7.3.10	Los materiales adheridos a los espacios pictóricos	56
7.3.11.	Algunos materiales a utilizar en el collage	57
7.4.	La Iconología	57
7.4.1.	La preiconografía.....	58
7.4.2.	La iconografía.....	59
7.5.	Expresiones artísticas de la postvanguardia.....	59
7.5.1.	El Neodadaísmo	60
7.5.2.	El Pop-Art.....	60
7.5.3.	El Cinetismo Óptico	61
7.5.4.	El Arte Minimalista	61
7.5.5.	El Happening.....	62
7.5.6.	El Land Art	62
7.5.7.	El arte conceptual	63
7.6.	La metafísica en la superficie pictórica.....	63
7.6.1.	Giorgo de Chirico, el fundador de la pintura metafísica	64
7.6.2.	Características de la pintura metafísica	67
7.7.	El existencialismo en la pintura	67
7.7.1.	Pintores existencialistas.....	68
7.8.	Elementos simbólicos de la plástica	69
7.9.	Símbolos de colonización en la obra de Alejandro Aróstegui	72
7.10.	Símbolos de enajenación en la obra de Alejandro Aróstegui	74
8.	Diseño Metodológico.....	77
8.1.	Tipo de investigación	77
8.2.	Población y muestra	78
8.3	Métodos generales	78
	Método de análisis	78
	Método síntesis	79
	Método deductivo	80

Método inductivo	80
8.4. Métodos especializados	81
Método semiótico	81
Método iconológico	82
Método temático filosófico	83
9. Resultados y discusión	84
9.1. Análisis de la obra “Paisaje lacustre (Acahualinca)”	85
9.2. Análisis de la obra “El Güegüense”.....	94
9.3. Análisis de la obra “Paisaje lacustre nocturno”	104
9.4. Análisis de la obra “Torre de babel”	111
9.5. Análisis de la obra “Alter ego y volcán”	120
9.6. Análisis de la obra “Diosa de la fertilidad”	127
9.7 Análisis de la obra “Ave Fénix”	138
9.8. Análisis de la obra “La tumba en la nieve”	147
9.9. Análisis de la obra “Mesa con tres objetos”	153
9.10. Análisis de la obra “Mesa de Midas, (díptico)”	159
10. Conclusiones	167
11. Referencias	176
12. Anexos	186
Entrevista	187

1. Cuadro Resumen

Esta investigación se realiza con el propósito de señalar positivamente los frutos obtenidos durante el segundo intento de modernidad en la pintura nicaragüense, esto con base a lo expuesto por el Boletín de Bibliografía y Documentación, edición número veinte (1977), en el cual se afirma que en el país han sido dos los intentos de modernización de la pintura, el primero, bajo la dirección del maestro Rodrigo Peñalba, que en 1948 estableció las bases a través de un lenguaje procedente de la tradición pictórica europea, y el segundo intento, que inició en los años 60, impulsado por el grupo Praxis.

En esta segunda etapa sobresale Alejandro Aróstegui como fundador e innovador de una sensibilidad artística diferente, esta tesis aborda cronológicamente su vida, sus procesos formativos, sus inicios en la pintura, su desarrollo acompañado e influenciado por distintas corrientes pictóricas; el postimpresionismo, la vanguardia, la postvanguardia y las filosofías que surgieron a principios del siglo XX.

De la faena arosteguiana se selecciona una población de sesenta pinturas, todas de distintas épocas, posteriormente se eligen diez que se utilizan para el análisis, entre ellas: Paisaje lacustre (Achualinca), El Güegüense, Paisaje lacustre nocturno, Torre de babel, Alter ego y volcán (díptico), Diosa de la fertilidad, Ave Fénix, La tumba en la nieve, Mesa con tres objetos y Mesa de Midas (díptico).

En la planificación de todas las partes del estudio se le da máxima importancia a los objetivos y sus variables extrínsecas e intrínsecas, (iconología, metafísica, colonización, símbolos, enajenación y existencialismo), seguidamente se prosigue a elaborar un marco teórico integral en el cual se abordan todas las teorías existentes de cada variable, sin olvidar las etapas de la pintura a nivel universal. Para esto se utilizan métodos generales (análisis, síntesis, deducción e inducción), métodos especializado (semiótico, iconológico y temático filosófico), y métodos empíricos (entrevista en profundidad).

Finalmente, se realiza el análisis, este se estructura tomando en cuenta la morfología, la iconología panofskiana, los símbolos de colonización y enajenación, la metafísica y el existencialismo. Por otro lado, las conclusiones se redactan procurando alcanzar el más alto nivel interpretativo de la labor plástica arosteguiana: los trasfondos temáticos, los valores, los mensajes, las ideologías, las distintas visiones del mundo, la inmortalización de hechos históricos y la resemantización de elementos extrapictóricos.

2. Dedicatoria

Dedico este estudio a mis padres, Enrique Antonio Navarro y Gessahell Hernández, ustedes fueron, son y serán los amores de mi vida, por ustedes he llegado a este punto de mi formación académica, por ustedes seguiré yendo hacia adelante.

3. Agradecimiento

Quiero agradecer primeramente a Dios que me dio la vida, agradezco las pruebas que me ha impuesto durante el camino, sus bendiciones, sus enseñanzas, sus silencios y sus transfiguraciones, tengo la certeza de que se me ha presentado de distintas formas y con el rostro de muchas personas.

Agradezco a **mis padres**, los seres humanos más importantes de la tierra, sin ellos no habría logrado coronar mi carrera, agradezco sus sacrificios, su amor incondicional, sus palabras de aliento, sus consejos y amonestaciones, agradezco los valores que sembraron en mi corazón y la sensibilidad con la que me trataron desde la infancia.

También, agradezco a **mis maestros** quienes despertaron en mí el amor por las humanidades, encendieron la chispa de mi imaginación y me mostraron las transparencias del mundo a través de sus clases y conversaciones diarias, agradezco especialmente a mi tutora, la **Dra. Addis Esparta Díaz Cárcamo** –usted me enseñó a visualizar mi vida a lo grande, a proponerme metas más allá de mis sueños, me objetivizó y guió en esta travesía maravillosa... Se lo agradezco–.

Gracias a mis amistades por estar siempre al pendiente, gracias por ser mis cómplices, por asimilar mi carácter, mis aciertos y mis errores, gracias por las críticas y los halagos, por las buenas y malas noticias... gracias por todo. Solo me resta decir que seguiré luchando, seguiré creciendo, seguiré aprendiendo porque el camino es largo y este paso es apenas el inicio de muchos regocijos.

4. Introducción

El arte es sinónimo de sensibilidad, pero una sensibilidad que no está asociada con lo remilgado, frágil o corruptible, al contrario, es sabia, inquieta, denunciante y vigorosa. En lo concerniente a las artes plásticas, es menester hacer un viaje hacia las cavernas, los petroglifos son la prueba fehaciente de que el hombre desde el principio quiso comunicar sus cosmovisiones y sus estados de ánimo, a veces buenos y a veces malos. Posteriormente, con el paso de los siglos, las mejoras en los sistemas comunicativos y las artes visuales posibilitaron la aplicación de técnicas más avanzadas que reflejaron la realidad de manera plena.

El hombre empezó autorretratándose, conociéndose a sí mismo, hurgando en su naturaleza, luego, fijó su mirada en las sociedades, en sus paisajes, sus emociones colectivas, en sus creencias, sus vivencias, sus conflictos bélicos, sus dictadores y absolutismos, sus desastres naturales y sus invenciones a nivel científico y tecnológico. En fin, las artes plásticas lo abarcaron todo, se mezclaron deliberadamente con variadas líneas de pensamiento, se transformaron y dieron origen a expresiones nunca antes vistas, el artista se volvió un comunicador, un profeta, un libertador, un revolucionario guerrillero, un balbuceador de sentimientos afables y un mensajero del amor universal.

Considerando las acciones y reacciones provocadas por las artes plásticas se tomó la resolución de profundizar en este mundo cargado de imágenes reales y ficticias, historias y alegorías. Por eso, el estudio fue nombrado de la siguiente manera: *“Iconología metafísica, símbolos de colonización y enajenación en el espacio pictórico de la obra de Alejandro Aróstegui”*, y tiene como uno de sus objetivos, exaltar la labor eminentemente plástica de este artífice nicaragüense Alejandro Aróstegui, nacido en Bluefields en 1935, que inició en la Escuela de Bellas Artes de Managua, con estudios en los Estados Unidos y Europa, Aróstegui fue el fundador del grupo Praxis en 1963 y también fue testigo del terremoto y la lucha contra la dictadura somocista.

Su formación en el extranjero permitió que el pintor manejase las técnicas y los conocimientos en torno a las corrientes clásicas y de vanguardia. Aróstegui, en 1963, trajo consigo el acervo de las filosofías del momento y quiso a toda costa promover en la nación un arte que reflejara la realidad de la época, haciendo a un lado los paisajes idílicos e impresionistas practicados en las escuelas de arte.

Su obra puede segmentarse súbitamente en cuatro etapas. La primera dentro de sus procesos formativos en el extranjero (1954-1963). La segunda, propiciada gracias a su regreso a Nicaragua, la formación del grupo Praxis, el viaje a Nueva York donde fortaleció su estilo y se reconoció entre los movimientos de vanguardia y postvanguardia; este es el tiempo en el que la utilización de elementos extrapictóricos le permitieron proyectar las condiciones de vida de los barrios marginales y la hostilidad del régimen somocista (1963-1979). La tercera etapa abarcó el exilio en México y el autoexilio en Costa Rica (1980-1990) y finalmente la cuarta etapa, de 1990 hasta nuestros días. Aróstegui permanece en su taller, depurando su obra magistralmente y a la vez innovando, como siempre.

Para la búsqueda, extracción y comprensión de los detalles artísticos hubo que establecer una muestra, después de divisar un panorama universal de la obra arosteguiana se procedió a seleccionar diez obras, entre ellas: Paisaje lacustre (Acahualinca), El Güegüense, Paisaje lacustre nocturno, Torre de babel, Alter ego y volcán (díptico), Diosa de la fertilidad, Ave Fénix, La tumba en la nieve, Mesa con tres objetos y Mesa de Midas (díptico).

Ahora bien, el siguiente paso fue establecer un procedimiento de análisis acorde al tema delimitado y las distintas variables, para lograrlo se hizo una búsqueda exhaustiva de todas las literaturas de las artes visuales, aplicando métodos generales de análisis, síntesis, deducción e inducción. Luego, se aplicaron métodos especializados, entre ellos el método semiótico, iconológico y temático filosófico, también, se designó un método empírico, “la entrevista en profundidad”.

En lo concerniente al método semiótico se pretendió extraer de cada lienzo los signos y símbolos comunicables que permitieran la interpretación de la obra de arte, de igual forma, en lo que respecta al método iconológico nos encontramos con Erwin Panofsky, su fundador, quien introdujo las formas simbólicas de Ernst Cassirer para distinguir tres niveles en la obra de arte: *el inmediato o de reconocimiento de los elementos básicos, conocido como preiconográfico*; encargado de establecer una lectura meramente descriptiva de la obra. *El nivel iconográfico* donde las configuraciones formales aparecen dotadas de un contenido secundario y se hace uso de toda la información acerca de las imágenes existentes dentro del espacio pictórico, (literaturas, tratados filosóficos, notas de prensa, imaginarios colectivos, ubicaciones geográficas, etc.) y finalmente, *el nivel estrictamente iconológico* donde los significados quedan relacionados con las ideologías y los contenidos espirituales y psicológicos de cada contexto histórico.

Por otro lado, en el método temático filosófico, se exploró lo referente a las líneas y doctrinas de pensamiento que tuvieron su esplendor durante el siglo XIX, XX y XXI de nuestra era, entre ellos están la metafísica pictórica, el existencialismo, el colonialismo y la enajenación. Todas estas corrientes fueron consideradas influencias sustanciales para la elaboración de cada lienzo arósteguiano, asimismo para la realización del análisis.

La metafísica pictórica en los lienzos del nicaragüense fue abordada primeramente como sospecha, pero gracias a la entrevista realizada al artífice el 15 de diciembre del año 2015, pudo confirmarse el influjo directo del Siciliano Giorgio De Chirico, nacido en 1888, con una factura de calidad impecable, que defendió firmemente su lugar de genio-creador de la pintura metafísica. En la entrevista, Aróstegui constató que su pintura tenía rasgos chiriquianos; por ejemplo: el uso de las siluetas desvanecidas, los espacios vacíos, los elementos arquitectónicos, las torres, los relojes, las sombras y el uso de objetos insólitos adheridos a la superficie.

De la misma manera expresó su afición por la corriente existencialista, especialmente la establecida por Jean-Paul Charles Aymard Sartre, conocido comúnmente como Jean-Paul Sartre, el filósofo francés, escritor, novelista, dramaturgo, activista político, biógrafo y principal exponente del existencialismo humanista. “Yo me hice muy adicto al existencialismo, estaba en ese momento en su furor Sartre, que es el gran filósofo del existencialismo, del ser y la nada, y todo eso” (Navarro, 2015, p.10). El pintor nicaragüense explicó que debido a las lecturas existencialistas su obra poco a poco fue adquiriendo esa dirección.

Me parece que es muy acertado, la influencia existencialista tiene que haberme salido porque yo estaba imbuido en esa corriente, leía todo el teatro de Sartre, y sus principales obras, el ser y la nada, y así otros existencialistas como Jasper Johns y otros filósofos, todo lo que tenía que ver con eso. (Aróstegui, 2015, p.11).

En lo que respecta a la colonización y enajenación, durante el proceso de observación de cada lienzo seleccionado se descubrió que Aróstegui en su trabajo pictórico alude directamente a esta corriente, no como un acontecimiento de la colonia española, tampoco como una transculturización o mestizaje, sino como una doctrina de desarrollo que se fundó en el siglo XIX y XX, y que fue consecuencia del gran capitalismo y la producción en masa.

En este acápite se buscaron todos los elementos creados y fabricados en esta cultura de consumo y enajenación, latas, parafernalia para la transmisión y difusión de la electricidad, placas de vehículo, vehículos, entre otros. Aróstegui utilizó estos objetos como una forma contestataria ante las injusticias políticas, sociales y ecológicas, sacralizó los desechos y los transformó en piezas maestras capaces de comunicar sentimientos, emociones e inconformidades.

Finalmente, es preciso mencionar que esta investigación se ideó con el propósito de contribuir al desarrollo de una sociedad crítica, capaz de comprender y valorar el verdadero significado de las expresiones artísticas nacionales, se estudió la labor plástica de Alejandro Aróstegui no solamente porque es uno de los principales pioneros de la pintura moderna en Nicaragua, sino porque su obra posee técnicas y contenidos que merecen ser conocidos no solo desde el punto de vista estético, sino histórico, político, económico, social, ecológico, filosófico y psicológico... Estamos ante la valoración de la obra artística de manera profunda e integral.

Innegablemente el estudio es significativo porque penetra en el mundo de la plástica universal y la plástica nacional, también incide directamente en las investigaciones de futuros exploradores de la cultura, es un claro antecedente que sirve de guía para las futuras tesis que se realicen sobre el arte, especialmente acerca de la pintura moderna en Nicaragua.

Cabe destacar que no solo es trascendental por todas las razones ya mencionadas, también lo es para la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN-Managua), que juega un papel importante al mantener en alto su misión de rescatar, fomentar y promover los valores más saludables de los nicaragüenses, y claro, el arte es uno de ellos.

Esta investigación posee una lista de antecedentes directamente relacionados con el tema, cabe mencionar que en Nicaragua no se han realizado muchos trabajos críticos dedicados a las artes plásticas, no obstante, los existentes son una fuente de considerable valor e información.

El primer referente es el trabajo elaborado por la Biblioteca del Banco Central de Nicaragua, (1977), titulado, “*Boletín de Bibliografía y Documentación, edición número veinte*”. En el capítulo uno se destaca la historia y el desarrollo de la plástica indígena y colonial, luego, en el capítulo dos, se expone de forma detallada el desarrollo contemporáneo de las artes plásticas en el país, se nombran dos intentos de una modernidad en la pintura, el primero:

bajo la dirección del maestro Rodrigo Peñalba, que en 1948 decidió construir las bases de la pintura moderna en Nicaragua e instaló su gobierno artístico en la búsqueda exhaustiva de la identidad nacional a través de un lenguaje procedente de la tradición pictórica europea, y el segundo intento, que inició en los años 60, impulsado por el grupo Praxis.

En el tercer capítulo se revelan notas muy certeras de algunos pintores, entre ellos, Armando Morales, Alejandro Aróstegui, Cesar Caracas, Leoncio Sáenz, Leonel Vanegas, entre otros, y cómo la intención del Boletín fue ante todo resaltar la tradición plástica de Nicaragua, la escultura también fue homenajeada dignamente, por último, se elabora un apartado de bibliografía, apéndices e ilustraciones.

Con respecto a lo expuesto acerca del trabajo realizado por Alejandro Aróstegui, el boletín auspiciado por el Banco Central de Nicaragua, (1977), revela de muchas maneras, los logros y aportaciones del nicaragüense, una de ellas hace énfasis en que su obra está cargada de violencia creadora, de lúgubre funeralismo, temas sociales, emociones densas y agresivas, todas con un toque único.

También, se afirma que Aróstegui es el segundo pintor nicaragüense que sigue a Armando Morales en cuanto a magnitud artística y enfrentamiento directo con la hegemonía estética neoyorquina, posee rigor, disciplina artesanal, una creatividad completamente alerta, y es además de pintor un intelectual que ha planteado problemas del oficio y que a la vez a expuesto sus conceptos críticos y autocríticos.

Otras interpretaciones y datos de la vida del autor compiladas en el boletín aseguran que este tenía desde el principio de su carrera una conciencia clara de su entorno, un ambiente de seres trágicos, completamente enajenados en medio de un hábitat cruel, sórdido y aniquilante, él se encargó de descubrir el paisaje lacustre y acerado del país, de las costas del lago de Managua, de las condiciones infrahumanas de los barrios marginados, de vertederos de basura, de material telúrico, de hombres torturados y solitarios.

El artífice se interesa profundamente en la representación de la naturaleza como paisaje, luego nos entrega las metáforas de la realidad nacional. El Banco Central de Nicaragua, (1977), comenta que en esas primeras formas de paisajes arosteguianos se impregna una atmósfera oscurecida por el polvo, calor, suciedad del lago, volcanes y brillos áureos de determinados fragmentos de materia. En la segunda etapa, o sea, la de las metáforas de la realidad, hace alusión a toda la miseria material, interpreta el estuario tradicional, retratos

de personajes famélicos y monstruos reminiscentes de deidades precolombinas y africanas, unos con el trasfondo lacustre y telúrico, otros solos, grotescos y trazados con soltura esquemática.

Citando nuevamente al Banco Central de Nicaragua, (1977), estas primeras etapas, culminan con la primera exposición personal en los Estados Unidos, en la capital artística del siglo XX, Nueva York, aquí, crea sus primeros cuadros respetando el color y superficie de los objetos de collage e introduce efectos de luz y sombra, asimismo, conserva su independencia creadora ante la “estética del deterioro” y exterioriza el papel de la tecnología ideológica engendradas por las sociedades capitalista.

Todos estos aspectos fueron reflejados en los mecánicos y deshumanizados seres de sus cuadros, Aróstegui refleja la aglomeración monumental y el contraste entre esa misma aglomeración y la miseria circundante, pero según Amaru Barahona, hay momentos excepcionales en que la gran ciudad aparece como único elemento del paisaje, sin embargo, en estos casos, los puentes, los rascacielos, el río, y la atmósfera enervante, revelan la figura del hombre, la angustia, el caos y la soledad interior.

Finalmente, el documento asevera que nadie como Aróstegui ha renovado en Hispanoamérica el aspecto tradicional de la pintura, asimismo, destaca que son muy pocos los que han sabido transmutar en arte la esencia de la materialidad, pero de la materia en sí, protagonista principal de nuestro mundo actual.

Seguidamente, Dolores Torres, (1984-1990), realiza el estudio: “*La Modernidad en la pintura nicaragüense*”, auspiciado por el Fondo de Promoción Cultural, BANIC en Managua. Su disertación no es solo una muestra del desarrollo de la pintura nacional en su evolución histórica, sino que es una cuidadosa síntesis del auge artístico iniciado en los años 50, en donde aparecen las primeras innovaciones y rupturas de una forma sistemática y consistente. La investigación es producto de una larga trayectoria profesional de la historia del arte, y recapitula excelentemente el fenómeno cultural presente en la modernidad y posmodernidad de nuestra pintura.

En sus primeras páginas, Torres, (1948-1990), presenta las características del movimiento pictórico de la modernidad y la posmodernidad, especialmente las cualidades esenciales de las formas: el color, la línea, la composición, el plano, la introducción de todo tipo de materiales de desecho, collage, ensamblajes, instalaciones desde la celebración de la

tecnología hasta el rescate de lo primitivo, lo ancestral, la valoración de la creatividad y la espiritualidad.

La autora relaciona la teoría de la pintura moderna y posmoderna con la temática de las pinturas nicaragüenses, se menciona y caracteriza a muchos artistas, entre ellos, Alejandro Aróstegui, una figura prominente con una obra que según Torres, (1984-1990), resalta lo enigmático, lo onírico, lo fantástico, sin excluir lo telúrico, la presencia del paisaje mediante cordilleras ondulantes, lagos y lagunas, volcanes en erupción, selvas, universos en estado de formación, soles y medias lunas, paisajes en los que está ausente el ser humano, también, se menciona la presencia de la pervivencia de lo precolombino en la obra de Aróstegui, se evidencia el carácter monolítico de sus paisajes constructivistas, ensamblados como imponentes ídolos pétreos, convertidos en dioses tutelares del lago Xolotlán.

Asimismo, Dolores Torres (1999) publica otro trabajo titulado “*El arte como alegato contra la violencia y como cuestionamiento de la historia oficial*” difundido por la revista Encuentro, Managua, Universidad Centroamericana, en su edición número 46. Esta investigación refleja la violencia vivida en Nicaragua durante los años sesenta y setenta, plasmada en los lienzos de tres artistas plásticos, Alejandro Aróstegui, Orlando Sobalvarro, y Leonel Vanegas, todos precursores e integrantes del grupo Praxis. El estudio señala que, a través de la utilización de materiales extrapictóricos y formas no tradicionales (contornos y siluetas), los artífices presentan la trágica realidad y el lado oscuro de la historia.

De acuerdo con Torres, (1999), Alejandro Aróstegui, Orlando Sobalvarro y Leonel Vanegas, subvirtieron los medios tradicionales de representación para desafiar tanto el discurso oficial como los cánones estéticos establecidos, también, logran expresar la violencia a través de la crítica social llevada a cabo por la estética deformante de lo macabro y del formalismo matérico, la acumulación de desechos y materiales no tradicionales, las maderas agujeradas y burdamente clavadas. En sus obras, según la autora, logran representar las atrocidades y el horror de su tiempo.

Torres, (1999), hace referencia de la obra *Monstruo* (1963), de Alejandro Aróstegui, en la cual se observa la manipulación de la figura humana. *Monstruo* (1963), es más rostro que cuerpo, y no se sabe si esa extraña fisonomía corresponde a un personaje deshumanizado. Dolores concluye que Aróstegui recurre a esta estética deformadora para aludir a la represión, desafiando la censura política, a través de un metalenguaje distinto totalmente del habitual.

Años más tarde, Silva Pérez, (2002), realiza una tesis monográfica titulada “*La obra de Alejandro Aróstegui: Una forma de crítica social a partir de la representación del paisaje nicaragüense*”, en la Universidad Centroamericana (UCA), de la Facultad de Humanidades y Comunicación, Managua. Este estudio es un análisis crítico de dos obras de Alejandro Aróstegui: “Diosa de la fertilidad” y “Nocturno con dos figuras”. En dichas obras logra resaltar la construcción del imaginario colectivo, el paisaje identitario nicaragüense y las transformaciones sociales en Nicaragua durante las últimas décadas del siglo XX.

Un años después Raquel Tibol, (2003), publica “*Nuevo Realismo y Postvanguardia en las América*”, un libro que recopila veinticinco escritos de su autoría, entre ellos reportajes, críticas, entrevistas, crónicas, prólogos, comentarios, presentaciones de catálogos, y unos cuantos artículos que forman parte de otro libro, *Diversidades en el arte del siglo XX- Para recordar lo recordado*. En todos estos escritos Raquel Tibol aborda circunstancias y personajes.

Entre los personajes abordados apasionadamente por la autora está Alejandro Aróstegui, de quien escribe un artículo titulado: “El riguroso proyecto estético de Alejandro Aróstegui”, donde ofrece datos biográficos del pintor nicaragüense, su formación académica y artística, influencias directas de su obra, críticas en torno a su estilo, sus técnicas y su originalidad.

Uno de los primeros comentarios expresados por Raquel Tibol es acerca del paisaje, ella comenta que el paisaje de las obras de Aróstegui es representado en síntesis de tal manera apretada, que montañas, volcanes y lagos quedan convertidos en signos relativos al espacio, la soledad, el peligro, la quemante luminosidad y las atroces fuerzas telúricas ocultas, también cita en su artículo lo expresado por el entonces director de artes visuales de la Unión Panamericana, este personaje hace énfasis en la utilización de colores, texturas e influencias del artista:

Su paleta de colores se inclina hacia turbios y neutrales matices, quizá inspirada en los colores de los dos grandes lagos de Nicaragua. Las figuras y los paisajes son delineados en impasto, haciendo uso el artista de texturas arcillosas a las cuales les incorpora huesos, valvas y piedras, sea particularmente o en combinación. Si hay reminiscencias de las formas de Giacometti o de las calidades de Dubuffet –dos puntos de partida para Aróstegui- las pinturas están impregnadas de la propia personalidad del joven nicaragüense.

Otra de las anotaciones de Tibol es referente a los materiales que Aróstegui adhiere a las bases pictóricas, latas aplastadas, algunas de sardina, cerveza, y hasta de lubricantes, todas al principio utilizadas sin modificación, o sea que pueden verse los servicios prestados, con el tiempo, esto lleva al pintor a convertir la latas en chatarra anónima, acción que permite el protagonismo de valores esencialmente plásticos, oxidaciones, brillos y arrugas.

En este mismo artículo la autora hace mención del comentario que Antonio Matorrell le hizo al pintor en una carta que publica la revista Plural en abril de 1982, un comentario que le motivaría a transformar la lata y los desechos en un bello y decorativo tesoro:

Toda tu obra es una regeneración de escombros, un basurero nutricio. El amoroso tratamiento de material tan deleznable, su sacralización misma le otorga un profundo sentido religioso de fe en la vida y de rescate de la muerte... el espectador se asombra y sobrecoge ante estas presencias. Lo cotidiano se hace extraordinario, el desecho se convierte en tesoro. (Matorrell, 1984, citado en Tibol 2003).

Tibol afirma que Aróstegui es un artista de carácter meditativo, capaz de disfrutar de los detalles hermosos de su tiempo, su don, sus amistades, pero también lo define como un fiel testigo de la tragedia, el desvalimiento, la marginación, los crímenes sociales y ecológicos que atravesó Nicaragua, razona que toda esta fatalidad golpeó su sensibilidad, es por eso que con amargura le dijo al poeta Francisco de Asís Fernández para una entrevista publicada en 1971: “Uno de los problemas más grandes que afronta un artista en Nicaragua es el conservar su lucidez”.

O sea, que pese al devenir incorregible del tiempo, un artista nunca debe olvidar quien es, así como nunca debe olvidar la objetividad de su destino: por qué y para qué vino. Tibol opina que todas las transformaciones de Aróstegui están estrechamente ligadas al desarrollo del arte nicaragüense, cuyo crecimiento contemporáneo se sitúa en los años sesenta, cuando surge el grupo Praxis, quienes defienden el derecho a producir un arte con valores de actualidad, e instauran una especie de rebelión de las cosas.

La autora expresa que Aróstegui, su máximo exponente, integra una sublevación espiritual, porque en sus cuadros, los envases desechados parecen negarse a morir, y se ubican aplastados, en espacios metafísicos donde adquieren vibraciones orgánicas, donde se comprende verdaderamente el peso apocalíptico de la basura en nuestro mundo, el exceso de basura por deformados procesos de industrialización y comercialización. Aquí los envases se convierten en símbolos, iconos y signos de colonización y enajenación.

Por último, la autora expone algunas ideas en base a la composición externa de las obras plásticas de Alejandro Aróstegui, esta refiere que la parte propiamente pictórica debe poseer una densidad visual equivalente a los metales aplastados, o sea que para lograr esa materia apropiada el pintor debe mezclar acrílico con cemento y arena de diferentes gruesos, todo esto de la mano de un trabajo de albañilería de gran finura artesanal, dejando efectos secundarios para la etapa de acabado realizada con acrílico, óleo y barniz de las latas que previamente fueron sometidas a un complejo tratamiento de deterioro.

Finalmente, La Embajada de España en Nicaragua, (2007), realiza un catálogo de la vida y obra del pintor nicaragüense titulado: *“Alejandro Aróstegui: Una Retrospectiva”* en Managua. El trabajo cuenta con una interesante recopilación de las obras del artífice, tiene un carácter didáctico, también, posee información básica, en donde se ofrecen detalles de su vida, su formación académica, sus influencias artísticas y su evolución a través del tiempo. Este catálogo ha sido tomado como antecedente porque es la publicación más completa de la obra de Alejandro Aróstegui.

La primera parte del catálogo recoge la crítica de dos autores de gran renombre, Raquel Tibol, crítica de prestigio internacional, y un estudioso del arte nicaragüense, Julio Valle Castillo, ambos, aportan un interesante punto de vista externo sobre la obra de Alejandro Aróstegui. En cambio, la segunda parte está dedicada al propio artista, que a través de una entrevista brinda información de su evolución personal y artística. Por último, se presenta la exposición de la obra del pintor, dividida en cinco períodos. Lo inicios y la formación de Praxis, de 1955 a 1966. Segunda etapa “Praxis y los años 70”. Los años 80 y el exilio. En Nicaragua, los años 90. Y finalmente, los últimos años, del 2000 hasta hoy.

5. Planteamiento del problema

La pintura es una de las manifestaciones artísticas más genuinas que posee Nicaragua. Toda la técnica y el talento de nuestros pintores nacionales es de admirar, pero hay uno en especial que ha rebasado los esquemas con su estilo y sensibilidad humana, Alejandro Aróstegui, iniciado en la Escuela de Bellas Artes de Managua, con estudios en los Estados Unidos y Europa, fundador del grupo *Praxis* en 1963, testigo del gran terremoto y también de la lucha en contra de la dictadura somocista.

Muchos estudiosos del arte consideran que Alejandro Aróstegui es uno de los pocos artistas que verdaderamente conmueve con sus óleos, sus obras sociales, sus pintura abstractas, textualizadas y matéricas en donde la exaltación al arte precolombino, la cultura popular, el miserabilismo de esta era globalizada, la guerra de las cosas provocada por el consumismo, el existencialismo, la marginación, los crímenes sociales y ecológicos, son los contenidos más preponderantes de sus obras. La presente investigación lleva por nombre *“Iconología metafísica, símbolos de colonización y enajenación en el espacio pictórico de la obra de Alejandro Aróstegui”* y está direccionada a través de las siguientes preguntas:

- ¿Existe relación entre la vida de Alejandro Aróstegui y su producción artística?
- ¿Qué tipo de estructuración morfológica e iconológica determinan las formas plásticas de Aróstegui?
- ¿Cuál es el trasfondo metafísico presente en el espacio pictórico de Alejandro Aróstegui?
- ¿De qué manera el existencialismo tematiza el sentido y contrasentido de la obra de Alejandro Aróstegui?
- ¿Cuál es el impacto sociocultural y artístico que adquieren los símbolos de colonización y enajenación existentes en la obra de Alejandro Aróstegui?
- ¿Cómo se presenta el proceso de resemantización de los desechos y materiales plásticos utilizados en el espacio pictórico de Alejandro Aróstegui?
- ¿Cuál es el aporte universal que ofrece la creación del nicaragüense Alejandro Aróstegui a la plástica hispanoamericana?

6. Objetivos

Objetivo general

Analizar los íconos metafísicos, los símbolos de colonización y enajenación presentes en el espacio pictórico de Alejandro Aróstegui.

Objetivos específicos

- Presentar la vida y la creación pictórica de la obra de Alejandro Aróstegui.
- Identificar la estructuración morfológica e iconológica que determinan las formas plásticas de Alejandro Aróstegui.
- Comprender el trasfondo metafísico presente en el espacio pictórico de Alejandro Aróstegui.
- Estudiar el existencialismo como tema central de la obra, especificando los sentidos y contrasentidos de la obra de Alejandro Aróstegui.
- Interiorizar el impacto sociocultural y artístico que adquieren los símbolos de colonización y enajenación existentes en la obra de Alejandro Aróstegui.
- Valorar el proceso de resemantización de los desechos y materiales plásticos utilizados en el espacio pictórico de Alejandro Aróstegui.
- Reconocer el aporte universal que nos ofrece la creatividad pictórica de Alejandro Aróstegui a la plástica hispanoamericana.

7. Marco Teórico

7.1. Vida y obra de Alejandro Aróstegui

Alejandro Aróstegui nace en 1935, en Bluefields, pero a los tres años se traslada a Managua, el cambio de vida que experimenta el joven es radical, ya que todo en la ciudad es completamente diferente. Estudia su primaria y secundaria en el Instituto Pedagógico “La Salle”, e inicia su formación plástica en la Escuela de Bellas Artes, dirigida entonces por el maestro Rodrigo Peñalba. En 1954 la promesa artística se traslada a los Estados Unidos (Nueva Orleans) a estudiar la carrera de Arquitectura, en la Universidad de Tulane, una de las más prestigiosas del sur de los Estados Unidos, pero una vez adentrado en dichos estudios comprende que lo suyo es la pintura, es evidente que Aróstegui toma muy en cuenta la dirección de sus ideales y sin pensarlo dos veces decide abandonar sus estudios de Arquitectura, para inscribirse en la Ringling School of art en Sarasota, Florida, una escuela con instalaciones modestas pero con un profesorado competente. (Embajada de España en Nicaragua, 2007).

En 1958 decide aventurarse por Europa, su primera estación es en Italia, en la Academia de San Marco, Florencia, ahí se convierte en estudiante libre al atelier del primo Conti, renombrado pintor florentino de rigor académico, esto le permite mantener su estatus de estudiante, luego, en 1959 llega a París con una cita para concursar en el examen de admisión de la Escuela de Bellas Artes, el cual aprueba sin problemas, esto no solo es un logro a nivel artístico sino que también le ayuda a arreglar su situación migratoria. (Ibídem).

En 1963 Aróstegui regresa a Nicaragua, y su propósito al pisar tierra es fomentar a toda costa un arte diferente. El catálogo explica que debido a la situación político-social de la nación, los artistas plásticos que vuelven durante esas fechas, quieren imitar la pintura española, forjada en un tiempo de lucha, dolor y exilio, desde el “Guernica” de Picasso, hasta los pintores contemporáneos en el régimen franquista. Un hecho que influye mucho en el cumplimiento de esa ideas revolucionaria de la plástica nacional es la llegada de Amaru Barahona, un joven nicaragüense con estudios de economía política en varias universidades europeas, por cuestiones del azar Aróstegui y Amaru se conocieron anteriormente en Madrid, París y Londres, ambos comparten la necesidad de un arte que refleje la realidad nicaragüense, un arte que tome en cuenta lo étnico y cultural, las particularidades geográficas, históricas y sociales. En Managua comparten ideas con Cesar Izquierdo, joven pintor

guatemalteco y estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes, todos juntos fundan el Grupo Praxis, el primer grupo de Vanguardia plástica en Nicaragua. (Ibídem).

En 1966, con todo el prestigio que le da el grupo Praxis, Aróstegui viaja a Washington, D.C., invitado por Gómez Sicre, a una exposición en los salones de la unión panamericana. Después de visitar magníficos museos y galerías de arte de la capital de Estados Unidos decide viajar a Nueva York, que en esos momentos había desplazado a París como centro mundial de Vanguardia. En Nueva York al pintor se le da la oportunidad de reencontrarse con los maestros del arte moderno, ya conocidos en París, entre ellos Picasso, mira por primera vez la “Guernica”, “La Gitana Dormida” de Rousseau, “La Jungla” de Wilfredo Lam y muchos más, pero lo más importante que le sucede es conocer y formar parte de los artistas trabajadores en Nueva York: Botero, Abularach, Morales, Omar Rayo, Cuevas y Jesús de Soto, de igual forma, se lleva la satisfacción de ayudar y recibir en su estudio a los pintores nicaragüenses: Leoncio Sáenz, Carlos Montenegro, y sobre todo a Leonel Vanegas y Orlando Sobalvarro que pasaron una buena temporada. (Ibídem).

Después de seis años en la cuna de la nueva vanguardia, Aróstegui regresa a Nicaragua, retoma el Grupo Praxis, y funda la revista del mismo nombre con el objetivo de incidir en otros campos artísticos, pero desgraciadamente todo se destruye con el terremoto de 1972 en Managua. Fue hasta 1974, según el catálogo, que en plena construcción de Managua, Don Jaime Morales Carazo propone la construcción de murales para las paredes del centro comercial Nejapa, se realizan petroglifos indígenas nicaragüenses nunca antes vistos y con el dinero obtenido por los murales, Aróstegui viaja a España con la intención de quedarse en Madrid, llega a Cuenca y a su inevitable Museo de Arte Abstracto, luego a Granada, Málaga y Alicante, también Tánger, Rabat y Fez. Pero nunca encontró un espacio adecuado para él y su arte. (Ibídem).

En su Regreso a Managua conoce a Mercedes Gordillo, la heredera oficial de los pintores de Praxis, y también la dueña y directora de la galería Tagüe. En abril de 1979 el pintor contrae matrimonio con ella; los recién casados festejan su luna de miel a Mérida, Yucatán. Al regresar a Managua unas semanas después, la pareja encuentra al país sumido en una guerra que culminó con la derrota del régimen opresor. (Ibídem).

Después, con el triunfo de la Revolución Sandinista, se desata entre pintores y artistas una fiebre por demostrar quién es el más revolucionario, comienzan las vendettas y desquites de los que anteriormente se sintieron excluidos ya sea por deshonestidad, irresponsabilidad o

simplemente por la mediocridad, en este periodo a la pareja no le va muy bien, ambos acumularon envidias, celos y resentimiento por Praxis y Tagüe. (Ibídem).

Con el tiempo la situación se torna peligrosa, no logran obtener trabajo en ninguna parte. Por fortuna, con el nuevo gobierno, Mercedes es nombrada Consejera Cultural de la Embajada de Nicaragua en México, un destino que les recibe con brazos abiertos. En 1981 Alejandro Aróstegui participa en la exposición de pintura Contemporánea de Nicaragua, organizada por Mercedes Gordillo en celebración del segundo aniversario del triunfo de la Revolución Popular Sandinista, en el Museo Carrillo Gil de México, D.F. y a raíz de esta exhibición el pintor es invitado a una exhibición personal en el museo de Arte Moderno de México, la cual resultó un éxito. (Ibídem).

En 1982 regresa a Nicaragua como profesor de la escuela de Bellas Artes de Managua, un cargo que aceptó para contribuir con la cultura dentro de la revolución. Pero la prevalencia en su tierra natal no dura mucho debido a que todavía resalta la hostilidad para él y su familia, en 1984 se exilia en San José Costa Rica, donde se mantiene hasta 1990, año en regresa a su tierra a apropiarse nuevamente de su paisaje. (Ibídem).

7.1.2. Sus influencias

En su proceso formativo Aróstegui conoce a muchos personajes que le aportan experiencias y conocimientos valiosos, su primera influencia artística es la del maestro Rodrigo Peñalba, quien lo impulsa a trabajar al carboncillo y con óleo, según el estudio, el maestro Peñalba le inculca los valores más esenciales de la pintura. Asimismo, Luccio Ranucci, quien le imparte sus primeras clases de Historia del arte. En Europa, después de haber residido en la Ringling School of Art en Sarasota, Florida, el joven pintor tiene otro tipo de influencias, no solo de personajes como Picasso, Braque, Matisse, Chagal y Leger, sino también de varias corrientes artísticas del momento. (Embajada de España en Nicaragua, 2007),

Entre las corrientes más influyentes que alimentan el ingenio de Aróstegui destacan: el impresionismo, el post-impresionismo, el expresionismo y el cubismo. Todas estas líneas artísticas le aportaron su fuerza, su belleza, pero su estilo lo descubre gracias al expresionismo abstracto que ya había sido iniciado en Nueva York a comienzos de 1940; el expresionismo abstracto dio origen a un sinnúmero de tendencias tales como la pintura gestual, los campos de color, el art brut, el informalismo, y el arte matérico. En su estancia en Europa Aróstegui divisa los frescos de Poliakov y De Stael, dos artistas rusos que le

conquistaron. Poliakov por su abstraccionismo de bloques y colores contrastantes, trabajados a espátula en superficies planas con artefactos de collage y alguna influencia del suprematismo de Malevich, y Nicolás De Stael por sus gruesos empastes de colores armoniosos sobre fondos lisos. (Ibídem).

Por último, el catálogo cita a otros autores que consciente e inconscientemente también le muestran su camino como pintor, nos referimos a Jean Dubuffet, las arpilleras quemadas y los metales oxidados de Alberto Burri, Manuel Millares, Antoni Tàpies, Rafael Canogar, Lucio Muñoz, Antonio Saura y Modest Cuixar, todos promotores de la materia fuerte y expresiva, elaborada con arena, madera, telas y objetos encontrados.

7.1.3. Grupo Praxis

El grupo Praxis es la primera vanguardia pictórica que se desarrolla en el país en 1963, encabezado por Alejandro Aróstegui, Amaru Barahona y Cesar Izquierdo, La Embajada de España en Nicaragua (2007), comenta que los referentes artísticos de dicho grupo fueron los informalistas europeos y el expresionismo abstracto de la escuela de Nueva York.

El punto de partida del grupo Praxis se fundamenta en que sus integrantes visualizaron en la actividad artística y cultural una incoherencia. Praxis deja claro que el arte no puede verse como tabú intocable, sino, como una manifestación humanizante. (Boletín de Bibliografía y Documentación edición número veinte, Banco Central de Nicaragua, 1977),

La primera etapa de este grupo es compleja, nunca antes un conjunto compacto de pintores se enfrentó a la sociedad nicaragüense e impuso sus propios conceptos, por ventura hubo aceptación, recibieron reconocimiento y apoyo de estudiantes universitarios de vanguardia, el naciente Frente Sandinista los recibió con simpatía y las exhibiciones nunca pasaron desapercibidas porque exaltaron los contenidos sociales del momento, el paisaje lacustre y sus brillos, la suciedad y las atmósferas oscurecidas por el polvo, los volcanes, los paisajes urbanos a manera de naturaleza muerta del subdesarrollo de Nicaragua, todo en un tono contestatario debido a la dictadura que pisoteaba a la nación. (Embajada de España en Nicaragua, 2007).

Con base en lo que expresa dicho catálogo, esta primera etapa del grupo Praxis es un período de experimentación, redescubrimiento y reflexión. Las condiciones infrahumanas de los barrios marginales, el hombre torturado, los monstruos reminiscentes de deidades primitivas

precolombinas y del vacío despiertan una nueva sensibilidad. En esta etapa Aróstegui viaja a los Estados Unidos; según el catálogo, la producción del grupo queda sujeta a actividades de galería, y esta inercia provoca mediocridad y conformismo. Es hasta 1971, con el regreso de su principal promotor, que se reactiva la producción de buenas obras, se planean incontables exhibiciones y proyectos que son exterminados con el fatal terremoto de 1972.

Todo lo citado de forma indirecta en las líneas anteriores nos hace discurrir que el terremoto se llevó todo, Gordillo, (2006), dijo: “El terremoto devastador de 1972, cortó en un instante nuestras raíces más profundas” (¶.5). Lo único que dejó fue el recuerdo de una Managua luminosa, en la que el arte había instalado su gobierno,

La embajada de España en Nicaragua, (2007), explica que la desaparición del grupo Praxis es una consecuencia del terremoto, sí, pero debido a eso se logró asistir al surgimiento del fenómeno más trascendental de todos los tiempos: El retorno a lo primigenio, a las raíces aborígenes. Y nos preguntamos, ¿Por qué esto se consideró trascendental?, sencillamente porque la visión de devastación hizo que los artistas buscaran la propia identidad.

7.1.4. Su producción pictórica

La producción pictórica de Alejandro Aróstegui no puede nombrarse de forma aislada, es más propicio dividirla en etapas, así se podrán comprender las técnicas y los mensaje de cada uno de sus lienzos. La primera etapa de la obra de Aróstegui tiene que ver mucho con sus procesos formativos alrededor del mundo y sobre todo con el nacimiento de Praxis. Estos son considerados periodos de asombro y experimentación, momentos en los cuales se ve influenciado por impresionistas; Gauguin, Matisse, los grabados japoneses, la pintura mexicana, el surrealismo de Dalí, el expresionismo abstracto y Picasso. (Embajada de España en Nicaragua, 2007). El resultado de todos estos ciclos formativos e influencias se avista claramente en su producción primigenia: Autorretrato a los 17 años, creada en 1952, Abstracto, en 1959, Autorretrato en 1962, Muerto Vivo en 1963, y diosa de la fertilidad en 1966.

La segunda etapa se forma desde el instante en que el artista decide viajar a los Estados Unidos en 1966, y culmina con el terremoto de 1972, en este ciclo, debido a la influencia de la gran urbe, Aróstegui comienza la realización de paisajes urbanos, naturalezas muertas y productos de la sociedad consumista (ibídem). Las obras que conforman este segundo período son las siguientes: *Mano Cortada en 1974, Naturaleza bien muerta en 1974, Carne*

humana en 1974, Mesa con ocho objetos en 1975, hombre amarrado en 1975, Naturaleza muerta en 1976, El Güegüense en 1976, y Ámbar en 1977.

Durante el tercer periodo, el artífice se muestra conmovido por la guerra y la muerte, su obra refleja una figuración tenebrosa. Por ventura, todo esto cambia al llegar a México, el sitio donde logra recuperar su tema y su técnica; las obras creadas en estos años son: *Lata y cuchara en 1981, Lata y paisaje en 1981, Paisaje con objetos en 1982, Paisaje número tres en 1982, Mesa y paisaje en 1984, Mesa roja con dos objetos en 1988, Mesa con tres objetos sobre paisaje en 1984, y Paisaje lacustre en 1989.* (Ibídem).

El cuarto período inicia en 1990, Aróstegui recupera con mayor fuerza su paisaje, su tema usual del contraste entre los objetos desechados y el espacio natural, realiza temas de tumbas de conquistadores, figuras de alter-egos precolombinos, frente a lagos y volcanes. Los lienzos que forman parte de este periodo son: *Mesa del pintor en 1990, Paisaje lacustre con dos figuras en 1993, Paisaje con dos figuras en 1994, Habitantes fluviales, nocturnos (tríptico) en 1995, Nocturno estatua y reloj en 1995, La luna y dos parejas en 1995, Rosa en 1995, Mano en 1995, Ángel en 1995, Nocturno con tres torres en 1995, Luna menguante y ciudad en 1995, La tumba en la nieve en 1995, Retrato de señora en 1995, Dos mesas flotantes en 1996, Mesa de midas en 1996, Ave fénix en 1998, Tres estelas funerarias en 1998, Banquete de corruptos en 1999, Alter Ego y volcán en 1999 y Ciudad nocturna en 1999.* (Ibídem).

El quinto y último periodo que menciona el catalogo abarca de los años 2000 hasta nuestros días, en este tiempo Alejandro Aróstegui se encarga de restaurar sus obras tranquilamente desde la comodidad de su estudio en Managua. Entre las obras recopiladas actualmente está; *Alter-Ego, elaborada en el 2002, Ciudad y pirámide en 2002, Torre de Babel en el 2003, Dos páginas del archivo de corruptos en el 2004, Dos aves sobre paisaje en el 2004, Torre Zigurat en el 2005, Basurero y ciudad en el 2006, y Paisaje Lacustre (Acahualinca) en el 2007.* (Ibídem).

7.2. Elementos estructurales básicos de la pintura

Desde tiempos milenarios se han desarrollado una serie de elementos y técnicas que facilitan la creación de las obras plásticas, pero es la genialidad y originalidad del artista lo que las hace valer. En una publicación de la página web About.com, Lasso, (2015), refiere que los elementos de una obra de arte son los instrumentos de los que dispone el artista para materializar sus ideas.

Cabe destacar que al principio la obra artística está segmentada y cada pieza es un instrumento con roles variados que al unirse generan una temática, el artista visualiza los puntos, las líneas, todo lo necesario para expresar sus deseos, pero el éxito estará ligado a la manipulación profesional y audaz de esos elementos básicos y estructurales. Dondis (1973) señala que:

La manipulación de esos elementos para lograr un determinado efecto, está en manos del artista, el artesano y el diseñador; él es el visualizador. Lo que decide hacer con ellos es la esencia de su arte o su oficio, y las opciones son infinitas. (p.39)

Con lo citado anteriormente podemos llegar a la siguiente conclusión: los elementos plásticos, junto con el ingenio del artista, son los encargados de crear eso que conocemos como obras universales, ese tipo de obras que trascienden por la calidad de la elaboración, la forma y el contenido.

7.2.1 Morfología de la pintura

Algunas palabras son utilizadas en contextos no interpretables a simple vista, sin embargo, actualmente esto es muy común, podrían llamárseles préstamos, o asociaciones terminológicas, pero lo que no puede negarse es que la utilización de estos términos en otras ciencias tienen su lógica y sus fundamentos. Una muestra bien fundamentada de estos fenómenos es la de la expresión (morfología de la pintura), primeramente debemos estar sabidos que no es la unión de dos palabras por puro gusto o decorativismo, este hecho tiene un sentido congruente.

Según el Diccionario Etimológico, la palabra morfología proviene del griego μορφο- [morfo-] forma, y logia -λογία [-loguía] que significa tratado, asimismo, refiere que hace varios siglos, el término estaba asociado meramente con la ciencia, con el estudio de las estructuras

macroscópicas y el desarrollo de algunos organismos mediante la disección en animales, la anatomía comparada y la embriología, con el paso del tiempo y la interacción de los elementos económicos, sociales y culturales con los científicos, la palabra morfología recibió otras connotaciones, así que no es raro que el término se ocupe en las artes, y más aún en las artes plásticas.

En pocas palabras, lo que nos trata de explicar el concepto anterior es que la morfología son estructuras lógicas que se forman ya sea, en la naturaleza, las ciencias, la sociedad, el arte, en fin, en todo lo que puede existir, por esta razón de universalidad y multidisciplinariedad del término, Spengler, (1918), opina que: “Todas las maneras de concebir el mundo pueden, en última instancia, designarse con la palabra morfología” (p.93)

Dicho todo esto podemos concluir en que todo posee una morfología si tiene una estructura, desde las ciencias médicas, las ciencias sociales y hasta las estéticas, o sea, las relacionadas con el arte, especialmente las artes plásticas. En la pintura, por ejemplo, la morfología tiene que ver con la organización del lenguaje visual, la forma de la obra de arte, su estructuración artística, sus elementos y técnicas, la línea, el color, el contorno, el volumen, el valor, la textura, el punto, la escala, entre otros.

7.2.2. El punto

Dentro de la morfología de la pintura, el punto es el primer elemento constituyente de las artes plásticas, para conceptualizarlo ha sido necesario explorar el trabajo de muchos historiadores del arte, comentaristas, críticos y artistas reconocidos universalmente, uno de los aludidos es el estudioso Dondis (1973), quien define el punto como: “La unidad más simple, irreductiblemente mínima, de comunicación visual” (p.40), asimismo, describe que dentro de la naturaleza, el punto es la redondez más corriente, la más sencilla, aunque a veces no se muestre como un punto perfecto ya que pudo haber surgido con un palo, una sustancia dura, una marca o un color, también, comenta que un punto dentro de los espacios pictóricos puede servir de referencia, puede ser un marcador de espacio o un personaje con fuerza.

En palabras más sencillas, Dondis intenta explicar que el punto es lo más natural que existe y que para encontrarlo no es necesario ser un experto, ni un estudioso, se necesita ante todo una percepción sensible de los detalles y la certeza de que todo lo grande inicia como un punto,

un punto que sirve de apoyo para estructurar las demás pinceladas, un punto que surge con el derramamiento de alguna sustancia, material sólido, entre otros.

Finalmente, solo queda afirmar lo siguiente; en primer lugar, no es nada raro que aprendamos pronto a utilizar el punto como sistema de notación ideal junto con la regla y otros artificios de medición como el compás. Es inherente a nosotros hacer puntos. Seguidamente, vale enunciar que el hombre o en este caso el artista plástico, coloca cada detalle con un propósito, una idea planteada en su cabeza con anticipación, los *Happy accidents* de la pintura son todo un espectáculo pero nada mejor que un artista con dirección, que sabe ubicar los puntos y demás detalles con sentido.

7.2.3. La línea

El siguiente elemento es el que secunda al punto, Dondis, (1973) en su definición del punto expresa que cuando los puntos están tan próximos entre sí, no pueden reconocerse individualmente, entonces aumenta la sensación de direccionalidad y la cadena de puntos se convierte en otro elemento visual distintivo, o sea, la línea, basta decir entonces que las líneas son la proximidad de muchos puntos.

De igual forma, la línea ha sido definida y comentada por muchos estudiosos y artistas, los argumentos que han surgido son interesantes y acertados. Por ejemplo, Hogarth, (1753), en sus estudios de la línea postuló algo completamente estético, este dijo que la verdadera razón de la belleza sólo podría hallarse en la curvatura misma del cuerpo humano y la nombró línea serpentine o modelo de la elegancia, Hogarth consideró feas todas las demás líneas, podría decirse que de aquí surgió la idea de la sensualidad de las líneas y contornos del cuerpo humano, los brazos, la espalda, las piernas, todo lo relacionado con la anatomía que desde los griegos fue estudiada por los artistas y que en pleno renacimiento tuvo gran protagonismo, porque se quiso mostrar al hombre en todo su esplendor, sin ocultar su exterior y mucho menos su intimidad.

En segundo lugar citamos a Kandinsky, (2003), un teórico de la pintura y a la vez pintor, Kandinsky expresa que la línea es un ente invisible, es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. También, le otorga características psicológicas a las direcciones y formas de las líneas en los espacios pictóricos, explica que la línea horizontal es visualizada por el espectador como la base protectora, otro aspecto referente a este tipo de línea es que alude a la frialdad, Kandinsky asocia la horizontalidad con el reposo, con la tranquilidad y

con la quietud, para él, estas son consideraciones a tener en cuenta en las expresiones pictóricas, puesto que la elección de un tipo de recta vendrá determinada por el mensaje a transmitir. Por último, opina que el perfecto opuesto de esta línea es la vertical, que forma con ella un ángulo recto y significa acción, reto y movimiento.

Finalmente, tenemos el estudio más actual, creado por Menéndez, (2002), en este se conceptualiza la línea como una sucesión longitudinal continuada de puntos, según la autora, estas líneas pueden ser visibles, como si se dibujasen premeditadamente, pero también, aparecen sugeridas de tal forma que solo logran percibirse en el conjunto; esto es comprensible debido a que en una obra plástica terminada, no aparecerán las líneas de forma aislada, ni habrá un letrero que diga; soy una línea, en este caso los objetos y todo lo que habite en los espacios pictóricos llevará consigo una carga conceptual, estará formado de elementos básicos, y las líneas, por supuesto, no serán la excepción.

Gráfico núm. 1: Tipología de las líneas (tomado de Menéndez 2002)



Menéndez, (2002), llega a la conclusión de que en las obras de arte la línea surge del trazo dejado por un punto o varios puntos en movimiento, dependiendo de las fuerzas y tensiones a las que se someta, nacerá un tipo de línea u otra.

7.2.4. El Contorno

El contorno es el tercer elemento plástico de este marco conceptual, desde la formación del mundo hubo contornos, formas variadas que serían parte de la naturaleza, que decoraron el ambiente en el que viviría el ser humano, otro diseño bien formado, hecho de piezas circulares, rectangulares y hasta triangulares.

Con el paso del tiempo y los diferentes acontecimientos naturales y sociales, la cantidad de contornos en el mundo fue en aumento, actualmente se vive en una era globalizada invadida de siluetas y objetos, los artistas tienen la oportunidad de implementar en sus obras todas las novedades, por eso, no hay que asombrarse si dentro de los lienzos hay algo con forma de calcetín, la forma de un gallo de colores cantando en la madrugada, una estrella de tierra y no de mar debido a la pérdida de la perspectiva, un perrito que aúlla a la luna, la forma de un avión, un pajarito como el de Twitter, y así sucesivamente, infinidad de formas, a veces sencillas, complejas o extrañas.

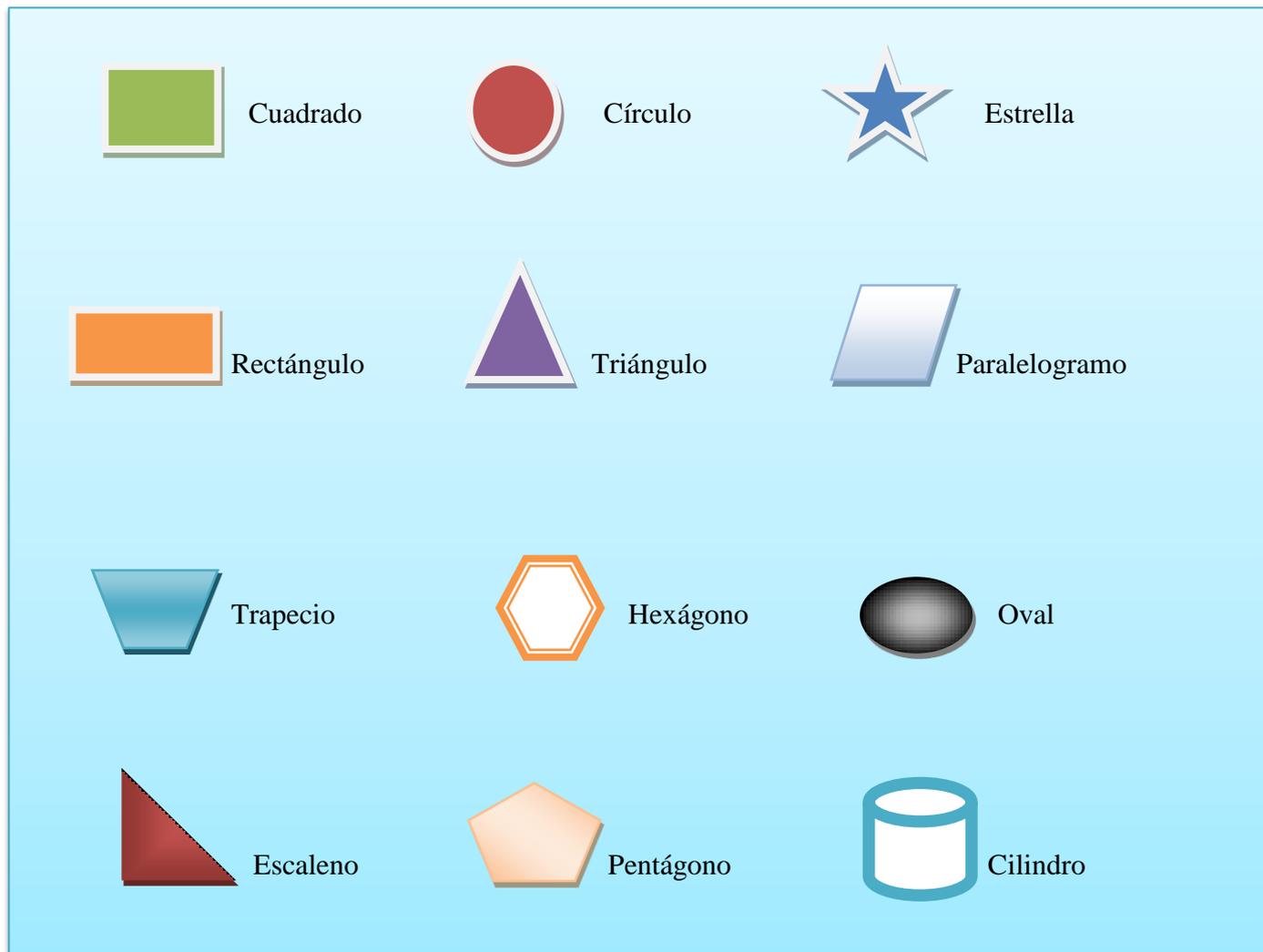
En la pintura los contornos son parte del paisaje, a veces reflejados directa o indirectamente, con carga argumental o simplemente formas sin significado, Dondis, (1973), explica lo siguiente:

Hay tres contornos básicos; el cuadrado, el círculo y el triángulo equilátero. Cada uno de ellos tiene su carácter específico y rasgos únicos, y a cada uno se atribuye gran cantidad de significados, unas veces mediante la asociación, otras mediante una descripción arbitraria y otras, a través de nuestras propias percepciones psicológicas y fisiológicas. (p.44)

Los contornos, de acuerdo con la cita anterior son muy conocidos, se les puede encontrar en todas partes, también es posible que tengan significados variados, todo dependerá del contexto, la psicología del artista o el espectador, Dondis, (2000), describe en su estudio las características psíquicas de algunas formas básicas; el cuadrado lo asocia con la torpeza, la honestidad, la rectitud y el esmero; al triángulo le atribuye la acción, el conflicto y la tensión; al círculo, la infinitud, la calidez y la protección.

Asimismo, opina que todos los contornos básicos son figuras planas y simples que pueden describirse y construirse fácilmente, ya sea por procedimientos visuales o verbales. En fin, los contornos son una pauta para la imaginación, a veces le sugieren al pintor lo que debe hacer, cargan consigo significados predecibles y a veces abstractos.

Gráfico núm. 2: Contornos Básicos



7.2.5. El color

Los seres humanos somos capaces de distinguir numerosos colores, desde la infancia se nos enseña a diferenciarlos, aprendemos que algunas entidades de la naturaleza ya traen un color inalterable, pero hay otro tipo de objetos a los que se les puede cambiar el tono mediante la pintura, basta con cubrir el cuerpo con otra capa de color, no obstante, cuando se quiere crear arte genuino, los artistas plásticos son quienes deben superar los retos, y para lograrlo deben estudiar de manera exhaustiva todo lo relacionado con la teoría del color, el círculo cromático, la psicología de los colores entre otros aspectos importantes que por supuesto le darán a sus obras una gran riqueza expresiva.

Se han hecho inmensos estudios acerca de los colores, el color se convirtió en una disciplina completa, con base científica, con historia, descubrimientos, no es solo la confirmación de que la luna es blanca, la manzana es roja, y el cielo azul; el verdadero manejo del color implica el conocimiento de técnicas, trucos, capacidad de asombro y sobre todo creatividad, en un libro de Santos, (s.f.), el color se delimita como un hecho de la visión que resulta de las diferencias de percepciones del ojo a distintas longitudes de onda que componen lo que se denomina el espectro de luz blanca reflejada en una hoja de papel. Estas ondas según el autor, son aquellas cuya longitud están comprendidas entre los 400 y los 700 nanómetros; más allá de estos límites siguen existiendo radiaciones, pero ya no son percibidos por nuestra vista.

En lo concerniente a la clasificación de los colores, las propiedades y el círculo cromático, Santos, (s.f.), explica que en primera instancia hay que tomar en cuenta que los colores se clasifican en colores primarios, secundarios y terciarios, los primeros son el amarillo, el rojo, y el azul. Estos se consideran únicos, debido a que no pueden obtenerse mediante la mezcla de ningún otro color. Los colores secundarios, son el verde, naranja y violeta, y nacen por la combinación de dos colores primarios mezclados en partes iguales, de igual forma, el autor hace énfasis en los colores intermedios o terciarios, que son los obtenidos mediante la unión de un color primario con uno secundario.

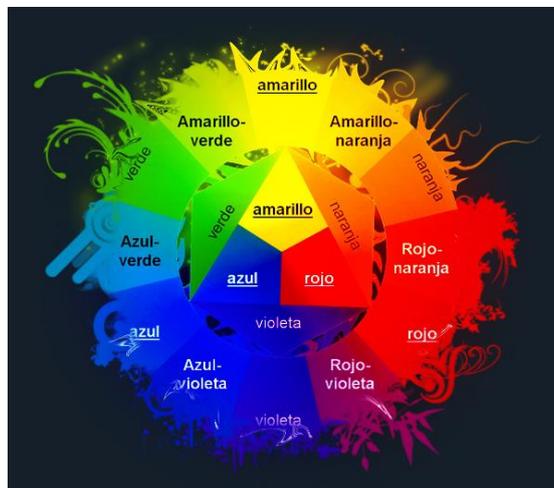
Seguidamente, Santos, (s.f.), menciona las propiedades del color, que básicamente son los elementos que le dan atractivo a los pigmentos, entre las propiedades más importantes está:

Gráfico núm. 3: Propiedades del color

El Matiz	Es la propiedad del color caracterizada por ser el estado más puro, sin el blanco o el negro agregados.
Valor o Luminosidad	Término que se utilizan para describir cuan claros o cuan oscuros parecen los colores.
Saturación o brillo	Representa la intensidad, la viveza o la palidez de un color.

Este mismo autor, Santos, (s.f.), compendia información muy valiosa del conocido Circulo Cromático, lo define como una rueda de colores que conforman el segmento de la luz visible del espectro solar descubierto por Newton. Asimismo, el libro hace referencia al círculo cromático más común, este es usado por los artistas plásticos, basado en el rojo, amarillo y el azul, un sistema perfecto para trabajar con pintura, tejidos u otros materiales reflectores. De acuerdo con Santos, (s.f.), los colores primarios de la rueda se combinan también con los secundarios, cada uno representa una combinación de primarios adyacentes. También se incluyen seis terciarios, con los que se obtiene un total de 12 colores.

Gráfico núm. 4: Círculo Cromático (tomado de internet)



7.2.6. Psicología del color (el color y las emociones)

El color es sensorial, individual, subjetivo, por tanto, la psicología clasifica sus percepciones adjudicándole significados y atendiendo a las funciones que en él se aprecian, durante años hemos relacionado los colores con nuestras emociones, el hombre triste se viste de gris porque su psiquis le dicta que su realidad es de esa tonalidad, la joven treceañera prefiere el rosa porque hace juego con su juventud, y así existen muchísimos ejemplos en donde el color adquiere significados ligados a la psiquis, el espíritu del portador o el argumento de los objetos que están fuera o dentro de los espacios pictóricos. Sanz (2009), asegura que esto de adjudicarle a los colores valores psicológicos, tiene un nombre, se le llaman funciones de adaptación y de oposición. Las funciones de adaptación las relaciona con las respuestas

activas, vivaces, animadas e intensas. Por el contrario, las funciones de oposición sugieren respuestas pasivas, depresivas y débiles.

De acuerdo con Sanz, las funciones de adaptación son estimulantes y excitantes, mientras que las de oposición, son sedantes y tranquilizadoras. También, alude que el color influye sobre el ser humano de manera espontánea, sus efectos son de carácter fisiológico y psicológico, capaces de producir impresiones y sensaciones libres, no se trata de modismos cromáticos absurdos, porque en realidad el color es otra cosa, es expresión, es libertad, es historia y experiencia de vida, ya Heller, (2008), había señalado deliberadamente que “Los colores y sentimientos no se combinan de manera occidental, que sus asociaciones no son cuestiones de gusto, sino experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en nuestro lenguaje y nuestro pensamiento” (p.14)

La autora explica que toda experiencia que se tiene con los colores en la infancia, incidirá en la percepción futura de las cosas, si la persona tuvo acercamientos intensos con el color negro, debido al luto, la noche, una cabellera oscura o un gato, no será raro que durante su vida haga asociaciones con esos momentos, a veces dolorosamente, o con un placer inmenso, en su estudio, Heller. (2008), recopiló detalladamente todos los razonamientos existentes acerca del significado de los colores, ella menciona 13 colores psicológicos; el azul, el rojo, el amarillo, el verde, el negro, el blanco, el naranja, el violeta, el rosa, el oro, el color plata, el marrón y el gris.

7.2.7. Caracterización de los trece colores psicológicos según Heller

Azul: Es el color preferido, el color de la simpatía, de la armonía y la fidelidad, pese a ser frío y distante es un color femenino y exalta las virtudes espirituales, tiene su significado más importante en los símbolos, el azul es el color de todos los buenos sentimientos, esos sentimientos que no están



dominados por la simple pasión, sino que se basan en la comprensión recíproca. Cabe mencionar que no hay ningún sentimiento negativo en el que domine el azul, expresa la simpatía, la armonía, la amistad y la confianza, es el color de la lejanía, la eternidad, la divinidad, lo grandioso, la intelectualidad, la ciencia, la inteligencia, la concentración, la independencia, la deportividad, la fantasía, la virginidad, el descanso, la pasividad, el anhelo, la paz, Europa, y también el orgullo.



Rojo: Heller, en su investigación presenta al color rojo como el color de todas las pasiones, el color del amor al odio, el color de los reyes y del comunismo, de la alegría y el peligro, es el primer color al que el hombre le puso nombre, la denominación cromática más antigua del mundo, también, es el primer color que ven los recién nacidos al nacer, el rojo agrada a la mujer y al hombre en la misma proporción, el simbolismo del rojo está determinado por dos experiencias elementales, el fuego es rojo, y la sangre también, un significado existencial, por así decirlo, es que el rojo representa la vida, la alegría, el gozo de vivir, la felicidad, protege de los demonios y de los envidiosos, muestra cercanía, extroversión, es el color de la nobleza y de los ricos, es un color de lujo, de agresividad, de guerra, de excitación, se puede aseverar que es el color de lo prohibido, de la seducción, la sexualidad y el erotismo, es el color de lo inmoral, lo político, el socialismo, el control, la corrección, la justicia y el dinamismo.

Amarillo: De acuerdo con Heller (2008), el amarillo es el color más contradictorio, es el color del optimismo pero también de los celos, el color de la diversión y del entendimiento, el color de la traición, del oro y el azufre, también, es el color de la envidia, la iluminación y lo despreciable, lo divertido y lo amable, es el color de las rubias y los hombres bellos, el color de la madurez y del amor sensual, el color de la avaricia y de lo ácido, de lo espontáneo y lo impulsivo, de lo impertinente, la presuntuosidad y la creatividad.



Verde: Es otro color definido por Heller, (2008), lo menciona como el color de la fertilidad, de la esperanza, la burguesía, lo sagrado y lo venenoso, según la autora el verde es más que un color, es una ideología, un estilo de vida, es conciencia medioambiental, es el rechazo a una sociedad dominada por la tecnología, es el color de lo agradable y la tolerancia, el color de la vida y la salud, el color de la inmadurez y la juventud, el color del amor incipiente, de Venus y de Tauro, es el color del Islam, el color litúrgico de la iglesia católica y del espíritu santo.



Negro: Es el color del poder, la violencia y la muerte, es el color favorito de los diseñadores y la juventud, significa elegancia y negación, según la autora, el impresionismo no reconoció el negro como color, pero Van Gogh, el pintor que superó el vacío del impresionismo le dio valor, Heller, (2008), refiere que el color negro significa el final, el duelo, transmuta el amor en odio, también, sugiere que combinado con el amarillo es egoísmo

y culpa, con violeta es misterio, magia e introversión, expresa lo sucio y la mala suerte, es el color de los sacerdotes y los conservadores, de la moda mundial y de los protestantes, representa la individualidad, la ilegalidad y la anarquía, es el color de los fascistas, y de la objetividad.

Blanco: Es el color de lo femenino y de la inocencia, el color del bien y de los espíritus, es el color más importante de los pintores, según el simbolismo es el color más perfecto porque es la suma de todos los colores de la luz, también es el color del comienzo y la resurrección, de lo ideal y la honradez, de la univocidad y la exactitud, de los caracteres tranquilos y pasivos, es el color de las víctimas y de la biblia, del estatus y el matrimonio.



Naranja: Este es el color de la diversión, del budismo y lo exótico, es un color cargado de sabor y aroma, según Heller, (2008), el naranja es el color de la sociabilidad, de lo llamativo y de la mala publicidad, de lo inadecuado y lo subjetivo, de lo original y lo frívolo, también es el color del peligro.

Violeta: Es el color de la teología, la fe y la devoción, el color de la penitencia y la sobriedad, Heller lo caracteriza como el color más singular, exalta la vanidad y todos los pecados bonitos, es el color de la magia, de la transmigración y de las almas, es el color del feminismo, de la sexualidad pecaminosa y del movimiento gay, alude a los sentimientos ambivalentes y la violencia, también es el color del poder y de los Chakras en el esoterismo.





Rosa: Es el color de lo dulce, lo delicado y lo cursi, el color del encanto y de la cortesía, el color de la ternura erótica y del desnudo, de la delicadeza y la vanidad, de todo lo atractivo, es el color de la infancia, de lo manso, lo pequeño y la ilusión, del romanticismo, lo dulce, lo benigno y lo artificial, según la autora, también es el color de la creatividad.

Oro: El oro según Heller, (2008), se asocia a la belleza, significa dinero, felicidad y lujo, es el color de la alquimia, la fama, el mérito, el sol y Leo, también es el color de la solemnidad, el deslumbramiento y la presuntuosidad.



Plata: Es color de la velocidad, el dinero y la luna, la autora asegura que este es el último color en que pensamos, evoca la distancia y la frialdad, la claridad y la intelectualidad, lo moderno, lo técnico y lo funcional, también la extravagancia, lo singular y la elegancia.

El marrón: Es color de lo acogedor, de lo corriente y de la necesidad, en su estudio, Heller llegó a la conclusión de que este es el color menos apreciado, evoca lo feo, lo antipático, lo antierótico y lo desagradable, también está considerado como el color de la pereza, del sabor más fuerte y de lo anticuado, es el color de los materiales robustos y de los pobres, el color del amor secreto, y de lo nacional.



El gris: Es el último color que menciona la autora, y según sus investigaciones, el gris es el color del aburrimiento y la crueldad, es el color de los test psicológicos, de la falta de carácter, del conformismo y la soledad, el color del vacío y la negatividad, de la teoría y la insensibilidad, también de la indiferencia y lo secreto, es el color de la vejez, de lo olvidado y del pasado, de la modestia y lo barato.

7.2.8. La textura

La textura es uno de los elementos más sensoriales de las artes plásticas, para percibirlos es necesario incluir todos los sentidos, pero hay dos que son completamente indispensables, la vista y el tacto, Dondis, (1973) expone que:

La textura es el elemento visual que sirve frecuentemente de «doble» de las cualidades de otro sentido, el tacto. Pero en realidad la textura podemos apreciarla y reconocerla ya sea mediante el tacto y mediante la vista, o mediante ambos sentidos. Es posible que una textura no tenga ninguna cualidad táctil, y sólo las tenga ópticas, como las líneas de una página impresa, el dibujo de un tejido de punto o las tramas de un croquis. Cuando hay una textura real, coexisten las cualidades táctiles y ópticas, no como el tono y el color que se unifican en un valor comparable y uniforme, sino por separado y específicamente, permitiendo una sensación individual al ojo y a la mano (p.54)

La cita anterior nos afirma lo que ya se había dicho, tacto y vista son los encargados de percibir los relieves, las hendiduras y las concavidades de cada textura, asimismo, se encargan de distinguir la fusión entre la materia y las pinceladas lisas y uniformes.

Actualmente todo lo que nos rodea es un tipo de textura, el bombardeo de las nuevas tecnologías, los descubrimientos de la materia, y un sinnúmero de avances hechos por el hombre, han propiciado el aumento de esa lista sin fin de texturas, que en ocasiones están dentro, o fuera de los espacios pictóricos.

Gráfico núm. 5: Tipos de textura (tomado de Ecured s.f.)



Ambos tipos de textura tienen un papel importante dentro de la plástica, a veces son parte de la obra de arte, pero en otras ocasiones; son la obra de arte, esto tiene mucho que ver con la evolución de la pintura, en los siglos pasados la pintura era completamente visual, no habían elementos extrapictóricos o texturas táctiles dentro de los lienzos, para que se lograra la aceptación de estas nuevas expresiones del arte hubo que destruir todos los convencionalismos, las estructuras ya existentes y practicadas durante mucho tiempo atrás, el resultado fue glorioso, por medio de las nuevas texturas, el artista se liberó y logró afrontar de manera más vívida la realidad de su tiempo, la textura no solo fue parte de una renovación gráfica sino psíquica, de pensamiento. Se arraigaron profundamente a las emociones, se dedicaron a provocar sensaciones variadas en los espectadores, generaron corrientes de atracción y rechazo.

En la pintura, los artistas intentaron imitar en sus representaciones bidimensionales las sensaciones táctiles de los objetos de la realidad, la naturaleza, y eso lo consiguieron realizando entramados de líneas, gradaciones de color, haciendo pequeños o grandes trazos y utilizando poca o mucha pastosidad, otros utilizaron objetos con texturas inéditas, pero el logro más relevante fue el impacto visual, la profundidad y el significado.

7.2.9. La escala

La escala es el elemento de la artes plásticas que nos recuerda el papel que juegan las jerarquías, gracias a la escala podemos diferenciar las cosas grandes de las cosas pequeñas y viceversa, también nos permite ampliar o reducir las imágenes, las estructuras, los objetos. Dondis, (1973), comenta que: “Todos los elementos visuales tienen capacidad para modificar y definirse unos a otros. Este proceso es en sí mismo el elemento llamado escala.” (p.57).

Con esto podemos discernir que mediante el uso de la escala el ser humano puede imponerse por medio del impacto visual, ya sea por la grandeza o por la pequeñez, es normal que los espectadores se sientan impactados por los objetos, el arte de gran proporción, pero también es natural la conmoción que provoca la complejidad de las cosas reducidas, existen tres tipos de escalas, la escala natural, de ampliación y reducción. (ibidem).

7.2.10. El valor

En primera instancia es necesario aclarar que el valor es un elemento de las artes plásticas, si bien es cierto, en los diccionarios comunes su concepto está ligado a otro tipo de acciones y no meramente a algo relacionado con la pintura, para encontrar un significado acorde al tema, fue necesario sondear muchos estudios y sobre todo diccionarios de artes plásticas, por fortuna Crespi y Ferrario, (1995), logran definir el valor como los grados de claridad u oscuridad que existen entre dos extremos de valor, los autores lo ejemplifican con el color blanco y negro, ellos explican que el valor no es una condición única de los grises que resultan de la mezcla del blanco y negro, sino de toda aquella superficie que refleje más o menos luz, así el color puro tiene un valor que le es intrínseco dependiendo siempre de su grado de claridad, teniendo en consecuencia su ubicación con respecto a la escala de valores; de esto resulta que el amarillo es más claro que el violeta, y el rojo anaranjado, tanto como el azul verde se encuentran en el centro de estos extremos.

El valor de un color puede ser variado y controlado por las mezclas que el mismo sufra, si con blanco, negro, o grises, en este caso no solo varía su valor sino a la vez su saturación, dado que la mezcla quebranta el color, neutralizándole y haciéndole perder pureza. (Ibidem). Esta descripción del valor en la pintura nos deja una enseñanza, el valor está completamente inmerso en el mundo de los colores, en las distintas tonalidades que puede tener un pigmento, dependiendo de la cantidad de luz u oscuridad a la que sea sometido.

7.2.11. El volumen

Para la comprensión de este elemento de las artes plásticas, es muy importante que sepamos distinguir la voluptuosidad y la escualidez de los cuerpos, ya sean matéricos o visuales, Crespi y Ferrario, (1995), aportan nuevamente a nuestra causa, ellos definen el volumen como:

El resultado de sus tres dimensiones, ancho, alto y profundidad. El volumen resulta de la relación entre peso y densidad, se llama volumen a una estructura formal tridimensional, escultórica, así como también se denomina volumen a las partes componentes del todo escultórico, cuando estas tienen carácter de masa. (p.147)

Lo citado anteriormente se refiere al volumen matérico, ese que está estrechamente ligado a la escultura y al trabajo producido por la masa, no obstante, estos mismos autores hacen mención del volumen logrado por medios estrictamente pictóricos, capaces de reflejar características tridimensionales. Es preciso aclarar que dentro de lienzos el volumen se relaciona con el grosor de las imágenes, asimismo con la pastosidad de los colores, las mezclas, los relieves que dejarán una sensación de profundidad o acercamiento, el volumen será la sugerencia de peso y masa, en fin, este es el elemento que nos da la ilusión de realidad y de presencia física en las obras de arte.

7.3. La estructuración artística

La estructuración artística se encarga de darle continuidad al estudio de los elementos plásticos, con la diferencia de que estos nuevos elementos están enfocados en conseguir la unidad entre la forma y el contenido, durante esta nueva etapa se prolonga un aislamiento de la preiconografía, o sea de los motivos artísticos que son el punto, la línea, el volumen, los colores entre otros, y se genera un acercamiento a la iconografía, que es la encargada de establecer una familiaridad con los temas de la obra y sobre todo de ofrecer una descripción más analítica y especializada.

En base a esto, Aschero, (s.f), relaciona la estructuración artística con los términos fisiognomizar y simbolizar, ambas palabras pertenecientes al vocabulario psicológico, con la diferencia de que la primera tiene que ver con la ciencia que interpreta la estructura y los movimientos expresivos del rostro, un hecho que es posible relacionar con las artes plásticas debido a que se hace alusión a los elementos preiconográficos de la pintura, o sea, la tipología de las líneas, los contornos, los puntos, los colores, en fin, esas estructuras básicas. En lo que respecta al segundo término, el autor explica que simbolizar es otro nivel, es el nivel de crear símbolos e imponer determinado ideal a través de las imágenes, es un acto semiótico más que gráfico,

En conclusión, la estructuración artística es interpretar ciertos rasgos de la obra de arte, atributos que permitirán conocer, desde el nombre hasta el último detalle, esto tiene que ver con el tipo, el estilo, el género, la representación, la composición, la perspectiva, la técnica, la narración, la temática, y los materiales utilizados durante la elaboración.

7.3.1. El tipo

Siempre es importante saber qué tipo de expresión plástica estamos visualizando, lo primero que se destaca al exponer la estructuración artística de una obra es el tipo, si dicho elemento no existiera, sería complicado hacer distinciones entre una obra y otra, Artes Visuales EIFB, (2010), explica que siempre debe dejarse claro cuál fue el tipo de técnica que se utilizó al realizar algún trabajo plástico, cada autor debe precisar si su obra es un dibujo, un cuadro, una fotografía, un grabado o una escultura. A veces el espectador tiende a crearse confusiones, y este defecto puede ocasionar menor apreciación de la obra de arte, es por eso que la consigna es la siguiente: unidad de forma y contenido, armonía entre artistas y espectadores.

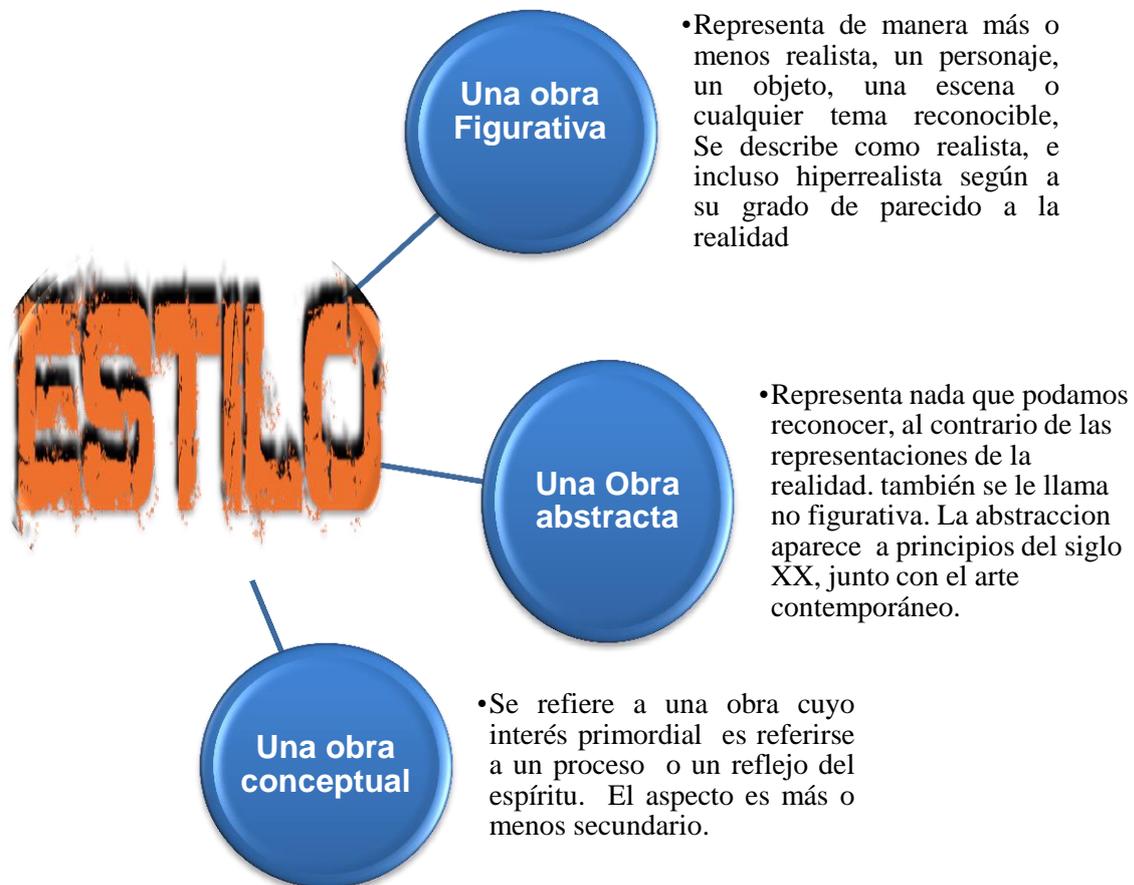
7.3.2. El estilo

Cuando se menciona la frase *estilo de las obras plásticas*, todo el peso cualitativo recae directamente en el artista, porque dependiendo de su genialidad, la obra se clasificará en buena o mala, el estilo tiene mucho que ver con la capacidad de no imitar, el artista que logra crear algo genuino, en verdad encontró su estilo y merece la exaltación, el reconocimiento por su triunfo en el mundo de las artes, un mundo de vencedores y artistas por antonomasia.

Crespi y Ferrario, (1995), conceptualizan el término como los principios organizadores, las formas, las expresiones y las cualidades que se mantienen constantes a través de las manifestaciones del arte de un individuo, también, explican que el estilo tiene mucho que ver con la ubicación de las obras en el contexto histórico de una sociedad, por último, los autores expresan que la palabra estilo es utilizada en el campo de la crítica estética, o sea, que cuando los críticos y detractores dicen “*ese artista tiene estilo*”, se refieren a que tiene valor de realización.

Otra de las lucubraciones acerca del estilo fueron las que aportó Artes Visuales EIFB, (2010), en este documento se hace una clasificación de los estilos de las obras plásticas, y aparecen ordenados de la siguiente manera:

Gráfico núm. 6: Estilo de la obra pictórica



7.3.3. El género

El género es la unidad incorruptible entre los elementos plásticos y las temáticas de las obras, lo artistas y los espectadores no pueden desconocer dicho vínculo, porque como se ha dicho en reiteradas ocasiones, ese defecto podría ocasionar menor apreciación y valoración de la obra de arte. De acuerdo con Artes Visuales (2010), el género es cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido, por ejemplo:

Gráfico núm. 7: Géneros de la pintura



El retrato: Una imagen hecha de dos o tres dimensiones que se asemeja de manera fiel a una persona. El autor refiere que en pintura es común el autorretrato y por lo general el artista parece mirar al espectador a los ojos.



El paisaje: Es la extensión que se ofrece a la vista de un espectador cuando no se encuentra en un lugar cerrado.



El bodegón o naturaleza muerta: Representa los objetos inanimados, y se caracteriza por la falta de profundidad de campo.



La Marina: Un término que califica a un sujeto que representa el mar y el mundo marino.



El desnudo: Es la representación de un personaje cuyo cuerpo está parcial o totalmente desnudo.



La Pintura de género: Representa sujetos populares, ordinarios e íntimos.



La escena galante: Que ilustra los sentimientos de amor.



La alegoría: Consiste en representar una idea abstracta con los rasgos de un personaje o un animal,



El trampantojo o trampa ante el ojo: Que consiste en llevar el realismo de una pintura lo más lejos posible para que el espectador pueda confundir el cuadro con la realidad.



Pastiche: Conceptualizado como el arte que se inspira en una obra que ya existe, para obtener una nueva realización artística.

Todos y cada uno de los géneros mencionados forman parte de la estructuración y contenido de las obras de arte, solo basta con que el artista y el espectador aprendan a identificarlos.

7.3.4. La composición

Los seres humanos cada día le dan importancia al hecho de conocerlo todo, siempre quieren saber de qué están hechas las cosas que tocan, que comen, que se ponen como ropa, que utilizan como shampoo. Eso mismo ocurre cuando visualizan una obra de arte, les intriga conocer el proceso de realización, si fue sencillo, complejo o anormal. Según los espectadores de las grandes creaciones artísticas, es placentero ver un lienzo bien logrado, pero lo mejor es visualizar todos los componentes y efectos que se utilizaron para que ese trabajo estuviera listo finalmente, de eso se trata la composición en el arte, de la manera en que se hicieron las pinceladas y los detalles.

Artes visuales, (2010), afirma que otra de las funciones que desempeña la composición es el ordenamiento de las imágenes u objetos, por medio de la composición reconocemos el motivo por el cual el artista ubico las imágenes u objetos de cierta manera, así que no vayamos a creer que son situados deliberadamente, sin conciencia, la pieza más abstracta, la que pareciera no tener sentido, está organizada con un fin y una temática específica, que a veces es perceptible y en otras se torna compleja, con muchas variantes. En palabras sencillas, composición es saber ordenar si se es el autor, y reconocer el orden si se es el espectador.

Otro aporte que merece ser mencionado es el de Hill, (2004), es su estudio dicho autor detalla la tipología de la composición:

Gráfico núm. 8: Tipos de composición

Composición Simétrica: Tiene un eje central y hacia un lado y otro de este eje, la composición es igual, por ejemplo: una mariposa o un rostro completamente de frente.

Composición Asimétrica : En ella la figura principal está de un lado o de otro. Después se busca el equilibrio, usando color, tamaño o textura

Composición radial: En ella el foco de interés se encuentra en el centro y todo deriva de él o hacia él.

7.3.5 Peso visual

El peso visual es la fuerza de los elementos dentro de una composición, dicha fuerza es percibida clara por los espectadores, no es un proceso pasivo, al contrario, necesita del dinamismo y la perspicacia del observador. Entre los elementos que determinan el peso visual están los siguientes: El tamaño, la posición, el aislamiento, la superficie texturada, la forma, el color y el contraste. (Bonilla, 2008).

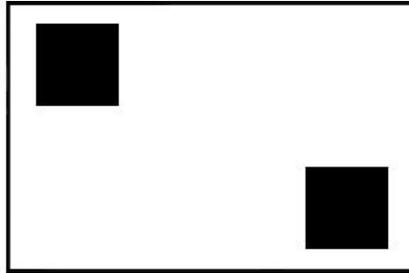
El tamaño

Un elemento grande tiene más peso visual que un elemento pequeño.



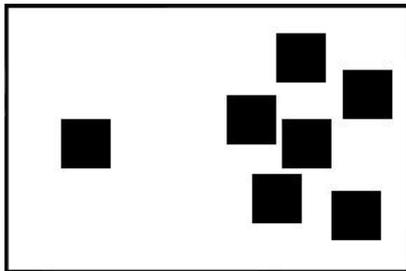
La posición

Un elemento en una posición baja, tiene más peso que uno en una posición alta. Además, un elemento situado a la derecha, tiene más peso que uno situado a la izquierda.



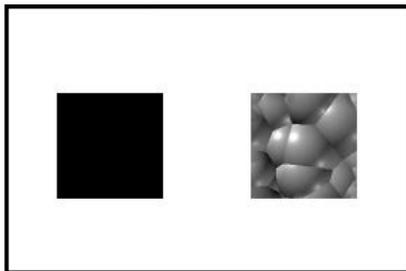
La distribución

Un elemento tendrá más peso visual si se encuentra aislado que dentro de un grupo.



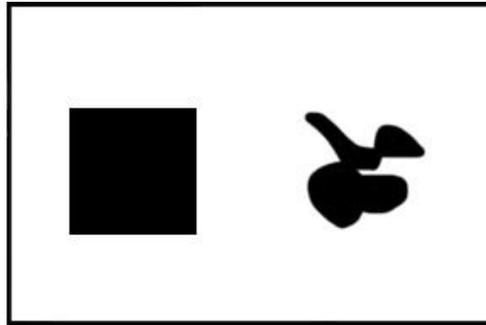
La textura

Un elemento con textura tendrá más peso que uno que no la tenga (o sea de textura lisa).



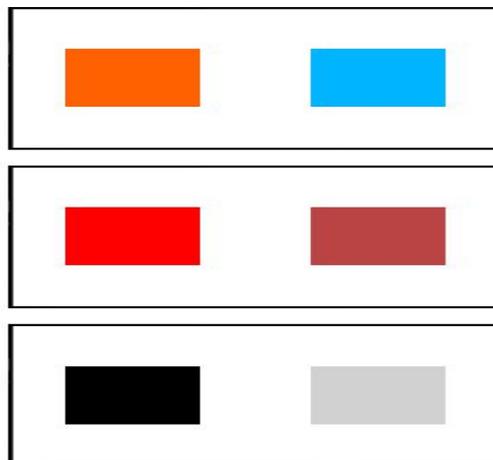
La forma

Las formas cerradas, geométricas, regulares y/o reconocibles tendrán más peso visual que el resto de formas.



El color

Los colores cálidos tienen más peso visual que los colores fríos. Los colores saturados pesan más que los desaturados. Y los colores oscuros pesarán más que los colores claros.



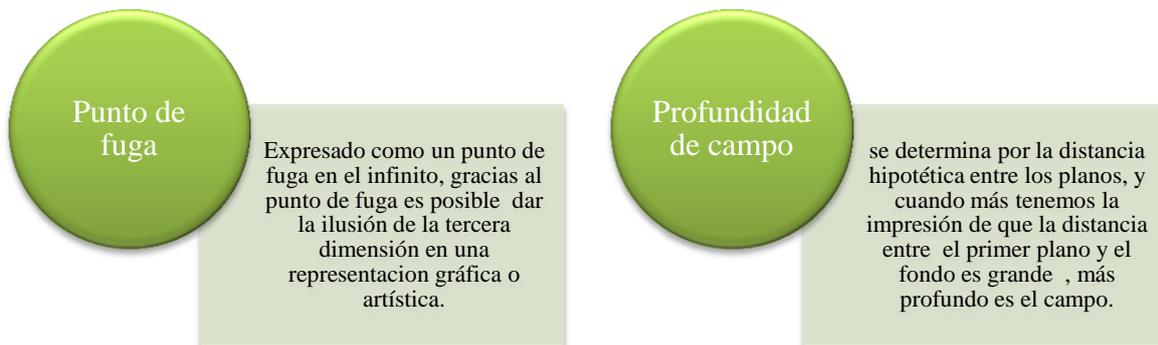
7.3.6. La perspectiva

La perspectiva es un elemento de la estructuración artística que produce sensaciones de escapismo, la certeza de que uno mismo puede caber dentro del espacio pictórico, así como también la impresión de que las imágenes y los objetos son como una fotografía de la realidad, en donde hay lejanía, cercanía, espacio, un hábitat completo sin limitaciones, un mundo tangible y en movimiento dentro del lienzo. La perspectiva siempre está presente en el

lenguaje del artista, Artes visuales, (2010), la define como una técnica de dibujo utilizada para representar los objetos en un medio bidimensional, dando la ilusión de volumen y de espacio. Esta técnica permite aumentar la profundidad de campo.

Asimismo, este mismo documento menciona y caracteriza algunos elementos que son parte de la perspectiva, y entre ellos están los siguientes:

Gráfico núm. 9: Elementos de la perspectiva pictórica



7.3.7 La técnica

El vocablo técnica nos suena a estrategia, a táctica, y no estamos desenfocados, porque en realidad así es, en las obras artísticas los pintores aprenden y desarrollan muchos procedimientos para elaborar la obra de arte que visualizaron, con el tiempo esas técnicas aprendidas se van modificando hasta alcanzar la originalidad, Maycuberos, (2009), presenta una lista de técnicas de la pintura que se han utilizado y se siguen utilizando hasta nuestros días.

La pintura al temple: Esta técnica admite todo tipo de componentes oleaginosos con agua, entre ellos la yema del huevo, en lo concerniente al soporte es posible utilizar la piedra, la madera, el metal, el cartón, el lienzo, e incluso el muro. Este soporte debe prepararse antes de recibir la pintura, en esto también hay que considerar la preparación de la madera por haber sido el soporte más importante de todos los periodos de apogeo de esta técnica.



La pintura encáustica: Definida como la técnica que tuvo gran desarrollo en Grecia y en Roma durante la antigüedad y que consiste en pintar con colores disueltos en cera de abejas y aplicarlos en caliente, también, se expresa que la cera resulta una base estable para el color, no amarillea ni se oxida, tampoco contrae, es poco sensible al agua y resistente a los ácidos, para la aplicación de los colores se utiliza además del pincel, las espátulas, y los soportes pueden ser los muros y las tablas.



La pintura mural: Es la técnica de pintar sobre los muros o las paredes, esta pintura continuamente ha tenido confusiones con la pintura al fresco, y esta confusión deriva frecuentemente del hecho de que la pintura al fresco ha constituido la principal técnica de la pintura mural. Los procedimientos para pintar sobre muro se realizan en seco, y se puede elaborar pintura mural con temple, óleo, acrílicos, o técnicas mixtas.



El fresco: Es una técnica bien conocida en la antigüedad que se aplicaba sobre el propio muro de las edificaciones, puede decirse que es la misma técnica de la pintura mural hecha sobre revoque de cal húmeda, solamente que esta pasa a ser pintura al fresco aplicando colores disueltos en agua de cal sobre el muro, es necesario pintar rápido porque una vez aplicada la pintura, no valen los arrepentimientos.



El óleo: Es el medio pictórico más utilizado desde hace mucho tiempo, primero inició con barnices, se usó sobre la tabla, luego sobre lienzo, lino, algodón, y por último sobre los tejidos sintéticos. En esta técnica la pintura se puede aplicar de forma diluida o espesa, en una o varias capas y se puede trabajar estando las capas inferiores secas o todavía

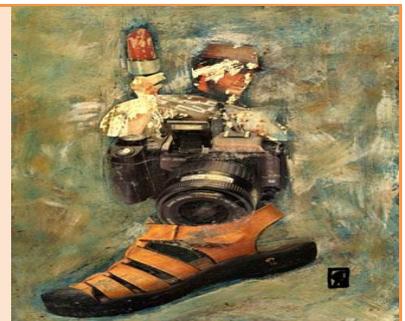


frescas, los útiles más habituales en el óleo son los pinceles y brochas de pelo de diferentes grosores y calidades, también espátulas. Las técnicas relacionadas con el óleo, son: la veladura, el empaste, la técnica directa, la pintura por capas, y el barniz final.

El aerógrafo: Consiste en una pistola de aire comprimido que pulveriza la pintura por vaporización, quedando el color aplicado en gotas muy finas. Por esa razón el resultado final se asemeja a la textura de un póster.



Collage: Es una conjunción diversa que busca separarse de la esencia pura de la pintura. Esta técnica consiste en pegar sobre el soporte trozos de diversos materiales, en especial recortes de papel. Se utilizan hojas de periódico, madera, arena, cabellos, ropa, etc. El objetivo del collage es escapar a las limitaciones del pincel y liberar los procesos creativos. Los primeros en realizar collages fueron los cubistas, tanto Picasso como Braque. Asimismo, se argumentó que a los primeros collages que realizaron se les llamó palier collages, ya que usaban solamente papeles. Más tarde se comenzaron a usar de todo tipo de materiales, como objetos encontrados, latas.



7.3.8. La narración

No se desconoce que la narración es un término utilizado durante la elaboración de obras literarias, eso es lo que siempre se ha impartido en las clases de español, pero según Guinea, (2013), la utilización de las concepciones de la narración en el ámbito plástico no debe considerarse una rareza o una derrota, mucho menos una traslación terminológica de una disciplina a otra, en este proceso debe entenderse el sentido y la función de dichos conceptos de manera multidisciplinaria.

La narración se presenta en las obras plásticas de la misma manera que se presenta en un cuento, una minificción, una novela, una película, un videoclip, un comercial, un documental, un hipertexto, un videojuego, una conversación, un psicoanálisis, un mito, una alegoría, una parábola, una fábula, una balada, una danza, una obra de teatro, una ópera, una mímica, un teatro guiñol, una crónica, un reportaje, una biografía, una memoria, un texto académico, una historieta o una fotografía. (Ibidem). Todos estos casos, incluyendo las obras plásticas, la narrativa expresará las experiencias personales y colectivas, los hechos históricos de una nación, los sentimientos internos de un individuo y todo lo que pueda ser imaginado.

Nos preguntamos, ¿cómo puede ser posible que las obras plásticas puedan ser narradas de la misma forma que los textos y las obras literarias?, Lotman, (2011), lo explica:

La narración puede contarse desde dichos medios porque es un fenómeno cultural y no literario o lingüístico, debido a que cuando se concibe el lenguaje no como exclusivo de la oralidad o de la escritura, sino como cualquier sistema organizado de signos que sirva a la comunicación entre dos o varios individuos. (p17)

Todo lo expuesto anteriormente nos dejó claro que la narración es útil tanto en la literatura, como en las obras plásticas, los espectadores tienen la libertad de leer las pinturas según sus criterios, tomando en cuenta la forma utilizada por el pintor y los elementos, la estructura y los símbolos.

7.3.9 La temática

La temática de las obras de arte es un tema que jamás podrá concluirse debido a que no hay reglas que limiten la imaginación y la capacidad de asombro de los artistas plásticos, actualmente se pinta con el deseo de reflejar un sentimiento individual o colectivo, resaltando

la cultura de un país en específico, la naturaleza, la situación política, etc. Cabe resaltar que todo esto es posible debido a las técnicas y la originalidad de cada quien.

Almenara, (s.f.), reafirma lo anterior expresando que a través de la técnica y la composición, el pintor muestra contenidos ideológicos religiosos, civiles, culturales o meramente plásticos, Asimismo, cita algunas temáticas que han tenido notabilidad en la historia de la pintura universal.

Gráfico núm. 10: Temáticas de la obra de arte

Temática mitológica: Es un tema que a través de los tiempos ha tenido mayor incidencia plástica, su sentido es doble; religioso y simbólico, se hace alusión a dioses y héroes de todos los tiempos.

Temática religiosa: Se remonta a culturas lejanas en el tiempo y evidentemente anteriores a la era cristiana, al antiguo Egipto, Mesopotamia, Asiria, Persia, imágenes del antiguo testamento, ángeles, santos, entre otros.

Temática histórica: Es la representación conmemorativa de los hechos bélicos o históricos, este tipo de temáticas se relacionan claramente con un deseo de autoafirmación.

El Paisaje: Es una de las temáticas más cultivadas, sirve de fondo a composiciones de otra línea conceptual y a veces es el personaje principal de la obra.

Temática Civil: Es la pintura de retratos, autorretratos, retratos de grupo, personas, familias, momentos íntimos y más.

7.3.10 Los materiales adheridos a los espacios pictóricos

Los materiales adheridos a los espacios pictóricos no son los que utiliza el pintor para la realización de las obras, no se está haciendo alusión a los pinceles, las paletas, las espátulas, entre otros, sino, a aquellos materiales que son aglutinados conscientemente dentro del lienzo, o sea, que forman parte y a la vez protagonizan la obra de arte. Esta práctica de adhesión de materiales variados debe verse a la luz de la historia, de acuerdo con Oms

(2007), el fenómeno se llama Collage, y nace como una reacción en contra del nuevo estatus de la realidad, otorgado por el mercado a partir de la revolución industrial, según el autor, el collage está íntimamente ligado al proyecto global de las vanguardias, un movimiento centrado en la construcción de una nueva cultura y, por tanto, de una nueva sociedad.

Con base en lo expuesto, puede afirmarse que la idea de adherir objetos y materiales variados en los espacios pictóricos no surgió de la nada, la intención no fue la de amontonar un montón de cosas por puro placer, el collage fue una acción de rebeldía con causa lógica, una manera de hacer notar el desorden, el derrochamiento de bienes y servicios, y sobre todo una gran hazaña en la que se logró fundar un arte diferente, un arte que según Amon, (1997), ha sido el equivalente de una cura de desintoxicación, los pintores se liberaron por un momento de la servidumbre hipnótica de la pasta y del pincel, liberaron su mano, sus ojos y su espíritu de los encantos demasiado hechizantes, del color contenido en un tubo, toda la perfección fastidiosa la cambiaron por lo extraño, por las cosas a las que no le habían prestado suficiente atención, finalmente lograron penetrar en el mundo de la materia en bruto y volvieron a los orígenes.

7.3.11. Algunos materiales a utilizar en el collage

Como se sugirió anteriormente, el collage es sinónimo de libertad creativa, todo tipo de material es apto para convertirse en arte y la técnica no consiste en pegar un montón de cosas porque si, sino, en el equilibrio de la obra, en la preparación de los materiales, en la temática implícita, en la complejidad de todos los elementos plásticos utilizados, los puntos, las líneas, los contornos, los colores, etc.

Según Monkes, (1932), entre los materiales que son adheridos a los espacios pictóricos, utilizando la técnica del collage, está: el papel, las hojas de música, el cartón en distintos colores y calidades, la madera, trozos de tejidos, cuerdas, alambres, trozos de metal, de yute, material de desecho, latas, cabellos, también guantes, collares, prendas de vestir, y todo lo que se le ocurra al pintor.

7.4. La Iconología

De acuerdo con el Diccionario Etimológico en línea, la palabra iconología está formada por raíces griegas que en conjunto se refieren al estudio de la formación, transmisión y contenido de las imágenes, sus componentes léxicos son icono que significa imagen, y logos que

significa palabra, tratado, e interpretación, en frases sencillas la iconología es un análisis profundo que se hace de una pintura, un análisis que vela por la interpretación de los motivos artísticos y el contenido de las imágenes, Prado, (2006), explica que la iconología es una disciplina que se inauguró a inicios del siglo XX, por unos autores de tradición Hegeliana que pretendían establecer los lazos entre el arte y la cultura, estos autores se distanciaron de los formalistas, iconógrafos y estilistas, e iniciaron una nueva investigación dentro de los parámetros históricos en los que se había producido la obra de arte, la figura más destacada de esta nueva disciplina, es Aby Warburg, (1886-1924), quien aplica el método iconológico al investigar la obra de arte, con el objetivo de superar el formalismo primario y el positivismo que amenazaba con convertir el arte en anécdota, inscribiéndolo de esta manera dentro del propio contexto cultural, ideológico e icónico, lo cual daría su verdadero sentido.

De acuerdo con Prado, (2006), esto explica el interés del autor en investigar los documentos que usó como instrumentos de investigación, sin embargo quien estableció el método de trabajo fue Erwin Panofsky, quien introdujo las formas simbólicas de Ernst Cassirer, para distinguir tres niveles en la obra de arte: el inmediato o de reconocimiento de los motivos, también conocido como preiconográfico, el nivel iconográfico donde las configuraciones formales aparecen dotadas de un contenido secundario convencional, y finalmente, el nivel estrictamente iconológico, donde los significados quedan relacionados con las ideas y contenidos espirituales de cada contexto histórico que en ocasiones trasciende. Panofsky, (1939), expresa que la iconología amerita un estudio más complejo que involucre otro tipo de análisis, entre ellos los ya mencionados; el pre-iconográfico e iconográfico. En su estudio, Panofsky, (1939), logra aclarar esta conexión al expresar que la iconología es una iconografía interpretativa que se ha convertido en parte integrante del estudio del arte, también, refiere que iconología es sinónimo de una correcta interpretación de los motivos artísticos, las imágenes, las historias y las alegorías. El autor reitera constantemente que la iconología son todos esos casos en los que la iconografía se redime de su aislamiento, y se incorpora orgánicamente a cualquier otro método ya sea histórico, psicológico o crítico.

7.4.1. La preiconografía

La preiconografía es el primer nivel del análisis iconológico, se basa en la percepción fugaz de los detalles de la obra artística, detalles que son fáciles de percibir, sin necesidad de ser un profesional de la pintura, o historiador del arte. De acuerdo con Panofsky, (1939), la preiconografía también es llamada significación primaria o natural, a su vez significación

fática o significación expresiva, y se aprehende identificando formas puras, o sea, ciertas configuraciones de puntos, líneas, contornos, colores, volúmenes, o bien, ciertas masas de piedras, peculiarmente modeladas. De igual forma, la preiconografía, se encarga de captar las cualidades expresivas, como el carácter doliente o feliz de una pintura, sus gestos, la atmósfera tranquila y doméstica de un interior, o sea, el universo completo de los motivos artísticos capaces de ser identificados sobre la base de nuestra experiencia práctica.

7.4.2. La iconografía

Si la preiconografía se encarga específicamente de los detalles relacionados con los motivos artísticos, la iconografía según Panofsky, (1939), es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto de las obras artísticas en contraposición a su forma, se le llama también significación secundaria o convencional, y tiene que ver con la relación que se establece entre los motivos artísticos, las combinaciones de motivos artísticos y los temas o conceptos, los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de estas imágenes conforman historias y alegorías.

Cabe mencionar que la iconografía presupone algo más que una familiaridad con los objetos y los acontecimientos que adquirimos mediante la experiencia práctica, presupone una familiaridad con los temas y un profundo conocimiento de las fuentes literarias, este segundo nivel es importante porque implica un proceso de investigación, de búsqueda de información y visión crítica.

7.5. Expresiones artísticas de la postvanguardia

Postvanguardia significa “*Después de las vanguardias*”, y es un movimiento social, artístico y totalmente contestatario que le dio continuidad a los ismos que surgieron a inicios del siglo XX, centrados en la construcción de una nueva cultura y, por tanto, de una nueva sociedad. De acuerdo con Martín, (1993), la palabra postvanguardia es un sinónimo de postmodernidad, tardomoderno o transvanguardia, alude específicamente al arte generada de los años 70 en adelante. Asimismo, se explica que en realidad, tales expresiones son el resultado de un progresivo proceso de asimilación social del movimiento anterior, el de las vanguardias, que con el paso del tiempo fueron perdiendo su papel transgresor y rupturista

para integrarse en un ámbito más próximo a las modas y desprovisto de todo espíritu combativo.

En síntesis, la postvanguardia es el movimiento que se encarga de conceptualizar y darles espacio a las nuevas expresiones, expresiones artísticas completamente abstractas, inclusivas, ligadas a un contexto similar al actual, invadido de formas, modas y consumo, un tiempo en donde el artista busca su realidad al reverso del cuadro, y dónde todo puede ser una vía de expresión. Las expresiones artísticas de la postvanguardia son las siguientes:

7.5.1. El Neodadaísmo

Esta primera expresión surge según Blogars, (2009), como reacción al expresionismo abstracto, y tiene como objetivo colocar objetos y productos extraídos de la vida cotidiana para formar con ellos nuevas estructuras artísticas. También, puede señalarse que el neodadaísmo supone un abandono definitivo de la estética de lo sublime y se enfoca en mostrar una visión centrada en los objetos adheridos en los espacios pictóricos.

Antonio De Felipe v su Pop-Art



Este tipo de arte se consideró extraña, los lienzos fueron vistos como nerviosos, eclécticos, autoindulgentes e impuros, los críticos odiaron estas expresiones porque no concibieron la utilización de materiales mundanos, como viejas colchas, telas mezcladas con papel, pinceladas crudas, violentas, y temáticas que dejaban expuestas todas las manías de la sociedad de masa y consumo.

7.5.2. El Pop-Art

“El arte popular, del pueblo y para el pueblo”, esta es la frase que gira en torno a este movimiento artístico de las postvanguardia, un documento de V Centenario, (s.f.), expresa que el pop-art o arte pop, fue un movimiento inicialmente inglés, creado por artistas fascinados por la cultura americana y su modo de vida, posteriormente desde América se aferraron a ese arte con el que se sentían identificados y lo asumieron aunque su origen fuera

Fete Villageoise
Jean Debuffet



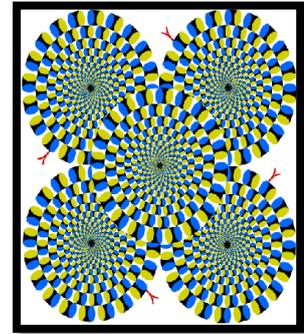
inglés. El arte pop se encargó de hacer arte popular, es decir obras creadas a partir de imágenes cotidianas o familiares, los artistas de esta corriente empezaron a tomar tarros de sopa, botellas de bebida, fotografías iguales de artistas reconocidos e idolatrados del

momento o del pasado, en fin, tomaron prestados los íconos más representativos de la sociedad de la época.

7.5.3. El Cinetismo Óptico

Un texto de WordPress, (2015), comenta que el arte cinético nace de la idea de agregar a las tres dimensiones alto, ancho y profundidad, lo que se conoce como movimiento, pero no un movimiento a base de efectos, sino un movimiento real. Los recursos para crear esos movimientos se consideraron infinitos, y entre ellos está el viento, el agua, los motores, la luz y el electromagnetismo. En cambio, el arte óptico, surgió como una variación o interpretación de la abstracción geométrica y se valió de principios científicos y estructuras repetitivas para crear ciertos efectos en el espectador. Esta tendencia en el arte buscó crear una sensación de movimiento, gracias a efectos ópticos.

Arte cinético



7.5.4. El Arte Minimalista

El Manual del Catedrático en su edición, (2012), informa que el arte minimalista rescata el concepto de lo “mínimo“. De Mies Van Der Rohe, el pionero en esta tendencia al proponer su famosa frase: “less is more” o “menos es más” de ahí deriva el término y la tendencia de conseguir mucho con lo mínimo, y de eso se trata, estas expresiones pictóricas celebran el confort, el espacio límpido, los detalles mínimos, pinceladas limitadas, el espectador es capaz de rellenar el lienzo con su imaginación, las imágenes a veces abstractas sugieren variadas temáticas. El minimalismo es la tendencia de reducir a lo esencial, sin elementos decorativos sobrantes, para sobresalir por su geometría y su simpleza, es la recta, las transparencias, las texturas, es la funcionalidad y la espacialidad, es la luz, el entorno y la economía de los valores artísticos.

Minimalismo abstracto de Shingo Oe

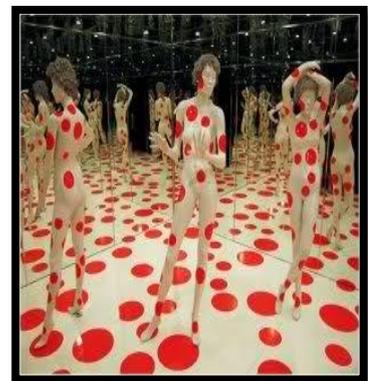


7.5.5. El Happening

Es una de las expresiones artísticas de la postvanguardia, y de acuerdo con el texto de uclm, (s.f.), el happening, surgió en los años 60 y se aceptó como arte en los años 70. Su objetivo según el documento, fue liberar al arte de su carácter económico haciendo obras que no fueran solo objetos, sino acontecimientos. Asimismo, supuso el acercamiento del arte a la vida, presionó los límites del arte tradicional (pintura y escultura), e introdujo elementos de todas las manifestaciones artísticas, tales como el teatro, la danza, la música, la pintura, la esculturas, entre otras. En síntesis, este fue un arte que tomó en cuenta al espectador y lo hizo participar libremente.

El primer artista en realizar un happening según el documento, fue Kaprow, este lo expuso como un “acontecimiento”, como algo que “simplemente sucede porque sucede”. De igual forma, se expresa que de esta línea artística surgió *el performance*, un arte centrado en lo corporal, la danza, la música, el teatro, los medios tecnológicos y las artes plásticas. También dio origen al *activismo vienés*, que supuso el paso del happening hacia un arte más corporal en la que se intentó acabar con los tabúes que bloquearon desde hace siglos la comunicación no lingüística, reivindicaron lo erótico-sexual, lo masoquista, lo ritual, la crítica política, etc. Finalmente, nació el fluxus, un movimiento en el que se mezclaron distintas disciplinas artísticas, como la música, la poesía, la danza y las artes plásticas, retomaron la actitud anti-arte de Dada y cultivaron el valor del objeto encontrado.

Performanceart: Happening



7.5.6. El Land Art



En un estudio de Blanco, (2014), se enfatiza que el Land Art es un movimiento artístico que tiene ciertos puntos de contacto con el arte conceptual y objetual, propugna una nueva relación con la naturaleza frente a la vida urbana contemporánea, y renuncia para ello a los límites establecidos por los museos y galerías de arte como por el propio mercado artístico.

El Land art es un término creado por Walter de María para definir sus primeras intervenciones en espacios naturales, en este tipo de arte se trataron asuntos como la relación entre la naturaleza y la concepción de lo sublime, los sentimientos románticos, la importancia de reflexiones sobre el lugar, el espacio, el tiempo, la sexualización del terreno y la trascendencia de las culturas primitivas que ya intervenían en la naturaleza llevando a cabo variados diseños. (Ibidem).

7.5.7. El arte conceptual

El arte conceptual, es un movimiento que aparece a finales de los años sesenta y setenta con manifestaciones muy diversas y fronteras no del todo definidas. Según Rocca, (2013), el argumento de esta expresión artística indica que la verdadera obra de arte no es el objeto físico producido por el artista sino que consiste en conceptos e ideas, consiste en una narración detallada del porqué de las imágenes y otros detalles presentes en la obra de arte, se enfoca en el significado, en el mensaje a transmitir, actualmente se utiliza en la publicidad, es un arte de personas analíticas, con imaginación y capacidad de asombro.



Otro rasgo importante que no puede pasar desapercibido es la exaltación que se le da a la naturaleza frente al fervor maquinista de épocas previas, la promoción de iconos urbanos y el mercado del arte que institucionaliza la creación. Pero lo más interesante de esta expresión artística de acuerdo es la nueva relación que se da entre el hombre y el arte, el artista no se acerca a la naturaleza con la tradicional idea de hacer una mimesis o con la intención propia del hombre de dominar, sino que la modifica y le otorga conceptos, emociones y movimiento. (Ibidem).

7.6. La metafísica en la superficie pictórica

En una publicación por Internet, Orozco, (2015), refiere que la metafísica, es el área de la filosofía que se encarga de estudiar los sucesos de la vida que no son explicables por los demás campos de la ciencia, estudia el área espiritual de un suceso o materia, y llega a conclusiones muy opuestas a las que surgen por experimentos reales y científicos. Ahora, la pregunta es: ¿Cómo llegó dicho término a la



pintura?, digamos que esto no fue ninguna traslación terminológica de una disciplina a otra, tuvo sus razones de ser.

La historia comenta que el término llegó a los espacios pictórico debido al ambiente tensional de la preguerra, y posteriormente de la guerra. La devastación, el vacío, la orfandad, y un sinnúmero de crímenes sociales permitieron que la metafísica encontrara lugar dentro de los lienzos, el artista plástico se sumergió en sus lucubraciones y escapó de la física adolorida del momento, se interesó por observar e interpretar el alma y el protagonismo de las cosas, los objetos y la basura, este tipo de arte se dedicó a mostrar el interior de la mente humana, el estado del alma y el espíritu, la pintura metafísica representó las ideas ilógicas de los artistas, cosas que según la realidad física eran imposibles de representar.

En lo concerniente al panorama artístico de inicios del siglo XX, se señalan muchos hechos que hicieron posible el nacimiento de este tipo de expresión, entre los más importantes se destacan los cambios en la visión del individuo, los cambios en el concepto de espacio y tiempo, y por último, los cambios en la representación de la realidad y la búsqueda de nuevas formas y propuestas, este último hecho daría origen a lo que conocemos como ismos o vanguardias europeas.

7.6.1. Giorgio de Chirico, el fundador de la pintura metafísica

La pintura metafísica es una de las corrientes de vanguardia que surgieron en el siglo XX. En su momento hubo muchas contradicciones debido a la postura antipática, hermética e individualista de su iniciador, Giorgio De Chirico, artífice Siciliano nacido en 1888, con una factura de calidad impecable, que defendió a toda costa su lugar de genio-creador de la pintura metafísica, el artista consideró según Buades, (2011), que los continuadores no eran auténticos, si no imitadores deficientes y absurdos de su arte, entre ellos: Carlo Carrá, su peor rival, Giovanni Papini y Alberto Savinio. De acuerdo con Calvesi, (1990), citado en Buades, (2011), Giorgio decidió alejarse de estos pintores con el mayor de los menosprecios, era evidente que no quería que la pintura metafísica se nombrara un movimiento, ya que este tipo de pintura solo podía tener un primer actor, solo podía ser representada por un artista intelectual como él.



En cuanto a sus desacuerdos con Carlo Carrá, De Chirico relata en sus Memorias, (1945), citadas en Buades, (2011), que las causas del aislamiento se debieron a que fue literalmente copiado por el pintor futurista, De Chirico argumenta su acusación al decir que cuando Carrá le vio pintar los cuadros metafísicos, se fue a Ferrara a comprar telas y se puso a pintar con bastante dificultad los mismos temas que él pintaba. Es por eso que podemos decir que fue difícil por un tiempo considerar la pintura metafísica, un movimiento artístico, porque había una competencia agresiva entre su precursor principal y sus seguidores, había una lucha iconográfica y conceptual.

De Chirico fue el fundador de la pintura metafísica, pero el motivo de su surgimiento estriba en que el autor se versó en muchas teorías, todas referentes al romanticismo y la filosofía, citando nuevamente a Buades, (2011), en cuanto a las influencias filosóficas habría que relacionar la obra de Arthur Schopenhauer (1788-1860), *Parerga y Paralipómena* publicada por primera vez en 1851 y en versión italiana en 1905, la obra de este intelectual alemán influyó mucho en la formación del individualismo del pintor metafísico por autonomasia,

Otro hecho que dio cabida a la aparición de la pintura metafísica fue, según Calvesi, (1990), citado en Buades, (2011), que De Chirico estuvo presente en la muestra del impresionismo francés, (Florenca, abril-mayo de 1910) en la que se expusieron obras de Degas, Monet, Renoir, Cézanne, Pissarro, Matisse y Gauguin, en este evento De Chirico pudo apreciar la eficacia expresiva articulada en planos, asimismo, destaca en su formación la visita del pintor a diferentes pinacotecas europeas, la influencia de los verdes y rojos del pintor ferrarés Dosso Dossi, las arquitecturas y perspectivas de Giotto, la abstracción de Paolo Ucello y la pintura del Trecento toscano.

La cultura literaria de De Chirico, está direccionada por los Cantos órficos de Dino Campana y de las “Ciudades del silencio” de la poesía de Gabriele D’Annunzio, obras elogiadas por Friederich Nietzsche, de quien retomó no la base crítica de la moral cristiana adormecedora de las masas, sino la interpretación errónea de la moral contemporánea que viene propiciada por mediocres dirigentes. (Ibidem). El autor nunca ocultó las bases de su arte, al contrario, se encargó de dejarlo plasmado en sus memorias, así como un ensayo publicado en el *Bulletin del Effort Moderne*”, nº 38, en 1927, titulado “Estatuas, muebles y generalidades”, en esta composición De Chirico expresa las condiciones filosóficas de su lenguaje iconográfico en defensa de la metafísica, y a modo de reflexión escribe:

Una estatua sobre un templo o un palacio, o en medio de un jardín o de una plaza pública, se nos muestra bajo distintos aspectos metafísicos; ya no se trata entonces de una figura destinada a mezclarse con la naturaleza, con la belleza del paisaje, o bien a completar la armonía estética de una construcción arquitectónica; se nos muestra bajo su aspecto más solitario, y es más bien un espectro que se nos aparece, y nos sorprende. Sin embargo la estatua no está destinada a hallarse siempre en un lugar cerrado por líneas bien definidas. En la antigüedad se las veía por doquier (De Chirico 1990, citado en Buades, 2011)

Con lo citado anteriormente De Chirico Plantea cómo es y debe ser la preiconografía, la iconografía y la iconología de la pintura metafísica, asimismo explica que esta surge a partir de la experiencia visual, y utiliza como fundamento de su razonamiento aquellas experiencias que se sitúan en los límites de las vivencias de la realidad convencional, tales como la magia, las manifestaciones oníricas, las predicciones, las videncias, entre otras. Todas estas son experiencias con un fuerte componente visual que sitúan al ser humano en un circuito superior. En este mismo ensayo se aborda un punto muy importante de la pintura metafísica. **La deslocalización de los objetos**, el autor comenta que extraer los objetos de su lugar habitual, o sea, de ese lugar convencionalizado en los constructos mentales de los espectadores, activa una sensación de extrañeza frente a lo conocido/desconocido porque cuestiona la idea que se tiene mentalmente definida del propio objeto, también, sugiere que para obtener aspectos nuevos y más misteriosos debemos recurrir a otras combinaciones. Por ejemplo: la estatua en una habitación, sola o acompañada de personas vivas, podría provocarnos sensaciones nuevas; los muebles, que tienen ese poder de despertar en nosotros ideas de una extrañeza muy particular.

Los muebles, retirados de la atmósfera de nuestra habitación y expuestos en el exterior despiertan en nosotros una emoción que también nos muestra la calle bajo un nuevo aspecto. Es muy profunda también la impresión que nos producen los muebles abandonados en parajes desiertos, en medio de la naturaleza infinita. Imaginémonos un sillón, un diván, y sillas agrupados en una planicie griega, desierta y llena de ruinas. La naturaleza que envuelve los muebles se nos muestra a su vez bajo un aspecto que no conocíamos. Los muebles abandonados en medio de la gran naturaleza, son la inocencia, la ternura, la dulzura entre las fuerzas ciegas y destructoras, las impresiones y las emociones que tales combinaciones pueden producirnos son también de soledad y misterio. Los muebles fuera de las viviendas son, como ya he observado, los templos en los que Orestes se precipita. En el umbral de tales templos las Furias se detienen impotentes y, con el aburrimiento de la espera, acaban por adormecerse y roncar. (Ibidem).

con todas estas sugerencias, el pintor fortalece su lucha de autoría de la pintura metafísica, y pretende a toda costa verse como el maestro y heredero intelectual del siglo XIX, De Chirico buscaba perpetuar un estado anímico en el que la imagen intraocular o el conocimiento intuitivo devengara una nueva realidad, una realidad lo más completa posible. No obstante, la plástica dechiriquiana también fue entendida de otras maneras, unas estrofas de un poema de Jean Cocteau, da otra perspectiva a los muebles desplazados de su contexto habitual: “En ese paisaje vimos dos tabiques y una silla. Eran lo contrario de unas ruinas. Pedazos de un futuro palacio”, estos versos son el rostro de la pintura metafísica de Giorgio De Chirico, quien dio al mundo la visión de un arte regenerativa, un arte sensacional, que provoca movimientos físicos y metafísicos en los espectadores.

7.6.2. Características de la pintura metafísica

Ahora que conocemos un poco acerca del nacimiento, los precursores y las bases de la pintura metafísica es preciso puntualizar las características, en una publicación de EcuRed, (2015), se infiere que este tipo de pintura se caracterizó por las yuxtaposiciones de objetos en perspectivas abiertas y por la representación de un mundo onírico y desolado, también, se caracterizó por explorar la vida interior e imaginada de objetos cotidianos, el dialogo entre ellos, imágenes alejadas del mundo corriente y ordinario, utilización de la técnica realista para representar perspectivas tradicionales a través de las cuales se crearon lugares carentes de vida, con perspectivas convencionales, casi siempre ponderando lo espacial, efectos de sombra, luz y profundidad, escenas oníricas, visionarias, misteriosas y quietas, generalmente vacías, y en las que se propiciaron las relaciones de objetos insólitos como estatuas, maniqués, artefactos, elementos de arquitectura, etc.

7.7. El existencialismo en la pintura

Este movimiento pictórico, primeramente nació como una corriente filosófica europea y trató de fundar el conocimiento de toda realidad sobre la experiencia inmediata de la existencia propia, su tema central de reflexión fue la existencia del ser humano, sus vivencias y en especial sus dolores y padecimientos.

Se desarrolló en Alemania y luego en Francia a consecuencia de la tremenda crisis provocada por las dos guerras mundiales. Un documento de cnice, (2006), explica que el existencialismo acaparó los escenarios de todo tipo, debido a que los seres humanos llegaron a la conclusión

de la tierra ya no era un lugar apacible, la supuesta condición de mundo civilizado, se había hecho cenizas, ahora reinaba la barbarie, un ser humano completamente animalizado, la orfandad, la soledad, la tragedia, la melancolía, las injusticias y el hedor a muerte.

El existencialismo acaparó todos los escenarios, y las artes plásticas no fueron la excepción, fue en la tradición pictórica donde encontró el mayor potencial, un tipo de lienzo que logró llegar más allá de la experiencia plástica, que representó la pesadumbre de la existencia, la trágica realidad humana y la muerte de Dios en el arte.

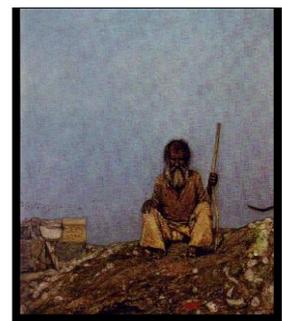
Huberman, (1990), citado en Llauradó, (s.f). no solo vio la muerte de Dios en el arte, ni la pérdida sustancial de sentido sobrevenida tras la decadencia de todos los sistemas, este vio la muerte de Dios encarnada, pero esta muerte de Dios no era la mal llamada «muerte de la pintura», sino la pérdida del sentido trascendente, una noción melancólica, por la que surgieron ideas como: el paraíso perdido para siempre, nostalgia de una pintura y un pasado clásico, pérdida de identidad, desasosiego, locura, entre otras.

Los artistas identificados con esta corriente de pensamiento se caracterizaron por ser solitarios, subjetivos y con una actitud fatigada, en sus cuadros mostraron la desesperación y la pérdida de rumbo del hombre.

7.7.1. Pintores existencialistas

En cuanto a la lista de pintores existencialistas, Castillo et al. (2010), encontraron que no hay pintores ni escultores realmente etiquetados como “existencialistas”, pero si hubo artistas que se desarrollaron a principios del siglo XX, y entre esos está, el mexicano **Francisco Goitia**, que perteneció a la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura y puede clasificarse propiamente como existencialista, debido al uso de temáticas como el dolor y aislamiento humano.

Viejo en el muladar "1926"



El grito "1893"



Este mismo documento, menciona al pintor y grabador noruego **Edvard Munch**, quien propició la obra que se volvió el emblema del existencialismo, “El grito”, sin embargo fue influenciado por el impresionismo y el expresionismo, Al igual que Goitia, sus temas principales son el dolor y la angustia.

Otro de los artistas reconocidos es el pintor anglo-irlandés, **Francis Bacon**, quien retrató en sus obras la fragilidad y vulnerabilidad del ser. El existencialismo estuvo presente desde mucho antes de que se generara el movimiento filosófico y artístico, lo expresó la literatura, también la música, la pintura y todas las artes. Actualmente es una



corriente que vive en el imaginario colectivo, muchos opinan que es una mala influencia, ya que reduce el todo a nada, trauma a los hombres y los hace perderse en la oscuridad de sus pensamientos, en cambio, otros razonan que es una manera de sobrellevar la vida y las tragedias, es una vía efectiva para meditar acerca de la existencia, para luchar por uno mismo y para crear valiosísimas obras de arte.

7.8. Elementos simbólicos de la plástica

Los elementos simbólicos de la pintura son incalculables, Jaffé, (s.f.), expone que la historia del simbolismo muestra que todo puede asumir significancia simbólica, los objetos naturales tales como piedras, plantas, animales, montañas, valles, el sol, la luna, el viento, el agua, el fuego, o cosas hechas por el hombre, entre ellas las casas, las iglesias, los barcos, los coches, o incluso, formas abstractas, o sea, número y figuras geométricas. Según la autora, todo el cosmos es un símbolo posible. Asimismo, refiere que el hombre con su propensión a crear transforma inconscientemente los objetos o formas en símbolos, dotándolos por tanto de gran importancia psicológica. Símbolo puede ser todo lo visible según la óptica con la que es visto, según su contexto o su descontextualización, según la intención del artista. Pero para conocer e interpretar los símbolos de la mejor manera es necesario abordar algunas teorías de los símbolos, en esta ocasión, las creadas por Hegel y Cassirer.

De acuerdo con Hegel, (1983), citado en Prado (2006). las reflexiones sobre la naturaleza del símbolo y el área de su aplicación indican que el signo se circunscribe al arte oriental preclásico, antes de llegar al área del símbolo propiamente dicho. Para Hegel, el símbolo es el principio del arte, un signo peculiar en el que existe una conexión entre el significado y la forma artística, sustituyendo o representando otro objeto, y que funciona de diferentes maneras, en algunos casos la función de los símbolos puede ser arbitraria o indiferente y en otras ocasiones el signo contiene la presencia real y sensible del significado en su propia existencia.

También, refiere que un signo es símbolo cuando hay una relación entre la forma y el significado, no de manera estricta, tampoco arbitraria ya que la forma simbólica en ocasiones puede tener varios significados. El autor concluye que para que un signo funcione como símbolo debe tener un carácter de ambigüedad, abstracción, universalidad y convencionalidad dentro de un grupo determinado para el que tiene validez y es conocido, por lo tanto, al hacer el análisis de un color o ícono, debe observarse si vale por sí mismo, o si representa otro concepto abstracto que nos conduzca al significado de la obra de arte.

Respecto al área de aplicación de la función simbólica, Hegel la circunscribe al arte oriental preclásico ya que considera que el contenido del arte clásico es exclusivamente de carácter artístico, este no cree que la mitología en el arte clásica exprese pensamientos ambiguos, abstractos y generales, porque el carácter de símbolo se pierde cuando la forma no tiene otro significado que el que expresa.

Otra gran figura vinculada a la teoría del símbolo en iconología, es la del filósofo Ernst Cassirer, quien considera que el hombre no vive en un universo físico sino simbólico. Prado, (2006), comenta que para este filósofo los símbolos cambian constantemente a lo largo de la historia, pero la actividad simbólica, la constituyente del mundo humano a través de la cultura siempre permanece la misma, para Cassirer, el mito, la religión, el arte, el lenguaje y la ciencia no son sino variaciones del mismo tema.

Ocampo y Perán, (1991), citado en Prado (2006). Expresan en su obra las siguientes palabras de Cassirer, con respecto a lo expresado anteriormente:

El lenguaje, el mito, el arte y la religión forman diversos hilos que tejen la red simbólica. No pudiendo enfrentarse a la realidad sino a través de estos sistemas simbólicos. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede conocer nada si no es a través de la interposición de este medio artificial. Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un animal simbólico (p. 128).

La perspectiva de Cassirer es indudablemente excepcional, cada ser humano en sí mismo simboliza un estado, un mundo con detalles genuinos y únicos. Es evidente que ambas teorías se relacionan porque tienen un fin común, “el abordaje de los símbolos en los espacios pictóricos”, pero también hay diferencias, Prado, (2006), encuentra que mientras Hegel circunscribe el símbolo a un estadio de la cultura concreto, el periodo preclásico, Cassirer

considera que el hombre es creador de símbolos en todas las épocas y en todas las circunstancias por definición.

Cabe mencionar que la aportación del filósofo a la teoría del símbolo, es que todas las actividades humanas expresan el mismo fondo siempre que pertenezcan al mismo contexto cultural, para él, no hay una aproximación objetiva e incontaminada de las cosas al depender nuestra visión y comprensión de nuestros parámetros culturales, es decir del universo de símbolos que manejamos, haciendo énfasis en esto, Cassirer, (1987), citado en prado (2006), explica:

En el arte abandonamos nuestras necesidades prácticas e inmediatas para proporcionar a nuestro mundo una nueva forma... el artista disuelve la materia áspera de las cosas en el crisol de la imaginación y el resultado del proceso es el descubrimiento de un mundo nuevo de formas poéticas, musicales o plásticas. (p.48-49).

En esta cita según Prado, (2006), se expone que la profundidad conceptual científica está al mismo nivel que la hondura visual, la primera descubierta por la ciencia, que nos permite comprender las razones de las cosas, y la segunda, revelada por el arte, que nos ayuda a ver sus formas. Desde este punto de vista, argumenta que el arte no se valora con la uniformidad de las leyes, sino con la multiformidad y diversidad de las intuiciones, esta permite visualizar y no solo conceptualizar o utilizar las cosas, proporciona una imagen más rica, más vivida, y coloreada de la realidad, asimismo, nos da una visión más profunda de su estructura formal, porque para Cassirer, el arte está al mismo nivel que otras actividades humanas, entre ellas el lenguaje o el mito, por lo que se debe contemplar como una actividad libre de la expresión humana.

En otro documento, Serrano, (s.f.), puntualiza que los símbolos a veces se presentan escondidos, velados o tan solo sugeridos por los autores, en otras ocasiones, son valores simbólicos representados inconscientemente, que expresan el espíritu de su época, los afanes culturales, las ideologías dominantes o las tendencias esenciales de la mente humana, estamos hablando entonces de una serie de valores simbólicos, síntomas de una cultura, que tan sólo con un gran conocimiento de la época, el estudio y una genial perspicacia, seríamos capaces de desentrañar, se necesita un gran conocimiento de la cultura, del artista, de sus preocupaciones y su formación, no cabe duda que trabajar los símbolos y la iconología es una labor completamente sensorial y compleja, la dificultad y peligro de esta clase de interpretaciones sobre el significado profundo o simbólico, no está en la dificultad de

proceder a una búsqueda detectivesca de pruebas e indicios, sino en la facilidad de extraviarse y confundir a los lectores con arriesgadas hipótesis imposibles de probar con el necesario rigor científico, esta circunstancia no debe intranquilizarnos, ya que los significados profundos, al ser muchas veces inconscientes o no intencionados por parte del artista, difícilmente pudieron influir en su quehacer pictórico, más bien se relacionan con los denominados aspectos fácticos e intencionales.

7.9. Símbolos de colonización en la obra de Alejandro Aróstegui

Es necesario aclarar que el término colonización utilizado en este estudio no hace referencia a ningún acontecimiento de la era colonial en América, no se valorarán esos símbolos que surgieron debido a procesos de transculturización y mestizaje. El colonialismo que se abordará es el que según Peña, (2011), surgió como una doctrina de desarrollo en el siglo XIX, que fue consecuencia del gran capitalismo y la producción en masa.

Blogspot, (2008), explica que las causas del colonialismo son muchas, pero la principal es la necesidad de los países donde se había desarrollado el capitalismo industrial de disponer de mercados seguros para la enorme cantidad de bienes que producían, y a la vez obtener el control de las fuentes de la materia prima requeridas por la industria, son esas cantidades de materiales y bienes, los símbolos que resaltan en las pinturas de Alejandro Aróstegui, una cultura de aglomeración material impuesta directa e indirectamente por las grandes potencias económicas del mundo, que explotan a los llamados países subdesarrollados, y los contaminan con una infección, “el consumismo y el derrochamiento indiscriminado de la materia prima”,

Es preciso destacar que en el mundo de las artes plásticas el colonialismo se reflejó en las posturas contestatarias de los pintores, ya no podían representar la realidad en base a los cánones del pasado, la realidad que vivían era completamente nueva, por ende el arte también tenía que ser diferente, tenía que ser capaz de generar emociones y proyectar el congestionamiento de una nueva era, invadida de bienes, hastiada de productos enlatados, comida rápida, ciudades asfaltadas en las cuales la naturaleza se esforzaba por prevalecer en el paisaje y ser el paisaje.

En la obra de Alejandro Aróstegui, los símbolos relacionados con la llamada doctrina de desarrollo, están estrechamente vinculados con la pintura matérica, traída por el mismo autor al regresar a Nicaragua en 1963, de acuerdo con Torres, (1984-1990), estos símbolos además

de representar la realidad de la nueva era, también son una forma de desalienación, el pintor busca la manera de hacerle entender al espectador su dependencia, ese apego enfermizo a las tecnologías, a los alimentos transgénicos, a los ideales de desarrollo desviados y desligados de la conciencia ambiental, su arte son pinturas matéricas en las cuales el yeso, la arena, la brea, los pedazos de sacos, los trozos de cuerdas, los cordones, los cartones, los fierros oxidados, los fragmento de piezas mecánicas, las placas de automóviles, los tornillos, las tuercas, forman parte del sinnúmero de símbolos traídos con la colonización.

El contexto en el que se mueven estos símbolos de colonización, es en los años 70, en esta temporada Alejandro Aróstegui era parte de un paisaje de confrontaciones, en dónde importaba la libertad, la justicia y el derrocamiento de la dictadura. Todo lo demás, como el reciclaje de los desechos, los vertederos de basura, entre otras cosas, eran menos importantes, no obstante, según Torres, (1984-1990), Aróstegui le dio protagonismo a los desechos con tanta claridad y franqueza, que los resultados fueron impresionantes, la incorporación de los toscos y crudos detribus urbanos originaron un Happening pictórico que provocó numerosas acusaciones y reacciones.

El recurrir a materiales no artísticos como alquitrán, grava, vidrio y arpillería constituyó un desafío a las jerarquías tradicionales de composición, Aróstegui suplantó la aristocrática pintura al óleo por el objeto encontrado, y por una sustancia áspera, arenosa y plebeya, un arte completamente del pueblo, hecha con materiales vivos, superficies fuertes, imágenes aplastadas en el mismo plano frontal, objetos pegados con el objetivo de crear nuevas formas que podían hablar, hacer vibrar al público y al mismo tiempo liberarlo de actitudes estéticas amortiguadas por el hábito de lo tradicional.

Asimismo, cabe resaltar otro acontecimiento que muy bien podría considerarse la obra viviente de collage y pintura matérica en Nicaragua, un acontecimiento que dejó expuesta la vulnerabilidad de la colonización: el terremoto de 1972, la catástrofe que dejó una vista dramática de la capital, Managua parecía un vertedero inmenso de basura y materiales, sumándole los cuerpos destrozados que quedaron soterrados bajo los edificios y demás sitios.

Tibol, (2003), razona que quizá fue el gigante basurero de escombros dejado por el terremoto, y que el gobierno dictatorial de Anastasio Somoza no se dignó a limpiar, lo que motivó al pintor a usar diversos e insólitos desechos y materiales. Que por supuesto se encontraban por todos lados, como expresivos testigos de una precaria normalidad.

En la obra de Aróstegui los símbolos de colonización, son la muestra de que a nuestro país poco a poco las novedades de la ciencia y técnica han cruzado nuestras fronteras, pero también son los causantes del desastre, la contaminación, la mortandad, la enfermedad, la orfandad, los accidentes, entre otros males.

7.10. Símbolos de enajenación en la obra de Alejandro Aróstegui

Una consecuencia directa de la colonización, definida anteriormente como una doctrina de desarrollo, es la enajenación, Definición. De, (2015), la vincula a la distracción o a la falta de atención, también, la asocia con la locura, es decir al estado mental de aquel que no puede hacerse responsable de sus actos por la falta de juicio.

En palabras sencillas, podemos razonar que la enajenación es un fenómeno o la circunstancia que priva al individuo de su propia personalidad y que anula su libre albedrío. Nuevamente Definición. De, (2015), explica que el sujeto enajenado no puede actuar por su cuenta sino que se encuentra dominado por aquello que ordena una persona o una organización. Asimismo informa que la enajenación no es innata, sino que surge como una perturbación mental o una forma patológica de adaptación a la realidad, una realidad en donde el ritmo frenético de la vida moderna y el exceso de trabajo son algunas de las causas que pueden producir la enajenación y la autoalienación, que es el proceso en el que el propio individuo se enajena para lograr encajar y adaptarse en la sociedad.

Otro concepto acertado de la enajenación es el que nos ofrece Fromm, (1992) citado en Gómez (s.f):

Entendemos por enajenación un modo de experiencia en que la persona se siente a sí misma como un extraño. Podría decirse que ha sido enajenado de sí mismo. No se siente a sí mismo como centro de su mundo, como creador de sus propios actos, sino que sus actos y las consecuencias de ellos se han convertido en amos suyos, a los cuales obedece y a los cuales quizás hasta adora. La persona enajenada no tiene contacto consigo misma, lo mismo que no lo tiene con ninguna otra persona. Él, como todos los demás, se siente como se sienten las cosas, con los sentidos y con el sentido común, pero al mismo tiempo sin relacionarse productivamente consigo mismo y con el mundo exterior. (p. 105).

Como se dijo anteriormente, la enajenación fue consecuencia directa de la colonización, este fenómeno se dejó ver en las artes plásticas a nivel mundial, y Nicaragua no fue la excepción, la llegada de Alejandro Aróstegui a su tierra natal después de un ciclo formativo en los

Estados Unidos y Europa fue la llave para que en el país naciera un arte que reflejara la realidad de la época y el entorno, Aróstegui trajo consigo la pintura matérica e informalista, que le permitió darle voz a la Nicaragua sometida, a los barrios marginados y a los inmensos basureros de la capital.

En lo concerniente a los basureros, Aróstegui fue uno de los pocos que observó de forma crítica todos y cada uno de esos sitios de la ciudad, Tíbol, (2003), razona que la sensibilidad y la continua observación fueron los puntos claves, esto le permitió comprender el peso apocalíptico de la basura en nuestro mundo, un exceso de desechos por deformados procesos de industrialización y comercialización, en otras palabras, Aróstegui visualizó el paisaje sumido en los desechos del hombre, y al hombre sumido en sus propios desechos. Una cadena malsana en donde el arte era el único escape, la única esperanza.

El arte le otorgó a Aróstegui la posibilidad de extraer la belleza de los sitios más grotescos, Antonio Matorell, (1982), citado en Tíbol, (2003), comentó en una carta publicada por la revista Plural, la gran hazaña del pintor nicaragüense, según Matorell, la obra de Aróstegui era una regeneración de escombros, un basurero nutricio en donde el artista logró sacralizar el material deleznable de tal forma que generó un sentimiento religioso de fe en la vida y de rescate de la muerte, lo cotidiano en sus espacios pictóricos se hizo extraordinario y el desecho se convirtió en tesoro.

El pintor nicaragüense logró convertir sus paisajes, sus objetos encontrados y desechos de toda clase, en símbolos representativo de la realidad, símbolos que reflejaban según Castillo, (s.f.), citado en La Embajada de España en Nicaragua. (2007), la cultura del desecho industrial y del desperdicio de la cultura, todo representado por los envases metálicos y la chatarra, convertidos en signos de deshumanización y cosificación, signos y anuncios del desastre, evidencias de la hecatombe, de la gran empresa que ha llevado adelante la modernidad y la posmodernidad de este fin de siglo.

Aróstegui pone el dedo en la llaga, se ubica en el centro de la actual problemática del hombre y su entorno, que por medio de la técnica, la ciencia y la tecnología ha perdido su alma, en otras palabras, se ha enajenado. Dicho esto, no es extraño que la obra de Alejandro Aróstegui sea descarnada, crítica, subversiva, lúdica y obsesiva, sus latas aplastadas, corrugadas, arrugadas y rugosas, sus envases descartables se humanizan, claman y reclaman y hasta alzan el vuelo, otras veces, se transmutan en colinas, en volcanes, en rocas gigantescas y solitarias, las manchas de sus paisajes, son también el paisaje, todo lo convierte en símbolo, el ofrece

una cura para la enajenación de los individuos: la ética, la estética, la creatividad y la imaginación, es por eso que nos asombra la forma en que los pobres y desgraciados materiales son enriquecidos y agraciados, la materia oxidada, burda, sucia o prosaica, es reivindicada y embellecida.

8. Diseño Metodológico

8.1. Tipo de investigación

Por los niveles de conocimiento adquiridos, esta investigación es descriptiva y explicativa, logra la caracterización, análisis y explicación en detalle de la situación investigada, utilizando los métodos generales, especializados y empíricos para comprender y explicar el objeto de estudio

Investigación descriptiva

Best (1983), explica que este tipo de investigación comprende la descripción, registro, composición, procesos, análisis e interpretación de la naturaleza actual de los fenómenos, el enfoque se hace sobre conclusiones dominantes o sobre cómo una persona, grupo o cosa se conduce o funciona, la investigación descriptiva trabaja sobre realidades y su objetivo fundamental es presentarnos una interpretación correcta de los hechos.

A través de los estudios descriptivos se consigue toda la información posible acerca de los fenómenos, también, le permite al investigador determinar cuáles son los factores o las variables a identificar, la descripción puede incluir aspectos cuantitativos y cualitativos de los fenómenos, va de la mera acumulación de datos a un proceso de análisis e interpretación, exige altos niveles de búsqueda de información, y la selección de un tipo de análisis completamente acorde al tema, (Bayardo, 2000).

Investigación explicativa

Baveresco (2006), citado en Aries y Coronel, (s.f), indica que este tipo de investigación pretende la búsqueda, el descubrimiento, los motivos y las razones de los problemas planteados, de igual manera, Hernández, Fernández y Baptista (2006), citado en Aries y Coronel, (s.f), consideran que la investigación explicativa va más allá de la descripción de los fenómenos, es decir, está completamente dirigida a responder las causas de los eventos y los fenómenos físicos o sociales, requiere la combinación de los métodos analítico y sintético, en conjunto con el deductivo e inductivo para resolver todo lo que tenga que ver con el objeto de estudio.

Finalmente la investigación explicativa como su nombre lo indica, tiene como función principal encontrar la causa de los fenómenos, es decir, busca identificar aquello que se considera el origen de un evento en específico.

8.2. Población y muestra

Según Aróstegui (2016), el número total de sus obras oscila entre las trecientas piezas, contando las pinturas matéricas y las consideradas completamente visuales. En esta investigación se exploró y seleccionó del total de la población sesenta pinturas de las cuales se extrajo una subpoblación de diez para el análisis, entre ellas: Paisaje lacustre (Acahualinca), El Güegüense, Paisaje lacustre nocturno, Torre de babel, Alter ego y volcán (díptico), Diosa de la fertilidad, Ave Fénix, La tumba en la nieve, Mesa con tres objetos y Mesa de Midas (díptico).

Luego, se aplicó una regla de tres, se multiplicó la subpoblación, o sea diez por cien, y se dividió con la población, que en este caso son las sesenta obras, este procedimiento matemático se realizó para calcular el porcentaje de las obras que se estarán analizando del artífice nicaragüense, el resultado fue de 16%. O sea que se analizará el 16% de la creación artística de Aróstegui.

8.3 Métodos generales

Método de análisis

De acuerdo con Ortiz y García (2005), citado en Ruiz (2007), El método de análisis es aquel método de investigación que consiste en la desmembración de un todo, descomponiéndolo en sus partes o elementos para observar las causas, la naturaleza y los efectos. El análisis es la observación y examen de un hecho en particular. Es necesario conocer la naturaleza del fenómeno y objeto que se estudia para comprender su esencia. Este método nos permite conocer más del objeto de estudio, con lo cual se puede: explicar, hacer analogías, comprender mejor su comportamiento y establecer nuevas teorías.

El método de análisis en palabras sencillas es un proceso de desintegración y descomposición de un todo en partes, esta desintegración y descomposición se da para estudiar de forma intensiva cada uno de los elementos, así como para establecer relaciones entre sí y con el

todo, este método da lugar al mejor conocimiento de las extensiones y límites del tema a investigar.

Ramón (2006), explica que su importancia reside en que para comprender la esencia de un todo hay que conocer la naturaleza de sus partes, cabe destacar que ese todo puede ser de diferente índole, ya sea un todo material, como la sociedad y sus partes constituyentes, o un todo racional, que son los productos de la mente: las hipótesis, las leyes y las teorías, dicho autor explica que descomponemos una teoría según las leyes que la integran, una ley o hipótesis, según las variables o fenómenos que vinculan y el tipo de relaciones que establecen, por lo tanto puede hablarse de análisis empírico y análisis racional, el primero conduce necesariamente a la utilización del segundo tipo; por ello se le considera un procedimiento auxiliar del análisis racional.

Método síntesis

Etimológicamente síntesis proviene del griego *Synthesis*, que significa, (composición de un todo por la unión de sus partes), o sea, volver a integrar las partes del todo, esto en metodología de la investigación es una operación que exige la superación de la fase analítica, con el fin de llegar a comprender la esencia, los aspectos y relaciones de un estudio en su totalidad.

Es preciso advertir que para que se logre esa superación hay que admitir que el método de síntesis no puede existir sin el método de análisis, Engels (1878), lo señaló: “El pensar consiste asimismo en descomponer los objetos de la conciencia en sus elementos, al igual que en la aglutinación de elementos afines para formar una unidad. Sin análisis no hay síntesis” (p.29), lo expresado por el filósofo alemán, ofrece el modelo de orden que debe prolongarse durante el proceso más importante del quehacer investigativo, la resolución del problema.

Algo importante que destacar es la actividad de superación, la cual surge y se realiza con la práctica, se trata de vivir lo analizado, procesarlo para llegar al trasfondo, solo así se conseguirá el nivel sintético, que va de lo abstracto a lo concreto, o sea, al reconstruir el todo en sus aspectos y relaciones esenciales existe una mayor comprensión de los elementos constituyentes, cuando se dice que se va de lo abstracto a lo concreto significa que los elementos aislados se reúnen y se obtiene un todo concreto real. (Ortiz y García, 2005, citado en Ruiz, 2007).

Método deductivo

Según las puntualizaciones de López (2004). Las primeras consideraciones del método deductivo se remontan a los trabajos de Descartes a comienzos del siglo XVII, en su afán de encontrar un método que proporcionará un mejor conocimiento de las diferentes esferas de actividad, Descartes utilizaba la deducción y las matemáticas como punto referencial, mientras que Francis Bacon no llegó a captar el valor de las matemáticas, pero se encargó de cifrar el objetivo de su método en la búsqueda de la forma y las naturalezas. López (2004). Explica que los grandes científicos de esta época se orientaron en una dirección contraria a las teorías axiomáticas ellos desarrollaron el método hipotético-deductivo.

En base a lo anterior, es necesario aclarar que el método deductivo si está presente en las teorías axiomáticas; dichas proposiciones se consideran claras y no necesitan demostración, pero también hay que enfatizar que de este método surge otro proceso afín desde el punto de vista lógico, el **hipotético deductivo** que se diferencia del axiomático porque las hipótesis y los planteamientos particulares se elaboran con base en el material empírico recolectado a través de diversos procedimientos como la observación y el experimento, en este proceso se toma en cuenta la forma en que se definen los conceptos, los elementos y las relaciones que comprende, se considera necesario para poder comprobar la hipótesis con base en el material empírico obtenido a través de la práctica científica. (ibidem).

Finalmente, basta apuntar que la deducción desempeña un papel muy importante en la ciencia, mediante ella se aplican los principios descubiertos. Su papel en la investigación científica es doble, primero consiste en encontrar principios desconocidos, a partir de otros conocidos, pero también sirve para describir consecuencias desconocidas de principios conocidos. (Ramón, 2007).

Método inductivo

Citando nuevamente a Ramón (2007), el método inductivo en versión completamente moderna, fue desarrollado por el inglés Francis Bacon, y se encuentra ligado a las investigaciones empíricas, Bacon rechazó la silogística de Aristóteles, en la que se apoyaba la escolástica, doctrina del medioevo, la cual desdeñaba la experiencia sensible, en su lugar, Bacon destacó la importancia de la observación y el experimento en la obtención del conocimiento, este tiene una idea completamente utilitarista de la ciencia, razona que para construir ciencia se debe proceder a la experimentación, con el propósito de observar las causas de los fenómenos y poder comprender los procesos de la naturaleza y la sociedad, y

también proceder a la observación, que puede brindar la forma o la ley de comportamiento del fenómeno estudiado.

En palabras simples, el método inductivo crea estatutos a partir de la observación de los hechos, y mediante generalizaciones del comportamiento observado, gracias a él se pueden descubrir las leyes que rigen a la naturaleza y a la sociedad, Cabe destacar que estos hechos, generalizaciones y leyes no pueden ser demostrados por medio de la lógica, este método tiende a ser subjetivo y vivencial, no obstante no hay que dejar de lado el racionalismo deductivo, la clave está en saber utilizar ambos procesos según la naturaleza de la ciencia y del asunto tratado.

8.4. Métodos especializados

Método semiótico

Eco (1974), explica que la semiótica es una disciplina específica, con un método unificado y un objeto concreto, el de visualizar e interpretar los sistemas de comunicación dentro de las sociedades humanas, pero también debe considerarse un simple campo de investigación y un simple repertorio de temas no unificados aún del todo, es por eso que las investigaciones semióticas se justifican por el mero hecho de existir, el investigador debe proponer por deducción un modelo semiótico que sirva de parámetro para incluir su objeto de estudio en el campo de la semiótica, que actualmente es variado y desordenado.

Lo que expresa con toda presteza Eco (1974), es que el método semiótico no es un sistema que está definitivamente estructurado, se pretende que por medio de las propuestas, creadas por estudiosos, críticos, o hasta aficionados, se logren conseguir aunque sea provisionalmente, perfiles bien formados para las investigaciones semióticas del futuro, Eco supone que si la operación tiene éxito, el método semiótico habrá conseguido mantener la complejidad de campo, confiriéndole una estructura, por lo tanto, transformando el campo en sistema, como es obvio, si los elementos de campo tenían una existencia objetiva, la estructura del campo como sistema se ha de considerar la hipótesis operativa, o sea, la red metodológica. No obstante, esta red metodológica se aplicará sin pretender que sea la estructura real del campo, esto justifica el título de la sección (D), de su libro, "*La estructura ausente*" ya que una investigación semiótica es asumida como una entidad imprecisa que el método se propone aclarar.

La presente investigación está conexas al método semiótico, y de acuerdo con los principios de dicha disciplina, se ha de crear un modelo de análisis semiótico, que facilite la comprensión profunda de trece obras del nicaragüense Alejandro Aróstegui, dicho modelo vislumbrará los códigos visuales, los elementos de estructuración artística y todo tipo de signo o símbolo que sea comunicable.

Método iconológico

El método iconológico utilizado en esta investigación está ligado a la teoría del historiador del arte y ensayista alemán, Erwin Panofsky, quien conceptualiza la iconología como una iconografía interpretativa que se ha convertido en parte integrante del estudio del arte, a través de este método es posible interpretar correctamente los motivos artísticos, las imágenes, las historias y las alegorías.

Panofsky (1939), categorizó dicho método en tres pasos, estos tres pasos serán aplicados debidamente a las trece obras seleccionadas:

Significación Primaria, Natural, Fática o Expresiva (Preiconografía): Se extraerán los detalles de la obra artística, las cualidades expresivas, la atmósfera tranquila de un paisaje o interior, los gestos, expresiones de dolor, felicidad, deseo, decepción, soledad, entre otras. También, se identificarán las formas puras; los puntos, líneas, contornos, colores, volúmenes, masa, etc.

Significación secundaria o convencional (Iconografía): Se redactará mediante la técnica de la narración pictórica, el asunto de las obras artísticas, también, se describirá la relación que se establece entre los motivos artísticos, las combinaciones de motivos artísticos y los temas o conceptos, de igual forma se tomarán en cuenta lo que dicen las fuentes literarias.

Significación intrínseca (Iconología): Exige algo más que una simple familiaridad con los temas o conceptos específicos, también con lo transmitido por las fuentes literarias, la iconología se encarga de lucubrar acerca del porqué de la elección de los motivos artísticos, así como la producción de las imágenes, historias o alegorías y la relación entre las distintas condiciones históricas con las creaciones y tendencias de la mente humana.

Método temático filosófico

En un artículo publicado por Mazón (2014), se argumenta que los métodos temáticos filosóficos no tienen nada que ver con el estudio de la filosofía como asignatura, sino con el ejercicio de la filosofía como disciplina, o sea, como un procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla. De igual forma, este estudio se encargará de comprender y revelar en su totalidad cada uno de los rasgos referentes al existencialismo y la metafísica en trece pinturas de Alejandro Aróstegui.

Cabe destacar que el enfoque de ambas corrientes de pensamiento se basó en la contemplación y revelación de las problemáticas del ser, del artista atrapado en un mundo grotesco, del ser humano sumergido en una ataraxia permanente, gracias al vínculo de estas corrientes filosóficas con el arte, fue posible crear expresiones que reflejaran la realidad de la mente y del entorno social, estos solo son algunos rasgos que se explorarán en las obras del nicaragüense.

Rasgos pertenecientes al existencialismo en la pintura

Las pinturas serán clasificadas como existencialistas si presentan imágenes capaces de llegar más allá de la experiencia plástica, o sea, imágenes que exterioricen la pesadumbre de la existencia, la fragilidad y vulnerabilidad del ser, el dolor, la tragedia humana, la desesperación, la pérdida de rumbo y la muerte de Dios en el mundo y en el arte.

Según Martín (1990), citado en Ruiz (2012), existen dos tipos de aplicación de la entrevista en profundidad; la entrevista libre en profundidad, también llamada entrevista no dirigida, o no directa, que consiste en una entrevista no estructurada en la que el entrevistador, persona especializada, alienta a un entrevistado, para que de forma libre y lo más detalladamente posible, exprese y manifieste sus impresiones, sentimientos y actitudes relacionados con el objeto de la investigación. Y la entrevista semi estructurada, que trata de cubrir una serie de asuntos concretos y específicos, para la cual el investigador tiene cierto margen de actuación en cuanto a la forma de plantearlo y asignación de tiempo, es decir, hay una guía de entrevista o listado de temas a abordar (Luque, 1997, citado en Ruiz, 2012).

En pro del objeto de estudio, y para conocer más acerca del pintor nicaragüense Alejandro Aróstegui, se realizó una entrevista en profundidad, de tipo semi-estructurada, ligada completamente a los objetivos específicos de la investigación.

9. Resultados y discusión

En el acápite siguiente se aplicarán todos los métodos recopilados durante el proceso de investigación; entre ellos los métodos generales, los especializados y empíricos, estos permitirán una profunda y acertada interpretación de las diez obras seleccionadas del pintor nicaragüense Alejandro Aróstegui.

Es preciso enfatizar que para la realización de dichos análisis se usarán todas las teorías compiladas en el marco teórico, empezando por la biografía del autor, en la cual se narra cronológicamente su desarrollo personal y estético. También, se empleará la morfología y la estructuración artística; encargadas de señalar los elementos básicos dentro de los espacios pictóricos. (Puntos, líneas, contornos, texturemas, perspectiva, composición, peso visual, técnicas, coloremás y materiales extrapictóricos utilizados.)

De la misma manera, se utilizará lo aprendido en torno a la Iconología; método instituido por el alemán Erwin Panofsky en 1939. Este método permite la ubicación de las imágenes dentro de un contexto histórico y psico-social. También, se tomarán en cuenta los símbolos de colonización y enajenación, que históricamente formaron parte de la doctrina de desarrollo iniciada en siglo XIX y XX, y que fueron consecuencia del gran capitalismo y la producción en masa.

Finalmente se estudiarán los aspectos temáticos en cada lienzo arosteguiano, o sea, los rasgos metafísicos y existencialistas, líneas de pensamiento que surgieron debido a las vicisitudes políticas, económicas, culturales y sociales del siglo pasado y que lograron influenciar a las artes plásticas. Con base en lo expresado se elaborará el primer análisis.

9.1. Análisis de la obra “Paisaje lacustre (Acahualinca)”



Ficha técnica núm. 1
Nombre de la obra: Paisaje lacustre (Acahualinca)
Nombre del autor: Alejandro Aróstegui
Año de realización: 2007
Técnicas / Género: Mixta y Collage sobre tela
Medidas: 100 x 120 cm

Morfología y estructuración artística

Puntos: En esta obra se percibe una acumulación de puntos diminutos, esto debido a que Aróstegui mezcla el acrílico con otros materiales de consistencia más rugosa, pueden observarse un sinnúmero de protuberancias redondeadas casi imperceptibles a larga distancia pero aun así existentes en el espacio pictórico, también, hay puntos de tamaños más grandes, localizados en lo que parece un vertedero de basura.

Líneas: Las líneas que presenta el cuadro en las divisiones entre el lago y los espacios telúricos son rectas, horizontales y semirectas, también hay líneas curvas que enmarcan montículos de materiales desechados y de reciclaje, en este mismo sitio se destacan otro tipo de líneas: verticales, inclinadas, perpendiculares, paralelas, entre otras.

Contornos: Este paisaje lacustre tiene contornos triangulares, pueden divisarse en el tercer plano, protagonizados por collados puntiagudos, asimismo, hay un estero que simula un contorno rectangular, sin olvidar los círculos de las peculiares latas estrujadas, papeles que debido a su posición parecen tomar la forma de un paralelogramo, un trapecio invertido, y así sucesivamente, formema tras formema, algunos sin un nombre estipulado pero auténticos. Por último, cabe resaltar las tres siluetas acomodadas por el artífice a las orillas del lago, estos se consideran contornos que realzan el sentido figurativo.

Texturemas: Debido a la técnica utilizada, “mixta y collage sobre tela”, puede aseverarse que hay texturemas visuales y táctiles. Los visuales, se asientan en la base y tienen que ver con la utilización natural del acrílico en algunas zonas del lienzo; en este caso los cerros, el lago, las siluetas humanas, y los detalles pintados prolijamente.

Por otro lado, están los texturemas táctiles, relacionados con el collage y la combinación de acrílico con otros elementos, esto con el propósito de crear una textura con mayor realce, cuyo tejido imite la realidad. En Paisaje lacustre se evidencia la utilización de elementos extrapictóricos, pueden percibirse latas, piedras, papeles que al palpase confirman la existencia de relieves dentro del lienzo.

Composición: Al observar la composición de la obra es importante subrayar la relación que existe entre la forma del espacio visual en que está plasmada y el acomodo de los elementos representados en su interior, es por eso que primeramente se localizará el eje o la dirección principal en que se leen las imágenes.

Dentro del espacio pictórico de la obra “paisaje lacustre (Acahualinca), se divisa un eje horizontal, todas las líneas tienen esa dirección. En lo correspondiente al espacio y al recorrido visual, es notorio que la mirada humana lee el lienzo de arriba hacia abajo, y de izquierda a derecha.

Posteriormente está el **equilibrio**, que surge de la contraposición de ciertas imágenes con apariencia vertical sobre un entorno horizontal; en este caso hemos de mencionar las montañas de la parte superior del cuadro y las tres siluetas desvancidas situadas en el centro. Según Ávilez (2014), en ocasiones la imagen consta de un mínimo de elementos y esto contribuye a que la relación verticalidad-horizontalidad sea el punto más destacado de la composición.

La composición es de **tipo simétrica**; el autor usa la simetría horizontal tomando en cuenta el color, los contornos, los tamaños y los elementos extrapictóricos adheridos, también, cabe destacar que la obra tiene una estructura rectangular, lo que genera una tensión espacial, no es dinámica, es completamente estática y sin movimiento alguno. En lo que respecta a la **perspectiva**, después de un estudio exhaustivo, se llegó a la siguiente conclusión: la obra Paisaje Lacustre (Acahualinca), tiene una perspectiva planaria, es una pintura moderna, y como tal, presenta solamente la altura y la anchura, nunca la profundidad de campo.

Por último está el **peso visual**, ubicado en la parte inferior de la obra, precisamente donde se alzan los montículos de basura, la costumbre de ubicar lo más denso en la parte baja de la pintura es algo muy natural debido a que inconscientemente todo lo ligero y etéreo, siempre se coloca arriba.

Coloremas: En Paisaje Lacustre (Acahualinca) se utiliza una paleta de coloremas no muy variada, Aróstegui emplea la monocromía, esta técnica le permite extraer casi todos los valores de un color, en esta ocasión del color verde. Puede observarse que en los montículos los valores son menores y la saturación es pálida, provocando en el espectador una sensación enigmática.

El lago se aprecia vivaz, con valores más altos, simulando la realidad cristalina del agua, seguidamente está la vereda en donde se pasean las siluetas, un poco verdinegra, esto puede relacionarse con el color natural de las orillas de un lago, que es más oscuro que las orillas de los mares debido a la sal.

En esta obra el color verde es un símbolo de naturaleza viva, naturaleza aún rescatable, está plasmado de una manera sublevada, es más que un color, es una ideología, un estilo de vida, es el rechazo a una sociedad dominada por la tecnología, asimismo, es el color que recuerda los contrastes, las diferencias entre lo vivo y lo destruido, un color de doble filo. Por otro lado están los coloremas aplicados en el vertedero, hay un evidente efecto de tonos sepia en los montículos, esto gracias a las oxidaciones y los barnices utilizados que reflejan una saturación débil.

Dentro del contexto de la obra son símbolo de deterioro suciedad e inmundicia. También hay latas, en las cuales se respeta su natural tono plumizo, alguna que otra publicidad roja, café; colores que representan la insensibilidad, la indiferencia, la agresividad de la sociedad actual y la pobreza en la que viven los habitantes de barrios marginales.

Collage: El collage es una acción de rebeldía con causa lógica, una manera de hacer notar el desorden, el derrochamiento de bienes y servicios, y sobre todo una gran hazaña en la que se logró fundar un arte diferente. En esta obra el collage está manifestado a través de la combinación de acrílico con otros elementos y especialmente por los desechos; latas de bebidas, latas de aerosoles, tierra, papel, entre otros.

Método iconológico Panofskiano, aplicado a la obra de Alejandro Aróstegui

Preiconografía

En la obra se aprecia un paisaje con alcores puntiagudos, un cielo estrecho que se esconde tras ellos, luego, una especie de lago o estero que pareciera una bóveda de color verde, pero un verde con valores a veces bajos y a veces altos, llegando casi a destellos níveos en las aguas.

Seguidamente, se divisa un corredor en donde hay tres siluetas humanas, dos emparejadas y una en completa soledad, aislada de todo, por último, se contempla el plano céntrico, o sea, el punto que Aróstegui quiso resaltar más que el resto de elementos e imágenes; un vertedero de basura creado con una técnica semejante al mosaico, en este se avista un aglutinamiento de desperdicios; piedras, papeles, botellas y latas perfectamente compactadas.

Iconografía

Para obtener la primera descripción temática de esta obra ha de tomarse en cuenta el título impuesto por el autor, “Paisaje lacustre (Acahualinca)”. Definido dicho título, se comprende que su significado está relacionado con las extensiones de terrenos cercanos o conectados con un lago; esto es comprensible porque Acahualinca sí existe, es un barrio de Managua Nicaragua, situado precisamente a las orillas del lago Xolotlán.

En su obra, Aróstegui nos presenta este lago, rodeado de protuberancias de color verde, que perfectamente pueden relacionarse con las islas e isletas, entre ellas la Isla de Ometepe, la Zapatera o también algunos volcanes cercanos, como el Concepción, el Maderas y el Momotombo.

Posteriormente hemos de examinar el vertedero de basura que por supuesto no es una invención del autor, en la vida real Acahualinca alberga el más grande basurero de Centroamérica, “la Chureca”, que es fuente de trabajo y lugar de residencia de miles de

personas que vivían en condiciones de alta marginalidad y pobreza. En la entrevista realizada por Navarro (2015), Aróstegui expresó su conocimiento acerca del lugar:

Cuando vine aquí a Nicaragua, comencé a ver el paisaje nicaragüense, sobre todo a la orilla del lago Xolotlán, que se supone que es lo más bello de Nicaragua, yo me iba por la carretera, no habían trenes todavía, entonces uno podía caminar por las carreteras, así llegaba a Acahualinca, un lugar que yo vi como un poblado indígena, veía las casas todas chiquitas, parecía que se entraba arrodillado, eran bastante limpio por donde estaba la ciudad propiamente Acahualinca, y era algo extraordinario, yo estaba tomando foto por lo menos a eso, pero al mismo tiempo pasaba por los grandes basureros de los desechos de Managua y me sorprendió ver esos inmensos cerros de basura, a veces quemándose, con humo, zopilotes saliendo, volando, y entre toda esa cosa horrenda, ver a gente con niños, escudriñando, buscando, y me sorprendió asomarme al otro lado y ver el Momotombito, el Momotombo, toda la belleza, yo siempre uní eso, una realidad. (p.12)

Con esto, el nicaragüense ratifica que su obra “Paisaje lacustre (Acahualinca), no surgió gracias a suposiciones ni sospechas, él, a través de la composición dentro del lienzo evidencia su investigación en torno al barrio, asimismo, hace énfasis en los pobladores. En el cuadro no puede distinguirse si las tres siluetas son espectadores o habitantes del lugar, pero puede deducirse que están de espaldas, apreciando solamente la magnificencia del lago e ignorando lo que hay a detrás.

Iconología

Con la iconología llegamos al nivel interpretativo, es preciso resaltar que esta obra fue realizada en el año 2007, el año en que Daniel Ortega fue electo nuevamente presidente de la República de Nicaragua, un hecho que sorprendió a nivel nacional e internacional, Aróstegui permanecía como ahora, en su taller creando piezas maestras con contenido social, trasladando a sus cuadros todos esos recuerdos de las caminatas por las orillas del lago y disfrutando de la cobertura del gobierno anterior de Enrique Bolaños Geyer, quien valoró su labor plástica de manera única, otorgándole la Orden Rubén Darío en grado de Gran Cruz, en el año 2006.

A propósito de las obras con contenido social y denunciante, Paisaje Lacustre (Acahualinca), es una de esas, el hecho de que los tres habitantes se perciban de espaldas, mirando solamente lo superficial y maravilloso del lago, e ignorando lo que tienen detrás, ya dice mucho, una de esas exégesis es: la apatía de la colectividad ante el estilo y nivel de vida de los Acahualincas, un barrio costero, que se suma a la lista cuantiosa de sectores marginales del país.

Otro elemento terrible que destaca el autor, es el vertedero de basura, conocido como La Chureca, para el año 2007, este lugar estaba más que sumido en una total precariedad, todavía podían verse sin cambio alguno aquellas imágenes que pudo divisar Aróstegui en la década de los 70; familias enteras escarbando entre la basura, humo y desperdicios de todo tipo.

El cuadro en su plenitud representa una dualidad entre lo bello y lo antiestético, primero se ve el lago, abundante por naturaleza y aparentemente salubre, por otro lado está la Chureca símbolo de decadencia e involución, un sitio en donde el progreso no tiene lugar, En fin, este es un contraste que siempre estará ostensible, mientras la sociedad no asuma su responsabilidad con la naturaleza, por ventura, en la entrevista realizada por Navarro (2015), Aróstegui asegura que siempre hay gente que está a la altura, que logra comprender la labor de otros y las continua de acuerdo a sus recursos.

Este tipo de obras son las que perduran no por su técnica perfecta, tampoco por sus paisajes idealizados y de ensueño, sino por el contenido, imágenes que reflejan la realidad de un entorno, por esta vez nos referimos a la realidad del barrio Acahualinca, un lugar que durante muchos años estuvo necesitado de protección, higienización, socorro, organización y oportunidades.

Actualmente, La Chureca tiene mejores condiciones, esto gracias a la llegada de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, (AECID), la cual creó una nueva industria alternativa de reciclaje para la selección de los residuos, asimismo, se buscaron alternativas de vivienda e inserción social para los que trabajaban en el basurero y sus alrededores, todo lo que logró divisar Aróstegui en el pasado tomó otra forma, pero su gloria estriba en que consiguió capturar esa realidad para siempre a través de su obra “Paisaje Lacustre (Acahualinca)”.

Los símbolos de colonización y enajenación presentes en la obra de Alejandro Aróstegui

Símbolos de Colonización y enajenación

El colonialismo que se abordará es el que según Peña, (2011), surgió como una doctrina de desarrollo en el siglo XIX y XX, y que fue consecuencia del gran capitalismo y la producción en masa. Los símbolos de colonización existentes en Paisaje lacustre (Acahualinca) son las latas aplastadas adheridas al vertedero situado en la parte inferior del cuadro, que también puede divisarse como una construcción arquitectónica en la que se utilizó una técnica similar al mosaico.

Las latas fueron parte de la producción en masa y de los ideales de confort y celeridad del capitalismo. De acuerdo con Anyadike (2002), la historia de las latas se instala inicialmente en muchas culturas primitivas, al principio eran tinajas de barro, con el paso de los siglos fueron modificadas y se convirtieron en toneles de madera y luego en botellas de vidrio.

Según Maxwell (1993), gracias a los avances tecnológicos y la aparición de nuevas técnicas metalúrgicas del siglo XX se hizo posible la visión de la primera lata de cerveza. Años más tarde, en 1959, el empresario norteamericano Ermal C. Frazee patentó con éxito una fórmula de lata que poseía características de portabilidad y facilidad de uso. Este invento mejorado prometió rebasar fronteras y establecer una cultura de consumo variada en alimentos y bebidas enlatadas.

Pese a que Nicaragua nunca fue considerado un país altamente desarrollado, también fue parte de la cultura de consumo, a sus fronteras llegó la comida enlatada y otros insumos, la sociedad se enajenó y de repente todos estábamos consumiendo frenéticamente lo mismo, además, la falta de conciencia ambiental desencadenó un mal uso de los desperdicios; las latas, el papel, el plástico, entre otros, poco a poco se fueron amontonando, dando origen a basureros dantescos.

El pintor utiliza las latas como prueba indeleble de una sociedad nicaragüense colonizada y a la vez sin mucho conocimiento del daño causado por la contaminación, la lata es el eslabón que enlaza los momentos más impactantes en la historia de Nicaragua a mitad del siglo XX; la dictadura, la revolución, el terremoto y la aparente paz de nuestros días. Para el artífice, en el año 2007 la lata adherida fue la recapitulación de toda una vida de arduo trabajo plástico, también, se encargó de promulgar que era posible embellecer esos recovecos de la conciencia que siempre se han considerado feos, grotescos y malsanos.

Existencialismo y metafísica como temas recurrentes en la pintura de Alejandro Aróstegui

Existencialismo

En la entrevista realizada por Navarro (2015), Aróstegui expresa que el existencialismo es una corriente que surgió en su obra debido a las influencias literarias, él mismo confesó su acercamiento a esta línea de pensamiento:

Yo me hice muy adicto al existencialismo, estaba en ese momento en su furor Sartre, que es el gran filósofo del existencialismo, del ser y la nada, y todo eso, pero habían otros también, Heidegger uno de los precursores, y estaba también Albert Camus, con El extranjero y todo lo que es la despersonalización, el sentirse uno y solo en el espacio, sin saber si forma parte de él o no. (p.10)

Puede contemplarse que Aróstegui estaba al tanto de las corrientes filosóficas de su tiempo, es por eso que su obra no puede ser llamada existencialista a la ligera, en primer lugar nuestro autor más que nadie conoció a profundidad la tendencia existencialista, Sartre (1946), nos explica que los que utilizan la palabra existencialista se sentirían muy incómodos para justificarla, porque actualmente se ha vuelto una moda, no hay dificultad en declarar que un músico o que un pintor es existencialista, también comenta que ser existencialista no es ser miserable, no es aislarse, mostrar en las cosas lo sórdido, lo turbio, lo viscoso y lo malo; más bien es una doctrina que hace posible la vida humana, aunque parezca dura, esta permite ver al hombre, tal como se concibe, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho. Aróstegui está completamente inserto y también puede afirmarse que comprendió muy bien lo que era ser existencialista, este forjó lo que deseó en su carrera pictórica, promovió la libertad del pincel por medio del collage y el arte matérico.

En su obra Paisaje Lacustre (Acahualinca), los atisbos existencialistas se denotan en las tres siluetas, estas tres personas como se dijo al principio, no se sabe si son espectadores o pobladores del barrio marginal, si no lo son tampoco se sabe si andan divisando el sitio para idear algún plan que sirva de apoyo, pero bien, quizá solamente pasean por pura curiosidad, haciendo nada por la causa, entonces se considerarían nada ante la situación, nada como personas, por otro lado, si son pobladores, el hecho de que estén viendo el paisaje, no quiere decir que ignoren su realidad, su estilo y nivel de vida, puede que ante la sociedad sean mendigos, indigentes, miserables, etc., pero tampoco puede juzgárseles, ellos luchan por sobrevivir y lo hacen recolectando basura, en esa condición, aunque sea deplorable, están haciendo algo por ellos mismos, es por eso que puede decirse que el existencialismo es la única teoría que da una dignidad al hombre.

Aróstegui plasma un existencialismo profundo y humanista, él es un espectador que no solamente anduvo curioseando el lugar, él hizo algo al plasmar la realidad, y debido a esto existió y va a existir siempre, miserable, sórdido, turbio y viscoso habría sido su indiferencia ante tal situación, pero no fue así.

Metafísica

Según Orozco (2015), la metafísica es el área de la filosofía que se encarga de estudiar los sucesos de la vida que no son explicables por los demás campos de la ciencia, estudia el área espiritual de un acontecimiento o materia y llega a conclusiones muy opuestas a las que surgen por experimentos reales y científicos.

En la pintura, quien establece la estructura de análisis es Giorgio De Chirico, este razona acerca de la conversación entre los objetos, la deslocalización de los objetos, imágenes alejadas del mundo corriente y ordinario, lugares carentes de vida, paisajes oníricos y utilización de objetos insólitos. Dentro del espacio pictórico de Paisaje Lacustre (Acahualinca), la metafísica está situada en la condición de “lugares carentes de vida”, el vertedero de basura es un lugar de materia muerta, inválida y sin conciencia alguna, no obstante, el autor logra una trascendencia de los objetos aparentemente muertos, ellos son los que transfieren el sentido de toda la obra, cargan con los fantasmas del tiempo y se comunican entre sí una realidad que muchos seres racionales (humanos), dejan pasar desapercibida.

Las latas ubicadas meticulosamente tienen una historia anterior que solamente ellas recuerdan, desde el proceso metalúrgico de elaboración, las manos que las recibieron, la boca que extrajo la bebida, un doctor, un dictador, un libertador, un falso rey, un adolescente que murió en la montaña y así sucesivamente hasta llegar al lugar final de reposo, “La Chureca” en donde viven la descomposición y la extinción, en donde poco a poco pierden la carga argumental impuesta por el ser humano.

En ocasiones Aróstegui recauda este tipo de objetos cuando tienen pocos años de vida, pero también ha tenido la suerte de encontrar piezas añejas, oxidadas, deterioradas y llenas de significado, historias de amor y guerra, desastre natural y liberación. La metafísica es la vida interior de cada cosa, y es seguro que las latas junto con otros desechos guardan secretos imaginados e inimaginados.

9.2. Análisis de la obra “El Güegüense”



Ficha técnica núm. 2

Nombre de la obra: El Güegüense

Nombre del autor: Alejandro Aróstegui

Año de realización: 1976

Técnica: Mixta y Collage sobre madera

Medidas: 185 x124 cm

Morfología y estructuración artística

Puntos: Es evidente que el modelo de madera utilizada por el autor es del tipo blanda (conífera) y dura (latifoliada). La que nos interesa resaltar es la segunda, (latifoliada), por lo general este tipo de madera es porosa, y a pesar de que el pintor la preparó meticulosamente, utilizó pintura y detalles varios, es posible distinguir en el espacio un sinnúmero de puntos perfectos que se intensificaron con el uso del acrílico u otras pinturas acuosas.

Dentro del cuadro, la parte en la que se aprecian más los puntos es en el rostro, asimismo, en la máscara, las manos, el torso, algunas zonas del sombrero y la parte derecha de la capa, en

el centro del pecho el Güegüense tiene un elemento extrapictórico que también presenta puntos.

Líneas: La mayoría de las líneas observables en el cuadro son curvas y semirrectas, se denotan en los bordes de la capa, el largo y la posición de los brazos, también en los pliegues que se forman cerca de las axilas; otro sitio en donde hay líneas curvas es en el rostro del sujeto y la máscara que sostiene con la mano (nariz y cejas). Por otro lado está el cinturón, que es la única línea recta horizontal perfecta.

Contornos: Detrás del personaje hay un paisaje con cerros que asemejan formemas triangulares, al pasar propiamente al sujeto que nos interesa, pueden verse varios contornos ovalados, primeramente hemos de centrarnos en el sombrero, decorado con once metales, nueve circulares y dos elípticos.

Seguidamente llegamos al rostro que está cercano a la máscara, es igualmente ovalado, sumando los ojos, los labios, el torso amplio del viejo con el pascón circular en el centro del pecho y por último la parte pélvica, en las que resaltan diversas piezas redondas.

Texturemas: Para localizar la textura del cuadro “El Güegüense”, es preciso considerar el tema de la madera, naturalmente la madera es de textura táctil, con relieves y concavidades, debe tomarse en cuenta porque fue parte de la preparación del lienzo, sus detalles innatos aportaron a la obra originalidad y distinción. Los texturemas táctiles también se relacionan con la utilización de la técnica de collage, Aróstegui emplea trozos de metales en varios puntos de la pintura, el sombrero, el pecho y la parte inferior. Por otra lado están los texturemas visuales, enlazados con el uso de la pintura y las pinceladas, en esta ocasión lo meramente visual son las montañas que aparecen a ambos lados de la composición, pero también él mismo en su totalidad.

Composición: Para comprender la composición en la obra es preciso visualizar la relación que existe entre la forma del espacio pictórico con la colocación de los elementos en su interior. Primeramente hay que destacar que la obra “El Güegüense”, tiene un eje piramidal, este consiste en la agrupación de elementos de tal manera que en su conjunto se asemejen a una forma triangular, este tipo de composición permite que las figuras sean el centro de atención. En este caso Aróstegui logra que “El Güegüense” sea la imagen y el personaje más importante del lienzo.

En lo concerniente al **espacio**, este se observa de arriba hacia abajo, también de izquierda a derecha detenidamente; dentro de la superficie pictórica resalta lo piramidal, un **equilibrio** vertical que produce efectos de estabilidad, ascensión, equilibrio y firmeza, la **perspectiva** es completamente moderna, Aróstegui abole los métodos de perspectiva clásica por una perspectiva plana, esta representa la percepción real que el ser humano le da a las obras, o sea, siempre buscando lo alto y ancho.

Por último, tenemos el **peso visual**; en esta obra se encuentra bien proporcionado, (parte superior, central e inferior del lienzo). En la parte superior se observa un sombrero grande, capaz de cubrir a dos cabezas, también está la cara del sujeto con rasgos pronunciados y la careta inexpresiva. En la parte central; el peso visual se logra por el color rojo de la capa, sujetada desde el centro del pecho por un pascón real. Por último; en la parte inferior destaca un cinto igualmente rojo y unas figuras redondas de textura táctil.

Colores: Aróstegui emplea una gama de colores variada. En la parte superior del paisaje se denota una degradación del azul, el autor usa la técnica de monocromía para otorgarle valores mayores, medianos y menores, en la obra simboliza los buenos sentimientos, pero no ese tipo de sentimientos dominados por la pasión, sino por la hermandad, el patriotismo y la independencia; en base al contexto de 1976, el azul hace referencia al anhelo de libertad. Asimismo debe destacarse que es uno de los colores de la bandera nacional, que representa la grandiosidad y belleza de nuestros ríos, lagos y mares.

Seguidamente, el autor utiliza el color verde en la parte inferior del campo, dicho verde asemeja un matiz puro, no obstante esto cambia en el momento en que aplica negro en un sitio cercano a las faldas de los cerros para lograr un efecto de sombreado. El color verde definido dentro del espacio pictórico simboliza la esperanza, es el color encargado de unir a la gente del campo y la ciudad, para juntos exterminar el nefasto régimen somocista y las injusticias de todos los tiempos. También, pueden divisarse unos cerros de tonalidad turquesa, color que alude a la meditación de las acciones, o sea, promueve la planificación de los actos de un individuo y del pueblo en general.

Ahora que ya se interpretó la simbología de los colores del paisaje ha de descifrarse el significado de los pigmentos empleados en el personaje que captura toda la atención: el Güegüense. En primer lugar está el sombrero, de color marrón, un color que simboliza lo nacional y la pobreza, en el lienzo el café es representación de la nicaraguanidad pero

también es un color fuerte, de libertadores con rostros y botas terrosas. Por otro lado está la camisa blanca con mangas largas que caracteriza a las personas con actitudes tranquilas y adoradoras de la paz y la justicia, también es el color de las víctimas de guerra que murieron por una causa honesta.

Un detalle vistoso es la capa y el cinto rojo, este color representa la fiesta y la algarabía de la colectividad, pero también es símbolo de guerra, política, corrección y enojo. Por último están los brillos y colores plomizos de los objetos que claramente aluden a las riquezas que deseaba el gobernador Tastuanes y también al engaño o la verdad acerca de los baúles que el Güegüense aseguraba tener.

Finalmente es preciso resaltar que estos colores grises son los colores que representan la llegada de una nueva era, la intrusión de elementos técnicos y científicos en lo más íntimo de nuestra cultura.

Collage: En esta obra fueron utilizados un sinnúmero de elementos extrapictóricos, algunos están ubicados en el sombrero y otros en la pelvis del sujeto, dichos elementos parecen monedas, o latas contorneadas circularmente. También, se divisa la existencia de un pascón situado en el centro del pecho.

Método iconológico panofskiano, aplicado en la obra de Alejandro Aróstegui

Preiconografía

Se visualiza en primer plano al personaje “el Güegüense”, imponente físicamente, con un sombrero grande capaz de cubrir dos cabezas al mismo tiempo, dicho sombrero está engalanado con piezas metálicas brillantes semejantes a las monedas, el rostro tiene facciones indígenas, una expresión cansada y levemente maliciosa, una nariz ancha y algo torcida, labios gruesos y mentón caprichoso. Junto al rostro del Güegüense permanece impassible una máscara sostenida por su mano izquierda, es visible que debido a la postura el dedo pulgar llega a rozar el labio de la careta, en cambio, la mano derecha está empuñada de forma singular.

Seguidamente está el torso, amplio, de alguien con buena complexión, cubierto por una camisa blanca de mangas largas y una capa roja sujetada desde el centro del pecho por un pascón. En la parte inferior, o sea cerca de la pelvis del Güegüense se presenta nuevamente una serie de trozos metálicos que parecen monedas de varios tipos. Cabe resaltar que detrás

del personaje hay un paisaje límpido en el que sobresale un cielo azul con todos sus valores, también, se alzan cerros y una vegetación moderada.

Iconografía

La primera descripción temática está ligada al conocimiento del personaje, el nombre Güegüense deriva de la palabra náhuatl “huehue”, que significa viejo y sabio. Aróstegui presenta a esta figura artística de acuerdo a sus discernimientos, lo ubica en un paisaje límpido relacionado con las montañas de Carazo (Diriamba), la cuna del Güegüense a nivel mundial.

En torno al personaje, es preciso despuntar que fue creado de manera diferente, este no es el Güegüense que nos enseñaron en la escuela, ostentoso, lleno de listones y brillos, En la entrevista realizada por Navarro (2015), Aróstegui señala que lo concibió de tal forma que expresara la nicaraguanidad, la sencillez, lo real del viejo sabio y burlón y no una idealización embellecida; de acuerdo con el pintor, actualmente el Güegüense está sumido en un total decorativismo, es por eso que prefirió entregar a los espectadores algo nuevo, algo mejor.

Iconología

Al llegar a este nivel es menester abordar algunos rasgos del sujeto retratado por Aróstegui; primero hay que destacar que el Güegüense no solo es un personaje con un traje bonito, un sombrero, una máscara y una capa, sino que es el título de la primera pieza literaria nicaragüense, perteneciente al teatro náhuatl.

Los textos fueron compuestos a principios del siglo XVIII y su proyección fue completamente oral. Por ventura, en 1942 los parlamentos se imprimieron en un libro y la música fue debidamente grabada por primera vez. Según el artículo de Morales (2010), el Güegüense es una expresión virulenta de protesta contra el colonialismo, también se considera que es una síntesis de las culturas indígena y española, donde se mezcla; el teatro, la danza y la música.

En la primera descripción temática, se dijo que Aróstegui presenta a través de su obra la nicaraguanidad, la verdadera presencia y actitud del Güegüense que es muy contraria a la visión carnavalesca que se muestra en los concursos de trajes nacionales de las mises y las escuelas, eso es verdad, pero también es indiscutible expresar que el Güegüense arosteguiano

para el año 1976 era la representación del hombre sometido por la dictadura, el hombre que tenía que mostrarse sumiso y complaciente ante la presidencia hostil de Anastasio Somoza Debayle, un gobierno que no respetaba sexo, edad, color, ni tamaño.

También, puede razonarse a través de la analogía siguiente: **al igual que en la época colonial, el Güegüense arosteguiano es la burla al opresor, la burla al tirano, es la fiesta callejera en donde se ridiculiza la psicología retrógrada de los dictadores.**

Por otro lado está reflejada la astucia del personaje o en este caso del nicaragüense, que como se dice popularmente, baila al son que le toquen pero jamás pierde de vista su objetivo, jamás pierde de vista su identidad, su lucha y la conciencia de que es un instrumento vivo para la liberación.

Otro rasgo de la obra que alude a lo tradicional, es la mano izquierda del Güegüense, está sujeta la careta y sin querer logra rozarle la boca. A simple vista dicha acción no dice nada, pero si se hace un esfuerzo es posible recordar otra frase popular que dicen los nicaragüenses, “a mí nadie me da atol con el dedo” o, “yo no me chupo el dedo”, lo que infiere el autor es que aunque Somoza recitara su mejor discurso, aunque sembrara el terror en la nación, los conciudadanos no iban a cambiar de parecer, sus constructos mentales no variarían a favor del dictador, ni por miedo, ni por amor; a esto se le suma otra expresión que el personaje realiza, esta vez con su mano derecha, conocida como la “Guatusa”, una exteriorización no verbal que según Oviedo (2009), es un gesto vulgar que se hace metiendo el dedo pulgar entre el índice y el dedo de en medio.

Asimismo, Ramírez, (1998, citado en Oviedo, 2009, p.241) expresa: “al paso de la caravana de Somoza la mano en alto haciendo la señal de la guatusa y así la mantuvo a pesar de que llovían ya los culatazos.” Es posible percatarse que la cita anterior está casualmente acorde al contexto en el que se está apreciando al Güegüense Arosteguiano.

Aróstegui ubica la señal de la guatusa para escenificar un ambiente de falsedad y contradicción, un ambiente en donde unos luchan por seguir en el poder, con el objetivo ególatra de enriquecer su capital, y otros, por derrocar a la familia de tiranos, expulsarlos, si es posible matarlos sorpresivamente como hizo el mártir Rigoberto López Pérez en 1956, este esperó que Anastasio Somoza García bailara su última pista musical, “Caballo Negro, de Dámaso Pérez Prado”, para luego enjuiciarlo con cinco balazos, cuatro de los cuales lograron que los nicaragüenses estuvieran un poco más cerca de su revolución libertadora.

Otro rasgo elemental de la obra es el pascón situado en el centro del pecho del personaje. Este elemento es conocido tradicionalmente como un colador o coladero, utilizado para cernir líquidos, dentro del espacio pictórico el pascón tiene esa característica pero a otro nivel interpretativo, representa la barrera que el nicaragüense puso entre el exterior y su interior. Ese tamiz permite que al corazón solo entre lo que fluye, lo que apasiona y nutre el espíritu de los conciudadanos, Dios, Sandino, Rubén Darío, libertad, amor, paz, solidaridad, tolerancia y así sucesivamente; lo que no pasa por los pequeños orificios es sinónimo de dictadura, Somoza, muerte de inocentes, guerra y destrucción de la nación.

No cabe duda que el Güegüense arosteguiano es revolucionario, no está adornado de rosas ni listones de colores tiernos porque enfrenta su realidad, a él lo decoran elementos más fuertes y denunciadores; los metales y las monedas, que representan el poder de los tiranos y sus incontrolables deseos de acaparar todas las ganancias ajenas, una actitud similar a la del gobernador Tastuanes, quien estaba sumamente atraído por las supuestas riquezas del Güegüense, por eso, casó a su hija Malinche con uno de los hijos de este.

Güegüense: Pues, Señor Gobernador Tastuanes: ¿por qué no hacemos un trato y contrato con este tuno sin tunal [aludiendo a Don Forcicio] y doña Suche Malinche?

Gobernador: ¿Hasta ahora me lo propone, Güegüense?

Güegüense: Hasta ahora se lo propongo, señor Gobernador Tastuanes.

Gobernador: Hijo mío, Capitán Alguacil Mayor, diríjase a la residencia del Señor Escribano Real y hágale obedecer la orden de presentarse con doña Suche Malinche en mi presencia real. [Va el Alguacil a hablar con el Escribano Real] (El Güegüense, s.f, p. 10)

La expresión del gobernador Tastuanes, “hasta ahora me lo propone”, denota un interés, al parecer estaba esperando que el Güegüense le propusiera tal cosa para así acercarse directamente a su fortuna, a su cajonería de oro, cajonería de plata, ropa de Castilla, ropa de contrabando, güipil de pecho, güipil de pluma, medias de seda, zapatos de oro, sombreros de castor, estriberas de lazos de oro y de plata, en fin todas riquezas falsas del inteligente Güegüense.

El concepto que da la obra pictórica el Güegüense es muy distinto al concepto que pudo habersele atribuido en 1976. En este siglo el Güegüense es un hombre, o mejor dicho un nicaragüense que vive entre su idiosincrasia y las culturas foráneas, los objetos metálicos personifican la nueva era, una era tecnológica, globalizada, en la cual poco a poco todo eso

que nos identifica como nicaragüenses se va modificando y va adquiriendo las formas del nuevo contexto, del nuevo entorno físico y psicológico.

Los símbolos de colonización y enajenación presentes en la obra de Alejandro Aróstegui

Símbolos de colonización y enajenación

El Güegüense presenta solamente un símbolo de colonización y enajenación; las monedas, estas, son piezas de un material resistente, de peso y composición uniforme, normalmente de metal acuñado en forma de disco, que se emplea como medida de cambio (dinero) por su valor legal o intrínseco y como unidad de cuenta. (DLE, 2014).

Las monedas son símbolos de colonización desde antes de que existiera dicha doctrina de desarrollo, es el instrumento que ha cambiado al mundo, el que ha hecho permisible la realización, la compra y venta de los bienes producidos masivamente.

El dinero representa el poder de los malvados, el anhelo de los pobres, y de repente nos damos cuenta que también simboliza la enajenación, esa condición de embobados, porque aunque lo neguemos y tratemos de minimizar su importancia, lo buscamos, lo necesitamos y produce sensaciones de confort en nuestro interior.

Existencialismo y metafísica como temas recurrentes en la pintura de Alejandro Aróstegui

Existencialismo

Anteriormente se dijo que el Güegüense arosteguiano es revolucionario, un hombre de armas a tomar, lleno de fuerza y amplia visión, un hombre que no espera la justicia de Dios, sino que actúa en contra del opresor con sus propias manos, que sabe que no es nada si no actúa y que al hacerlo en plenitud está fabricando su porvenir y el de los que le rodean.

Sartre (1946), dijo lo siguiente en torno a la actitud de un hombre existencialista:

Si Dios no existe, hay por lo menos un ser en el que la existencia precede a la esencia, un ser que existe antes de poder ser definido por ningún concepto, y este ser es el hombre como dice Heidegger, la realidad humana. ¿Qué significa aquí que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y después se define. (P.3-4)

En base a estos razonamientos de uno de los creadores de dicha corriente filosófica es que divisamos a un Güegüense dentro de esta línea de pensamiento, pero impregnada de un total humanismo, una postura de altruismo con sus conciudadanos. En 1976 este personaje

buscaba recordarles a los nicaragüenses su dignidad humana y sus derechos, el Güegüense arosteguiano rechazó el quietismo y el decorativismo, también, la convicción decaída y alienada tal como lo hizo la corriente existencial:

El quietismo es la actitud de la gente que dice: Los demás pueden hacer lo que yo no puedo. La doctrina que yo les presento es justamente lo opuesto al quietismo, porque declara: Sólo hay realidad en la acción. Y va más lejos todavía, porque agrega: El hombre no es nada más que su proyecto, no existe más que en la medida en que se realiza, no es, por lo tanto, más que el conjunto de sus actos. (Sartre, 1946, p.11)

En conclusión; el Güegüense arosteguiano si es existencialista, su creador se considera un aficionado empedernido de dicha línea de pensamiento y su obra no es nada panfletaria ni cursi, es una incitación a la rebeldía, un recordatorio de autoestima individual y colectiva, Aróstegui exalta la existencia de un hombre completo hasta el instante en que decide insubordinarse, hasta que decide existir y ser.

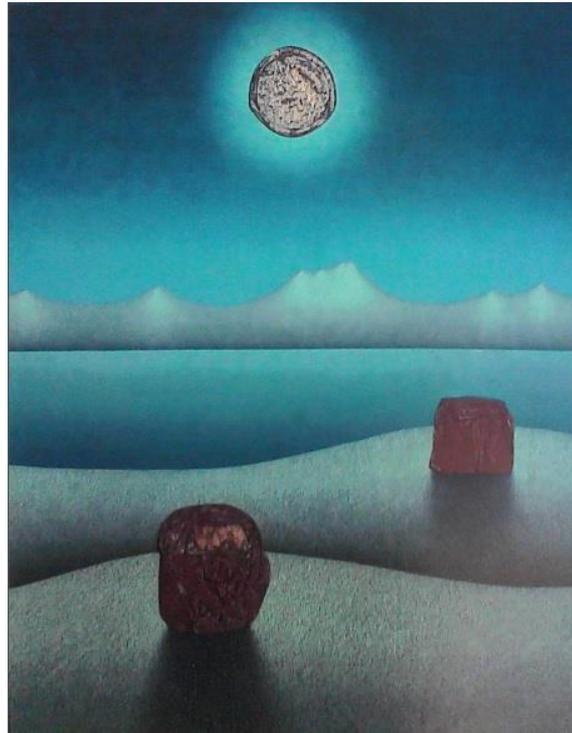
Metafísica

“El verdadero arte es armonía de múltiples visiones y conductos amorosos en la realidad” (Gurméndez, 1996, p.28), esta cita nos permite estudiar las obras de arte con toda libertad, por eso es permisible decir que el elemento metafísico reflejado en esta pintura, es el Güegüense. Uno se lo imagina caminando entre las montañas de su tierra natal, Carazo (Diriamba), libre y victorioso dentro de su entorno, inmerso en su realidad íntima, espejo andante en donde se reflejan los rostros nicaragüenses de todos los tiempos y las mil maneras de sobrellevar las amenazas de cada época; la peligrosidad de la vida en las selvas antiguas, la llegada del sedentarismo y los nuevos niveles de organización social, el encubrimiento, el descubrimiento, la conquista hostil, la colonia en dónde se actuaba por conveniencia y por temor, la independencia, los sátrapas y estranguladores de su propio pueblo, etc.

También, cabe destacar que otro elemento metafísico es el pascón porque transmite una deslocalización, de acuerdo a De Chirico (1990) citado en Buades, (2011), extraer los objetos de su lugar habitual, o sea, de ese lugar convencionalizado en los constructos mentales de los espectadores, activa una sensación de extrañeza frente a lo conocido/desconocido porque cuestiona la idea que se tiene mentalmente definida del propio objeto. En este caso el pascón es uno de esos objetos fuera de su entorno natural, Aróstegui le confecciona una nueva realidad, le otorga utilidad y vida, es el objeto encargado de la fluidez del personaje, el que permite que le entre oxígeno, agua, y todo lo beneficioso para su vida, usualmente las

monedas sirven de decoración por su brillo, su carga argumental, pero el pascón es un elemento nuevo dentro del espacio pictórico, un elemento que resalta e impacta, que va más allá de la física y de la presencia material, el pascón es el elemento que le aporta vida interior y exterior al Güegüense arosteguiano, por medio de este objeto él respira y es capaz de discernir lo bueno y lo malo, el pascón es como un corazón expuesto, latente, y vivo, vivo para avivar a todo un pueblo.

9.3. Análisis de la obra “Paisaje lacustre nocturno”



Ficha técnica núm. 3
Nombre de la obra: Paisaje lacustre nocturno
Nombre del autor: Alejandro Aróstegui
Año de realización: 1989
Técnica: Mixta y collage sobre tela
Medidas: 140 x110 cm

Morfología y estructuración artística

Puntos: En la obra se contemplan incontables puntitos diminutos, esto gracias a las porosidades de la tela y también gracias a la utilización de acrílico con otros materiales que acentúan su existencia y por ende los hacen más visibles. Estos puntos pueden localizarse en los montículos que están en la parte inferior del cuadro.

Líneas: Se divisan tres tipos de líneas solamente, una recta horizontal que establece la división entre los cerros y las aguas del estero, y dos líneas curvas horizontales que hacen posible la presencia de los dos montículos en la parte inferior del cuadro.

Contornos: Los contornos que aparecen en la obra son cuatro, un círculo que representa la figura de la luna, varios contornos triangulares que son los cerros erguidos, una figura cuadrada que está ubicada en el primer montículo de la parte inferior de la pintura y finalmente un ovalo, ni círculo ni cuadrado, sino una combinación de ambos cuerpos geométricos, este último se divide en la segunda loma de la parte baja del lienzo.

Texturemas: La textura de la obra es visual y táctil, la parte visual la encontramos en los detalles pintados prolijamente por el artista, el cielo, los cerros, el estero de agua, y los montículos en donde hay dos piezas insólitas.

La parte táctil en cambio, está representada mediante la utilización de elementos extrapictóricos, latas aplastadas que le dan a la obra relieves y sensaciones cóncavas.

Composición: Paisaje Lacustre nocturno, (1989), es una obra que posee un **eje diagonal ascendente**, para percibirlo es menester dividir la imagen, esto con el objetivo de romper la simetría y volver más interesante la percepción.

Al dividir la imagen se esclarece mucho más el **recorrido visual** de la obra que naturalmente es de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. Por otro lado está **el equilibrio**, logrado gracias al uso de la horizontalidad de las líneas sobre un entorno diagonal.

Seguidamente ha de localizarse el **peso visual**; Aróstegui ubica los elementos pictóricos y extrapictóricos de forma proporcionada; en la parte superior sitúa una luna llena de brillos, luego, en la parte inferior coloca dos bultos con apariencia antigua; estos detalles le dan a la obra armonía y buen balance.

Paisaje lacustre nocturno, tiene una perspectiva diagonal, este tipo de perspectiva es aquella que une ángulos o rincones diferentes del cuadro. Para establecerla es necesario ubicar la esquina más cargada del lienzo e inmediatamente trazar la línea, esta línea indicará orientación y creará una tensión en determinado sentido, además le otorgará dinamismo a la obra.

Dentro del espacio pictórico arósteguiano, la esquina con mayor peso visual está señalada a través de la recta amarilla que roza sutilmente la línea del horizonte; por medio de esta se reconoce la profundidad del campo, la distancia que tienen los cerros, el lago, los montículos y los objetos sobre ellos. Por último, en la parte superior de la obra se divide el espacio etéreo en el cual destaca la luna.

Coloremas: Aróstegui utiliza una mezcla de verdes y azules en la mayor parte de la obra, esta combinación da origen a tonos turquesas en todos sus valores; menores, medios y altos, o sea oscuros, medio claro y completamente claros.

Los colores turquesas aluden a la meditación de los hechos y las acciones, en 1989 el pintor reflexionaba acerca de su paisaje nicaragüense, se preguntaba hasta cuándo iba a descansar su tierra, hasta cuándo los tiranos utilizarían el nombre de la patria en vano, y hasta cuándo sería posible regresar tranquilamente, como quien regresa de un viaje en familia, todos sonrientes a instalarse nuevamente a su hogar. En lo que respecta a los objetos encontrados, debe tomarse en cuenta que en Costa Rica nuestro artista no tenía a su disposición variedad de desechos, ni tampoco latas considerablemente viejas, este tuvo que oxidarlas de manera artificial, luego pintarlas prolijamente y después barnizarlas para generar un efecto de longevidad, en ellas se percatan marrones oscuros que significan antigüedad, enigma y nacionalismo.

Collage: La técnica de collage utilizada es gracias a la combinación de acrílico con otros materiales, también tiene que ver con el uso de objetos encontrados, la lata aplastada le sugirió al pintor la creación de una luna luminosa y la creación de bultos marrones oscuros situados en la parte inferior del lienzo.

Método iconológico panofskiano, aplicado en la obra de Alejandro Aróstegui

Preiconografía

Se avista un paisaje límpido, la combinación de verdes y azules con valores variados le otorgan a la pintura efectos de luz y sombras. Asimismo, se divisa el cielo, despejado, con una luna invadida de brillos, seguidamente emergen imponentes algunos cerros y un lago tranquilo, por último, se alzan dos montículos que llaman mucho la atención de los espectadores debido a los elementos extrapictóricos adheridos.

Iconografía

En la primera descripción temática de esta obra es preciso descifrar el título, “Paisaje Lacustre nocturno”; se comprende que los paisaje lacustres son aquellos que están conectados a un lago; la obra lo dice todo, hay un cuerpo de agua que hace referencia al lago Xolotlán, los cerros que se ven a lo lejos son precisamente las islas e isletas, o también pueden ser los volcanes cercanos, entre ellos el Concepción, el Maderas y el Momotombo. En la parte

superior del cuadro se divisa un cielo nocturno, esto puede discernirse gracias a las tonalidades oscuras y también gracias a la luna llena.

Aróstegui retrata en su obra la magnificencia del lago y sus orillas, es evidente que en la obra el paisaje está un poco idealizado, la condición nocturna le aporta un efecto enigmático.

Iconología

Paisaje lacustre nocturno es una obra que no fue realizada en Nicaragua, en el año 1989 Aróstegui estaba exiliado en Costa Rica, la tierra que le brindó el sosiego después de una temporada agitada en su pueblo natal, el terremoto, la revolución y la hostilidad de los que se habían vuelto fanáticos de las políticas y políticos del presente; en una entrevista que hizo Flores (1986), citada en La Embajada de España en Nicaragua (2007), el artífice expresó que en su país todo estaba en función de la política y que el arte no era la prioridad, también refirió que Costa Rica le dio tranquilidad a su obra, mayor simplicidad y mayor intensidad en colorido, pero ese hecho, sumándole el exilio, no significaba que su obra cambiaría de la noche a la mañana, Aróstegui aseguró que el lago de Managua, los volcanes entre otras cosas, las había vivido y podía transmitirlos en cualquier lugar del mundo.

Paisaje lacustre nocturno es una obra que representa la fusión de dos panoramas en el constructo mental del pintor, la estructura y composición del paisaje nicaragüense y las tonalidades que le inspiró Costa Rica, aunque nuestro autor expresó que su condición de extranjero no ocasionó ningún cambio en su obra podemos decir que sí ocurrió, esa sensación de confort impregnó el espacio pictórico de nuevas significaciones.

La luna invadida de brillos representa la unidad, la luna une a los hombres en el mundo, es un símbolo universal de añoranza, un astro que todos pueden ver, las familias que están dispersas se envían mensajes a través de ella, las parejas, la naturaleza, todo en el entorno. A través de la luna Aróstegui se conectaba con su paisaje, lo recordaba detenidamente y lo plasmaba en el cuadro de una manera más espiritual.

Los alcores puntiagudos son los mismos de su Nicaragua, tranquilos e indiferentes ante la realidad del presente, asimismo el lago. Posteriormente aparecen un par de montículos limpios, apenas con dos objetos adheridos, una visión de las orillas del lago muy contraria a la que divisó en la década de los setenta, con base a esa impecabilidad es que se dice que de alguna manera el fundador de Praxis modificó su paisaje, lo invadió de colores y nuevas sensaciones, lo creó con detalles meramente decorativos y estéticos, porque es natural que

estando lejos de casa, uno llega a visualizar más exquisito lo propio, alaba públicamente los tesoros naturales de su tierra y los exalta; es lógico que el pintor no exhibiría la precariedad en la que vivían los barrios marginales, tampoco las actitudes fanáticas de la población, que asociaban todo con la política, hasta el arte; él tuvo que levantar su colorido, tuvo que proteger su obra trasladándola de la física a la metafísica.

Los objetos adheridos en los montículos de la parte inferior de la pintura aluden a los detalles monolíticos ancestrales, fuertes divinidades tutelares del lago Xolotlán que protegían el paisaje y a la gente buena mientras su mayor y mejor espectador se encontraba lejos, por otro lado, el autor resalta las raíces de su nación, considera que es urgente dicho encuentro porque solo así se volverá a comprender el concepto de la nicaraguanidad, la conciencia de que hay cosas más importantes que una política o un político, entre esas cosas el arte; completamente inclusiva, expresiva y libre, sin limitantes políticas, religiosas o de otra índole.

Los símbolos de colonización y enajenación presentes en la obra de Alejandro Aróstegui

Símbolos de colonización y enajenación

En esta obra los símbolos de colonización y enajenación son la luna y los dos bultos marrones ubicados en la parte inferior del cuadro, Aróstegui utilizó latas compactadas y les dio forma circular y cuadrada. Se afirma que la lata pertenece a una cultura de colonización porque surgió de los envases de comida enlatada, botes de pintura, aerosoles u otros productos que los seres humanos totalmente enajenados consumen a diario.

Existencialismo y metafísica como temas recurrentes en la pintura de Alejandro Aróstegui

Existencialismo

El existencialismo que presenta la obra está conexo a la condición extranjera del autor, puede verse una pintura con todas las características de un recuerdo, una añoranza, la meditación en torno a un paisaje sublevado en la mente del pintor. En 1989 Aróstegui está en Costa Rica, es un extranjero, no con las características del personaje que presenta Camus (1942), Meursault, un hombre con actitudes contrarias al comportamiento correcto. Nuestro pintor es un artista exiliado, tranquilo y sociable, admirado por su labor eminentemente plástica, pero antes de todas esas distinciones vivió en carne propia la hostilidad de los simpatizantes políticos, y las pocas oportunidades en su tierra. Aróstegui padeció la angustia y el desamparo, Sartre (1946),

define esta condición como la certeza de la inexistencia de una deidad superior y protectora, o sea que el hombre es responsable de todo lo que hace y tiene que lidiar con las consecuencias de sus actos.

Aróstegui tuvo que decidir entre una vida compleja en su tierra natal, o el exilio, que implicaba empezar de nuevo, a sabiendas de que nada iba a ser tan sencillo, ni el desarrollo de su obra, ni la vida familiar, esto tiene mucho que ver con lo que dice Sartre (1946): “cuando decimos que el hombre es responsable de sí mismo, no queremos decir que el hombre es responsable de su estricta individualidad, sino que es responsable de todos los hombres” (p.4). Estas decisiones no solo marcaron la vida del pintor, su obra y su familia, también repercutieron en las vidas de otras personas y de una manera desfavorable, por ejemplo los artistas que se formaron dentro de la revolución, todos ellos necesitaron de la dirección de un verdadero visionario del arte, y el mejor no estuvo ahí, no porque no quería, sino por las circunstancias, diferencias, envidias, pensamientos banales que limitan el desarrollo, entre otras cosas.

En esta obra el existencialismo se refleja en la vida del autor, que fue capaz de cambiar la situación en la que vivía, tomó las riendas de su vida y se creó un entorno mejor, según Sartre (1946) eso es el desamparo; la elección de uno mismo. Su existencialismo es la soledad representada en los objetos aislados, separados y solitarios, o sea, las dos piedras, elementos inanimados que no sienten, no hablan y por ende no pueden llenar sus vacíos.

Metafísica

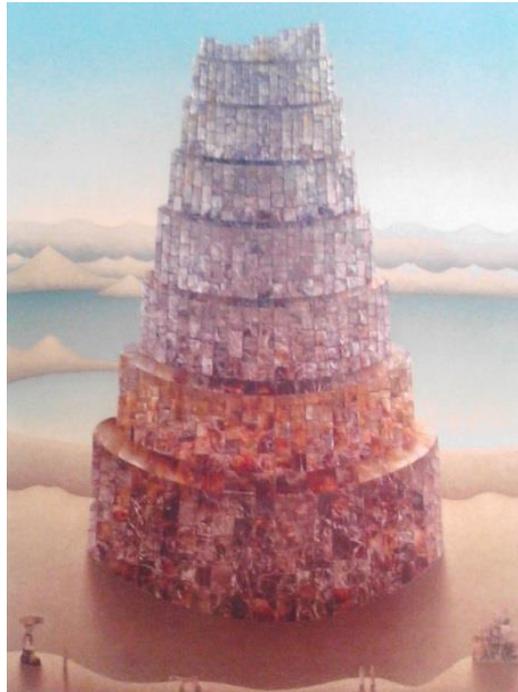
Paisaje lacustre nocturno es una obra completamente metafísica, se mueve en la línea de paisajes oníricos, también se divisa en ella la utilización de objetos con apariencia insólita. Anteriormente se dijo que Aróstegui debido a la agitación de su tierra natal tuvo que exiliarse en Costa Rica, cuando realizó esta obra tenía mucho tiempo de no visitar físicamente su paisaje, entonces su creación se basó en imágenes mentales que poco a poco plasmó en el lienzo, es por eso que el color turquesa de la obra le da un toque onírico, esta se ve como un sueño, una dimensión opuesta a la material, los efectos de luz y sombras ofrecen sensaciones meramente espirituales.

En la obra hay carencia de figuras humanas, la vida exaltada es la del paisaje, Aróstegui recuerda el alma de su paisaje y de las cosas que se mueven en él, los cerros sabios se cuentan secretos antiguos y futuros mientras las aguas cantan, la luna está hecha de lata aplastada

debidamente trabajada, ella es el símbolo celeste que se comunica con las deidades tutelares del lago Xolotlán, representadas por dos bultos marrón oscuros, ubicados en los montículos de la parte inferior del lienzo, todos se preguntan ¿Dónde está Aróstegui?, pero la luna responde que no pasa nada, que Aróstegui está en completa conexión con ellos.

La obra visualmente transmite una energía sublevada que no se compara con la visión de algo ordinario, el espacio pictórico transmite paz, reencuentro y esperanza. Es interesante como los tres cuerpos mágicos que aparecen en el espacio pictórico le dan un tratamiento narrativo específico: la metafísica, cultura y marca de fuerzas divinas, sobrenaturales con un trasfondo mítico que se transforma en enajenación cultural, en tanto existe la proyección imaginaria del cuerpo hacia un punto que se pierde en el horizonte grisáceo.

9.4. Análisis de la obra “Torre de babel”



Ficha técnica núm. 4

Nombre de la obra: Torre de Babel

Nombre del autor: Alejandro Aróstegui

Año de realización: 2003

Técnica / Género: Mixta y Collage sobre tela

Medidas: 174 x128 cm

Morfología y estructuración artística

Puntos: Los puntos localizados en esta obra se asemejan a las arenas del mar y del desierto, diminutos y volátiles, Aróstegui logra dicho efecto mezclando la pintura con variados materiales, ya sea arena o cemento, entre otros. Los puntos podemos divisarlos en la parte inferior del lienzo, precisamente a las orillas de la imponente construcción arquitectónica.

Líneas: La figura principal ocupa la mayor dimensión dentro del espacio pictórico, detrás de ella se forman varias líneas, una recta horizontal que permite la división entre lo terrestre y lo acuático. Luego, a las orillas del estero se manifiesta otra línea recta secundada por una curva, lograda gracias al vaivén repentino de las aguas.

Contornos: En la obra hay contornos triangulares, pueden divisarse en la colinas erguidas de la parte superior del lienzo, posteriormente se avistan muchos cuadrados que se aglutinan para dar origen a la gran torre. Para la elaboración de dicha torre es seguro que Aróstegui puso en práctica una técnica pictórica similar al mosaico, solo que no utilizó vidrios, piedras, ni cerámica, sino pedacitos de lata.

Finalmente es preciso mencionar otro tipo de contornos, nos referimos a las siluetas de tres seres aparentemente humanos, dos emparejados sin mucha distancia de por medio, y una tercera que parece circular independiente; contiguo a esta tercer figura hay un contorno con facciones humanas más definidas; es una mujer apoyada encima de sus rodillas con un sombrero sobre su cabeza, sin olvidar la figura que se asemeja a un perro que deambula en libertad.

Texturemas: Torre de Babel presenta dos tipos de texturas; la primera es visual, ligada a las pinceladas puras que permitieron la visión límpida del cielo, los cerros, el estero, las arenas, y las siluetas. La segunda textura es táctil, el autor usó la técnica pictórica del mosaico, aglutinó muchos trocitos de lata para formar la altiva torre, esta acción concibió que la obra se tornara más sensorial, con más relieve, volumen y estilo

Composición: La simetría de esta obra es piramidal, este tipo de dirección permite que el personaje o la imagen central obtenga toda la atención del espectador. Dentro del espacio pictórico, Torre de babel es la imagen más importante, su estructura se impone mucho más que los demás elementos. El espacio en general es observado de arriba hacia abajo, también de izquierda a derecha. Puede avistarse que el equilibrio se consigue por medio de la línea del horizonte, y las otras líneas que se forman a las orillas del estero. Finalmente está el peso visual; concentrado en la torre con estructura de mosaico, el artista armoniza la obra utilizando monocromía, siluetas y texturas variadas. La perspectiva es lineal, con ubicación central que trata al espacio pictórico como si fuera la base de una pirámide.

Coloremas: En “Torre de babel” utiliza tonos azul celeste, logrados por matices blanco, el cielo y el estero tienen una saturación pálida que simboliza la calma de las ideas, evoca a la reflexión y la oración, es un color sublevado porque apunta directamente al mundo de las divinidades, o sea, las fuerzas superiores a las fuerzas humanas.

También, puede divisarse la utilización del color blanco en las colinas puntiagudas, este color representa el bien y la presencia del espíritu de Dios, dentro de la obra el color blanco es el recordatorio de las jerarquías existentes, rangos más altos que el de los seres humanos.

Seguidamente se divisa el color ocre dorado y ocre tostado de la arena situada a las orillas del estero y al borde de la torre, estos colores simbolizan el hogar del hombre, el suelo donde materializa sus ideas, sus anhelos y ambiciones, muy contrario a los terrenos celestes y confiables, los ocres dan la sensación de poca perdurabilidad, de bases que pueden cambiar con el tiempo y el clima, bases que pueden echar a perder alguna edificación o plan razonado por el ser humano.

Por último está la imponente estructura, en la parte inferior muestra tonalidades oscuras, se divisa el color negro que significa el origen de las malas ideas, de los pensamientos sin luz que florecen en la cabeza de los vanidosos y ególatras, entre ellos Nimrod, y algunos personajes nicaragüenses del último siglo. En el segundo peldaño de la torre hay atisbos dorados, esto alude a las ansias de fama y reconocimiento, finalmente, en los siguientes escalones realza un tono muy peculiar; el plateado, símbolo del dinero y la frialdad de los ricos, es el color de los tiranos y los opresores, también de las extravagancias.

Collage: La técnica de collage en esta obra se divisa a través de la utilización de latas para la creación de la torre, también, se considera extrapictórico el material que el autor utiliza para adherir las latas sobre el espacio pictórico.

Método iconológico panofskiano, aplicado en la obra de Alejandro Aróstegui

Preiconografía

En la obra hay una torre soberbia con características antiguas, empezando por la técnica de mosaico utilizada, se divisa la colocación meticulosa de un cúmulo de pequeñas latas, estas son las que dan origen a la torre de babel, alta, enigmática y genuina.

Detrás de dicha torre se ojea un cielo límpido, similar a los cielos de los primeros días del mundo, incólumes y despejados, también pueden notarse varias colinas puntiagudas, un estero tranquilo y cristalino, posteriormente está la arena, en ella se ve la marca sutil que dejó el vaivén de las aguas, y por último las siluetas humanas, una de ellas completamente definida, parece una mujer postrada sobre sus rodillas y con un sombrero ancho en su cabeza;

finalmente y no por eso lo menos importante, se divisa la figura de un animal con cuatro patas, similar a un perro que pasea libremente.

Iconografía

La obra pictórica nombrada “Torre de babel” está basada en una narración bíblica, esta puede localizarse en el libro del Génesis, capítulo 11, versículo (1-9).

11 Tenía entonces toda la tierra una sola lengua y unas mismas palabras.

2 Y aconteció que cuando salieron de oriente, hallaron una llanura en la tierra de Sinar, y se establecieron allí.

3 Y se dijeron unos a otros: Vamos, hagamos ladrillo y cozámoslo con fuego. Y les sirvió el ladrillo en lugar de piedra, y el asfalto en lugar de mezcla.

4 Y dijeron: Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre, cuya cúspide llegue al cielo; y hagámonos un nombre, por si fuéremos esparcidos sobre la faz de toda la tierra.

5 Y descendió Jehová para ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos de los hombres.

6 Y dijo Jehová: He aquí el pueblo es uno, y todos estos tienen un solo lenguaje; y han comenzado la obra, y nada les hará desistir ahora de lo que han pensado hacer.

7 Ahora, pues, descendamos, y confundamos allí su lengua, para que ninguno entienda el habla de su compañero.

8 Así los esparció Jehová desde allí sobre la faz de toda la tierra, y dejaron de edificar la ciudad.

9 Por esto fue llamado el nombre de ella Babel, porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció sobre la faz de toda la tierra

Aróstegui resalta en su obra la grandiosidad de una de las estructuras más polémicas de la historia, la Torre de Babel, construida tiempo después del gran diluvio, por Nimrod, hijo de Cus, nieto de Cam y bisnieto de Noé. Según el capítulo diez del libro del Génesis, Nimrod fue el primer hombre fuerte del mundo, le llamaban el cazador fuerte del señor, que extendió la ciudad de Babel hasta Ére, Acad y Calné, en las tierras de Sinar.

La torre de babel arosteguiana nace a inicios del siglo XXI, no fue hecha de ladrillos como la original, sino con latas, también, cabe destacar que la superficie en la que está situada la torre no es el Sinar; el paisaje de fondo se asemeja a las orillas del lago Cocibolca, (el mar de agua dulce), los montículos erguidos a lo lejos se relacionan con el volcán Maderas, el Mombacho y el Concepción, también, puede verse que algunos montículos flotan sobre la base acuática, este hecho puede asociarse con las famosas isletas de Granada que nacieron debido a la erupción del Mombacho hace muchos años, dejando como resultado la formación de 365 islas pequeñas en frente del departamento de Granada.

Iconología

La interpretación temática de esta obra no puede estar desligada del contexto histórico en el que fue creada, en el año 2003 Nicaragua está bajo la presidencia del señor Enrique Bolaños Geyer, de acuerdo con el catálogo de la Embajada de España en Nicaragua (2007), Bolaños promovió la investigación de la corrupción del anterior presidente Arnoldo Alemán, lo que convirtió su periodo presidencial en una fase dominada por un fuerte desequilibrio de la figura de un caudillo liberal.

Don Enrique Bolaños Geyer inició su ciclo presidencial heredando una muy mala situación financiera, económica y moral del gobierno anterior de Arnoldo Alemán. Al obtener la presidencia tenía que lidiar con el hecho de que Nicaragua estaba sin acuerdo alguno con el Fondo Monetario Internacional (FMI), también debía sobrellevar la dura realidad de que la nación contaba con una comunidad de donantes frustrada debido a los malos manejos de las ayudas en el pasado; su jefatura no era un goce sino un reto gigante, Bolaños también tenía que soportar los ataques desestabilizadores de parte de los dos partidos mayoritarios, el PLC y el FSLN.

En lo que respecta a Aróstegui, durante el año 2003 trabajaba en su taller depurando su obra magistralmente, no cabe duda que estuviera pendiente de los acontecimientos, listo para capturar la realidad y plasmarla sobre el lienzo. Torre de Babel es una de esas capturas

certeras, en ella presenta el desorden que dejó la vanidad de algunos dirigentes políticos en el pasado, acción muy similar a la de Nimrod, el gran cazador que ansiaba fama y admiración, más que salvación. La *Torre de Babel* arosteguiana nos menciona a muchos Nimrod en la historia nacional, entre ellos la familia de Somoza, Arnoldo Alemán y su alta corrupción, entre otros, las mentalidades de estos personajes provocaron la confusión y el caos en la nación, acá no hubo confusión de lenguas sino pobreza, falta de empleos, escasez de víveres, de educación gratuita, de salud gratuita con calidad y calidez y un sinnúmero de necesidades a nivel general.

Torre de Babel es una obra completamente denunciante, su altura simboliza la altivez de los hombres en la tierra, el ego que llega hasta el cielo y que es mal visto por Dios. En la parte inferior de la pintura están tres siluetas desvanecidas, estas representan a los individuos nicaragüenses con baja posición social, económica, educativa, y de toda índole; dichas personas han tenido que ver el éxito y la prosperidad de muchos corruptos descarados; las dualidades son insoportables; mientras ellos degustan de platillos extraños y exóticos, los pobres soportan el hambre y se desnutren día a día, mientras ellos tienen acceso a tecnología, ciencia y cultura, los pobres carecen de oportunidades de estudiar crecer y desarrollarse como profesionales; mientras ellos guardan millones en cuentas en el exterior, los pobres viven a como dice el dicho, “coyol quebrado, coyol comido”, esta frase alude a los trabajadores con salarios mínimos, que antes de recibir el sueldo ya lo deben en alguna venta o tiendas cercana a casa.

En la obra hay otra silueta más definida, la de una mujer postrada sobre sus rodillas con un sombrero en la cabeza, ella representa a la mujer nicaragüense que pare hijos buenos y malos, hijos constructores de pueblos como Rubén Darío, Sandino, entre otros, e hijos destructores y corruptos, esto podemos asociarlo con la descendencia del buen Noé, de su estirpe surgieron hombres temerosos de Dios y otros que debido a sus vanidades y deseos de fama como Nimrod, fueron mortificados.

Por último aparece la figura de un animal con cuatro patas, semejante a un perro que deambula libremente, este animal representa la autonomía de la naturaleza, la autonomía de la flora y la fauna, pero también su presencia diminuta. La manera en que la figura es ubicada dentro del espacio pictórico, alude al grado de importancia que el hombre le da, mínimo e irrelevante.

Cuando se dice que el hombre le da un grado de importancia mínimo e irrelevante a la naturaleza, la flora y fauna, es porque evidentemente se concentra en realizar sus sueños materiales a toda costa, levanta una cadena de edificios en el hábitat de muchas especies sin pensar en las consecuencias, extrae las aguas de un río para crear una carretera sin razonar que algún día habrá absoluta escasez de agua y ese pequeño cuerpo acuático pudo haber salvado incontables vidas; explota los bosques sin reforestarlos, luego, convierte los lagos en vertederos inmundos, ejerce la corrupción, la venta de animales exóticos en peligro de extinción y así sucesivamente.

En conclusión esta obra evidencia la vanidad, la egolatría, y las imprudencias de los hombres que como Nimrod no pensaron en las jerarquías, en el hecho de que siempre hay alguien más alto que puede derrumbar la torre de arena construida, entre ellos Dios, la verdad, la justicia y el desprestigio social.

Los símbolos de colonización y enajenación presentes en la obra de Alejandro Aróstegui

Símbolos de colonización y enajenación

Es visible que en esta obra el único símbolo de colonización y enajenación es la torre; quizá su presencia física no sea la de un objeto que surgió dentro de esa doctrina de desarrollo durante el siglo XIX y XX, pero si estamos ante una actitud de vanidad, materialismo, consumismo, egolatría y ambición que se acrecentó desmedidamente durante los últimos dos siglos, la visión de un mundo invadido de bienes y servicios, instituciones públicas y privadas, montañas de dinero y la mentalidad de enriquecerse a toda costa se intensificó en la mente del ser humano, sumándole el deseo de poder y dominio sobre todo lo existente.

Dentro del espacio pictórico arosteguiano estas actitudes se reflejan de manera intrínseca, anteriormente se dijo que el pintor resaltó el abuso y la confusión desencadenada por algunos líderes políticos de Nicaragua; eso es cierto, estos personajes se enajenaron y de repente sus conductas fueron completamente capitalistas y mercantilistas, tomaron la forma de los más grandes sátrapas de los últimos dos siglos, explotadores y saqueadores de tesoros naturales, culturales y económicos de un pueblo.

Por todas las razones ya planteadas la Torre de Babel arosteguiana es un símbolo de colonización y enajenación reflejado en la vida y las acciones de los hombres en la tierra, este se deja entrever en el manejo de sus pensamientos, sus sueños, deseos, empresas y cargos.

Existencialismo y metafísica como temas recurrentes en la pintura de Alejandro Aróstegui

Existencialismo

El existencialismo en la obra “Torre Babel” está reflejado en las tres siluetas casi desvanecidas ubicadas en la parte inferior del cuadro, anteriormente se dijo que estas tres siluetas representan a los individuos nicaragüenses con baja posición social, económica, educativa, y de toda índole, estos solamente son espectadores de los logros de otros hombres y se pasean alrededor de ellos lidiando con su destino y luchando por sobrevivir. Según Sartre (1946), lo primordial del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia.

Cuando Aróstegui hace comparaciones entre la vida de los capitalistas mercantilistas y los de la clase baja, refleja la posición que ocupa cada quien en el mundo; su mensaje es de doble filo, primero le aclara a los acaudalados hombres que son ellos mismos los que marcan negativamente su camino, también les hace conocer el precio de su vanidad, las posibles consecuencias y caídas durante la trayectoria, el existencialismo permite la autolimitación y la certeza de que uno se crea el bien y el mal, nadie más, no hay diablo ni dioses conspiradores.

El siguiente punto de vista es en torno a las personas de baja condición económica, social y cultural; el existencialismo, que es contrario al quietismo les induce a luchar por su porvenir, les aclara crudamente que están solos y carecen de oportunidades, no obstante, también les impulsa a cambiar su realidad, pero el cambio no proviene del cielo como ocurre en la narración bíblica sino de las manos del hombre esforzado, capaz de inventarse cada día. El existencialismo dentro del espacio pictórico juega un papel muy importante, le da dignidad al hombre en cualquier condición, en cualquier rango, le muestra su miseria y también su medicina.

Metafísica

Esta obra está ligada fuertemente a la pintura metafísica, hay en ella una semejanza a las obras del fundador de la pintura dentro de esta línea de pensamiento, llamado Giorgio de Chirico. En la entrevista realizada por Navarro (2015), Aróstegui refirió que De Chirico es una de sus influencias, de él retomó el uso de los espacios, los elementos arquitectónicos, las torres, los relojes y las sombras. Con base en esa confesión se comprende la naturaleza

metafísica de su *Torre de Babel*, semejante a las torres que creó el fundador de dicha corriente pictórica en otro tiempo.

Las obras de De Chirico relacionadas con la Torre de Babel arosteguiana son: (La torre roja “1913”, Plaza de Italia con una torre roja “1943”, La plaza “1913”, Plaza de Italia “1913”, El enigma de la llegada “1912”, La torre y el tren “1934”, La nostalgia del infinito “1911-13”), todas estas pinturas están cargadas de elementos meramente metafísicos, en ellas las imágenes adquieren su emotividad de la realidad externa, y emiten sensaciones y recuerdos.

De Chirico (1990) citado en Buades, (2011), expresa que las creaciones metafísicas no se tratan de figuras destinadas a mezclarse con la naturaleza, con la belleza del paisaje, o bien a completar la armonía estética de una construcción arquitectónica; estas se nos muestran bajo su aspecto más solitario, y son espectros que se nos aparecen, y sorprenden.

En la obra de Aróstegui se denotan todas estas características, la torre en su grandiosidad sorprende y es como una aparición en la cual se oculta un enigma del pasado, del presente y del futuro; es un símbolo de creatividad humana, se impone y habla del semblante altivo de los hombres al ver que son capaces de crear estructuras grandiosas, cada pedazo de lata cuenta las proezas de los que idearon tocar el cielo con sus manos y en el trayecto lograron o no su objetivo.

La *Torre de Babel* arosteguiana es más que una construcción, es más que materia, ella representa el mundo solitarios de los objetos, las vidas reflejadas a través de sus formas y sus historias, una torre no es una fortificación en el plano metafísico del artista, puede ser una nación, puede ser un hombre sencillo que tiene grandezas en el interior, también puede ser un hombre con todo y a la vez nada, un dirigente político con ideas ambiciosas y malas mañas, un mundo que solo puede descifrar el pintor, un mensaje ecológico, y así sucesivamente.

9.5. Análisis de la obra “Alter ego y volcán”



Ficha técnica núm. 5
Nombre de la obra: Alter ego y volcán (díptico)
Nombre del autor: Alejandro Aróstegui
Año de realización: 1999
Técnica / Género: Mixta y Collage sobre tela
Medidas: 174 x 256 cm

Morfología y estructuración artística

Puntos: En esta obra no se divisan puntos, pero el hecho de que no se vean no quiere decir que no existen, Dondis (1973), expresa que los puntos surgen desde el instante en que se derrama alguna sustancia sobre el lienzo. Con base en eso puede asegurarse que Alter ego y volcán presentó puntos durante los primeros momentos en que el artífice derramó la pintura sobre el espacio pictórico.

Si se observa con detenimiento es posible avistar la presencia de puntos en la parte inferior de la obra, específicamente en los elementos extrapictóricos adheridos.

Líneas: En la obra Alter ego y volcán hay un predominio de líneas curvas ubicadas horizontalmente, pueden observarse en la parte central de la pintura, ellas le dan vida a dos montículos que abarcan todo el díptico; sobre ambos montículos desciende un camino originado por lo que parece un posible deslave, esta imagen forma dos líneas, al principio rectas verticales y luego curvas. Seguidamente se divisa una perfecta línea recta yacente que

permite la visión de un suelo plano en donde destacan muchos objetos, y una figura inusual constituida igualmente por líneas curvas.

Contornos: En la parte superior del lienzo se divisa una cadena de colinas puntiagudas que simulan contornos levemente triangulares, posteriormente, en la parte inferior de la pintura sobresalen por medio de algunos objetos adheridos varios contornos circulares y un cuadrado, también, destaca la silueta estrecha de un ser con características híbridas; con rasgos humanos y a la vez con los atributos de una deidad antigua, estática y enigmática.

Algo que no puede ignorarse es la presencia de otra silueta de tamaño reducido, situada a cuestas de la primera figura, la diferencia de esta estriba en que posee una postura más animalizada, como la de una criatura salvaje.

Texturas: Las texturas existentes son visuales y táctiles, las primeras pueden localizarse mediante el uso de pintura, en la creación del cielo, las colinas puntiagudas, los montículos, la superficie plana en donde se adhieren objetos y los detalles realizados meticulosamente sobre dichos objetos.

La textura táctil de la obra puede percibirse por medio de la utilización de objetos encontrados, metales, latas aplastadas, plástico, entre otros. Todos ellos permiten generar en la pintura sensaciones de rugosidad, relieves y concavidades.

Composición: El recorrido visual que se le da a la obra es de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha detenidamente, con este recorrido es posible contemplar que la composición tiene un eje horizontal, esto debido a que las líneas más importantes tienen dicha orientación. El equilibrio es logrado gracias a la ubicación de una imagen vertical (la efigie), a esto se le suma la forma puntiaguda de los cerros que dan una sensación de perpendicularidad. Por otro lado, está el peso visual, distribuido simétricamente en la parte inferior del lienzo. El pintor adhiere elementos extrapictóricos, entre ellos la imponente estructura con su alter ego, da la impresión de que ambos están observando el volcán. Finalmente, puede asegurarse que debido a la complejidad de las imágenes se presenta la semiótica planaria en donde no se presta atención a la profundidad de campo, solamente a la anchura y altura del cuadro.

Colores: Alter ego y volcán posee una paleta de colores cálidos, el autor utiliza tonos amarillos y marrones con saturaciones a veces vivaces o pálidas. Estos pueden localizarse en el cielo, los montículos, la marca que dejó el alud, la efigie y su alter ego.

Dentro de la psicología de los colores, los pigmentos amarillos son símbolo de espontaneidad, también de lo impulsivo, todo eso que no se tiene previsto. Este significado tiene mucho que ver con lo acontecido en Octubre de 1998, esa mañana nadie se imaginó el desastre ni la muerte.

En lo concerniente a los colores marrones, se explica que exaltan los espacio telúricos y la nacionalidad, dentro del espacio pictórico el color café representa las montañas, volcanes y parcelas de Nicaragua, también hace alusión al alud de tierra que soterró a un centenar de personas, flora, animales, maquinaria de trabajo entre otras cosas.

Collage: El collage presente en la obra Alter ego y volcán tiene que ver con el uso de elementos extrapictóricos, entre ellos los metales esparcidos en la parte inferior del lienzo, estos se asemejan a los objetos, restos de maquinaria industrial, y un sinnúmero de cosas que quedaron esparcidas en los alrededores del volcán Casita.

Método iconológico panofskiano, aplicado en la obra de Alejandro Aróstegui

Preiconografía

Alter ego y volcán es un díptico que presenta un cielo irreal de color amarillo desierto, seguidamente en la parte derecha de la obra se alza un montículo imponente, en él yace la marca de un alud inmenso que desciende sobre dos lomas; cabe resaltar que las figuras mencionadas tienen continuidad en la parte izquierda del díptico.

La parte izquierda del cuadro presenta algunas colinas puntiagudas, un páramo límpido y la imagen de una efigie estática con rasgos antiguos, esta lleva a cuevas a un personaje más pequeño con facciones extrañas y una postura animalizada, parecido a un babuino.

Iconografía

La primera descripción temática de esta pintura puede asociarse directamente a un paisaje nicaragüense, panoramas invadidos de historias, hechos hermosos y trágicos.

En un intento de ubicar dicha pintura dentro del contexto nacional se atinó con lo siguiente: “De los cuadros que se exponen, dijo el artista que su preferida es Alter Ego y Volcán, la cual revive la tragedia del volcán Casita, en 1998” (2007, julio 16). Recuperado de: <http://bit.ly/2dXCTI7>

Con esta confesión transmitida directamente por el pintor es posible ubicar el plano real de la obra, esta fue realizada como un recordatorio del alud trágico que ocurrió el 30 de octubre de 1998 en el volcán Casita, un fenómeno originado por las excesivas lluvias suscitadas por el huracán Mitch. Las informaciones de distintos medios de comunicación concuerdan en que este desastre soterró por completo a unas tres mil personas, todos habitantes de dos comunidades aledañas a las faldas del volcán; "El Porvenir" y "Rolando Rodríguez".

Aróstegui capta perfectamente ese derrumbe en la parte derecha del díptico, deja entrever el paso crucial que dejó el oleaje de lodo, rocas y árboles, fauna de la zona, maquinaria utilizada para el cultivo, sumándole los cuerpos humanos que quedaron atrapados para siempre. Posteriormente, en la parte izquierda del lienzo, se divisa una efigie que representa el Alter ego, locución latina que significa "mi otro yo", estas figuras fueron ubicadas dentro del espacio pictórico de una manera abstracta, con el objetivo de comunicar algo menos visible, más enigmático y psicológico.

Iconología

Alter ego y volcán es un díptico que representa una dualidad: la vulnerabilidad de los seres humanos ante la supremacía de las fuerzas naturales. Un ejemplo claro de esa dualidad es lo que aconteció el 30 de octubre del año 1998 en el volcán casita; aunque los pobladores aledaños a las faldas intentaron salvar sus vidas, la mayoría de ellos perecieron soterrados. Esta acción de la naturaleza refleja la simpleza del ser humano, su fragilidad y la fatalidad con la que tiene que vivir diariamente, a sabiendas de que en cualquier momento puede ser borrado de la faz de la tierra.

Otro rasgo significativo dentro del espacio pictórico es la efigie ubicada en el lado izquierdo del díptico, estas figuras representan a la naturaleza y su alter ego, la imagen grande es una deidad antigua que domina sobre todo lo terrestre, lo acuático, la flora y la fauna, aparece como espectadora del desastre, incólume, indiferente ante el desorden y completamente serena.

La segunda criatura es un nahual, que según las creencias mesoamericanas son animales protectores de los brujos o seres sobrenaturales, también es concebido como un alter ego y encarna su lado menos definido, menos racional y más salvaje. Brinton (1894), en su estudio refiere que el nacimiento de estas criaturas surgió debido a que el diablo acostumbraba engañar a los nativos, apareciéndoseles en forma de león, tigre, coyote, lagartija, serpiente,

babuino, pájaro o cualquier otro animal para mal influenciarlos. A estas apariciones ellos le dieron el nombre de Naguales, que es algo así como decir guardianes o compañeros.

Debido a la influencia de este ser, se deduce que han ocurrido infortunios de toda índole, el autor alude que lo que aconteció en el volcán casita en octubre de 1998 es una de las acciones mal intencionadas del alter ego de la naturaleza, una criatura salvaje y con el poder de generar el fin. En la obra el alter ego está representado por medio de un mono, de acuerdo con Xol Ch'ok (2008), este mono es uno de los 20 nahuales o signos de los días del calendario Cholq'ij (término maya kaqchikel), llamado **B'atz'**, y significa maestro de todas las artes, principio de la creación, hilo del tiempo, hilo de la vida, origen de la naturaleza y la humanidad. Representa el tiempo y la vida a manera de un hilo de carrizo que se rompe al discontinuarse la existencia de los seres. (Rupflin, 1999), Esta última interpretación de dicho alter ego, nos responde a la interrogante ¿por qué Aróstegui ubicó un mono y no un tigre, o un ave?

La respuesta es la siguiente: Utilizó al mono porque es el nahual más artístico, y también porque alude al hilo del carrizo que se rompe al discontinuarse la existencia de los seres. Los pobladores sepultados en el alud del volcán Casita son la prueba fehaciente de ese hilo cortado, de ese fin inevitable, producido por las fuerzas insostenibles e impredecibles de la naturaleza.

Los símbolos y enajenación presentes en la obra de Alejandro Aróstegui

Símbolos de Colonización y enajenación

El sentido de colonización y enajenación presente en la obra está ligado a su lado más intrínseco, todo el lienzo es un culto a la bravura de la naturaleza, a su misterio y su insuperabilidad.

Es preciso acentuar que en el espacio pictórico no se distinguen objetos que hayan surgido dentro de la doctrina de desarrollo, tampoco hay artefactos que sean símbolo de la celeridad del capitalismo y la cultura de consumo; para eso sería menester desenterrar todo y descubrir tractores, grúas, u otros elementos que si son parte de este conjunto.

No obstante, puede divisarse el uso de la lata estrujada y sometida a variados procesos de oxidación y decores, la lata pudo haberse transformado, pero anteriormente mostraba sus servicios prestados; algunas eran latas de la Coca-Cola, cervezas, comida conservada, sopas,

frutas, también, pudieron ser trozos de placas de automóviles, aerosoles, tornillos, llantas, entre otros.

Al punto que se quiere llegar es que aunque no se perciban este tipo de objetos dentro del espacio pictórico, en la realidad si hubo artefactos referentes a la doctrina de colonización y enajenación, pero se encuentran en el subtexto.

Existencialismo y metafísica como temas recurrentes en la pintura de Alejandro Aróstegui

Existencialismo

En la obra se denota la inexistencia de la figura humana, todo se centra en el evento trágico ocasionado por las lluvias del huracán Mitch en 1998, el existencialismo reflejado está relacionado con la nada, es un existencialismo ateo en dónde el hombre está completamente solo, sin Dios ni deidades que le brinden auxilio. Con base a esta condición de desamparo y falta de cobertura divina Sartre (1946), expresa lo siguiente: “El existencialismo no es de este modo un ateísmo en el sentido de que se extenuaría en demostrar que Dios no existe. Más bien declara: aunque Dios existiera, esto no cambiaría”, (p.20).

Lo anterior nos deja claro que el ser humano debe vivir con la certeza de que está solo, aunque se demostrase la existencia de un Dios. Asimismo, se evidencia la condición inestable del hombre, que en cualquier momento puede dejar de ser, junto con los que pudieron dar testimonio de su existencia; es por eso que en la obra del pintor no se ve ninguna silueta humana que pudiese describir física o psicológicamente a alguien, todos quedaron enterrados, junto con los lazos familiares, de simpatía, apatía y muchas utopías que se silenciaron para siempre.

En lo concerniente a los sobrevivientes, aunque no hay señas de ellos en la obra, están presentes en las informaciones transmitidas por los medios de comunicación y recopilaciones. Con base en los razonamientos existencialistas, se justifica que sobrevivieron no por la voluntad divina sino más bien por cuestiones de astucia individual, ganas de vencer el quietismo y deseos de existir.

Metafísica

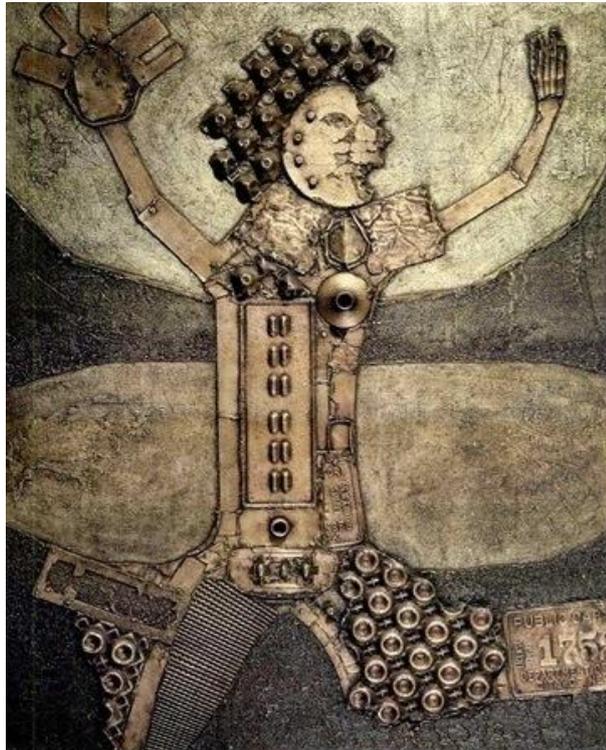
La metafísica reflejada en la obra *Alter ego y volcán* está relacionada con la deslocalización y la vida interior e imaginada de los objetos. En la parte inferior del lienzo se ven esparcidos varios artefactos; todos ellos tuvieron una vida anterior, antes pudieron ser parte de algunas estructuras; (casas, maquinaria industrial, entre otros). El artista se centra en la apariencia que adquirieron después del alud.

Después del alud los artefactos comunican la magnitud del desastre, forman parte de las moradas desconocidas de muchos hombres y mujeres que quedaron bajo tierra, son los que les informan detalladamente cómo y por qué sucedió todo, son testigos de la extinción, también de los murmullos que surgieron días después del desastre, murmullos de lamento, de corazones con tan solo unos minutos para detenerse, murmullos de odio hacia un presidente que hizo caso omiso a los llamados de alerta, murmullos de todo tipo que solo ellos con sus naturalezas frías pueden soportar.

En lo que respecta a la efigie y el que está considerado su *alter ego*, son figuras llamativas que evidentemente no pueden considerarse simplemente parte de la decoración, tampoco sirven para generar un toque enigmático. De Chirico (1990) citado en Buades, (2011), considera que estas estatuas se muestran bajo distintos aspectos metafísicos, no se trata entonces de figuras destinadas a mezclarse con la naturaleza o con la belleza del paisaje, no en lo absoluto, más bien se muestra bajo su aspecto más solitario, en forma espectral, que aparecen ante los espectadores y les sorprende.

Lo expresado por el fundador de la pintura metafísica nos indica que las efigies colocadas por Aróstegui dentro del espacio pictórico, son la visión de entes sublevados que aparecieron de la nada para visualizar el desastre, también pueden considerarse los promotores de dicho evento trágico, la naturaleza y su alter ego influyente, ambos muy lejos de esta realidad física y ubicados en planos metafísicos superiores.

9.6. Análisis de la obra “Diosa de la fertilidad”



Ficha técnica núm. 6
Nombre de la obra: Diosa de la fertilidad
Nombre del autor: Alejandro Aróstegui
Año de realización: 1966
Técnicas / Género: Mixta y Collage sobre tela
Medidas: 137 x 112 cm

Morfología y estructuración artística

Puntos: En la obra, “Diosa de la fertilidad”, se divisa una cantidad incontable de puntos; el paisaje que está detrás del personaje femenino transmite una consistencia rugosa y cóncava. En lo que respecta a la figura, esta también contiene puntos, pero más evidentes que los del paisaje de fondo, pueden encontrarse en lo que parece una cara, los ojos, el torso de la diosa y sus piernas.

Líneas: Las líneas existentes dentro del espacio pictórico son las siguientes: detrás de la deidad se observan solamente líneas horizontales levemente curvilíneas. En cambio, la mayoría de las líneas que conforman a la diosa son verticales e inclinadas u oblicuas; las primeras se localizan en el torso recto y las segundas en las manos y piernas.

Contornos: Los contornos que pueden percibirse claramente son geométricos, hay círculos ubicados en la cabeza, cuadrados y rectángulos en el torso, y una figura ovalada cerca del cuello. También se divisa un triángulo imperfecto entre las piernas de la Diosa.

Texturemas: El tipo de textura que más se destaca es la táctil, puede apreciarse que hay una combinación de elementos pictóricos con elementos extrapictóricos. La obra en su totalidad presenta una consistencia rugosa, con protuberancias acentuadas, se evidencia el uso de latas, plástico y otros materiales que hicieron posible la existencia de la Diosa de la fertilidad arosteguiana.

Composición: La composición de esta obra es irregular, se visualiza un espacio pictórico de contornos y líneas discontinuas; hay una figura central que tiene rectas verticales, horizontales, perpendiculares y oblicuas; también, está constituida de contornos variados (círculos, cuadrados, entre otros).

Cuando el espectador realiza un recorrido visual por el lienzo, lo primero que observa es el rostro de la deidad, seguidamente posa su mirada en la parte central e inferior del cuerpo, por último, repasa el cuadro de izquierda a derecha, esto le permite comparar el peso de la figura con respecto al paisaje reposado que está detrás. Puede afirmarse que dicho paisaje es el que le da equilibrio a la obra, su aparente inercia junto a la estridente diosa generan un contraste en su armonía.

La perspectiva de esta obra es paralela, el espectador percibe las imágenes frontalmente, su mirada está representada por las líneas equidistantes que se dirigen directamente al punto de fuga, en este lienzo el punto de fuga ayuda a visualizar la grandeza de la diosa dentro de su plano. Seguidamente, gracias al trazo de la línea del horizonte, es posible captar la sensación de segunda dimensión (profundidad de campo), una superficie amplia y extensa a espaldas de la divinidad.

Coloremas: La obra “diosa de la Fertilidad” está constituida por tonalidades frías, se denota la monocromía del color azul, el uso de pigmentos verdes y negros que le dan una apariencia de pantano a la obra. Dentro de la psicología cromática, el azul es un color femenino y exalta

las virtudes espirituales (Heller, 2008). Ambas temáticas están relacionadas con el significado otorgado a la obra; que específicamente alude al valor físico y espiritual de las féminas nicaragüenses y del resto de Latinoamérica; todas ellas empoderadas e inmersas en un mundo de proyecciones en pro de los derechos, el arte, la libertad de expresión y el amor emancipado de prejuicios sociales, culturales y religiosos.

En la obra destacan ideales de independencia social, emancipación y protagonismo femenino, pensamientos surgidos debido a la represión, el analfabetismo, la exclusión femenina, el patriarcado hostil de la época, etc. Esto tiene mucha relación con el concepto dado al color verde, según Heller (2008), es el color de la fertilidad, la proliferación de las especies y especialmente de las buenas ideas capaces de vencer al oscurantismo.

Posteriormente, está el color inédito de los elementos que posibilitaron la existencia de la “Diosa de la Fertilidad arosteguiana”; la mayoría son tonos bronce, que simbolizan la masculinidad y la fuerza. Lo anterior puede interpretarse de la manera siguiente; durante la década de los años sesenta, la mujer nicaragüense tuvo que masculinizarse, soltar la seda frágil que la vestía y engalanarse con detalles metálicos, prendas acordes a su rebelión.

Collage: El collage que puede divisarse en la obra está ligado al uso deliberado de elementos extrapictóricos, objetos encontrados y adheridos al lienzo; entre ellos artefactos utilizados para la transferencia de energía, portalámparas, toma corrientes de tamaños variados, latas estrujadas etc.

Método iconológico panofskiano, aplicado en la obra de Alejandro Aróstegui

Preiconografía

En esta obra de Alejandro Aróstegui hay una figura que acapara la mirada desde el momento en que se empieza a ver el lienzo y es precisamente la representación genuina de la Diosa de la fertilidad.

Esta tiene una apariencia indefinida, con relieves altamente acentuados y formas insólitas, también puede discernirse que no está hecha con elementos pictóricos sino con objetos encontrados que fueron adheridos meticulosamente. Detrás de la figura femenil se contempla un paisaje con tonalidades irreales, y un ambiente sombrío.

Iconografía

La obra Diosa de la fertilidad de Alejandro Aróstegui, hace alusión a las deidades femeninas presentes en el imaginario colectivo de los pueblos mesoamericanos, Según el artículo de Ventura (2012), entre las diosas encargadas de la maternidad y la fertilidad están:

Omecihuatl, la gran creadora, de la que surgen dioses y hombres; Toci, “nuestra abuela”; Teteoinnan, “madre de los dioses”; Coatlicue, madre de Huitzilopochtli; Tonacacihuatl, “mujeres de nuestro sustento”, principal nodriza de la población; Oxomoco, primera mujer creada de la que surgió el resto de la raza humana; Cihuacoatl, diosa invocada en los partos difíciles; tonantzin, “nuestra madre”; Yoalticiltl, patrona de los partos; Ilazolteotl, la gran paridora; y las Cihuateteo, mujeres divinizadas que murieron en su primer parto. (¶ 7).

Las anteriores son todas las diosas encargadas de otorgar la gracia de la fertilidad a las mujeres mesoamericanas, durante la era prehispánica tenían gran protagonismo y se les rendía culto, sacrificios y un sinnúmero de distinciones con el objetivo de obtener sus favores.

También, debe tomarse en cuenta la perspectiva de fertilidad relacionada con la buena tierra para el cultivo y la abundancia de frutos y vegetales; de la fertilidad de la tierra se encargaba Xilonen y Chicomecoatl (maíz tierno y maíz maduro), Mayahuel (maguey), Huixtocihuatl (sal), Chalchiuhtlicue (agua), Iztaccihuatl (montañas), y Xochiquetzal (flores).

La fertilidad de la tierra y de la mujer son temáticas muy importante desde tiempos remotos; ambos hechos propician el desarrollo de la vida. Cuando las cosas se tornaban complicadas, los creyentes politeístas ponían sus esperanzas en un sinnúmero de deidades encargadas de solucionar los conflictos y dificultades humanas; las diosas no eran la excepción, estas jugaban un papel vital y luchaban por mantener al mundo en convivencia y armonía.

La diosa que nos presenta Alejandro Aróstegui puede ser una deidad que vela por la fertilidad de la tierra o por la fertilidad femenina, esta última no solamente está ligada a la maternidad, sino también con el desarrollo del pensamiento y el nacimiento de ideas transformadoras en pro de las mujeres.

En lo concerniente a la textura de dicha diosa, se aprecia que tiene una apariencia metálica, está hecha de objetos encontrados, la mayoría de estos son artefactos utilizados para la transferencia de energía. Hay una cantidad de portabujías, pueden encontrarse en la cabeza, las piernas y el ombligo, luego, se visualiza un cepo más grande, parecido a un seno perfecto

con aureola oscurecida. También, hay un toma corriente de seis entradas que simula ser el torso de la deidad, seguidamente está la vagina, igualmente representada con un toma corrientes, pero esta vez más pequeño.

Otro de los elementos extrapictóricos divisados en la obra son las latas estrujadas; estas permiten la invención de los brazos, las manos, el cuello, la cara y otros detalles del personaje, asimismo, se observa la utilización de una placa extranjera segmentada, hay un trozo adherido a una de las piernas, y otro pedazo ubicado cerca del ombligo y el vientre bajo.

Iconología

La interpretación temática de la obra “Diosa de la fertilidad” está ligada al contexto artístico e histórico-social de la década de los sesenta, en lo que respecta al acontecer artístico en Nicaragua, se manifiesta lo siguiente:

La primera vanguardia pictórica en Nicaragua es el grupo Praxis, cuyo líder y fundador fue precisamente Alejandro Aróstegui, los referentes artísticos del grupo serán los informalistas europeos y el expresionismo abstracto de la escuela de nueva York... el grupo praxis provocó una auténtica revolución en la pintura nicaragüense, a partir del momento en que, liderados por Aróstegui, adoptan una actitud de ruptura con la enseñanza de Peñalba y una continua voluntad de protesta. Los identifica un lenguaje abstracto-figurativo de elevada calidad y profundo contenido social, revelando la influencia de Rouault, enmarcado en un medio áspero, poco propicio para el creador: (Embajada de España en Nicaragua, 2007, p.45)

Durante este período las artes plásticas nicaragüenses viven una ruptura con el ideal clásico y tradicionalista que se había desarrollado por mucho tiempo: Aróstegui trae de los Estados Unidos y Europa todo el bagaje y el conocimiento de las nuevas tendencias pictóricas, la pintura abstracta y matérica, el collage, entre otras corrientes de la postvanguardia.

Diosa de la fertilidad es un lienzo que está completamente inserto en estas nuevas usanzas pictóricas, es una obra abstracta en plenitud, también, exterioriza a simple vista un espacio pictórico áspero, lleno de rugosidades y elementos extrapictóricos que simbolizan las nuevas expresiones y pensamientos humanos, todos ligados a la libertad del pincel y las revoluciones psicológicas de la época.

En lo concerniente al contexto histórico social; la crónica no es nada prodigiosa, es todo lo contrario, durante los años sesenta Nicaragua está oprimida por el régimen autoritario de la familia Somoza y la Guardia Nacional, también, cabe destacar que más de la mitad de la

población nicaragüense es analfabeta, esto permite la explotación, el desconocimiento pleno de los derechos y el quietismo, no obstante, con base a los antecedentes y ansias de liberación visualizadas por Sandino, Carlos Fonseca Amador, entre otros, el pueblo se levantó en contra del sátrapa, hombres y mujeres por igual. Apegados a esa actitud de emancipación se fundó el Frente Sandinista de Liberación Nacional en 1961, un hecho que marcó a toda la sociedad, en especial a las mujeres.

Durante la década de los sesenta se instauraron las primeras organizaciones populares femeninas; las mujeres abandonaron sus burbujas de protección y lideraron a las familias y al resto de la sociedad mientras los hombres aglutinaban armas, y estrategias de lucha para derrocar al opresor; ellas aplacaron el hambre de sus hijos, empezaron a escribir poesía, liberaron su erotismo, su fe, crearon discursos y relatos en los cuales exteriorizaron su inconformidad y repudio al régimen. Entre algunos hechos importantes encabezados por mujeres está el siguientes: En 1963 por iniciativa del Partido Socialista, Gladys Báez funda la Federación de Mujeres de Nicaragua que fue el antecedente de la Organización de Mujeres Democráticas de Nicaragua, OMDN, fundada el 8 de marzo de 1969. (Escorcía, 2014).

De acuerdo con Najlis (s.f), las reuniones que se realizaban en dicha federación eran clandestinas y escasas, pero poco a poco las mujeres vencieron el terror a la represión de la dictadura, resolvieron el problema de con quién dejaban a los hijos mientras asistían a la reunión y además, vencieron el miedo a la represión de sus maridos. Lo referido anteriormente está completamente ligado al contenido de la obra “Diosa de la Fertilidad”, de Alejandro Aróstegui, en esta se contempla un paisaje pétreo, con poco colorido, muy semejante al estado psicológico de los pobladores debido al gobierno dictatorial, la decadencia escolar y la pobreza.

Lo más impactante que tiene el lienzo es la deidad de semblanza insólita, tiene las manos levantadas con actitud de rebelión, llama a las mujeres; para que juntas le den un giro diferente a la historia; Diosa de la Fertilidad está completamente invadida de objetos utilizados para la transferencia de electricidad, entre ellos portalámparas y toma corrientes de tamaños variados.

La diosa de la fertilidad arosteguiana está llena de energía y vitalidad, incita a las mujeres a luchar por la liberación nacional, pero también a luchar por ellas mismas, por los derechos que les fueron negados desde muchos siglos atrás. Asimismo, refleja el resultado de la lucha

de las mujeres por ser incluidas y educadas íntegramente. Este artista al realizar esta obra permite que la plástica nacional también se sume a la causa femenina.

En síntesis, *Diosa de la fertilidad*, es un homenaje a la mujer nicaragüense de todas las épocas; la del campo, la ama de casa, la profesional, la poetisa, la que murió a manos de la violencia y la injusticia, la desobediente que practica deportes extremos, la creyente, la que disfruta libremente de su sexualidad, la estéril que pide a las fuerzas de la naturaleza la gracia de un hijo, la anciana o la enigmática. Actualmente, *Diosa de la fertilidad* puede interpretarse como un llamado de atención, debido al alarmante índice de violencia y femicidios en Nicaragua y el resto del mundo, es una imagen de alerta ante tal situación, exige la igualdad entre los géneros, y respalda especialmente a las mujeres.

Los símbolos de colonización y enajenación presentes en la obra de Alejandro Aróstegui

Colonización y enajenación

Los símbolos de colonización y enajenación localizados en la obra son: el portabujías, el toma corrientes, y la placa para automóvil. Estos artefactos pertenecen a la doctrina de desarrollo, también, son parte de la parafernalia disponible para el consumo humano, objetos desechables que de alguna manera son útiles para generar confort a las familias, y a la sociedad en general.

El portabujías (portalámparas)

El portabujías o portalámparas es un aparato que surge debido a los estudios científicos en torno a la electricidad; los estudios de la electricidad tienen mayor objetividad en el siglo XIX, siglo en el cual aparece el término electromagnetismo, nombrado por Andrés María Ampere, quien también inventa el electroimán. En 1827, Jorge Ohm enunció la ley que lleva su nombre y que establece la relación existente entre corriente, voltaje (presión eléctrica) y resistencia en un circuito, por primera vez la electricidad pasa a ser una ciencia exacta. Luego, Faraday (1791-1867), conduce al dinamismo o principio del generador.

En 1879, Thomas Alva Edison, introduce la lámpara eléctrica, posteriormente, en 1897, J Thompson, descubre de qué estaba constituida la electricidad, se conoció el electrón. Finalmente, en 1911, Roberto Millikan demostró que el electrón transportaba la menor carga eléctrica posible; todos estos descubrimientos dieron paso al desarrollo; de ahí surgió lo que

hoy conocemos como la radio, la televisión, el teléfono y casi todas las tecnologías existentes. La historia de la electricidad, (s.f) <http://bit.ly/1l0KyeW>

Con base en todos estos descubrimientos de la electricidad, la creación de lámparas y demás artefactos eléctricos, surge el portalámparas, un objeto desechable que tuvo sus orígenes desde mucho antes de los grandes avances eléctricos, Historia del portalámparas (s.f), <http://bit.ly/2dXEzed>, refiere que los franceses y los ingleses concluyeron que para poder hacer una lámpara debía haber algo que sostuviera la ampolleta sin que la persona que lo colocara se quemara con el calor producido, dicho invento se utilizó en lámparas de mesa y techo, al principio fue hecho de loza pero con el tiempo se fue modificando.

En la obra de Aróstegui *Diosa de la fertilidad*, se divisan muchos portalámparas, o portabujías, estos seguramente fueron encontrados en sus caminatas por los basureros de la capital, o también pueden pertenecer a su colección de objetos desechables. En Nicaragua el uso de estos objetos surge debido a la llegada de la electricidad, que se da precisamente el 24 de diciembre de 1902, durante la administración del Gral. José S. Zelaya. (ENATREL, s.f)

Los portalámparas son un símbolo de Colonización y enajenación porque fueron parte del cambio a nivel social, propiciaron la urbanización de las ciudades, fueron y son objetos de estructuras simples pero con funciones considerables, lograron iluminar los hogares, plazas, parques, carreteras y un sinnúmero de sitios. El consumo de estos se intensificó con el tiempo, los nicaragüenses empezaron a verles como indispensables, actualmente en la mayoría de los hogares, sitios públicos y privados de la nación hay portalámparas.

Tomacorriente

Antes de abordar específicamente el significado, la funcionabilidad y la relación que tiene dicho artefacto con la colonización y enajenación, es preciso afirmar que todo está ligado a la ciencia de la electricidad, su historia y sus precursores.

Ha de reiterarse que este tipo de objetos llegaron a Nicaragua mediante la aparición de la energía eléctrica, el 24 de diciembre de 1902, durante la administración del Gral. José S. Zelaya. (ENATREL, s.f)

Ahora bien. En una presentación, Fernández (2012), compila información acerca de este dispositivo creado por Tomas Awa Edison, formado por dos elementos que se conectan uno al otro para establecer una conexión que permite el paso de la corriente. Asimismo, nombra

varios tipos de tomacorriente, entre ellos: el H, SI-32, Israel, el D, BSS46, el F, CEE 7/4, S Chuk, el G, BS 1363, Gran Bretaña, Irlanda, y finalmente, el B, NEMA 5,3 polos, USA.

Dentro del espacio pictórico arosteguiano es considerado un símbolo de colonización y enajenación porque formó parte de la transformación social a nivel mundial, hizo posible la urbanización de las ciudades y posibilitó la iluminación de los hogares.

Placa de automóvil

Las placas para automóvil no habrían aparecido sin la invención del mismo en 1886 por Karl Friedrich Benz, el automóvil fue considerado el juguete más atractivo para los niños ricos, pero también ocasionó muchas imprudencias, los conductores quedaron impunes aun cuando tenían la culpa de muchos atropellamientos a niños, caballos, mujeres y ancianos.

El problema se fue acrecentando, la única manera de solucionarlo fue otorgándole una identidad a cada vehículo, de ahí surgieron las placas o matrículas; una combinación de caracteres alfabéticos o numéricos adheridos a una pieza metálica; con esto se logró personificar e individualizar a cada automóvil.

Las placas que aparecen dentro del espacio pictórico arosteguiano se consideran un símbolo de Colonización y enajenación porque surgen en dicha doctrina de desarrollo, son elementos que evidencian el consumo apresurado de automóviles, ya sea por lujo, por ser parte de una tendencia social, o como una vía de transporte individual o colectivo.

Existencialismo y metafísica como temas recurrentes en la pintura de Alejandro Aróstegui

Existencialismo

Alejandro Aróstegui nos invade nuevamente de su existencialismo humanista, *Diosa de la fertilidad*, es una obra que resalta la lucha de la mujer por existir en una sociedad eminentemente patriarcal, de dictadores e injusticias sociales. Este hecho concuerda con lo expresado por Sartre (1946): “el hombre será, ante todo, lo que habrá proyectado ser” (p.4). O sea, será el resultado de sus esfuerzos.

Al abordar la iconología se interpretó que esta obra hacía referencia a la lucha de la mujer por ser reconocida ante los hombres como seres humanos, con las mismas habilidades que ellos y no como seres frágiles, ligados a su protección, las mujeres se hicieron protagonistas de sus aventuras, de sus hogares, de la literatura, de su sexualidad, de sus ideales políticos y de todo

lo que les interesaba liderar. Decidieron fortalecer su existencia, dejando atrás la errada cultura de las mujeres quietas y esperanzadas en los hombres.

“Diosa de la fertilidad” también puede interpretarse acorde al feminismo existencialista de Simone de Beauvoir (1908-1986) la pensadora y novelista francesa, representante del movimiento existencialista ateo y figura importante en la reivindicación de los derechos de la mujer. Según Amorós (2005) citado en Puleo s.f., Simone de Beauvoir expresó en los términos de la filosofía existencialista todo un ciclo de reivindicaciones de igualdad de las mujeres que comenzó con la Ilustración y llevó a la obtención del voto y al acceso a la enseñanza superior en el primer tercio del siglo XX. Con base en lo expresado se comprende también que Diosa de la fertilidad arosteguiana es una obra que comparte los ideales de la filósofa francesa, asimismo comunica el arduo trabajo de respaldo a las mujeres, una tarea con el objetivo de cambiar el constructo mental de los hombres que las vitupera día a día.

Con el paso de los siglos se sabe que los hombres han querido tener a la mujer sometida bajo su supremacía, esta supremacía es una condición otorgada bíblicamente. Según Beauvoir (1949):

Al hombre le corroe la preocupación de mostrarse varonil, importante, superior; hace comedia para que se la hagan; también se muestra inquieto, agresivo; siente hostilidad contra las mujeres porque las teme, y las teme porque le amedrenta el personaje con el cual se confunde. ¡Cuánto tiempo y cuántas energías derrocha para liquidar, sublimar y superar sus complejos, y para hablar de mujeres, seducirlas o temerlas! Se le liberaría, liberándolas. Pero eso es precisamente lo que teme. Y se obstina en las mistificaciones destinadas a mantener a la mujer encadenada. (p.410)

La autora filósofa que el problema de las mujeres no está en ellas, sino en los hombres que durante siglos las han visto como el sexo débil, extraído de sus costillas, con el propósito de servir absolutamente para la reproducción, o las tareas domésticas; la autora también deja entrever que estos no desconocen el valor de las mismas, más bien se encargan de persuadirlas, en que deben ser eternamente femeninas, frágiles, bellas, en fin, las convencen de que son creaciones especiales que deben quedarse en casa limpiando, embelleciéndose para ellos y cuidando de los hijos.

En la obra Diosa de la fertilidad estos ideales son duramente criticados, es por eso que la deidad tiene una apariencia metálica, porque representa a la mujer moderna y posmoderna, la que sabe quién es; un ser humano en todos los sentidos. De acuerdo con Beauvoir (1949), este tipo de mujeres aceptan los valores masculinos y ponen todo su amor propio en pensar,

obrar, trabajar y crear con los mismos títulos que los varones; también asegura que estas no pierden su tiempo tratando de rebajarlos, simplemente se afirman igual a ellos.

Con base en todo lo expresado y debidamente citado se concluye que “Diosa de la Fertilidad” es una obra influenciada por el existencialismo de Sartre y el existencialismo de Beauvoir, el primero se encarga de mostrarle a la mujer la fórmula para lograr fortificar su existencia en el mundo; por medio de una actitud de inquietismo e inconformismo. La segunda, la de Beauvoir, es más que nada una filosofía existencialista feminista, es la voz que representa y respalda a las mujeres, la que les ayuda a comprender que no se nace mujer, se llega a serlo.

Metafísica

La metafísica de la obra está expresada por medio de la imagen que representa a la *Diosa de la fertilidad*, puede visualizarse que no es una diosa con apariencia de carne sino férrea, en ella hay un evidente uso de objetos insólitos que en conjunto forman su cuerpo; su cabeza, tronco, extremidades superiores e inferiores; los objetos identificados son porta bujías, toma corrientes, una placa de automóvil y latas estrujadas.

De acuerdo con Chirico (1990), citado en Buades, (2011), una estatua en medio de un jardín, o una plaza pública, se muestra bajo distintos aspectos metafísicos; no se trata entonces de una figura destinada a mezclarse con la naturaleza, o con la belleza del paisaje, tampoco está ahí para completar la armonía estética de una construcción arquitectónica; se nos muestra bajo su aspecto más solitario, y es más bien un espectro que se nos aparece, y nos sorprende.

Considerando lo dicho por el creador de la pintura metafísica, la *Diosa de la fertilidad* es una imagen ubicada más allá de lo tangible, su naturaleza se mueve en planos sublevados en dónde hay una comunión y comunicación afable entre los objetos que la conforman; ella representa un universo de justicia y libertad; tiene una apariencia fuerte y al ser vista por los seres humanos se convierte en un paradigma, un modelo a seguir; una divinidad femenina con los brazos levantados que motiva al cambio.

Diosa de la fertilidad es una obra completamente metafísica, tiene una imagen alejada del mundo corriente y ordinario, es misteriosa y transmite una sensación energética y de luminosidad poco terrestre, que trasciende a cosmos desconocidos por los hombres.

9.7 Análisis de la obra “Ave Fénix”



Ficha técnica núm. 7
Nombre de la obra: Ave Fénix
Nombre del autor: Alejandro Aróstegui
Año de realización: 1998
Técnica / Género: Mixta y Collage sobre tela
Medidas: 174 x 256 cm

Morfología y estructuración artística

Puntos: Los puntos no son visibles en la obra “Ave Fénix”, el autor creó un espacio limpio, con pocos relieves y concavidades. Según Dondis (1973), el punto es la unidad más simple y mínima de la comunicación visual; esto quiere decir que aunque no se vean claramente dentro del espacio pictórico, están ahí desde el instante en que el pintor derrama el color.

Líneas: Dentro de la superficie pictórica encontramos poca variedad de líneas, en la parte inferior se forma una recta curva horizontal, también, es posible avistar algunas líneas semirrectas y oblicuas en la figura alada que parece flotar.

Contornos: Los contornos existentes en la obra no son muy geométricos, las únicas formas llamativas son algunos montículos levemente triangulares y poco torneados, ubicados en la parte inferior del lienzo. También, ha de tomarse en cuenta la silueta del ave fénix.

De acuerdo con López (2012), la figura de esta ave, según la descripción de los antiguos, tiene gran parecido al Pavo Real, pero también cuenta con rasgos característicos de otros animales; por ejemplo: tiene la cabeza de una serpiente, la mandíbula de una golondrina, la espalda de tortuga, el vientre de trionix, la cresta de una gruta, el pico de gallina y la cola de un pez. Si se observa detenidamente al ave, todas las formas mencionadas saltarán ante nuestros ojos y serán contornos auténticos dentro de la obra.

Texturemas: La textura de la obra es dual, o sea, visual y táctil. Lo meramente visual aparece realizado en el espacio telúrico y etéreo, figurados por las montañas puntiagudas y el cielo impecable. La textura táctil se concentra en el ave, estas son latas debidamente embellecidas y acomodadas para formar la figura del ave mitológica.

Composición: Dentro de la composición es permisible y necesario observar el espacio visual en el que están plasmadas todas las imágenes, la obra “Ave fénix”, tiene un eje horizontal, el pájaro aparece adherido en esa dirección, al igual que la línea formada por las colinas en la parte inferior del lienzo, este tipo de rectas crea en el espectador sensaciones de calma, quietud y reposo; en lo que respecta al tipo de simetría, Aróstegui emplea una simetría horizontal tomando en cuenta la imagen principal y los colores que a su vez le permiten generar dinamismo, por eso el ave simula perfectamente el flote.

En lo que concierne a la perspectiva puede afirmarse que esta obra tiene una perspectiva aérea, la atmósfera se percibe más profunda de lo normal y la combinación de tonalidades azuladas con saturación pálida y vivaz producen sensación de elevación, debido a eso el ave es como una captura fotográfica, lograda en el instante de su vuelo por el cielo. Con esta técnica Aróstegui logra cierto realismo, su costumbre de degradar el color aumenta la distancia y la profundidad, asimismo, la nitidez de los contornos del ave permiten un punto de vista alto fijado en lo etéreo. Por último, está el peso visual concentrado en el ser alado invadido de formas, colores y texturas.

Coloremas: El espacio pictórico de la obra “Ave fénix”, está cargado de tonalidades azules con valores medios y algunas veces mayores, por eso se ven destellos níveos en algunas áreas del cuadro. En las colinas de la parte inferior hay indicios de que el pintor combinó azules verdes y negros, por eso se nota un turquesa con pigmentos oscuros. Al centrarnos en el ave aquí hay una mezcla de tonos malvas pertenecientes a la gama de los violetas y magentas, asimismo, se usa el color naranja, logrado por la unión del rojo y el amarillo.

Con base en la psicología de los colores de Heller (2008), el color azul utilizado en la obra “Ave fénix”, significa armonía y exalta las virtudes espirituales, el ave por consiguiente no trae ninguna mala noticia, al contrario, es positivismo, es esperanza y oportunidad, el color azul al mezclarse con el blanco se convierte en azul cerúleo, lo que significa relajación y divinidad, es el color del cielo creado por las manos del mismo Dios y en la obra es el espacio donde flota libremente el fénix, el ave más enigmática de todos los tiempos.

Por otro lado tenemos el turquesa con pigmentos oscuros, empleado en la parte inferior de la obra, esta tonalidad alude a la calma que se necesita para llegar a la paz interior, Aróstegui lo usa añadiendo pigmentos oscuros para hacer referencia a Nicaragua durante la época de 1998, un año crucial en el que los desastres naturales, la pobreza y la corrupción, arrebataron la paz y el sosiego de los pobladores.

Finalmente, están los colores aplicados al ave, como se dijo en líneas anteriores, todos pertenecen a los violetas, estos tienen un significado relacionado con el poder y el grado de importancia más alto, también, es el color del misterio y la eternidad, Aróstegui los utiliza para expresar la superioridad de su pájaro milenario. De igual manera, agrega naranja, que simboliza lo exótico, el ánimo renovado, la alegría y el movimiento.

Collage: El collage en esta obra es posible a través de la utilización de elementos extrapictóricos, el ave fénix está compuesta de lata pintada y moldeada meticulosamente, también se toma en cuenta el tipo de material que se usó para poder adherirla al lienzo, pega, cemento u otros.

Método iconológico panofskiano, aplicado en la obra de Alejandro Aróstegui

Preiconografía

Se divisa un ambiente etéreo, un cielo tranquilo sin precipitaciones en el que revolotea el ave fénix, un pájaro de aspecto insólito, que difícilmente podría asociarse con una especie natural; este ser alado es enigmático y desconocido para muchos espectadores; posteriormente, en la parte inferior de la obra se alza una cadena de colinas puntiagudas que representan el espacio telúrico del paisaje.

Iconografía

En este primer acercamiento es preciso darle un recorrido a la historia del “Ave Fénix”; los relatos en torno al pájaro surgieron dentro de las civilizaciones antiguas más importantes;

entre ellas Egipto, Grecia y Roma. Borges y Guerrero (1967), refieren que los egipcios buscaron eternidad en todo lo que crearon, es razonable que entre ellos haya surgido el mito de un pájaro inmortal y periódico, un auténtico representante del sol, el astro que moría por la noche y renacía por la mañana. Heródoto (s.f) dice:

Otra ave sagrada hay allí que sólo he visto en pintura, cuyo nombre es el de Fénix. Raras son, en efecto, las veces que se deja ver, y tan de tarde en tarde, que según los de Heliópolis, sólo viene a Egipto cada quinientos años, a saber cuándo fallece su padre. Si en su tamaño y conformación es tal como la describen, su mole y figura son muy parecidas a las del águila, y sus plumas, en parte doradas, en parte de color carmesí. Tales son los prodigios que de ella nos cuentan, que aunque para mí poco dignos de fe, no emitiré el referirlos. Para trasladar el cadáver de su padre desde Arabia hasta el Templo del Sol, se vale de la siguiente maniobra: forma ante todo un huevo sólido de mirra, tan grande cuanto sus fuerzas alcancen para llevarlo, probando su peso después de formado para experimentar si es con ellas compatible; va después vaciándolo hasta abrir un hueco donde pueda encerrar el cadáver de su padre, el cual ajusta con otra porción de mirra y atesta de ella la concavidad, hasta que el peso del huevo preñado con el cadáver iguale al que cuando sólido tenía; cierra después la abertura, carga con su huevo, y lo lleva al Templo del Sol en Egipto. (Cap. LXXIII).

La cita anterior es una descripción brindada por el Historiador y geógrafo Heródoto que vivió entre el 484 y el 425 a. C. en Halicarnaso, antigua ciudad griega. En sus palabras se percibe la duda razonable en torno a la existencia de dicho pájaro inmortal; pero también expresa valiosas características de su comportamiento y del ritual que realiza acercándose el final de su vida.

Posteriormente, unos quinientos años después del comentario de Heródoto, Tácito y Plinio retomaron la prodigiosa historia; el primero observó que el fénix vive entre mil cuatrocientos sesenta y un años. Plinio, en cambio, investigó la cronología del fénix; en sus escritos registró que el pájaro subsiste un año platónico, o sea, el tiempo que requieren el sol, la luna y los cinco planetas para volver a su posición inicial; Tácito, en el Diálogo de los Oradores, le hace abarcar doce mil novecientos noventa y cuatro años comunes. Los antiguos creyeron que cumplido ese enorme ciclo astronómico, la historia universal se repetiría en todos sus detalles, por repetirse los influjos de los planetas; el fénix vendría a ser un espejo o una imagen del universo. Para mayor analogía, los estoicos enseñaron que el universo muere en el fuego y renace del fuego y que el proceso no tendrá fin y no tuvo principio. (Borges y Guerrero, 1967).

En lo concerniente a la generación y regeneración del pájaro inmortal, Heródoto en su tiempo hizo mención de un huevo, posteriormente, Plinio habló de un gusano, pero Claudiano, a fines del siglo IV, versificó un pájaro inmortal que resurge de sus cenizas, un heredero de sí mismo y un testigo de las edades. (Ibídem).

Está claro que con el paso de los siglos la historia del ave fénix se ha ido enriqueciendo de particularidades cada vez más extraordinarias, a todas estas narraciones y descripciones del pájaro inmortal, hay que sumar la que se desarrolló en el imaginario de los primeros cristianos, según Lazzarini (2014), ellos, influenciados por los cultos helénicos, aprendieron a contar la historia desde su punto de vista; se dice que en el jardín del Edén, debajo del árbol del bien y el mal floreció un arbusto de rosas, ahí, junto a la primera rosa, nació un pájaro de bello plumaje, con un canto sin igual, este, presencié el fatal momento en que Eva fue tentada y también, fue testigo de la expulsión de la pareja.

Lazzarini (2014), expresa en su trabajo audiovisual que el nacimiento del fénix fue posible debido a una pequeña flama que escapó de la espada del querubín y cayó directamente en el nido, este hecho provocó la muerte del ave, Dios, al observar lo ocurrido, valoró la obediencia y continencia del pájaro, otorgándole el don de la inmortalidad, el conocimiento, la capacidad de curar por medio de sus lágrimas y una increíble fuerza. A lo largo de sus múltiples días, según los cristianos, la misión del fénix es transmitir la realidad de su historia, una historia que inició al pie del árbol de la vida.

El ave fénix es una historia de magia y eternidad a nivel universal, los chinos le llamaron feng, un ave con el pico de un gallo, la cara de una golondrina, la frente de un ave de corral, el cuello de una serpiente, la pechuga de una oca, el dorso de una tortuga, los cuartos de un ciervo y la cola de un pez. El cuerpo del fénix simboliza los seis cuerpos celestes, la cabeza es el cielo; los ojos, el sol; el lomo, la luna; las alas, el viento; las patas, la tierra y la cola, los planetas. Sus plumas contienen los 5 colores elementales: negro, blanco, rojo, verde y amarillo. (López, 2012).

El fénix es reconocido en todos los puntos cardinales del mundo, su existencia ya sea física o metafísica es conveniente, le permite al ser humano visualizar un universo de eventos de todo tipo, ya sean explicables o no. Y sobre todo, permite la existencia de eso que llamamos “creer”, “creer en algo”, aunque no hayan pruebas científicas, ni nada por el estilo.

Iconología

Para lograr una certera interpretación temática lo primero que debe hacerse es relacionar la obra con el panorama nacional de 1998, en esta fecha Nicaragua estuvo bajo la presidencia de Arnoldo Alemán, quien logró un crecimiento económico sostenido, no obstante, esos logros fueron oscurecidos por las acusaciones de corrupción en contra de su gobierno. Debido a todas esas desavenencias Nicaragua fue afectada gravemente y las ayudas internacionales se suspendieron por completo, a todo esto hay que sumarle el desastre desgarrador que dejó el huracán Mitch y el derrumbe del volcán casita.

Ante un panorama de miseria económica, corrupción y mortandad, el ave fénix arosteguiana es símbolo de esperanza y renacimiento, es la encargada de levantar a toda una nación de entre las cenizas, abatidos, desempleados, huérfanos, oprimidos, enfermos, hambrientos de pan y justicia, ella es lo único que queda después de tanta desgracia, es la ilusión y el deseo de seguir luchando pese a todo lo negativo. El pintor presenta en su lienzo un ave fénix físicamente fortalecida, no está hecha de plumas, tampoco de materiales frágiles, al contrario, es de lata debidamente embellecida, porque alude a la resistencia y la osadía de los nicaragüenses, con su fuego ella purificará a la nación del veneno deshonoroso de la corrupción y el odio. Vuela sobre cerros, lagos y lagunas de Nicaragua con un canto de unificación, también, sana con sus lágrimas el corazón de los que perdieron un ser amado, el trabajo de muchos años, el hogar al que le dedicaron sangre, sudor, tiempo y dinero.

También, puede decirse que resalta la existencia de Dios en la nación, el Dios bueno que pese a los errores nunca desampara, según la fe cristiana, el ave fénix es una de esas maravillas que representan la misericordia del creador y su manera auténtica de reconciliarse con los hombres, ya nos imaginamos a Dios compadeciéndose de los corruptos, los acaparadores de bienes, en fin, todos los que usurparon el tesoro del pueblo. “El ave fénix es símbolo de una segunda vuelta, una segunda oportunidad que por supuesto no puede desaprovecharse”.

Los símbolos de colonización y enajenación presentes en la obra de Alejandro Aróstegui

Símbolos de colonización y enajenación

El colonialismo abordado es el que según Peña, (2011), surgió como una doctrina de desarrollo en el siglo XIX y XX, y fue consecuencia del gran capitalismo y la producción en masa, dentro del espacio pictórico de la obra “Ave fénix”, los elementos u objetos que

surgieron debido a estos procesos de desarrollo, son las latas con las que Aróstegui formó al imponente pájaro milenario.

La lata antes de ser parte del lienzo arosteguiano, tuvo su carga argumental y su origen, algunas fueron latas de comida, bebidas, frutas, sopas, lubricantes para vehículos, hélices de abanicos, de hecho, las alas del ave parecen haber sido extraídas de un abanico desechado, pero eso no se puede asegurar. La lata adherida al espacio pictórico es una de las prácticas que le otorgan originalidad al pintor nicaragüense, también le permiten idear temáticas novedosas, ave fénix es una de ellas.

En lo concerniente a la historia de las latas, según Anyadike (2002), esta se instala en las culturas primitivas, primero eran tinajas artesanales, de lodo o barro, con el paso de los siglos fueron modificadas y se convirtieron en toneles de madera y luego en botellas de vidrio. Luego, Según Maxwell (1993), gracias a los avances tecnológicos y la aparición de nuevas técnicas metalúrgicas del siglo XX se hizo posible la visión de la primera lata, años más tardes, en 1959, el empresario norteamericano Ermal C. Frazee patentó con éxito una fórmula de lata que poseía características de portabilidad y facilidad de uso. Este invento mejorado prometió rebasar fronteras y establecer una cultura de consumo variada en alimentos y bebidas enlatadas. Cabe destacar que las latas adheridas al espacio pictórico también pudieron pertenecer a objetos de otra índole, adornos, accesorios de cocina, de trabajo en oficinas, hasta los mismos utensilios del pintor.

Existencialismo y metafísica como temas recurrentes en la pintura de Alejandro Aróstegui

Existencialismo

El ave fénix arosteguiana representa el renacer, la lucha ineludible del ser humano que no se rinde pese a los panoramas difíciles que parecen imposibles de sobrellevar, por eso puede decirse que esta obra posee un existencialismo humanista, porque se apoya del conocimiento de la realidad, no la evade en lo absoluto, al contrario, le permite al hombre conocer su miseria, su enfermedad, sus heridas, con el objetivo de curarlo del quietismo al que está sometido por voluntad propia. Sartre (1946), expresa que el hombre, está condenado a cada instante a inventar al hombre, esto quiere decir que un ser acabado, golpeado por las circunstancias permanecerá así si no se reinventa, si no decide renacer de sus mismas cenizas como el ave fénix.

El ave fénix que pasa sobre las cabezas de los nicaragüenses provoca asombro y esperanza, la gente se mueve con el objetivo de verle mejor, imitar su comportamiento, ese el instante en donde se quiebra el quietismo y se comprende que: “el hombre no es nada más que su proyecto, no existe más que en la medida en que se realiza, no es, por lo tanto, más que el conjunto de sus actos” (Sartre, 1946, p. 11).

El ave fénix arosteguiana también es una obra que habla directamente de su creador, un artista que materializa sus pensamientos y su manera de ser a través de la pintura, la consumación del ave es como el lienzo terminado, el nacimiento del ave nueva es como la idea nueva, la obra nueva, por eso, Sartre (1946), asegura que el artista no será otra casa más que su vida creativa, su sensibilidad, su capacidad de dar origen a expresiones nunca antes vistas. Solamente será eso, parece duro, porque este pensamiento anula otra tipo de actividades o papeles en los que el pintor podría desarrollarse, no obstante, eso no sería nada productivo ni valioso, porque el papel que más le representa es aquel donde carga un pincel, es por eso que los comunistas llamaron al existencialismo “una filosofía burguesa”, para contempladores del caos o de los eventos desafortunados de la otredad, no obstante, cabe mencionar que la contemplación es un arma valiosísima, sin ella Aróstegui no habría capturado el sentir y la necesidad del pueblo durante el 1998, no habría llegado a la certeza de que urgía ser como el fénix y que solo así nacería una nueva Nicaragua.

Metafísica

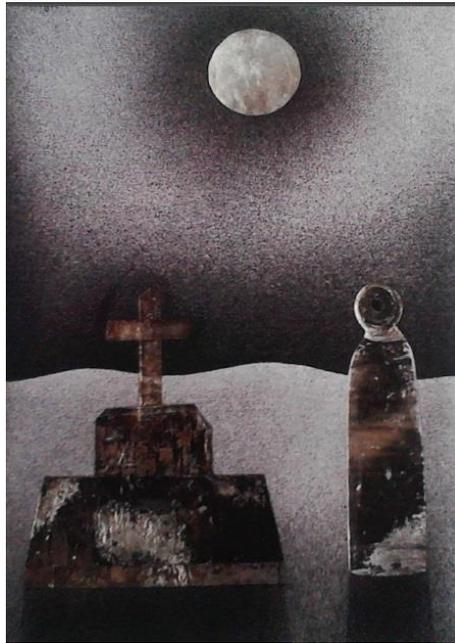
Desde el instante en que aparece un ave fénix en el centro del lienzo puede confirmarse que estamos ante una obra metafísica por excelencia, el pájaro milenario teje una atmósfera en donde conviven la física y lo que está más allá de esta, de hecho, el ave sale por su portal e inmediatamente se encuentra por encima de las montañas y cerros de Nicaragua, trae consigo una buena noticia: la esperanza, el renacer, la oportunidad y el cambio.

El ave es la prueba fehaciente de que hay un mundo más allá de la carne, más allá de lo material y palpable, puede ser un mundo onírico donde las cosas siempre tienen una naturaleza ancestral y enigmática, y donde todo pervive a muchos metros sobre el suelo, con forma de pensamientos y sueños milenarios. Ave fénix deja un sabor a eternidad, a deslocalización, nunca se sabe a ciencia cierta si proviene del cielo o más allá del cielo, en el centro de lo desconocido, aquel sitio que no pude describirse con frases humanas.

Dentro del espacio pictórico representa la creencia de que existen dimensiones etéreas inimaginables, Aróstegui captura a plenitud todas esas sensaciones y las trasmite al espectador por medio del uso razonado de los colores, sumándole la perspectiva aérea y espacial que ubica la mente del que observa en un nivel extraordinario.

Con base en los postulados definidos por Giorgio de Chirico, el iniciador de la pintura metafísica, esta obra pertenece a esa faceta de las artes plásticas en la que sobresalen las imágenes alejadas del mundo cotidiano y ordinario, no es muy normal que por encima del paisaje nicaragüense vuele libremente un ave fénix, quizá un guardabarranco, un zanate de pelo azulado, o una gaviota, pero un fénix, vendría a provocar que los escépticos se rasguen los cabellos y los creyentes bailen de júbilo por la confirmación materializada de su fe.

9.8. Análisis de la obra “La tumba en la nieve”



Ficha técnica núm. 8

Nombre de la obra: La tumba en la nieve

Nombre del autor: Alejandro Aróstegui

Año de realización: 1995

Técnica / Género: Mixta y Collage sobre papel

Medidas: 49 ½ x 29 cm

Morfología y estructuración artística

Puntos: Pueden percibirse incontables puntos en todo el espacio pictórico, algunos se aprecian más que otros debido a la utilización de papel como base.

Línea: En esta obra hay variedad de líneas, en la parte central cruza de lado a lado una línea curva horizontal, también, en la parte inferior destacan rectas verticales y oblicuas representadas por el crucifijo y el bulto humano.

Contornos: Los contornos aparecen nítidos y son completamente geométricos, la luna está representada por un círculo perfecto, resalta la figura de una cruz, un trapecio invertido y un cuadrado.

Texturemas: Los texturemas presentes en la obra son táctiles y visuales, los táctiles pueden apreciarse por medio de los elementos extrapictóricos adheridos, en este caso las latas, por otro lado, están las texturas visuales que aluden a las pinceladas de pintura en todo el cuadro.

Composición: Al visualizar la obra “La tumba en la nieve”, primeramente hay que aclarar que el **eje u orientación** es vertical y determina estabilidad, ascensión y firmeza. La cruz y la silueta humana tienen dicha postura, pero el **equilibrio** es logrado mediante la línea horizontal que separa el cielo de la tierra. También, cabe destacar que la **estructura** es cuadrada, inerte, estable y con poco dinamismo. En lo que respecta a la **perspectiva**, es menester señalar que en esta obra se utilizó una perspectiva moderna, Aróstegui se concentra solamente en la altura de las imágenes, pero no en la profundidad de campo. Por último, ha de mencionarse el **peso visual** ubicado en la parte inferior del lienzo, en esta área resalta el sepulcro con la cruz encima y la silueta humana.

Coloremas: Los colores que aparecen en la obra son tres el negro el blanco y el café, todos poseen matices puros; el negro y el blanco, aparecen esparcidos en todo el paisaje, mientras que el café podemos encontrarlo en el sepulcro con la cruz encima. De acuerdo a la psicología de los colores de Heller (2008), el color negro simboliza muerte, el final del camino, la última morada y el duelo, por otro lado está el blanco, según la autora este es el color de los espíritus y de los seres que yacen en otra dimensión, finalmente, el café, alude a la tierra y el deterioro, también representa el pasado, lo que fue, en la obra todos los colores mencionados están enfocados en la añoranza, la necesidad de traer al mundo a un ser amado que falleció.

Collage: El collage está logrado por medio de la adhesión de elementos extrapictóricos al lienzo, latas meticulosamente formadas y un elemento que parece un amortiguador de vehículo.

Método iconológico panofskiano, aplicado en la obra de Alejandro Aróstegui

Preiconografía

Dentro del espacio pictórico de la obra “La tumba en la nieve” se avista una atmósfera oscurecida, es de noche, la luna brilla e invade todo el cielo, la utilización de destellos níveos provocan en el espectador la sensación de que está cayendo nieve verdadera por todas partes. Seguidamente, en la zona inferior de la pintura hay una tumba antigua que está siendo observada por una persona.

Iconografía

En esta primera descripción temática puede hacerse uso de la observación profunda e identificación realista de los elementos e imágenes que saltan a la vista del espectador, cabe mencionar que el paisaje no puede haber sido Nicaragua, puesto que en Nicaragua no cae nieve, seguramente esta obra alude a otro tiempo, otro lugar en el que Aróstegui visualizó una circunstancia similar, en Europa quizá o Estados Unidos, sitios en donde por naturaleza nieva mucho.

Ahora bien, la obra fue hecha en 1995, en este año el pintor se encuentra en su taller recuperando con mayor fuerza su propio paisaje, no obstante, “La tumba en la nieve”, no posee las características de su paisaje, es sombrío, no existe la utilización de azules o verdes, no se ve el lago por ningún lado, tampoco montañas y volcanes, esta obra es la materialización de un recuerdo, es la visión de otra época.

En lo que respecta a la hermosa luna, puede decirse que es el único elemento relacionado con el paisaje arosteguiano, los plenilunios son su sello y abarcan todos sus panoramas sin importar el lugar en donde se encuentre, Europa, Estados Unidos, México, Costa Rica, etc. “La tumba en la nieve”, es una obra sin localización geográfica, es imposible saber de quién es la tumba y la identidad exacta de la persona que le observa.

Iconología

La interpretación temática de esta obra se apoya de imágenes vacías y sin movimiento, solamente sugieren un estado de ánimo: “la añoranza y el recuerdo de quien fue”, esta desolación puede relacionarse con los sentimiento de pérdida que dejaron las guerra en Nicaragua, en 1995, está por terminar el gobierno de doña Violeta Chamorro y las heridas de las madres que perdieron a sus hijos están abiertas, los huérfanos, las viudas no han podido avanzar en la vida debido a la frustración y evasión de la realidad.

La sociedad nicaragüense de la década de los noventa se caracteriza por tener muchos vacíos existenciales, hay un déficit cultural y un estancamiento económico; el terremoto y las guerras dejaron solo escombros, esta obra transmite una sensación de desasosiego, la tranquilidad que refleja es como un grito ahogado, no es placentero observarla por mucho tiempo porque no aporta vida sino desesperanza.

La postura de la persona que aparece contiguo a la tumba es de duelo sin fin, el sepulcro simboliza la muerte, los planes abandonados, los sueños perdidos, también, puede interpretarse como el amor que trascendió, porque pese a la ausencia física, hay un ideal de que la vida es corta y tarde o temprano las personas que se soltaron las manos podrán reencontrarse en alguna dimensión desconocida.

Por otro lado está la nieve que cae deliberadamente en todas partes, esta simboliza la limpieza, la nieve es agua en su forma más fortalecida, su color blanco significa pureza, David le rogó a Dios en el salmo 51, que le purificase del pecado, lavándolo para que pudiera ser “más blanco que la nieve”. Dentro del espacio pictórico de la obra, la nieve es la esperanza, es la virtud teologal por la que se espera con firmeza que Dios dé los bienes prometidos, levante a los muertos de sus tumbas, sane el corazón de los oprimidos y cure a los hambrientos de pan y justicia.

Los símbolos de colonización y enajenación presentes en la obra de Alejandro Aróstegui

Símbolos de colonización y enajenación

Los símbolos de colonización y enajenación presentes en la obra “La tumba en la nieve” son las latas y el amortiguador de vehículo que simula ser una persona. Estos elementos surgieron dentro de la doctrina de desarrollo y celeridad del capitalismo, las latas son el material que sirvió de envase para distintos productos que posteriormente serían vendidos a las masas, luego, las masas crearon grandes vertederos de basura con ellas, contaminando el medio ambiente de una manera desorbitante. El papel del arte entró en juego en el instante mismo en que se ideó trasladar los desechos a los espacios pictóricos como una forma de denunciar dichos crímenes ecológicos y sociales, las latas serian la encargadas de sugerir obras nunca antes visionadas, en la entrevista realizada por Navarro (2015), Aróstegui dijo claramente que las latas le permitían entrar en mundo de inagotables posibilidades creativas.

Amortiguador

En la superficie pictórica se aprecia a simple vista la silueta de una persona que observa detenidamente la tumba en la nieve, este bulto humano es representado por Aróstegui a través de un amortiguador de vehículo, dicho amortiguador se considera un símbolo de colonización y enajenación porque tiene sus orígenes en la doctrina de desarrollo y progreso fundada durante el siglo XIX y XX.

De acuerdo con Salutip (2010), los primeros amortiguadores se utilizaron con anterioridad a 1920, estos dispositivos no eran ni muy duraderos ni muy satisfactorios en su rendimiento, sin embargo, sirvieron para señalar la necesidad de buscar otros dispositivos de amortiguación que fueran más eficientes y confiables.

Con el paso de los años, surgieron los amortiguadores hidráulicos, estos fueron la respuesta para llenar esta necesidad y surgieron a principio de los años veinte. Los primeros amortiguadores hidráulicos eran de "una sola acción", es decir que trabajaban en una sola dirección, generalmente de extensión y se les conoció como de "leva y brazo o palanca". Según Salutip (2010), el material de estos era de hierro pesado y fundido, también, contenían un pistón accionado por una leva que operaba dentro de un cilindro vertical. El cuerpo de esta unidad quedaba sujeto con pernos al bastidor del vehículo y la leva era accionada por una palanca o brazo horizontal conectado al eje por un cinturón o correa de algodón.

Ahora la pregunta es, ¿cómo llegaron estos objetos a los espacios pictóricos de Alejandro Aróstegui?, bueno, las posibilidades son incontables, pero conociendo su costumbre de visitar los vertederos de basura más grandes de la nación, puede ser que uno de sus recorridos haya encontrado dicho amortiguador que supo inspirarle perfectamente la silueta de un ser humano.

Existencialismo y metafísica como temas recurrentes en la pintura de Alejandro Aróstegui

Existencialismo

En esta obra se percibe un vacío existencial en todo su esplendor, la muerte es el personaje principal. Para Sartre (1944), la muerte es ruptura, quiebra, límite, caída en el vacío y lejos de dar un sentido a la vida, le quita toda significación, también, expresa que la muerte, como el nacimiento, es inesperada y absurda, puesto que se nace sin motivo y se muere por casualidad, le quita al hombre su libertad y anula todas sus posibilidades de realización.

La filosofía existencialista de Sartre en torno a la muerte se ve clara en la obra arosteguiana, "La tumba en la nieve", esta pintura provoca una sensación de pérdida absoluta, inmovilidad y estancamiento, quien yace en la tumba perdió toda posibilidad de realizar sus planes y sueños, quizá no pudo despedirse de la persona que está afuera observando sus restos, o talvés le extrañan en demasía tanto así que con solo el hecho de estar cerca de su última morada se consigue cierta quietud interior. Aróstegui logra transmitir al espectador todos esos

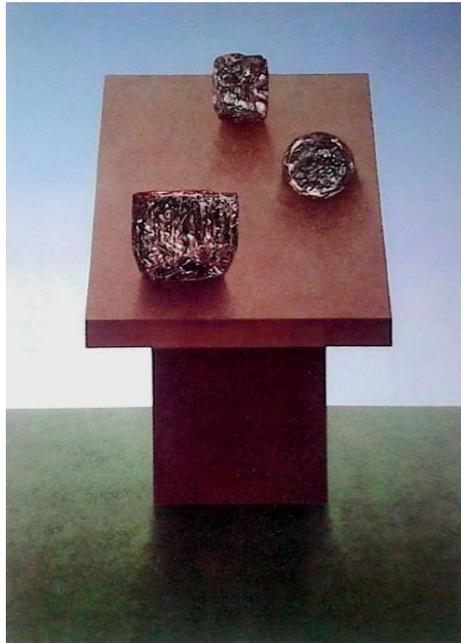
sentimientos de desesperanza, la luna ambienta un instante de tristeza y soledad, la nieve aporta dramatismo y frialdad. En fin, todos los símbolos conllevan a un solo concepto; la pérdida de la vida en este mundo, el único lugar donde el hombre puede condenarse, o salvarse, ser nada o ser todo.

Metafísica

“La tumba en la nieve”, es una obra con contenido dualmente metafísicos, la vida y la muerte; el primero se cataloga metafísico por ser el evento más maravilloso y porque también está relacionado con el soplo divino proveniente de Dios, un hecho en donde no caben explicaciones científicas ni de escépticos. Por otro lado está la muerte, representada por los restos que yacen dentro del sepulcro, y que son la prueba fehaciente de la existencia del espíritu en el ser humano, cabe mencionar que dicho espíritu pertenece a dimensiones metafísicas que aún el hombre no puede comprender del todo.

De igual forma, puede decirse que esta es una obra metafísica debido a la utilización de contenidos fuera de lo común, también por la adhesión de elementos insólitos al espacio pictórico, como la lata o el amortiguador, dichos elementos comunican un evento pasado, una personalidad, por ejemplo: con el amortiguador, Aróstegui hace referencia a personas descontroladas, con poca estabilidad emocional, en fin, alude a todas las afecciones que provoca un amortiguador desgastado y viejo a un vehículo. La metafísica es el sentimiento íntimo del autor, su mensaje implícito que dice “Hay que aprovechar la vida a plenitud, porque cuando la muerte llega no hay retorno”.

9.9. Análisis de la obra “Mesa con tres objetos”



Ficha técnica núm. 9

Nombre de la obra: Mesa con tres objetos

Nombre del autor: Alejandro Aróstegui

Año de realización: 1989

Técnica / Género: Mixta y Collage sobre tela

Medidas: 110 x 162 cm

Morfología y estructuración artística

Puntos: Desde el instante en que el pincel tiene contacto con la superficie pictórica se forman puntos diminutos, por eso en la obra “Mesa con tres objetos” podemos avistar puntos por todas partes, Cabe mencionar que esto se debe a que la base principal es tela y al ponerse en contacto con pinturas acuosas resaltan más las concavidades.

Líneas: En la obra hay líneas horizontales y verticales, las primeras se perciben en la mesa, sin olvidar la línea que separa la tierra del cielo, por otro lado, las verticales, se concentran solamente en los bordes de la mesa.

Contornos: “Mesa con tres objetos”, tiene contornos cuadrados, encima de la mesa hay tres objetos, uno redondo, otro que casi alcanza la forma de un trapecio y el último que es similar a un oval.

Texturemas: Las texturas presentes son en su mayoría visuales, Aróstegui pintó meticulosamente una mesa, sobre un terreno enverdecido e impecable, también, pintó un cielo despejado. Los texturemas táctiles se encuentran sobre la mesa, el pintor colocó tres latas que simulan ser un plato, un vaso y una olla, todos con relieves y concavidades que le dan al espectador deseos de tocar.

Composición: En esta parte de la estructuración artística es necesario analizar la forma en que el pintor acomodó cada elemento, dentro del espacio pictórico se vislumbra un **eje vertical**, la mayoría de las líneas tienen esa dirección, lo que genera un efecto de estabilidad del terreno, ascensión equilibrio y firmeza. Por otro lado, en lo que respecta al **recorrido visual** está claro que el ojo humano observa el lienzo de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha.

Cabe destacar que la **estructura** de la obra es rectangular, y debido a eso se forma una tensión espacial, carece de dinamismo y esa penuria provoca en el espectador una sensación de inercia y pasividad absoluta. “Mesa con tres objetos”, es una obra con **perspectiva** moderna, o sea, que prescinde de la perspectiva euclidiana y se enfoca más en la altura, por eso notamos que la mesa es alta, casi del mismo tamaño del paisaje donde se encuentra, Aróstegui olvida la profundidad de campo en este lienzo.

Coloremas: “Mesa con tres objetos”, es una obra de colores vivos, el paisaje está ornamentado de un verde con matices puros, pero para simular ciertas sombras Aróstegui combinó pigmentos negros, asimismo, utilizó el azul cerúleo en la parte superior, pero poco a poco lo fue degradando hasta llegar a un valor mayor, casi blanco. En lo concerniente a la mesa el pintor nicaragüense utilizó tonos ocre intensos, con cierta pigmentación oscura en los bordes y las bases que le sostienen, los tres objetos son una combinación de café, negro y sutiles atisbos blancos. Ahora, según la psicología cromática de Heller (2008), el verde simboliza la fertilidad, la creatividad, la vida y la salud, también, es el color del amor incipiente y siempre le lleva la contraria a las sociedades tecnológicas, de igual manera, significa tolerancia y conciencia medioambiental.

Dentro de la obra el verde alude a la salubridad de la tierra, permite la calma y la relajación, por otro lado, el azul cerúleo que indica niveles de emoción equilibrada, permite dentro de la superficie pictórica estados de meditación y reflexión en torno a las posesiones del hombre y también en torno a sus carencias. Finalmente, hemos de concentrarnos en la mesa que posee tonos marrones, según Heller (2008), es el color de lo acogedor, de los sabores fuertes y lo nacional, seguidamente están los tonos oscuros de los bordes de la mesa y los objetos.

En líneas anteriores se dijo que en dichos objetos Aróstegui usó una combinación de café, negro y atisbos blancos, dentro de la psicología del color esta mezcla simboliza antigüedad, origen, y puede ser que los utensilios de cocina debido a su apariencia longeva pertenezcan a épocas prehispánicas.

Collage: En la obra “Mesa con tres objetos”, el collage se logra por medio de la adhesión de elementos extrapictóricos a la superficie del lienzo, en este caso son las latas debidamente contorneadas.

Método panofskiano, aplicado en la obra de Alejandro Aróstegui

Preiconografía

En la superficie pictórica de la obra “Mesa con tres objetos”, se avista un paisaje iluminado, un terreno en donde resalta el color verde del pasto y el azul celeste del cielo despejado, en la parte central se alza altiva una mesa de aspecto rústico y a la vez moderno, sobre ella reposan inmóviles tres objetos de aspecto senil, que claramente son utensilios de cocina, un vaso, un plato y una olla.

Iconografía

En esta primera descripción temática primeramente hay que destacar que la obra “Mesa con tres objetos”, fue realizada en 1988, año en el que Aróstegui se encontraba exiliado en Costa Rica, el pueblo vecino que le brindó hospitalidad y la calma necesaria para elaborar piezas maestras. Según la Embajada de España en Nicaragua, (2007), durante este año Aróstegui alcanzó una producción artística fructífera: “Mi pintura ganó sobriedad y brillo colorístico, mis mesas se convirtieron en cubos y en planos flotantes, mis paisajes fueron admirados” (p.35). La obra “Mesa con tres objetos”, es el resultado de esa tranquilidad que le brindó el exilio, cabe mencionar que es un paisaje que no puede ser localizado en alguna zona de su tierra natal, debido a su estancia en Costa Rica, Aróstegui modifica su atmósfera pictórica, por eso no se ven lagos, montañas ni volcanes, pero si tres objetos cotidianos que se utilizan a

la hora comer, y que naturalmente se colocan sobre una mesa, sin importar que dicha mesa esté ubicada en Costa Rica, Europa u otro rincón del mundo.

Iconología

La interpretación temática de esta obra está conexas a la situación social y política del país, en 1988 Nicaragua está bajo la presidencia de Daniel Ortega, este se caracteriza por ser un período muy complejo de la historia del país, la guerra, la tendencia autoritaria del FSLN, y la crisis económica oscurecieron en gran medida los logros sociales del gobierno sandinista. La embajada de España en Nicaragua, (2007), explica que el gobierno de Reconstrucción Nacional, encabezado por el FSLN, comenzó a adoptar profundas reformas, entre ellas:

La cruzada de alfabetización, los intentos de mejorar el acceso de la salud para toda la población, la reforma agraria, pero también la nacionalización de la mayor parte de la industria, y en el sector financiero, con la llegada al poder de los Estados Unidos de Ronald Reagan, y en el contexto internacional de la guerra fría, Washington empezó a financiar a grupos armados antisandinistas, la denominada contra, al tiempo que impulsó un embargo a Nicaragua (p.64).

Cabe mencionar que la guerra y todos los errores de planificación del régimen sandinista condujeron a un colapso de la economía nicaragüense, los pobladores mostraron un rechazo total a la guerra, este desdén impulsó las conversaciones de paz en 1988, se firmó un acuerdo entre los cinco presidentes centroamericanos en el que se planteó el desmantelamiento de la contra y la realización de reformas constitucionales para garantizar la celebración de elecciones con plenas libertades políticas en 1990. Quizá estas buenas noticias le inspiraron a Aróstegui la realización de su obra “Mesa con tres objetos”, con un colorido vistoso y lleno de vida, como una mañana nueva después de una noche de tormenta.

La mesa firme en la tierra simboliza la hospitalidad de los países vecinos que le recibieron con las manos llenas de afecto, es como un agradecimiento, los tres objetos representan la humildad del artista y su familia al estar lejos de casa, cabe destacar que estos tres objetos parecen utensilios de cocina de épocas prehispánicas y aluden directamente al reconocimiento de las raíces, el pintor nunca olvidó sus orígenes. En síntesis, “Mesa con tres objetos”, es el resultado de la travesía emprendida por el artista y su familia lejos de Nicaragua, una travesía que por ventura y gracias al creador fue productiva, porque encontraron tierra firme, hospitalidad y buena gente. Aróstegui, Mercedes y su hijo, obtuvieron socorro y la oportunidad de vivir en calma mientras que Nicaragua se desintoxicaba del poder opresor, la violencia y la muerte.

Los símbolos de colonización y enajenación presentes en la obra de Alejandro Aróstegui

Símbolos de colonización y enajenación

Los símbolos de colonización y enajenación presentes en la obra son las latas contorneadas de tal forma que simulan ser un vaso, un plato y una olla, dichas latas pudieron haber sido extraídas de algún vertedero de la capital, y posteriormente el pintor les hizo pasar por sutiles procesos de barnizado. Cabe mencionar que la mesa no es una mesa común con cuatro patas, este es un diseño moderno, con solo una pieza que le sostiene, creada con el objetivo de agregar más espacios a los bordes, es una mesa que surgió dentro de la nueva producción en masa y su originalidad provocó enajenación, las personas decidieron comprarlas para ornamentar salas, oficinas, cocinas, habitaciones etc.

Existencialismo y metafísica como temas recurrentes en la pintura de Alejandro Aróstegui

Existencialismo

El existencialismo de esta obra es humanista en su totalidad, su colorido y sus elementos no transmiten nada sórdido, nada turbio, ni viscoso, al contrario, hay una transmisión de vibras positivas y esperanzadoras, de seres humanos que pese a las vicisitudes de la vida continúan su marcha, sin reprochar ni maldecir. En 1988 Aróstegui se encuentra exiliado en Costa Rica, debido a la hostilidad de un gobierno que limitó las libertades de expresión y las libertades creadoras y artísticas, al decidir autoexiliarse en Costa Rica, el pintor marcó su carrera y el rumbo de su vida, pero lo hizo muy sabido de que todo iba a cambiar, su paisaje, su entorno familiar, entre otras cosas, no obstante, dicha acción, era necesaria puesto que en Nicaragua durante esa época todo era revolución, pero una revolución desviada y equivocada, donde el arte verdadera no tenía lugar.

Sartre (1946), expresa lo siguiente:

El primer paso de existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y asentar sobre él la responsabilidad de su existencia, y cuando decimos que el hombre es responsable de sí mismo, no queremos decir que el hombre es responsable de su estricta responsabilidad, sino que es responsable de todos los hombres (p.4)

Aróstegui, como fiel lector del existencialismo sartreano, seguramente conoce bien este pasaje, por tanto tomó la decisión de viajar a Costa Rica, no solo buscando su tranquilidad sino también la de su familia, el existencialismo humanista le permitió no pensar solo en él,

también, le hizo decidir sin titubeos un cambio de vida que era necesario, rompió el quietismo y al hacerlo encontró en su obra cosas nunca antes visionadas, colorido y vitalidad.

Metafísica

“Mesa con tres objetos” es una obra metafísica que se encuentra ubicada entre las visiones misteriosas y quietas. En el espacio pictórico podemos ver un campo lleno de luz, con una mesa alta y tres objetos encima, todo parece descansar eternamente y vibrar en dimensiones más allá de la física. Dentro de los postulados de Giorgio de Chirico esta obra tiene una deslocalización, puesto que no es común ver una mesa con tres objetos extraños en medio de un campo sin la presencia de personas.

De Chirico (1990), citado en Buades, (2011) dice:

Para obtener aspectos nuevos y más misteriosos debemos recurrir a otras combinaciones, la estatua en una habitación sola, sin personas vivas podría provocarnos sensaciones nuevas, los muebles, que tienen ese poder de despertar en nosotros ideas de una extrañeza muy particular. Los muebles, retirados de la atmósfera de nuestra habitación y expuestos en el exterior despiertan en nosotros una emoción que también nos muestra la calle bajo un nuevo aspecto. Es muy profunda también la impresión que nos producen los muebles abandonados en parajes desiertos, en medio de la naturaleza infinita. (p. 81)

Si nos sentamos a ver la obra “Mesa con tres objetos”, captaremos todas esas sensaciones de asombro, descritas por De Chirico, el espectador puede ver y exclamar... ¿quién podría ubicar una mesa así con tres objetos encima, en medio de un campo abierto?... en lo concerniente a la naturaleza que se aprecia de fondo De Chirico explica que esta envuelve a los muebles en dimensiones que no conocíamos, les otorga inocencia, ternura y dulzura, asimismo, afirma que dichas combinaciones pueden producir misterio y soledad en el espectador.

9.10. Análisis de la obra “Mesa de Midas, (díptico)”



Ficha técnica núm. 10

Nombre de la obra: Mesa de Midas
(díptico)

Nombre del autor: Alejandro Aróstegui

Año de realización: 1996

Técnica / Género: Mixta y Collage sobre tela

Medidas: 110 x 162 cm

Morfología y estructuración artística

Puntos: En la obra “Mesa de Midas”, no se distinguen muchos puntos, la superficie es lisa, no obstante, los personajes y los evidentes utensilios de cocina presentan trazos diminutos, acentuados por las pinceladas. También, hay que destacar que el hecho de que no se vean los puntos en otras zonas del lienzo, no quiere decir que no existan, al contrario, hay infinitudes, lo que ocurre es que el ojo humano no los puede percibir.

Líneas: La mayoría de líneas son verticales, también pueden distinguirse líneas oblicuas en algunos de los objetos puestos en el bufete, asimismo, hay una línea horizontal poco visible que marca la entrada a la habitación donde se encuentran los personajes y las piezas representativas de una mesa cuando está servida.

Contornos: Los contornos en esta pintura son simétricos, hay círculos, cuadrados, sin olvidar las dos siluetas humanas situadas de lado a lado.

Texturemas: Los texturemas de la obra “Mesa de Midas”, son visuales y táctiles, los visuales se logran mediante la utilización de pinturas acuosas, y los táctiles por medio del uso de latas debidamente trabajadas y adheridas al espacio pictórico.

Composición: Dentro de la composición de este lienzo, primeramente hay que visualizar que los elementos fueron ubicados con un sentido, por ejemplo: la orientación es vertical, con el fin de provocar un efecto de estabilidad, ascensión, equilibrio y firmeza, en lo correspondiente al recorrido visual, cada elementos se lee específicamente de arriba hacia abajo, y de izquierda a derecha, esta práctica le permite al espectador capturar los detalles más importantes. La estructura de esta pintura es rectangular, lo que permite variación y dinamismo.

Aróstegui hace uso de la simetría vertical y con ese eje aplica los colores, los contornos y las texturas. En el caso de la perspectiva de la obra, cabe mencionar que estamos ante una perspectiva moderna, el pintor se concentra en lo ancho y alto de las imágenes, pero nunca en la profundidad de campo, por último, está el peso visual, repartido proporcionalmente en todo el lienzo, los personajes, la mesa y los objetos.

Coloremas: Los colores visibles dentro del espacio pictórico son variados. De fondo se avistan tonalidades frías, mezclas de azules con pigmentos oscuros, verdes y blancos, por otro lado está la mesa, que resalta por su color rojo encendido, de igual manera hay un dorado que cubre los cuerpos completos de los personajes, así como también algunos utensilios, finalmente está el color negro, localizado en la única base que sostiene a la gran mesa.

Ahora, para comprender el significado de todas esas tonalidades es menester aplicar las teorías cromáticas postuladas por Heller (2008), según ella, los azules simbolizan la inteligencia, la fantasía y la divinidad, al mezclarse con el color negro vendría a significar turbación de la inteligencia, ese instante en donde la astucia falla y se cometen errores graves. La mezcla de verde, azul y negro, le dan origen a un color turquesa oscurecido que representa la pérdida de virtudes naturales, puede interpretarse como la advertencia de una plaga, una maldición que amenaza la vida, la utilidad y belleza de los prados, campos d cultivo o jardines hogareños.

Posteriormente está el color rojo, que se caracteriza por ser el favorito de los reyes, es lujo y extravagancia, luego tenemos el pigmento dorado, asociado con la riqueza y la fama, y por último el negro, que alude a las malas ideas, malas decisiones y comportamientos.

Collage: El collage en esta obra es posible mediante la utilización de las latas, elementos extrapictóricos extraídos de la cotidianeidad y trasladados al lienzo de forma comunicativa y a la vez denunciante.

Método Panofskiano, aplicado en la obra de Alejandro Aróstegui

Preiconografía

En la obra, “Mesa de Midas”, hay una atmósfera muy similar al de una habitación, una sala o un cuarto de estar, dicho sitio posee una entrada ancha y llena de luz, seguidamente resalta una mesa roja engalanada con varios cubiertos que se utilizan para comer, todos estos tienen una apariencia brillante, limpia y organizada, a ambos lados de la esférica mesa aparecen de pie dos personas, un adulto con aspecto servicial y caviloso ante alguna situación inesperada y una niña inexpresiva, sin indicios de movimiento, de brazos cruzados como quien espera, o como quien junta sus extremidades para rodear a alguien.

Iconografía

En esta primera descripción temática de la obra arósteguiana, “Mesa de Midas”, será necesario examinar todas las literaturas en torno al personaje, datos antiguos, entre otros. La primera interrogante que surge de esta pintura es: ¿Quién es Midas?... prematuramente no es posible localizarle, no obstante, si investigamos un poco encontraremos que Midas pertenece a la mitología griega. Según Herodoto, Midas era rey de Frigia e hijo de Gordias que gobernó en el período (740 a. C. y el 696 a. C.), de acuerdo con el historiador y geógrafo griego, Midas fue el primer rey extranjero que mandó un regalo al santuario de Delfos y su reinado abarcó la mayor época del esplendor de esta ínsula, que luego se expandió al este hasta la frontera con Urartu, ocupando una extensa zona de Asia Menor. El viajero, geógrafo e historiador griego Pausanias, comenta que dicho rey tuvo una hija a la que nombró Zoe, asimismo, explica que debido a las relaciones comerciales que tuvo con Asiria y Urartu, sus riquezas se acrecentaron tanto que los griegos decidieron darle un espacio importante en la mitología.

El archivo escrito acerca de la historia de este rey griego es acerca de su vida invadida de lujos y su excesiva codicia,

Midas fue un rey de gran fortuna que gobernaba en el país de Frigia. Tenía todo lo que un rey podía desear. Vivía en un hermoso castillo rodeado de grandes jardines y bellísimas rosas. Era poseedor de todo tipo de objetos lujosos. Compartía su vida de abundancia con su hermosa hija Zoe. Midas pensaba que la mayor felicidad le era proporcionada por todo su oro. Comenzaba sus días contando monedas de oro... Se reía... Se reía y tiraba las monedas hacia arriba para que les cayeran encima en forma de lluvia. De vez en cuando se cubría con objetos de oro, como queriéndose bañar en ellos, riendo feliz como un bebé. (La leyenda del rey Midas, s.f)

La historia del rey Midas también está completamente ligada a lo mitológico, en ella se cuenta la manera en que llegó a ganar los favores de un dios...

Cierto día, el dios de la celebración, Dionisio, pasaba por las tierras de Frigia. Uno de sus acompañantes, de nombre Sileno, se quedó retrasado por el camino. Sileno, cansado, decide dormir un rato en los famosos jardines de rosas. Allí lo encuentra Midas, quién lo reconoce al instante y lo invita a pasar unos días en su palacio. El dios de la celebración muy agradecido por la gentileza de Midas, le dijo: “Me has dado tal placer al haber cuidado de mi amigo que quiero hacer realidad cualquier deseo que tengas”. Midas respondió inmediatamente: “Deseo que todo lo que toque se convierta en oro”. Dionisio frunció el entrecejo y le dijo: “¿Seguro que deseas eso?”. A lo que Midas respondió: “¡Seguro, el oro me hace tan feliz!” Finalmente, Dionisio contesta reacio: “Muy bien, a partir de mañana todo lo que toques se transformará en oro”. (Ibidem)

Es evidente que el rey Midas no tomó las decisiones más convenientes para su vida, pero lo peor de todo fueron las consecuencias de ese deseo que le concedió Dionisio.

Al día siguiente Midas se despertó ansioso por comprobar lo que Dionisio le había prometido. Extendió sus brazos tocando una mesita que de inmediato se transformó en oro. ¡Midas saltaba de felicidad! Y continuó comprobando... tocó una silla, la alfombra, la puerta, la bañera, un cuadro y siguió corriendo como un loco por todo su palacio hasta quedar exhausto y al mismo tiempo contentísimo. Se sentó a desayunar y tomó una rosa entre sus manos para respirar su fragancia. Pero... al tocarla se había convertido en un frío metal. “Tendré que absorber el perfume sin tocarlas, supongo”, pensó desilusionado. Sin reflexionar, se le ocurrió comer un granito de uva, pero casi se quebró una muela por morder la pelotita de oro que cayó en su boca. Con mucho cuidado quiso comer un pedacito de pan, sin embargo estaba tan duro lo que antes había sido blandito y delicioso. Un traguito de vino, quizás... pero al llevar el vaso a la boca se ahogó tragando el oro líquido. De repente, toda su alegría se transformó en miedo. Justo en ese momento, su querida gatita saltó para sentarse con él, pero al querer acariciarla, quedó como una estatua dura y fría. Midas se puso a llorar:

“¿Sentiré solamente cosas frías el resto de mi vida?”, se preguntaba entre lágrimas. Al sentir el llanto de su padre, Zoe se apresuró para reconfortarlo. Midas quiso detenerla pero al instante una estatua de oro había quedado a su lado. El rey lloraba desconsoladamente. (Ibidem)

Lo importante de esta historia es el reconocimiento de los errores y las malas elecciones, Midas se arrepiente y busca la manera de remediar su dolor, a la vez, lucha por recuperar lo perdido a causa de su codicia.

Finalmente levantó los brazos y suplicó a Dionisio: “¡Oh, Dionisio, no quiero el oro! ¡Ya tenía todo lo que quería! ¡Solo quiero abrazar a mi hija, sentirla reír, tocar y sentir el perfume de mis rosas, acariciar a mi gata y compartir la comida con mis seres queridos! ¡Por favor, quítame esta maldición dorada!” El amable dios Dionisio le susurró al corazón: “Puedes deshacer el toque de oro y devolverle la vida a las estatuas, pero te costará todo el oro de tu reino” y Midas exclamó: “¡Lo que sea! ¡Quiero a la vida no al oro!” Dionisio entonces le recomendó: “Busca la fuente del río Pactulo y lava tus manos. Este agua y el cambio en tu corazón devolverán la vida a las cosas que con tu codicia transformaste en oro”. Midas corrió al río y se lavó las manos en la fuente, agradecido por esta oportunidad. Se asombró al ver el oro que fluía de sus manos para depositarse en la arena del fondo de la fuente. Rápidamente, llevó una jarra de agua para volcar sobre Zoe y rociar a la gata. Al instante, sonaba en el silencio la risa y la voz musical de Zoe y el ronroneo de la gata. Muy contento y agradecido salió Midas con su hija para buscar más agua del río Pactulo y así poder rociar rápidamente todo lo que brillaba de oro en el palacio. Gran alegría le proporcionó a Midas el observar que la vitalidad había retornado a su jardín y a su corazón. Aprendió a amar el brillo de la vida en lugar del lustre del oro. Esto lo celebró regalando todas sus posesiones y se fue a vivir al bosque junto con su hija en una cabaña. A partir de lo ocurrido, jamás dejó de disfrutar de la auténtica y verdadera felicidad. (Ibidem)

La historia del rey Midas ha sido transmitida a lo largo del tiempo a través de la literatura, la escultura, la pintura, entre otros. Un ejemplo palpable de eso es la obra realizada por el nicaragüense Alejandro Aróstegui en 1996, en ella se visualiza claramente la incompetencia del rey, su rostro desesperado dice a gritos: “¡intento tomar el pan y los cubiertos sin convertirlos en oro, pero no lo logro”... también, podemos avistar la silueta pequeña de su hija con los brazos cruzados, demostrando obstinación y decepción ante el deseo que le fue concedido a su padre, de igual manera, puede interpretarse como la postura estática que adquirió después de haber sido convertida en oro.

Iconología

Para darle una interpretación temática a esta obra es preciso recorrer el contexto políticosocial de la época, durante 1996 Nicaragua vivía una situación económica desfavorable, doña Violeta Chamorro tuvo que lidiar con la escasez de víveres, la nacionalización, las confiscaciones, la reforma agraria y el conflicto armado. Lo único que había en la nación eran heridas profundas, pérdidas, orfandad y sepulcros llenos. Por eso, puede decirse que esta obra tiene un mensaje universal y está relacionado con: “el lado oscuro de las riquezas materiales”, “la enfermedad de los ricos, que cuando más tienen, más quieren”, “la codicia de los dictadores”, “los afectos que el oro no puede comprar”, entre otros. Aróstegui desempeña con su lienzo un papel humanizante, intenta decirle al mundo que no deben desesperarse por obtener riquezas materiales sino por hacer el bien y ayudar a quien lo necesite. También, alude a la importancia de los valores humanos, entre ellos la fe, la libertad, el arte, el respeto, la piedad y el amor.

En la obra hay una mesa roja familiar llena de cubiertos, Midas intenta servir los alimentos sin tocar nada pero es imposible, su hija se muestra indiferente ante él, como aquel adolescente enojado con el mundo debido a la falta de atención de sus tutores, este es un punto importante porque actualmente sucede en todas las familias, la mayoría de los padres se concentran en trabajar, comprar electrodomésticos, alimentos para el hogar, pero nunca se sientan a conversar con sus hijos temas importantes y necesarios. Finalmente, cabe resaltar que la “Mesa de Midas”, es un reflejo de las dualidades entre el bien y el mal, entre la codicia y la humildad, entre el oro y el amor, entre las riquezas que se comparten y las que se acaparan por determinado grupo de personas.

Midas representa a los hombres ambiciosos de todos los tiempos, hoy día inmersos en tecnologías, redes sociales y grandes capitales recaudados para sí mismos. Por otro lado está el deseo que dicho rey pidió a Dionisio, el dios de la vendimia, el vino, la locura ritual y el éxtasis, catalogado el capricho más torpe y materialista de todos, al parecer Midas nunca se detuvo a pensar en las posibles consecuencias, una actitud similar a la de muchos empresarios, terroristas y dirigentes políticos que en su travesía infrenable por conseguir poder, fama y dinero, han perjudicado sin pesares ni remordimientos a la familia, amigos y personas inocentes.

Los símbolos de colonización y enajenación presentes en la obra de Alejandro Aróstegui

Símbolos de colonización y enajenación

Los símbolos de colonización dentro del espacio pictórico de la obra “Mesa de Midas”, son las latas moldeadas estéticamente, estas, dieron origen a los personajes dorados (Midas y su hija), también recibieron la forma de cucharas, tenedores, platos, panas y bollos de pan. Dichas latas fueron extraídas directamente de vertederos de basura y se consideran símbolos colonizadores porque pertenecen a la doctrina de desarrollo fundada en el siglo XIX y XX, tiempo en el que las industrias diseñaron masivamente envases especiales y resistentes para conservar alimentos, lubricantes, bebidas alcohólicas que poco a poco lograron enajenar a la población mundial.

Existencialismo y metafísica como temas recurrentes en la pintura de Alejandro Aróstegui

Existencialismo

El existencialismo de esta obra es completamente humanista, Aróstegui trae un mensaje implícito a los espectadores y es referente al dinero y sus tinieblas, también, alude a los problemas ocasionados por sentimientos de codicia y ambición. Sartre (1964), refiere que “todo esto es el mundo del dinero y las relaciones con el dinero son siempre falsas” (¶.5). Esto quiere decir que las riquezas por muy útiles que sean, tienen su lado negativo y perverso. Un ejemplo palpable son los financiamientos que algunos países considerados grandes potencias han hecho para propiciar intensas guerras, crímenes sociales y crímenes ecológicos.

El pintor intenta concientizar, se enfoca en mostrarle al hombre su condición, ya sea buena o miserable, en este último caso, le advierte que nadie deja de ser miserable si no se lo propone, “el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia” (Sartre, 1946, p.4), “Mesa de Midas”, representa la condición de un hombre imperfecto que logró dejar de ser desdichado en el instante mismo en que comprendió las transparencias de la vida y aceptó que era más importante oler la fragancia de las rosas y escuchar la risa de su hija por todo su castillo.

Midas remendó su camino y evitó cualquier falsa relación con las riquezas que le quitaron todo por un tiempo, podría decirse que el personaje cambió su pensar y por ventura, también, el significado que le había dado al oro desde su infancia, en esto se aplica el postulado escrito por Sartre (1946), que dice: “el existencialista tampoco pensará que el hombre puede

encontrar socorro en un signo dado sobre la tierra que lo oriente; porque piensa que el hombre descifra por sí mismo el signo como prefiere” (p.5).

Metafísica

La metafísica en esta obra surge desde el preciso instante en que lo pictórico se entrelaza con una leyenda de origen griega, un mundo de dioses que ofrecen regalos sobrenaturales a los hijos de los hombres a causa de sus buenos comportamientos, esto plantea directamente la convivencia entre la dimensión material que es la tierra y todo lo tangible, con la dimensión metafísica que incluye lo espiritual, el alma de las cosas y lo divino. Con base en las características de la pintura metafísica representada y fundamentada teóricamente por Giorgio de Chirico, puede referirse que dicho lienzo pertenece a las escenas visionarias, misteriosas, quietas y vacías. La obra está completamente abarcada de izquierda a derecha por dos personajes dorados e inexpresivos que parecen estatuas de un museo.

Por otro lado está “el oro”, único metal que no cambia su apariencia con el paso del tiempo, es extraído de la tierra y posee propiedades metafísicas relacionadas con el sol, el poder y la calidez... el oro comunica la edad del mundo, es el anhelo de los hombres ambiciosos que rinden cultos y sacrificios sin razonar que la oveja degollada podría ser un pariente cercano, un buen amor o una persona virtuosa. Joaquín Pasos (1947), expresa en uno de sus poemas: “porque el oro no fue a la guerra por vosotros, el oro se quedó, por vosotros, haciendo el papel de niño mimado, vestido de terciopelo, arropado, protegido por el resentido acero...”, estos versos dan a entender que el oro, sí, es bello, pero ha sido sobrevalorado, mitificado y malcriado, también ha propiciado la discordia, la matanza y la locura de muchos sátrapas.

10. Conclusiones

El objetivo general de esta investigación fue identificar los elementos básicos, la iconología y los símbolos de colonización y enajenación, que marcaron la obra pictórica de Aróstegui. Después de haber interpretado varios cuadros hemos llegado a las siguientes conclusiones.

- ✓ La vida de Alejandro Aróstegui está vinculada con su producción artística, la sensibilidad del pintor aflora desde la infancia, deben tomarse en cuenta los primeros acercamientos que tiene con el dibujo y el diseño, en esta época, la elaboración de mapas escolares y la confección de pequeñas tarjetas de navidad le muestran sutiles atisbos de la grandiosidad de su talento. Posteriormente, durante la adolescencia, integrarse a la Escuela de Bellas



Artes de Managua dirigida entonces por el maestro Rodrigo Peñalba, fue una de las mejores decisiones de su vida, Peñalba le enseña amorosamente las primeras técnicas para la elaboración de dibujos al carboncillo y pinturas al óleo. Los autorretrato elaborados durante este período (1952-1959), son la prueba fehaciente de ese descubrimiento personal, esa búsqueda persistente por conocer a profundidad su papel en el mundo.

- ✓ Con su regreso a Nicaragua, en 1963, Aróstegui cierra ese primer ciclo, luego, el panorama de su obra cambia radicalmente, se torna menos solipsista y fija su mirada en la realidad de su pueblo, reconoce el rostro del analfabetismo de su gente, el látigo de la dictadura somocista y la ironía de la muerte, a todo esto hay que



sumarle el desastre de 1972, el terremoto convierte a la capital en un vertedero masivo, más grande que la chureca. Esta situación provoca cambios radicales en la vida del pintor y el grupo praxis, todos tienen que dispersarse para buscar cómo rehacer sus vidas. Las obras que surgen bajo esta sensibilidad son contestatarias, sangrientas, oscuras y tenebrosas.

- ✓ La revolución es un acontecimiento positivo para todos e incluso para Aróstegui, desgraciadamente todo es ensombrecido debido al desencadenamiento de un absurdo servilismo político entre pintores y artistas con el que Aróstegui no coincidió nunca. Por ventura, la escritora Mercedes Gordillo, su esposa, es nombrada por el mismo gobierno, Consejera Cultural de la Embajada de Nicaragua en México, esto permite que Aróstegui encuentre un espacio tranquilo para él y su arte. En 1982 ambos deciden regresar al país con la iniciativa de promover la cultura dentro de la revolución, pero el intento es arruinado nuevamente por las envidias de otros, por eso, el artista se autoexilia en San José Costa Rica.

- ✓ La vorágine de vivencias repercute directamente en la obra del nicaragüense, sus estados de ánimo le exigen innovación, abstracción, estética, colorido, añoranza, transgresión, este empieza a crear reiteradas piezas que le hacen sentir cerca de su paisaje, mesas que exalten la hermandad entre las naciones, lunas unificadoras, instrumentos para la hora del yantar en familia, latas y otro tipo de elementos extrapictóricos.



- ✓ Finalmente, con el regreso a Nicaragua, en 1990, Aróstegui recupera su paisaje, este hecho fomenta la creación de mesas con instrumentos del pintor que le ayudan a recordar su labor eminentemente plástica, la lata comunica belleza e inconformidad ante crímenes ecológicos, Aróstegui plasma su desdén ante algunos dirigentes políticos que en momentos de dificultad acaparan para sí mismos las ayudas internacionales, pinta eventos cruciales que le conmueven profundamente, como la tragedia ocasionada por el derrumbe del volcán casita en octubre de 1998, pinta el silencio de la ciudad durante la noche, el misterio ancestral del lago Xolotlán, retrata amorosamente a su esposa, al fénix que renace de las cenizas como Nicaragua después de todo conflicto bélico, crea ángeles protectores, mesas flotantes, torres altísimas y basureros, etc. Toda su obra es el reflejo de su vida y la vida de su pueblo, de los días buenos y los días malos, de lo visible y lo invisible en el mundo, de lo terrestre y lo etéreo.



- ✓ El tipo de estructuración morfológica de la obra de Alejandro Aróstegui está vinculada con la tradición plástica moderna, iniciada a finales del siglo XIX y todo el siglo XX. La obra manifiesta en su plenitud esa ruptura ante los convencionalismos estéticos del clasicismo y el academicismo. Los detalles artísticos primarios, entre ellos los puntos y las líneas conforman sus lienzos sin ninguna complejidad creadora, al contrario, algunos parecen haber surgido inconscientemente, mediante la creación de paisajes, personajes y objetos. Los contornos que utiliza el pintor nicaragüense son formas geométricas básicas, (círculos, cuadrados, trapecios, trapecios invertidos, triángulos, rectángulos y ovals).
- ✓ Los texturemas utilizados son una mezcla de tramas táctiles y visuales, esta técnica Aróstegui la aprendió de la pintura dadaísta, el collage, la pintura matérica europea y posteriormente del expresionismo abstracto de Nueva York. En sus obras hay superficies con evidentes protuberancias y concavidades debido a la utilización de elementos pictóricos (acrílico, óleo, témperas), con elementos extrapictóricos (arena, cemento, aserrín, etc). También, pueden inmiscuirse los objetos encontrados, en este caso las latas.
- ✓ La composición artística de la obra arosteguiana se reduce en superficies rectangulares con equilibrio horizontal, vertical y oblicuo. Los lienzos están regidos bajo una semiótica planaria, la perspectiva es completamente moderna, el pintor rompe con la tradición euclidiana y presenta las imágenes tal y como las percibe el ojo humano, no utiliza la profundidad de campo, se centra en lo alto y ancho, cabe mencionar, que ubica el peso visual casi siempre en la parte inferior de sus lienzos, o directamente en los personajes o sitios que desea resaltar.
- ✓ En el caso de los coloremás, es preciso afirmar que Aróstegui no utiliza los pigmentos irracionalmente, tampoco hace honor a los famosos Happy accidents, él experimenta, sí, pero es comedido y está inmerso profundamente en la psicología de los colores, esta teoría se comprobó durante el proceso de análisis, cada tono habla por sí solo acerca de la temática comunicada en la superficie pictórica.

- ✓ La estructuración iconológica de la obra del nicaragüense es trascendente, su trabajo, como él mismo expresa en la entrevista realizada el quince de diciembre del 2015, no es cursi ni panfletario, al contrario, tiene un contexto histórico, político, económico y social, comunica los acontecimientos más importantes ocurridos en Nicaragua durante la segunda mitad del siglo XX. (La dictadura, el terremoto, las injusticias sociales y ecológicas, el analfabetismo, la pobreza, la vida precaria de los habitantes de barrios marginales, la revolución, el amor a la patria y el derecho de los pobres).
- ✓ Al aplicarle el método iconológico panofskiano a las obras seleccionadas se denota que en el campo preiconográfico o de reconocimiento de los detalles primarios, el lector puede visualizar casi siempre el planteamiento del tema expuesto dentro del espacio pictórico. No obstante, cuando este planteamiento se torna impreciso, es porque el pintor adhirió objetos insólitos e imágenes no figurativas y abstractas, difíciles de interpretar.
- ✓ En la parte iconográfica, debido a que Aróstegui pinta paisajes lacustres meramente nacionales, es posible reconocer las orillas del lago Xolotlán y el Cocibolca, la isla de Ometepe, la isla Zapatera y algunos volcanes, entre ellos el Concepción, el Maderas y el Momotombo. También, pueden contemplarse figurativamente personajes valiosos dentro de la cultura nacional. Aróstegui alude de forma abstracta a los dictadores y corruptos de la nación, hace referencia a los desastres naturales, deidades ancestrales, literatura mitológica, textos bíblicos, pinturas de género e historias extraídas del imaginario colectivo.
- ✓ La colonización industrial le otorgó al hombre esparcimiento y confort, pero, también fue sinónimo de enajenación o mejor dicho, enfermedad colectiva. Dicha afección se basó en el consumo exagerado de bienes y servicios, un descontrol que terminó formando vertederos dantescos, explotación de los recursos naturales, insensibilidad e inestabilidad mental (nuevas manías, nuevas adicciones). Los hombres se concentraron en acumular todo aquello que produjera la colonización no por necesidad sino por placer, por demostrar superioridad ante sus semejantes, llenar sus vacíos afectivos, o simplemente para imitarlos. En su obra, Aróstegui presenta esa dualidad de consumo, los que desechan y los que recogen, los que llaman inservible

alguna cosa, y los que le dan una nueva utilidad a las cosas, es como un círculo que no termina, una constante cosecha para ambos grupos.

- ✓ En el mundo de las artes plásticas los símbolos de colonización y enajenación poco a poco ocuparon un lugar dentro de las superficies pictóricas, esto fue posible por medio de la ruptura con el clasicismo y el academicismo, también, gracias a la aparición de corrientes de vanguardia, entre ellas el dadaísmo, el collage, posteriormente, el arte matérico e informalismo europeo y el expresionismo abstracto de Nueva York.
- ✓ Con la llegada de estas corrientes pictóricas los artistas pudieron liberarse de la ceremonialidad del óleo y el pincel, por eso, fue posible adherir elementos extrapictóricos a los lienzos, los símbolos de colonización fueron una manera directa de comunicar esa insurrección de las artes plásticas y también, permitió mostrar los diferentes estilos de vida de las sociedades modernas, los avances de la ciencia y la técnica, pero también su involución espiritual.
- ✓ Alejandro Aróstegui utiliza las latas de forma contestataria ante los delitos ecológicos, y ante la falta de altruismo de los más pudientes, los acaparadores del capital, de la buena educación primaria, secundaria y superior, acaparadores del arte y la cultura, de los servicios médicos con calidad y calidez, y del talento humano para sus propios beneficios.
- ✓ Los símbolos de colonización y enajenación, sirvieron estéticamente, los artistas, entre ellos Aróstegui, los transformaron y le dieron nuevas formas, los decoraron y crearon con ellos mundos nunca antes vistos, sensaciones nuevas, nuevas texturas, colores inéditos, contornos alejados de la realidad, nuevas perspectivas, narraciones pictóricas ricas en detalles, temáticas del pasado, de actualidad y futuristas.
- ✓ La obra de Alejandro es una combinación de texturemas visuales y táctiles, estos últimos se refieren a la combinación de elementos extrapictóricos, arena, arcilla, cemento, aserrín, fango, etc, con pinturas acuosas. También, tiene que ver con la adhesión de objetos encontrados a las superficies pictóricas. La observación y el

análisis de las obras seleccionadas permitió comprender el proceso de resemantización que el pintor le da a los desechos, en su mayoría latas.

- ✓ Durante la búsqueda de latas en los distintos vertederos nacionales, Aróstegui establece un ritual que le permite sacralizar cada pieza encontrada a su paso, él retoma la lata amorosamente y deposita en ella, además de su carga argumental de nacimiento, (marcas, eslogan), un mensaje diferente, sentimientos y emociones que lograron expresar las condiciones del ser, sus necesidades, sus conflictos, sus planes, sus errores y los daños causados al medio ambiente, la flora, la fauna y al universo en plenitud.
- ✓ Los desechos son un recordatorio de los cambios en el mundo natural y el mundo artístico, son los voceros de las sociedades modernas, de las urbes avanzadas tecnológica y científicamente, pero, también resaltan las carencias del hombre, sus carencias humanistas y espirituales, su irrespeto a la creación, su ceguera, su irracionalidad, su falta de amor propio y su falta de amor a la colectividad.
- ✓ La lata situada dentro del contexto nicaragüense alude a la escasez de oportunidades, la inconformidad ante las injusticias políticas, económicas y sociales, es el reflejo de la realidad de un pueblo que ha lidiado con dictaduras, revoluciones, confusiones, pobreza, fraudes, corrupción, desastres naturales, enfermedades, etc.
- ✓ Asimismo, es preciso resaltar que la lata y demás desechos dan una pauta para la imaginación, en la entrevista realizada el quince de diciembre del 2015, Aróstegui, refiere que muchas veces estas piezas le indican la nueva obra; sus texturas, colores y formas le sugieren temáticas; le recuerdan sus lecturas filosóficas en el extranjero, historias bíblicas, historias de la mitología griega, deidades precolombinas, etapas formativas de su vida, etc.
- ✓ Alejandro Aróstegui es un artista de gran sensibilidad creadora, pero, también es un humanista en todo el sentido de la palabra. Su formación académica y artística le permite visualizar el mundo de todas las formas posibles, conoce el cenit y también el nadir de su civilización, promueve el arte y el pensamiento libre a través de la plástica, sus comentarios y manifiestos.

- ✓ El aporte a la plástica universal está relacionado con el hecho de que en Nicaragua, pese a los intentos anteriores de establecer un arte moderna, solamente Aróstegui junto al grupo praxis, logra romper con la tradición clásica que se impartía en las escuelas de arte. Él promueve la expresividad y la liberación del pincel.
- ✓ El nicaragüense pinta la realidad nacional como nunca antes se había pintado, experimenta con elementos extrapictóricos y da origen a nuevas texturas, colores y formas, trabaja con grandes formatos debido a su influencia muralista, exalta el paisaje lacustre del pacifico de la nación, las orillas del lago Xolotlán, el Cocibolca, las isletas de Granada, la cadena volcánica, basureros como la chureca, el barrio Acahualinca, el silencio de las calles, Managua de día, Managua noctámbula.
- ✓ Sus temáticas exaltan la nicaraguanidad, las raíces prehispánicas, personajes políticos, etc. Su obra es el paisaje nacional, el panorama nacional a nivel político, social, económico, cultural, psicológico y espiritual, Aróstegui pinta la realidad y le da dignidad a cada ciudadano sea cual sea su condición, es ecologista y democrático en su labor.
- ✓ En la entrevista realizada el quince de diciembre del 2015 el fundador de Praxis confiesa estar profundamente influenciado por el genio creador de la pintura metafísica, Giorgio de Chirico, de quien retoma las torres, la utilización de objetos o imágenes insólitas, la arquitectura, los ambientes solitarios, la representación de mundos oníricos, la exploración de la vida interior e imaginada de objetos cotidianos y los efectos de luz y sombra.
- ✓ El trasfondo metafísico de la obra de Alejandro Aróstegui está ligado a las aprehensiones mencionadas. Pero, también, tiene vinculación con los sentimientos y la reflexión íntima depositada en cada imagen o paisaje. Por ejemplo: En las pinturas pueden apreciarse vertederos, cada desecho comunica una vivencia y es similar a una cápsula de tiempo que guarda en sí misma la esencia del pasado intacta. En su obra, el nicaragüense ubica ya sea de forma abstracta o figurativamente los puntos claves que propiciaron el progreso y la involución del hombre, cuando se habla de involución, se hace directa alusión a la violencia social, la discriminación, las guerras, los delitos ecológicos, la codicia y la insensibilidad.

- ✓ El artífice relata trozos de historia, establece símiles y promueve el ideal de que cada objeto o cosa tiene una vida interna que nosotros mismos como especie racional y con capacidad de asombro le otorgamos día a día, entonces... Ese es el trasfondo, la capacidad de ver no solamente lo racional o explícito, lo cotidiano o estéril, sino, todo aquello que sin hablar o alzar la mano, expresa un sentimiento, una inconformidad, una realidad o un recuerdo.
- ✓ El existencialismo que hay dentro del espacio pictórico arósteguiano no está enfocado en demostrar el miserabilismo del ser, sus experiencias turbias o viscosas, que si existe o no existe Dios, no pretende enaltecer los sentimientos de vacío, tristeza, soledad, orfandad y horror a lo desconocido, no presenta a personas invadidas de susto o a punto del suicidio. Al contrario, su obra exterioriza un existencialismo humanista que le da dignidad al hombre sea cual sea su condición.
- ✓ En la entrevista realizada el 15 de Diciembre del año 2015, el pintor afirma que en su obra hay rasgos existencialistas debido a las intensas lecturas que realizó en torno a la obra del francés Jean-Paul Sartre, creador intelectual del manifiesto, “El existencialismo es humanismo”, la línea de pensamiento de este filósofo tematiza casi todo el trabajo pictórico del nicaragüense.
- ✓ El proceso de análisis de cada obra reveló que Aróstegui a través de su creación, fomenta la buena voluntad de los seres; del gran empresario y del pequeño, de los cuales recoge basura en un vertedero y del que está sentado en su trono dirigiendo al pueblo. El artífice aconseja a los hombres evitar el quietismo a toda costa, incrementar actividades, formarse científica o técnicamente y desarrollar la imaginación. Asimismo, es enfático al expresar que solo se llegará a **ser** a través de la lucha diaria y por medio de hombres responsables de sus victorias y fracasos, hombres responsables de su individualidad y en pro del bienestar de la colectividad.
- ✓ Los personajes que pinta Aróstegui, son habitantes de barrios marginales que no exponen su precariedad por medio de dolencias, al contrario, trabajan de acuerdo a sus condiciones y en su hábitat sin claudicar o reprochar, también, pinta imágenes abstractas que simbolizan el alcance de los ricos y las torres altísimas de sus errores,

el pintor hace mención de un tipo de justicia natural para todos los seres humanos, en la cual no hay diablos conspiradores ni ángeles protectores.

- ✓ Aróstegui exalta la vida, la cual renace de las cenizas, los muertos vivos, las mujeres que comunican vida a través de las formas y zonas erógenas de sus cuerpos, los seres que pese a las discapacidades físicas no se rinden, la vida que florece en el instante en que se toma una buena decisión, para él todo lo inanimado tiene vida y promueve un cambio.

11. Referencias

A

- Amón Santiago. (1979, Julio, 31) *Historia del "collage" en forma de "collage"*. El País. [En línea]. Español. Consultado: [02, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/1Wti7bS>
- Almenara. (s.f). *El significado de la obra de arte*. [En línea]. Consultado: [05, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cEVfXB>
- Ávilez Carlos Villanueva. (2014). *Composición En La Pintura*. [En línea], Consultado: [09, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cia7fS>
- Anyadike Nnamdi. (2002). *Aluminium: The Challenges Ahead*. [En línea], Consultado: [09, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cbWYJ6>
- Alejandro Aróstegui. (2007, Julio 16). La prensa. [En línea], Consultado: [16 junio 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cvStbM>

B

- Banco central de Nicaragua. (1977). *Boletín de Bibliografía y documentación edición número veinte*. Managua Nicaragua: Autor.
- Blogars. (2009). *Robert Rauschenberg Neodada*. [En línea]. Consultado: [03, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cvSHzL>
- Blanco Daniel. (2014). *Land art: la naturaleza como lienzo del paisaje*. [En línea]. Consultado: [05, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cEX3k4>
- Buades Mireia Garcias. (2011). *El título artístico en Giorgio de Chirico: el discurso metafísico (1908-1929)*. Dep. Historia del Arte de la Universitat de Les Illes Balears (U.I.B.). [En línea], Consultado: [06 mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cbWy5L>

- Best John w. (1983). *Cómo investigar en educación*. [En línea], Consultado: [08, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c3KeT>
- Brinton Daniel O. (1894). *NAGUALISMO: Un Estudio sobre el Folklore e Historia Nativa de América*. [En línea], Consultado: [16 junio 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cw9cL3>
- Beauvoir Simone. (1949). *El segundo sexo*. [En línea], Consultado [17 Junio 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/19esGNq>
- Blogspot. (2008). *Colonialismo e imperialismo*. [En línea], Consultado: [07, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c3JT3i>

C

- Cnice. (2006). *Existencialismo*. [En línea]. Consultado: [06, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cEWXca>
- Castillo Carolina Estrada, Fernando Castillo Torres, Cecilia Lugo Rojas y Rubén Pérez García Baruch. (2012). *El Existencialismo como Corriente Cultural*. [En línea]. Consultado: [06, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c7ZSMh>
- Camus Albert. (1942). *El extranjero*. [En línea], Consultado: [09, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cmQAtd>

D

- Dondis. Donis A. (1973). *La sintaxis de la imagen Introducción al alfabeto visual*. [En línea]. Consultado: [13, abril, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c80x0i>
- Diccionario Etimológico. (s.f). [En línea]. Consultado: [15, abril, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/1XgDcZw>

- Definición. De. (2015). *Enajenación*. [En línea], Consultado: [07, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cbYE5C>
- DLE, (2014). *Moneda*. [En línea], Consultado: [09, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c3Kfan>

E

- EcuRed. (s.f). [En línea]. Consultado: [24, abril, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cbZ4ZC>
- El manual del catedrático. (2012). *El Minimalismo*. [En línea]. Consultado: [03, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c3KBh3>
- EcuRed. (s.f). [En línea]. Consultado: [06, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c7ZFsg>
- Engels Federico. (1878). *La revolución de la ciencia de Eugenio Dühring ("anti-Dühring")*. [En línea], Consultado: [09, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cibDP4>
- Eco Humberto. (1974). *La estructura ausente*. [En línea], Consultado: [09, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cBqggK>
- El Güegüense. (s.f). [En línea], Consultado: [09, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c80QYO>
- Escorcía Vilma Núñez. (2014). *Lucha de las mujeres en Nicaragua más allá de sus derechos específicos*. [En línea], Consultado: [16 junio 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c3KKRy>

- ENATREL. (s.f). [En línea], Consultado [16 Junio 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cBq0P2>

F

- Fernández Nikolle. (2012). *Historia del Tomacorriente*. [En línea], Consultado [16 Junio 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c3M0V0>

G

- Gordillo Mercedes (2006). *Mercedes Gordillo Alejandro Aróstegui, una vida dedicada a la literatura y la pintura*. Colección presidencial Enrique Bolaños Geyer.
- Guinea Mara González. (2013). La narración en la pintura. [En línea]. Consultado: [28, abril, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cwaYvs>
- Gómez Marcos Santos. (s.f). *De la verticalidad a la horizontalidad. Reflexiones para una educación emancipadora*. [En línea], Consultado: [08, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cwbPMD>
- Gurméndez Carlos. (1996). *Ontología de la pasión*. Primera edición. México; Fondo de cultura económica.

H

- Hogarth William. (1753). *Análisis de la belleza*. [En línea]. Consultado: [19, abril, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cR2U90>
- Heller Eva. (2008). *Psicología del color, cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Editorial Gustavo Gili. S.L.
- Hill Mc Graw. (2004). *Apreciación del Arte*. [En línea]. Consultado: [27, abril, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cmRfe9>
- Heródoto. (s.f). *Los nueve libros de la Historia: Libro II, cap. LXXIII*.

I

- Irene Crespi y Jorge Ferrario. (1995). *Léxico Técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires. 6ta ed. EUDEBA.

J

- Jaffé Aniela. (s.f). *El simbolismo en las artes visuales*. [En línea]. Consultado: [06, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cgYTHh>

K

- Kandinsky Vasili. (2003), *Punto y línea sobre el plano*. (1ª ed. – Buenos Aires: Paidós). [En línea], Consultado: [19, abril, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/1xqFYTB>

L

- Lasso Sara. (2015, June 06). *Elementos estructurales básicos del arte*. Consultado el 13 de enero de enero del 2016. En: <http://abt.cm/1qyCPLw>
- La Embajada de España en Nicaragua. (2007). *Alejandro Aróstegui: Una Retrospectiva*. Managua Nicaragua: Autor.
- Lotman Yuri M. (2011). *Estructura del texto artístico*. Madrid. Col. Akal Básica de Bolsillo.
- Llauradó Jaime Repollés. (s.f). *La pintura moderna y la muerte de dios encarnada*. [En línea]. Consultado: [06, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c26vMI>
- López Roberto Gómez. (2004) *Evolución científica y metodológica de la Economía Texto*. [En línea], Consultado: [09, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2co5kLr>
- La historia de la electricidad. (s.f). [En línea], Consultado: [16 junio 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/110KyeW>

- López Alfredo. (2012). *Simbología del ave fénix*. [En línea], Consultado [17 Junio 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cvW6yv>
- Lazzarini Juan Franco. (2014). *La Leyenda del Ave Fénix-El Renacer-Historia*. [En línea], Consultado [17 Junio 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cmRIwC>
- La leyenda del rey midas. (s.f). [En línea], Consultado [19 Junio 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cmRYMI>

M

- Menéndez-Pidal Silvia Nuere. (2002). *El lenguaje geométrico en la pintura: El aprendizaje de los sistemas de representación a través de las expresiones pictóricas*. Tesis doctoral universidad complutense de Madrid. [En línea], Consultado: [20, abril, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c82iud>
- Maycuberos. (2009). *Pintura al temple*. [En línea]. Consultado: [28, abril, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cvXaCp>
- Monkes Pino. (1932). *Arte moderno y contemporáneo conservación y criterios de intervención*. [En línea]. Consultado: [03, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c3N9LZ>
- Martín Fernando. (1993). *Sobre la postmodernidad y su expresión plástica*. [En línea]. Consultado: [03, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cF0HdD>
- Moreno Bayardo Guadalupe Moreno. (2000). *Introducción a la metodología de la investigación educativa II*. [En línea], Consultado: [08, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cjTe5h>
- Mazón Ricardo. (2014). *Los Métodos Filosóficos*. [En línea], Consultado: [09, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cvWIJG>

- Maxwell. (1993). *Beer Cans: A Guide for the Archaeologist*. Historical Archaeology 27. [En línea], Consultado: [09, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cPjnf7>
- Morales Lolo. (2010). *Toda la Verdad sobre el Güegüense*. [En línea], Consultado: [09, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cR3CTP>

N

- Navarro Francely. (2015, Diciembre). [Entrevista en profundidad con Alejandro Aróstegui, pintor nicaragüense]. En audio y transcrita.

O

- Oms Manuel Sánchez. (2007). *El collage, cambio esencial en el arte del siglo xx. El caso aragonés*. Tesis doctoral universidad de Zaragoza. [En línea], Consultado: [01 abril, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2co5jXJ>
- Orozco. (2015). *Definición de Metafísica*. [En línea]. Consultado: [05, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cEZKBY>
- Oviedo Francisco Arellano. (2009). *Diccionario del Español de Nicaragua*. Tercera edición. PAVSA.

P

- Pérez Silva. (2002). *La obra de Alejandro Aróstegui: Una forma de crítica social a partir de la representación del paisaje nicaragüense*. Tesis de licenciatura no publicada, Universidad Centroamericana (UCA).
- Panofsky Erwin. (1939). *Estudios sobre la iconología*. [En línea]. Consultado: [03, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cPkJ9Y>
- Prado Rebeca Medina. (2006). *La poética del pathos en la iconografía de la pintura mejicana del siglo xx*. Tesis doctoral universidad de Barcelona. [En línea], Consultado: [07, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cc2ETk>

- Peña Loli Garrido. (2011). *Historias de la Historia Contemporánea*. [En línea], Consultado: [07, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2co6pms>
- Pasos Joaquín. (1947). *Canto de guerra de las cosas*. [En línea], Consultado [19 Junio 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c28qRy>

R

- Richard Aries y María J. Coronel. (s.f). *Metodología de la investigación*. Proyecto de la Universidad Noriental Privada Gran Mariscal de Ayacucho. Venezuela. [En línea], Consultado: [08, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cPjKq4>
- Ruiz Ramón. (2007). *El método científico y sus etapas*. [En línea], Consultado: [08, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/1PfbkSS>
- Ruiz Ramón. (2006). *Historia y Evolución del Pensamiento Científico*. [En línea], Consultado: [08, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2ch19Ov>
- Ruiz Francisco José Mas. (2012). *Temas de investigación comercial*. [En línea], Consultado: [09, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c3NC00>
- Rupflin Alvarado, W. (1999). *El Tzolkin*. Guatemala: Fundación CEDIM.

S

- Spengler Oswald. (1918). *La Decadencia de Occidente Bosquejo de una morfología de la Historia Universal*. [En línea]. Consultado: [18, abril, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cvXOQr>
- Santos Anibal. (s.f). *Fundamentos visuales 2*. [En línea], Consultado: [20, abril, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/1hBVvIQ>
- Sanz Juan Carlos. (2009). *Psicología del color*. [En línea], Consultado: [24, abril, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/1jDjglg>
- Serrano Carlos Montes. (s.f). *Sobre el significado de las imágenes*. [En línea], Consultado: [07, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2co74UY>

- Sartre Jean-Paul. (1946). *El existencialismo es un humanismo*. [En línea], Consultado: [09, mayo 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cc2Vpm>
- Salutip. (2010). *Historia del amortiguador*. [En línea], Consultado [17 Junio 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cmVczf>

T

- Torres Dolores. (1984-1990). *La Modernidad en la pintura nicaragüense*. Fondo de Promoción Cultural, BANIC, Managua.
- Torres Dolores. (1999). *El arte como alegato contra la violencia y como cuestionamiento de la historia oficial*. Revista Encuentro, Managua, Universidad Centroamericana. Edición número 46.
- Tibol Raquel. (2003). *Nuevo Realismo y Postvanguardia en las América*. México D.F. Grijalbo.

U

- Uclm. (s.f.). *El arte de acción: happening, performance y fluxus*. [En línea]. Consultado: [05, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c83Qo2>

V

- Vcentenario. (s.f.). *POP ART - Historia-Vcentenario*. [En línea]. Consultado: [03, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c83n5q>
- Ventura Abida. (2012). *El poder de las diosas prehispánicas*. [En línea], Consultado: [16 junio 2016]. Disponible en: <http://eluni.mx/2co7meI>

W

- Wilhelm Dilthey. (1883). *Introducción a las ciencias del espíritu*. (2da edición en español). México D. f.

- WordPress. (2015). *Cinético - Temas de arte* -. [En línea]. Consultado: [03, mayo, 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2c2alpf>

X

- Xol Ch'ok, H. R. (2008). *Historia Mayab' Capítulo: Mayer Maya'nawom B'aanuhom*. Guatemala: Asociación Maya UK'U'XB'E. [En línea], Consultado: [16 junio 2016]. Disponible en: <http://bit.ly/2cF3eEI>

12. Anexos

Entrevista

- A. Entrevistado: Alejandro Aróstegui
- B. Entrevistador: Bra. Francely Navarro

Lugar: Casa de residencia del pintor

Hora: 10:30 am

Fecha: 15 de diciembre de 2015

Esta entrevista se realizó al pintor y fundador del Grupo Praxis para ampliar los conocimientos en torno a la pintura moderna en Nicaragua, también para fundamentar el trabajo de investigación.

Francely: Buenos día don Alejandro Aróstegui, es un placer estar aquí con usted.

Alejandro Aróstegui: Buenos días igualmente.

Francely: Como ya le expliqué por teléfono esta entrevista tiene el objetivo de conocer a profundidad un poco más, los símbolos metafísicos, de colonización y enajenación en su obra. A continuación le realizaré una serie de preguntas que están ligadas a los objetivos de mi tesis.

Alejandro Aróstegui: Bien, a tus órdenes.

Francely: Muchos de sus biógrafos han hablado acerca de su inclinación hacia la pintura, pero mi pregunta es... ¿En qué momento específico surgió esa inclinación por la pintura, fue durante su infancia, al llegar a Managua, fue durante la asistencia a la escuela de bellas artes que dirigía el señor Rodrigo Peñalba o durante su estancia en la universidad?

Alejandro Aróstegui: Bueno, quiero decirte que mi asistencia a las clases de Rodrigo Peñalba fue más bien la consecuencia del gusto que le tenía al arte y la pintura, yo era muy curioso desde pequeño, creo que antes de saber leer me encantaba ver libros y ver las obras de arte, ya sea por curiosidad o por lo que sea, pero recuerdo que agarraba un diccionario que tenía muchas ilustraciones y me escondía, me metía debajo de la mesa o de algo porque era prohibido andar con esos libros, eran valiosos esos libros, entonces ya tenía un interés, a mí me gustaba dibujar y pintar, de los ocho a diez años hacía tarjetas de navidad, claro, copiando

cosas o imaginando, además en mi casa tenían un pequeño negocio, tenían una ventecita y ahí se vendían, se vendían baratas porque vivíamos en un barrio pobre, y lo mismo que me encantaban las clases de pintura del colegio desde primaria, hasta secundaria se le dio más importancia, pero siempre había que colorear mapas, hacer algunos hechos históricos, más o menos así como la batalla de San Jacinto, claro esto lo hacía con lo que se podía.

Más tarde fui a la Biblioteca Nacional, iba a curiosear, a buscar libros de arte, habían muy pocos, de lo que más encontré fue acerca de la revolución mexicana, los famosos muralistas mexicanos, a Diego Rivera, Orozco, David Alfaro, y así fue que comencé a ver la pintura de los mexicanos porque me gustó mucho, y los pintores que estaban en ese tiempo dando duro como, por ejemplo: Salvador Dalí, habían varios libros de Salvador Dalí y la pintura surrealista, a mí me gustaba, me gustaba mucho el colorido, me gustaba mucho el uso de diferentes imágenes, raras, distorsionadas.

Después, antes de bachillerarme, cuando estaba en quinto año, como me quedaba cerca la escuela donde estaba, El pedagógico, yo le pedí permiso a Rodrigo Peñalba y él me admitió porque las clases eran hasta las cinco o a las seis, las colocaban así para los más avanzados y así llegaba yo, me ponía en un lugar solo, fue muy paciente conmigo y muy cariñosos podemos decir, me ponía en un banco a usar el carboncillo y hacer mis primeras figuras, tal vez ponía una macetera o tal vez una escultura, una cabeza o algo así, pero me daba un tratamiento muy personal, porque yo llegué al punto donde estaban los otros, los más avanzados, tal vez con modelos desnudos, vi ahí a Omar de León por ejemplo, a César Caracas, a Noel Flores que eran alumnos que habían comenzado desde muy pequeños a estudiar, algunos de los más sobresalientes comenzaron desde muy pequeños, fuera de Managua, primero se estudiaba naturaleza muerta, bodegones, ya más tarde se estudiaba la figura humana, pero a eso no llegué yo, porque solo estuve como un año.

Pero me pareció muy interesante, me gustó el ambiente, me encantó el olor al óleo, hice mi primera pintura al óleo, hice mis primeros carboncillos, de manera que me dieron muchas ganas, me encantó el ambiente que había y lo que estaban aprendiendo los muchachos, entonces fue cuando me gradué, en El pedagógico de Managua, La Salle, allá por el 53, y claro, tenía que decir que iba a estudiar porque mi papá que no era rico, pero si esforzado, podía enviarme a estudiar fuera del país, tenía un hermano que estudiaba en Tulane, una Universidad de Nueva Orleans, y estaba también una hermana mía que estaba estudiando secretariado, tres hermanas estudiando y un hermano, yo soy el penúltimo, entonces pues

decidí estudiar ahí, mi papá hizo un gran esfuerzo porque era una universidad cara, baratísima para los precios que tienen ahora pero en aquellos tiempos era una universidad cara, fui ahí, y claro, no me atreví a decir que estudiaría pintura, porque nadie estudiaba pintura en esos tiempos, solo Rodrigo Peñalba fue a Italia a estudiar, no sé cómo habrá hecho, pero entonces me pareció que me gustaba mucho la Arquitectura, me sigue gustando, yo creo que la arquitectura es el arte que más se impone al hombre, que es más visible, que está a la mirada todo el tiempo de cualquiera y que más impresiona, yo he admirado la arquitectura en sus diversas etapas, entonces yo dije que iba a estudiar arquitectura porque me pareció que era lo más cerca al arte que había, y en efecto, eran clases de figura, clases de paisaje, paisaje arquitectural, el uso de colores, el uso de la tinta, la plumilla, entonces todo eso me ayudó mucho, pero no era eso lo que yo quería, además las matemáticas eran muy avanzadas comparadas con las que teníamos aquí, y eso que uno tiene que presentar sus notas, y lo aceptan o no, según el récord que lleve, no aceptan a cualquiera, pero entonces no salí bien en primer año en matemáticas, salía bien en otras cosas, en diseño y arte.

Digamos que fue un fracaso, fue un fracaso porque quedé mal con mis padres, pero como mi papá era muy paciente, me quería mucho, me dijo que me iba a dar otra oportunidad, él sabía que a mí me encantaba la pintura, aceptó que estudiara arte y pintura, me dijo: “buscá vos a qué escuela querés ir, allá en estados Unidos, que esté a mi alcance”, y me puse a ver revistas donde salían los anuncios, entonces me salió una escuela en Sarasota Florida donde daban arte, habían clases de diseño, de moda, de pintura, paisajismos, varias clases muy buenas.

Ahí comencé a aprender el arte comercial, que fue muy útil porque me enseñó el manejo de ciertos instrumentos, y después, ya en el último año me pasé a las clases de pintura, además recibí clases de historia del arte, que es lo que más me emocionó, aunque ya había recibido algunas en Nicaragua en la Escuela de bellas artes, de noche había un profesor italiano, que se llamaba Luccio Ranucci, que también era director de teatro, y cuando yo vi las proyecciones de la pintura a todo color, a través de un proyector de imágenes, con el que se iluminaba el libro, eso me gustó mucho, eso me impresionó, luego tuve un profesor de arte muy bueno allá en Sarasota, en la Florida y era un profesor también de pintura, las críticas que hacía era donde más se aprendía, lo mismo que enseñando el desarrollo en la pintura, porque para mí es esencial, inclusive lo he dicho en muchas entrevistas que la historia del arte es la historia del desarrollo de la sensibilidad, la sensibilidad del artista, aunque algunos nacen con más sensibilidad que otros, pero la sensibilidad también se desarrolla, se desarrolla a través de la vista, todo es visual.

Después, me dieron una beca para estudiar en Italia, en Florencia, se enviaba un estudiante de la Escuela de bellas artes, Rodrigo Peñalba y el director de extensión cultural, que era el profesor Guillermo Rothschild Tablada, el papá de Guillermo Rothschild Villanueva que fue el director del Ramírez Goyena, él fue una personalidad intelectual de mucho prestigio y dirigió muy bien extensión cultural, que actualmente es el Ministerio de Cultura, de acuerdo con él y Peñalba, me escogieron a mí para que representara a Nicaragua, podía ser en Florencia, podía escoger entre Génova, Roma, Palermo, Milán, y yo escogí Florencia, la cuna del Renacimiento, porque vi que estaba situada un poco más al sur, porque ya Milán es más frío, fui a estudiar ahí, claro, todo lo esencial lo aprendí en Sarasota, en la escuela de Florida, se llama la Ringling School, además era la sede del circo más grande del mundo, Ringling and Barnum, y en el verano había mucha atracción turística porque ahí estaban los acróbatas, los trapezistas, y como estaba conectada con la escuela donde yo iba, teníamos entrada para llegar y hacer bocetos, sketches de los que hacían los pintores.

En Florencia aprendí bastante, me di cuenta de ciertas cosas, por ejemplo, como la pintura clásica no tenía tanta distancia con la pintura moderna, porque aún en la pintura antigua existieron sus momentos claves, ciertos pintores ciertas escuelas que hicieron un cambio completo en el arte y para mí eso es lo más importante que puede hacer uno, hacer un aporte a las artes visuales, un desarrollo a la sensibilidad.

Por ejemplo cuando estaba en Nueva York, y estaba en su furor el arte matérico, y el arte pòveda, en las paredes del metro, donde pasaba el tren, todo gris, como carbón y cemento, nos quedábamos a observar las casas viejas, las paredes, entonces comenzamos a descubrir como las paredes hablaban del tiempo, del deterioro, del espacio, como los estilos cambiaban, entonces por eso yo insisto siempre en el desarrollo de la sensibilidad, y aquí cabe como la pintura medieval que pintaban casi todos los individuos, eran esquemáticas, no existía el retrato propiamente, hasta que llega por ejemplo Masaccio pintor renacentista, que de repente pinta grupos de gente, ya casi individuales, rostros reconocibles en su época, entonces eso marca una gran revolución, donde ya no son las figuras todas parecidas de la pintura anterior, la pintura Sienesa, la pintura florentina y la pintura religiosa sobre todo, de las iglesias, todo fue cambiando, y así hasta nuestros días, pero debe tener uno la visión, asociar, saber por qué, saber que no es simplemente por ganas, sino porque uno ha sentido algo y cree que puede expresarlo.

Francely: La siguiente pregunta es acerca de sus influencias, ¿Cuáles son sus influencias?

Alejandro Aróstegui: Verás, cuando estaba en la escuela, las influencias más grandes era la pintura postimpresionista, el impresionismo a todos nos encantó, el uso del color puro, las diferentes técnicas, uno tomó conciencia de las técnicas, del puntillismo, de las pinceladas, de las pinceladas rítmicas que utilizó mucho Van Gogh, los tres ídolos, no solo para mi sino para muchos compañeros, Van Gogh, Gauguin y Cézanne.

Cézanne era el más difícil, el más austero, el menos llamativo, el que se repetía mucho, pero con qué insistencia pintaba el mismo paisaje, la gente decía: -qué aburrido, qué mal hecho, no sabe pintar la figura- pero le interesaba más la composición y otros instrumentos, a unos le interesaba más el colorido, el ritmo como a Van Gogh, a Gauguin le encantaban las superficies, la colorística, los trajes de las indias del pacífico sur Tahití, le encantaba pintar los ríos, ese fue el predecesor del simbolismo, Van Gogh fue el predecesor del expresionismo, y Cézanne el predecesor del cubismo, este último fue dividiendo las cosas en colores y en formas, las repetía automáticamente, muchas veces y la figura humana comenzaba a ser deformada y a ser vista de otra manera.

Yo al principio no sabía lo que Cézanne buscaba, uno no sabe, uno aprende de Van Gogh por las pinceladas, el sol y los paisajes, y de Gauguin los paisajes exóticos, esas islas en el pacífico, y así pues me di cuenta que Cézanne trataba de no simplemente ser fiel a la figura, y reproducirla más o menos fotográficamente, sino que acordar salir de eso y recurrir a algo nuevo; el cubismo hizo maravillas de ahí salió casi toda la pintura moderna contemporánea y lo mismo del expresionismo, pero yo siempre tuve esa idea de reconocer a través de la sensibilidad, los aportes nuevos que se hacían al arte, y el arte se ha ido enriqueciendo, muchos dicen que el arte se murió, pero se ha ido enriqueciendo, con esos nuevos elementos, y hay nuevas visiones del arte, uno puede llegar y descomponer una naturaleza muerta, y claro, uno comienza a hacer parodias o copias o influencias y a mí me gustó, yo hice muchas pinturas cuando estaba en Florencia, como dos años, visité los museos, había mucho turismo artístico, una ciudad considerada la cuna del renacimiento, entonces me cansé de tantos museos, no es que me cansé, es que me llamaba demasiado la atención la pintura nueva que estaba surgiendo, la escuela de París, ya estaba Picasso, Matisse Georges Braque, Cézanne, yo leía las revistas y oía todo lo que pasaba, todas las exhibiciones que se hacían en París, la escuela de París fue después de la primera guerra mundial llegaron de muchas partes del mundo a establecerse en París, y aparecieron grandes individuos del arte como Modigliani,

ahí estaban los grande de ese tiempo como lo era Picasso, que era lo más grande que el arte ha producido en esos tiempos, él fue capaz y dominó las técnicas, podía hacer lo que quería, hacía unos tradicionales, retratos y toda cosa, pero el abandonó todo eso para deshacer la figura y volverla a rehacer desde el punto de vista plástico, solamente, es lo que me habían enseñado en la Florida, que por ejemplo, para poder distorsionar había primero que conocer la anatomía para poder distorsionar la figura humana, como lo hizo en su tiempo y fue revolucionario el Greco, el pintó figuras alargadas que nadie comprendía, su obra fue desconocida hasta que por mil ochocientos, mil novecientos la redescubrieron, fue lanzado y es uno de los grandes maestros de todos los tiempos, lo mismo como otros grandes artistas clásicos que se les fue reconociendo los valores que tenían en cuanto a la modernización del arte.

Francely: Hablando nuevamente de sus influencias, en unas conversaciones con mi tutora la Doctora Addis, encontramos semejanzas iconológicas e iconográficas en la pintura de Giorgio de Chirico y su obra, ¿existe en su obra alguna influencia de este artista?

Alejandro Aróstegui: Existen muchas, no puedo negar, me fascinó De Chirico.

Francely: Lo asociamos con las siluetas casi desvanecidas, que tiene en páramos de dos en dos.

Alejandro Aróstegui: Me gustan mucho sus espacios, los elementos arquitectónicos, las torres, el reloj y las sombras, eso todavía me quedó a mí, el uso de las sombras, porque es un elemento dentro de la plástica de cada cuadro, me gustan su usos arquitectónicos de las arcadas, que se pierden, la perspectiva, y de la perspectiva pictórica, pues el uso de cosas insólitas, como son lo son sus guantes, esos fueron objetos como diciendo.

Francely: Crea una perspectiva diferente, al ubicar objetos no comunes en espacios y paisajes.

Alejandro Aróstegui: Contraponiendo objetos, clásicos con objetos no clásicos, siempre se le reconocía su procedencia clásica, pero él transgredía lo convencional en su tiempo y comenzó a hacer ese tipo de pintura, esa fue una de las influencias que tuve yo. Claro, me encantaba, porque siempre me quedó la influencia de la arquitectura.

Después claro, cuando llegué a París, ahí sí pasé mi examen de admisión, en la Escuela de Bellas artes de París, llevé mi carpeta que traía todo lo que había hecho en Florencia, y después tuve que pasar examen de escultura, de dibujo al carboncillo y un óleo, era muy cerrado porque eran muchos los que querían entrar, eran miles y solo quedaban como cuatrocientos, o tal vez menos, la cosa es que yo corría un riesgo, porque en Florencia yo estaba becado, y tenía asegurada mi comida y alojamiento, y después alguna cosa que me enviaba mi papá, una mensualidad, muy baja pero suficiente para mantenerme, yo nunca me quejé, no pasaba holgadamente como otros más ricos y todo eso, pero uno siempre estaba como adormecido por tantas cosas que había que ver, tenía mi tiempo lleno, ver, fue lo que más hice en Florencia, caminar, conocer Italia, los maestros eran muy a la antigua, se les trataba con mucho respeto, había mucha distancia entre el alumno y el maestro, cuando el profesor hablaba todo el mundo se quedaba callado, pero ya después llegué a París, entré como como estudiante libre, o sea, que tenía acceso a los talleres donde estaban los demás pintores, donde habían modelos, y el profesor llegaba nada más unos dos días, o tres días a la semana a hacer su crítica, la crítica era siempre lo más importante, y entonces ahí en París me di cuenta de los pintores que habían, conocí a unos de los pintores que más me han influenciado, y uno de los que más admiro en el sentido por haber roto a su paso con todos lo convencional y el clasicismo, ese fue el toque de entrada con el Art Brut, que se llama el arte marginal, estaba el arte infantil y el arte de loco, como dibujaban los niños, las distorsiones que hacían, y hacer que aquello fuera como una cosa vista por primera vez, pero a través de otros ojos, como alguien que no había visto nunca una pintura, sin embargo conseguía unos efectos, de espacios, de atiborramiento de objetos, cualquier tema lo agarraba y lo hacía tan personal, que solo podía ser de él, y a mí me impresionaba mucho eso, era como tener una especie de firma, que cambiaba y era reconocida inmediatamente, y al mismo tiempo dentro de una gran variedad de temas y recursos, el pintaba una vaca y pintaba después un autobús, o una carretera, bueno, me fascinó.

Francely: ¿Estamos hablando dé?

Alejandro Aróstegui: Jean Dubuffet, te voy a enseñar un libro de él si querés, tuvo un gran éxito, él fue un gran experimentador, el si quería pegaba hojas de lechuga, hacía unas cosas tremendas, con alas de mariposa, recuerdo que hacía unas con mezcla con aserrín y asfalto, unas cosas tremendas, por cierto, él no se preocupaba mucho en que si su obra iba a durar o no iba a durar en el tiempo, resulta que algunas cosas que ponían encima de la

chimenea en esos países frío, cuando llegaba el invierno y encendían la chimenea esas cosas se comenzaban a derretir, y también hizo esculturas, esculturas como primigenias, porque era primera vez que se veía una escultura como las que hacía él, no tuvo miedo de poner cualquier cosa, sin embargo tenían un gran dramatismo, como lo que resulta en la pintura también de collage.

Y es que cuando entra un elemento extrapictórico, digamos óleo, acuarela, o lo que sea, y entra en el cuadro, inmediatamente hay un dramatismo entre el objeto real y el objeto pintado, imitando a la naturaleza, lo que sea, un cielo, entonces eso de por sí es una gran cosa, que no es lo mismo pero estoy dando alusión a lo que yo hacía.

Cuando yo comencé a usar lata, hacía mesas con platos, cuchillos, eran hechas de latas y después las mesas eran hechas de texturas, entonces Armando Morales, comenzó a usar su técnica y única que tenía, y comenzó a pintar, o tal vez fue una casualidad, él también comenzó a pintar naturaleza muertas, con cuchillos, donde él pintaba el metal y las latitas de atún abiertas pero pintado todo, ilusión óptica, con una técnica colorística única que los hacía ver muy reales, eso no es lo mismo, es otra cosa esa pintura, pero siempre se imponía su técnica, el uso de los colores que era muy de él, él no tenía necesidad de recurrir a otra cosa, pero con esto quiero ilustrar que no es lo mismo pintarla aunque sea lo más bello que poner el objeto real hecho de otro material, entonces crea una coherencia y lo cual le da más interés.

Francely: Ahora quisiera abordar su temática, sabemos que es variada. Al principio fue como una exploración, una búsqueda de su originalidad y sensibilidad, luego, al venir a Nicaragua y observar el panorama nacional, se tornó contestataria debido a los abusos de la época.

Posteriormente, surgen temáticas muy inquietantes, entre ellas el existencialismo, ese sentimiento de vacío, desasosiego, debido al conocimiento de la existencia y al desconocimiento del más allá podría decirse, dígame, ¿cómo nace esa temática?

Alejandro Aróstegui: ¿Cómo nace eso?, pues, eso fue algo que lo tenía porque yo me hice muy adicto al existencialismo, estaba en ese momento en su furor Sartre, que es el gran filósofo del existencialismo, del ser y la nada, y todo eso, pero habían otros también, Heidegger uno de los precursores, y estaba también Albert Camus, con el extranjero y todo lo que es la despersonalización, el sentirse uno y solo en el espacio, sin saber si forma parte de él o no.

A veces uno se hace un gran espectador de las cosas entonces yo venía muy impregnado, mucho me gustó, leí mucho y me puse al tanto de las corrientes filosóficas, y de los autores, sobre todo el teatro de Samuel Barclay Beckett, todo su teatro de lo absurdo, todo eso me formó una mentalidad, una sensibilidad, yo procuraba pintar el objeto de acuerdo a esa sensibilidad pero no era una cosa de plena conciencia sino que había mucho del inconsciente, entonces quiere decir que tenía una idea de lo que quería hacer, porque al adentrar con el objeto, el objeto como te lo dije anteriormente es muy dramático de por sí, es extrapictórico, no tiene nada que ver con la tela ni con lo demás, entonces eso te crea otra estética diferente, y como me preguntaste, y con mucho acierto, muchas veces los objetos encontrados te dan una idea de cómo puede calzar, como puedo hacerle un hábitat a ese objeto, entonces me parece que es muy acertado la influencia existencialista tiene que haberme salido porque yo estaba imbuido en esa corriente, leía todo el teatro de Sartre, y sus principales obras, el ser y la nada, y así otros existencialistas como Jasper Johns y otros filósofos, todo lo que tenía que ver con eso.

Francely: Otra de las variantes del tema de mi tesis son los símbolos de colonización y enajenación en sus pinturas, el tipo de colonización a la que me refiero no es una colonización española en América, tampoco una transculturización o mestizaje, me refiero a un movimiento que surgió como una doctrina de desarrollo, donde el hombre empieza a generar productos en masa, los bienes comienzan a aumentar, esos bienes se convierten luego en desechos porque el hombre no le da el uso adecuado, y porque todavía no existe eso de reciclar, el ecologismo, entonces, ¿usted utiliza esos objetos encontrados o desechos, de forma constructivista, con esa conciencia de la colonización y enajenación o lo hace para decorar sus obras?

Alejandro Aróstegui: Yo digo toma de conciencia de la realidad, una toma de conciencia porque las realidades son diferentes. Bueno, te voy a explicar algo de esto, al regresar de Francia, estuve cinco años en Europa, digamos dos años en Italia, y en Francia estuve tres años, durante ese tiempo visité muchas veces España, Madrid, y Barcelona los dos sedes culturales más grandes de la cultura española y de la pintura sobre todo, porque para mí era importantísimo desde el punto de vista arquitectónico, me encantaba ir a España y ver eso, recorrí toda Andalucía, y pude ir a lugares que en ese tiempo costaba mucho llegar, por ejemplo, Rueda que queda en medio de Castilla ahí en un pabellón, hay muros colgantes, y en el centro hay muchos artistas matéricos, de la pintura matérica, y estaba un gran museo de

arte matérica de ese tiempo, que abarca desde los cuarenta a los setenta, donde estaba, Alberto Burri, Antoni Tàpies, todo lo más descollante que fue la pintura española, que se impuso como la pintura más fuerte que había. Pero quiero concretizar bien la pregunta que me hacías.

Francely: Claro. Si esos símbolos de colonización son para demostrar al hombre que puede tomar conciencia de lo que son los desechos, y que puede utilizarlos de otra forma, no solo para crear un vertedero de basura,

Alejandro Aróstegui: Claro, porque estás hablando de la realidad, la toma de conciencia de la realidad, y cuando vine aquí a Nicaragua, comencé a ver el paisaje nicaragüense, sobre todo a la orilla del lago Xolotlán, que se supone que es lo más bello de Nicaragua, yo me iba por la carretera, no habían trenes todavía, entonces uno podía caminar por las carreteras, así llegaba a Acahualinca, un lugar que yo vi como un poblado indígena, veía las casas todas chiquitas, parecía que se entraba arrodillado, eran bastante limpio por donde estaba la ciudad propiamente Acahualinca, y era algo extraordinario, yo estaba tomando foto por lo menos a eso, pero al mismo tiempo pasaba por los grandes basureros de los desechos de Managua y me sorprendió ver esos inmensos cerros de basura, a veces quemándose, con humo, zopilotes saliendo, volando, y entre toda esa cosa horrenda, ver a gente con niños, escudriñando, buscando, y me sorprendió asomarme al otro lado y ver el Momotombito, el Momotombo, toda la belleza, yo siempre uní eso, una realidad.

Francely: Que muestra la dualidad entre la belleza del lago y la contradicción que hay por la basura.

Alejandro Aróstegui: Exacto, la belleza del lago con el contraste, impresionante para cualquiera todavía, van a hacer películas ahí, y a tomar fotos, no sé, dicen que ya está restaurado, que ya lo compusieron, yo no he regresado, me gustaría regresar a verlo de nuevo, porque me impactó ver al hombre perdido en sus propios desechos, y ver al resto de la sociedad de espaldas a eso, indiferente por sus mismos desechos, y productos. Entonces me pareció contribuir a una toma de conciencia, pintar eso.

Francely: Algo que no se había hecho anteriormente.

Alejandro Aróstegui: Si, algo que no se había hecho, y que la gente llevara a sus casas, y mirá cómo es: la sociedad todo lo consume, y todo te lo revierte, la pintura de Andy Warhol

por ejemplo, en contra del consumismo, las grandes pilas de sopa Campbell, y todo eso fue una mercancía más, se vendían millones, carísimo.

La sociedad termina por devorar todo lo que se hace, aunque sea en contra de ella, pero fue una toma de conciencia, también ayudaba, porque en las escuelas por ejemplo, mandaban a los alumnos a las orillas del lago, al barrio los pescadores, a pintar, pero era para que aprendieran las tonalidades, y hacían uso del arte impresionista, y creaban cuadros idílicos, vendibles además por su belleza.

Pero por suerte siempre hay gente que está a la altura, que por otros medios llega y comprende, se asocia, si no, no hubiéramos sido aceptados, y logramos ser aceptados por la sociedad porque habían grandes intelectuales, personas conocedoras que comprendían lo que estábamos haciendo, además, nadie se había atrevido a proyectar esa realidad, y sin embargo un grupo muy interesante de pintores entre ellos yo, nos encontramos respetando lo que hacíamos pero fijándonos en eso como tema.

Francely: Ese es uno de los temas impactantes de su obra, el tratamiento que se le da a los objetos.

Alejandro Aróstegui: Sí, yo llegué al extremo, por ejemplo: un día me encontré con un gato aplastado que estaba ahí en la carretera, por el sol todo reseco, con los dientes salidos y las uñas, era cuero ya, yo lo podía parar y ahí se quedaba solo, lo agarré lo pegué e hice una pintura de eso, pero no solo yo recogía, Leoncio Sáenz también lo hizo.

Recogíamos huesos de animales, de vacas, de lo que sea, por ahí quedaba la fábrica de botones, de hueso, tenían un cerro impresionante, yo me tomé una foto ahí, eran huesos que no daban asco, ya estaban como calcificados.

Francely: Más allá de los diferentes significados que se le da a los desechos ¿Qué sentido tienen para Alejandro Aróstegui estos tipos de objetos, hay algo inusual?

Alejandro Aróstegui: Hay algo inusual en su significado, es que muchas veces en esos objetos se encuentran superficies con un color inédito, si no logras conseguirlo podés imitarlo si querés, pero resulta que ahí está el objeto real, que ya lo tiene, sin una intervención, lo que hago es recogerlos, recortarlos, y hacerlos que parezca otra cosa, pero la superficie del objeto, eso es creado por las páginas del tiempo y el deterioro.

Francely: ¿Cuáles son las técnicas que usted utiliza para embellecer todos esos objetos?

Alejandro Aróstegui: Al principio los pegábamos de cualquier manera, a veces con cemento, a veces con asfalto, a eso le agregábamos hueso, pero después, en mi caso, yo trataba de darle a todo una especie de monocromía, hacía un color y después lo frotaba, quedaba todo como monocromo con sus diferentes tonos, pero hay superficies más absorbentes que otras, objetos y cosas, entonces eso crea también un interés plástico, visual.

Francely: ¿Cuándo usted elabora un cuadro tiene una imagen mental de lo que quiere lograr, o se guía por la forma, el tamaño de esos objetos encontrados? ¿En algún momento siente que son esos objetos los que le indican la nueva obra?

Alejandro Aróstegui: Siempre me dan ideas, y por ejemplo siempre tengo la tentación, y lo he hecho, he hecho mesas llenas de objetos, cosas de cosas, mesas redondas, recuerdo que hacía mesas grandes cuando estuve en Nueva York, también encontraba muchos objetos de industria, electricidad, encontraba guantes, guantes que parecían de metal, que eran los guantes que usaban cuando pintaban los grandes puentes, yo viví cerca del puente de Washington y cuando pasaba debajo de esos puentes me encontraba esos guantes, porque primero le daban una capa de pintura plateada de aluminio al puente, y después le echaban otra cosa, varias veces me encontraba esos guantes duros por la pintura, y los tomé muchas veces para pegarlos.

Francely: ¿Alguna vez notó que los resultados de sus obras no fueron los esperados, o usted siempre se autolimita, en la utilización de formas y objetos?

Alejandro Aróstegui: Siempre existió una confrontación digamos, entre la textura y el objeto, inclusive hubo una época en que pretendí prescindir del objeto, y hacía todo de textura, hice mesas, yo mismo hacía los objetos inventados, cualquier cosa, objetos redondos, cilíndricos, pero no, no me gustó, siempre me pareció que el impacto del objeto era más fuerte, tenía mejores resultados que tratar de hacerlos con textura, no era lo mismo.

Francely: Ahí radica su autolimitación, saber lo que usted hace realmente.

Alejandro Aróstegui: Exacto, yo he recurrido por ejemplo, al mínimo y al máximo, a limitarme en los objetos y poner en cantidades, sobre todo en estas últimas etapas, que me he

dedicado a pintar basureros de desechos, inclusive hacer arquitectura y queda como especie de mosaico.

Francely: Cada objeto es parte de su sensibilidad, puede expresar cualquier cosa usted, cualquier sentimiento, cualquier injusticia, ya sea social o ecológica.

Alejandro Aróstegui: Mientras no sea cursi, ni sea panfletario, intento no caer en esas cosas, además eso es muy fácil, son modas.

Francely: Usted fue testigo de una época en la cual el arte se levantó en pro del pueblo, también buscaron la línea de la autenticidad, y originalidad, ¿Cuáles fueron los retos que tuvo que enfrentar para darle a Nicaragua un arte diferente, un arte que expresara la realidad?

Alejandro Aróstegui: Esa fue mi preocupación desde el principio, desde antes de la revolución, durante la revolución y después de la revolución, inclusive yo hice a Sandino, que está en la cancillería, se llama el último retrato de Sandino, que son dos, uno en negro y el otro en rojo, pero hecho fotográficamente, fue exacto, también durante la revolución yo hice un afiche para carreteras, grande, donde estaban unidos Rubén Darío y Sandino bajo el mismo sombrero, de fondo la bandera de Nicaragua, eso fue algo que me encargaron a mí, hice muchos afiches, por ejemplo haciendo alusión al arte nicaragüense y sacaba las jícaras labradas, participé en varias cosas de esas.

Francely: En lo concerniente a la unión que tiene la plástica con otras artes, en específico la literatura, ¿hay en su obra influencias de obras literarias, de sus lecturas en Europa, los Estados Unidos, o alguna obra nicaragüense que le haya dado un sentido de realidad?

Alejandro Aróstegui: Bueno, de repente uno hace cosas así, que son bien raras, pero uno las hace porque tiene la tentación, por ejemplo, ya más recientemente hice una pintura que se llamaba Retratos de Maras, trabajé un montón de cabezas con tatuajes bien tétricos, como en una mesa, unas se iban haciendo más chiquitas, esa es una cosa que siempre he tomado muy en cuenta, la perspectiva, esa es una de las limitaciones que me pongo yo, la perspectiva, y la luz, a través de la luz, y a través del tamaño de los objetos, porque aquí tengo que hacer alusión, de como uno no se fija, pero la perspectiva fue inventada, no ha existido todo por natural, el hombre no la conocía, no la había visto, fue inventada y tiene su fecha, la perspectiva fue creada por Brunelleschi, un artista renacentista, que también era arquitecto y diseñó la cúpula de la catedral de Florencia, la más grande y que fue la predecesora de la

cúpula de San Pedro, él cambió todo, cambió el arte primitiva, el arte renacentista, el arte Siense, el arte florentina, de pronto ya no eran aquellas murallas y cosas que parecían incongruentes, de personajes grandes con unos chiquitos, eso es increíble pero la perspectiva se inventó, ahora se ve como la cosa más natural, y hay que ver como los japoneses no la conocieron hasta el siglo XVII, o XVIII, no conocían la perspectiva, y cuando pintaban ciudades muchas veces lo de atrás era más grande que lo de adelante, cosas así que parecen infantiles actualmente, eso es importantísimo tomar en cuenta, ¿dónde estábamos?

Francely: En algunos intertextos.

Alejandro Aróstegui: No, pues tal vez Adán y Eva, lo he pintado de muchas maneras dentro de mi arte, y mis técnicas.

Francely: ¿El Güegüense?

Alejandro Aróstegui: Claro, el Güegüense, que está muy conectado con la nicaraguanidad, era una cosa imprescindible que tenía que reconocer, el güegüense, los macho ratones, claro, ya no porque ahora se ha caído en un decorativismo, en los bailes, las mismas figuras, los mismos penachos, muy pocos lo han pintado con seriedad, Carlos Montenegro lo ha dibujado, ha dibujado diferentes aspectos del güegüense, Leoncio Sáenz también lo hizo y otros más.

Francely: ¿Cómo visualiza actualmente el escenario de la plástica nicaragüense?

Alejandro Aróstegui: La plástica nicaragüense desgraciadamente la veo muy pobre, no sé a dónde va, ha sido invadida por diferentes corrientes foráneas, ha sido invadida por la moda, por gente que pinta por pintar, sin ningún concepto muy claro y que viven pasando de una cosa a otra, les preocupa la técnica y tienen maestros que les enseñan cómo pintar y como conseguir tal color, como manejar el pincel, o si no, adoptan algún estilo que está de moda actualmente y que está dando duro en otra parte, pero, o sea, la pintura nicaragüense no va a ninguna parte.

Tenemos que reconocer que Praxis sí estuvo a la vanguardia, en Centroamérica por ejemplo, fue uno de los grupos que se hizo sentir más, la pintura de Nicaragua y la pintura guatemalteca, eran los dos bastiones que habían, pero, actualmente no hay interés, se pintan muchos estilos pero no se ha creado nada personal, algunos comienzan bien y terminan mal,

por malas direcciones, las galerías no han contribuido, la crítica ha sido pésima, la crítica se ha comercializado.

Francely: Falta autocritica del mismo creador

Alejandro Aróstegui: Claro, falta autocritica pero lo que es peor es la crítica autorizada, no hay, los intelectuales, los literatos que muchas veces se convierten fácilmente en críticos de arte, porque conocen tal vez la historia del arte, y tienen un lenguaje que les hace decir mucho, muchas veces se trata de eso, de qué digo de esta pintura, qué cosas le saco, pero no la sitúan a nivel universal, a nivel de lo que se ha hecho porque tal vez lo desconocen, o tal vez lo conocen, pero como está la excusa de que hay que vivir, entonces se cobra monetariamente.

Muchas veces los pintores piden que les hagan críticas, y hay cantidades de literatos, poetas, lo que sea, que caen en eso, y creen que la obligación de alguien que critica una obra, es simplemente ver y sacar todo el acervo que tienen de los pintores conocidos, como si estos fueran seguidores, pero, cuál es el hecho de dejar caer la palabra en nombre del pintor, así engañan a la gente y a los pintores, los pintores se engañan, porque se creen que saben.

También están los pintores que están desconcertados, que han adquirido una gran técnica y pueden pintar cualquier cosa, pueden pintar paisajes y muy bien, y tienen un gran colorido, pero que están aportando muy poco y se han dedicado a comercializarse o a copiar, y esos son los compradores también, el mercado, hay diferentes coleccionistas que coleccionan cosas así, mediocres, y otros que si saben, son los que trascienden, gente que ha viajado y si ha visto, pero hay otra gente también ha viajado y quieren que uno les haga las cosas que ellos han visto, es increíble, a mí me han propuesto, puede hacerme una pintura que es sí y así.

Francely: ¿Algún mensaje que usted quiera darle a los artistas nicaragüenses en formación?

Alejandro Aróstegui: Bueno, los artistas en formación tienen que tomar conciencia primero de qué cosa es la pintura, qué es lo que quieren, adonde quieren llegar, a quienes quieren emular, estar conscientes de las diferentes etapas que ha tenido el arte nicaragüense, han habido muy buenos maestros, nadie puede negar las clases de Rodrigo Peñalba que

contribuyeron a la formación de grandes talentos, estaba también Saravia en escultura pero era muy poco, aquí tuvo que venir una noruega para hacer esculturas en mármol.

Debido a la pobreza, aquí se hacen pinturas de cemento armado, con hierro, eso es bien pobre, hay otros pintores que hacen pintura sobre madera, pinturas en bronce que es bien cara, aquí la escultura es muy difícil, en cambio Costa Rica si ha crecido mucho la escultura, es buenísima, ha tenido un escultor como Francisco Zúñiga, que se lo disputa México, pero que nació en Costa Rica.

Influye también la falta de ayuda del Estado, del gobierno para hacer una escuela digna, y que se sientan los estudiantes a gustos, malísimo ahí donde están, en la terraza del Palacio Nacional, calientísimo dicen, yo he conocido estudiante que tienen hambre de que se les diga algo, que necesitan que se les instruya, son inquietos y muy curiosos, lástima que ya no tengo la edad porque lo más importante sería enseñar a esa juventud que viene, yo creo que es lo más importante, y pienso hacer algo, ya he estado en contacto con algunos de ellos, no estoy en contra de esas escuelas, o esos maestros que se han dedicado a enseñarles técnicas y trucos a las personas y que están a servicio de ellos para ver qué es lo que quieren ellos, para ayudarles a hacerse esa es la palabra.

Hay pintoras también, bueno y generalmente son mujeres las que han crecido en la pintura, ahora las exhibiciones son generalmente de mujeres, de grupos de mujeres, de todo, hay algunas que han estudiado, algunas que tienen mucho, y otras que están ahí pajareando, viendo a ver qué les sale, qué pueden hacer bonito, si las pegan o no, pero ha habido aquí grandes pintoras.

Francely: Eso sería todo don Alejandro Aróstegui y muchas gracias.

Alejandro Aróstegui: ¿Estás satisfecha?

Francely: Muy satisfecha.