

El arte como alegato contra la violencia y como cuestionamiento de la historia oficial

María Dolores Torres*

Resumen. - En el presente escrito se estudia la violencia dentro del contexto artístico de Nicaragua para establecer una relación entre las imágenes pictóricas que la reflejan y el marco social en que se produjeron. A fin de comprender esa relación entre la obra de arte y la violencia, se analizan las obras de tres pintores nicaragüenses -Alejandro Aróstegui, Orlando Sobalvarro y Leonel Vanegas, quienes formaron parte del Grupo Praxis (1963-1973). A través de un detallado análisis de las obras, se explica cómo estos artistas, al presentar en sus trabajos un contenido testimonial, recurren a formas no tradicionales de expresión para representar la realidad y el lado oculto de la historia.

Introducción

Walter Benjamín, en su ensayo *Crítica de la violencia*, considera que una de las tareas dentro de esta crítica, puede ser resumida explicando su relación con la ley y la justicia. También aborda el problema de la violencia bajo el punto de vista de la filosofía darwiniana, que de manera dogmática la presenta como una "selección natural", conveniente para todos los fines vitales de la naturaleza (Bullock, 1996:236-237). Al mismo tiempo, hace una distinción entre la ley natural y la teoría del estado, para llegar a la conclusión de que "la tesis de la ley natural, que contempla la violencia como un hecho natural, es diametralmente opuesta a la tesis de la ley positiva, que contempla la violencia como un producto de la historia" (Bullock, 1996:237).

El presente escrito adopta esta última distinción y concibe la violencia como producto de la historia. Para comprender la relación de las imágenes pictóricas con la violencia y la recepción que tuvieron en el público, se analizarán aquí las obras de tres pintores nicaragüenses: Alejandro Aróstegui, Orlando

Sobalvarro y Leonel Vanegas, quienes fueron miembros del grupo praxis (1963-1973). Se estudiarán algunas de sus obras más representativas, ubicándolas dentro del contexto socio-político en que se produjeron.

El arte, la realidad y la historia

Si bien las obras de arte no constituyen una fiel reproducción del mundo real o de la realidad más inmediata, sí aluden a ella de diferentes formas. Mientras que en la literatura se utiliza el lenguaje con todo su poder comunicativo, en la pintura se utilizan diferentes medios pictóricos y formas de expresión para aludir a esa realidad. Por lo tanto, un cuadro puede constituirse en una expresión de cómo el artista interpreta y juzga la realidad, su posición ante el mundo, su ideología, valores y creencias. De tal manera que para conocer una sociedad y su historia, es imprescindible que entendamos la forma en que el artista representa el mundo que le rodea.

Si partimos de la violencia como producto de la historia, la podemos ver reflejada en diferentes obras de arte, desde *Los fusilamientos de la Moncloa*

*Departamento de Arte y Cultura -UCA.

(1808) del español Francisco de Goya (1746-1828), *La matanza de Quiós* (1824) del francés Eugène Delacroix (1798-1863) o el *Guernica* (1937) de Pablo Picasso (1881-1973), hasta la serie de *Guerrilleros muertos* (1958-1960) del nicaragüense Armando Morales (1927), donde se evidencia cómo el artista actúa sobre su medio social para representar a través de sus imágenes, escenas de guerra y violencia o un estado capitalista militar. La documentación de los hechos represivos se evidencia también en la obra del chileno Eugenio Dittborn (1943), con la exposición *Remota: pinturas aeropostales* (exposición itinerante desde 1992). En estas obras se cuestionan los acontecimientos violentos que tuvieron lugar en Chile durante los años 1973-1990. También se registran los sucesos del pasado, y sus anotaciones visuales "denuncian a los vivos, redimen a los muertos y nos despiertan del narcótico de una visualidad instrumental" (Zamudio-Taylor, 1997:50).

Nicaragua: el arte y su relación con la violencia socio-política

En el caso concreto de Nicaragua, la violencia social y política que tuvo lugar en la década de los 60 y los 70, y más concretamente en el período 1963-1973 (los diez años del grupo Praxis), fue documentada por los artistas que conformaron dicho grupo porque sintieron la necesidad de alzar su voz para hacer más efectiva su protesta y su presencia social, a través de un arte que confronta los episodios ocultos y los actos inenarrables de violencia contra el individuo, especialmente durante el régimen dictatorial somocista. No es de extrañar que desde la fundación del grupo en 1963 ya proclamaran en su manifiesto que "la actividad artística y cultural, el arte todo y la cultura toda, representan

una parte de esa realidad; representan formas histórico-sociales de existir absolutamente inseparables de la infinita variedad de manifestaciones vitales en las que el hombre levanta acta de su paso sobre la tierra." (Praxis, 1971:3). Por tanto, tampoco es de extrañar que a través de su arte expongan los ocultos laberintos de la historia.

La relación de Alejandro Aróstegui (1935), Orlando Sobalvarro (1943) y Leonel Vanegas (1942-1989) con el informalismo, se da precisamente para aprovechar el valor expresivo de los materiales no sólo con la finalidad de provocar al público, sino también para comprometerse con la realidad, en el sentido señalado por Lourdes Cirlot, cuando afirma que "el artista informal asume la problemática del mundo en el que se desenvuelve, y busca expresarla de modos muy diversos a través de la pintura y la escultura" (Cirlot, 1983:20).

Al rechazar las tendencias artísticas académicamente conservadoras que simbolizaban los ideales de la burguesía y de la clase política dominante, y al rechazar la pintura al óleo, que no es lo suficientemente expresiva para sus propuestas estéticas, crean un arte más contestatario y rupturista que permite descubrir las estructuras más elementales de la conciencia y la realidad. En lo que a estos tres artistas respecta, sus obras desencadenan una reacción y constituyen un ataque a las ideas establecidas (o a las imágenes convencionales), al exponer una realidad que nada tiene que ver con la historia oficial o con los falsos mitos de prosperidad y modernización que conformaran la otra cara de la propaganda somocista: orden, progreso e institucionalidad republicana.

Dentro de las diversas maneras o lenguajes a que recurre el artista para denunciar la violencia social y política,

contamos con el dramatismo de Goya en *Los fusilamientos de la Moncloa* (1808), donde se documenta la despiadada ejecución de los patriotas españoles por parte de los soldados franceses. Bajo un realismo brutal y dramático describe la represión, el terror y la muerte, "la historia como carnicería y como desastre" (Argan, 1988:36). Picasso, sin embargo, para presentar el atroz bombardeo de Guernica, recurre en su famoso cuadro a la deformación, haciendo uso de un expresionismo dramático para protestar contra "la casta que ha hundido a España en un océano de dolor y muerte", citando las propias palabras del artista.

Alejandro Aróstegui, Orlando Sobalvarro y Leonel Vanegas subvierten los medios tradicionales de representación para desafiar tanto el discurso oficial como los cánones estéticos establecidos. Si bien no hay una representación de la violencia al pie de la letra, ésta se ve claramente expresada a través de la crítica social, llevada a cabo por medio de la estética deformante, de lo macabro y del informalismo matérico: la acumulación de desechos y materiales no tradicionales, las maderas agujereadas y burdamente clavadas, el grattage, los collages insólitos -como la incorporación de objetos de uso cotidiano- y las gruesas capas de pigmento aglutinando materiales heterogéneos, ponen de manifiesto el caos y el desorden con mayor efectividad que el naturalismo, porque éste ya no es adecuado para representar las atrocidades y el horror.

Las imágenes y las personas que emergen de esas superficies laceradas y fuertemente pigmentadas involucran al espectador con las heridas que las vícti-

mas han sufrido bajo tortura. En obras tales como *Torso* (1973-1976) de Leonel Vanegas y *Monstruo* (1963) de Alejandro Aróstegui, se observa la manipulación de la figura humana, y por ende, de la realidad, a través de una pintura que ataca los males que aquejan a Nicaragua, por medio de un sorprendente despliegue de anatomías deformes y colores sombríos que aluden a la violencia y que la repudian con una pintura igualmente violenta.

Ambos cuadros poseen una iconografía impactante. *Torso* es un personaje sin rostro, visto de espaldas, recortado a la altura de la cabeza, prácticamente descuartizado como con claridad lo indican las líneas en forma de cruz que dividen la figura humana a lo ancho y a lo alto de la superficie pictórica. El cuerpo, parcialmente representado, aparece fragmentado y dislocado, reducido a una anónima masa de pigmento. El otro personaje, *Monstruo*, es más rostro que cuerpo. No se sabe si esa extraña fisonomía corresponde a un personaje deshumanizado -el torturador- o a la fisonomía horrorizada del torturado. El recurso expresivo de las grandes cabezas que ocupan la mayor parte del cuadro ha sido utilizado tanto por Tàpies como Dubuffet para abordar el tema de la violencia. Aróstegui recurre a esta estética deformadora para aludir a la represión, desafiando la censura política a través de un metalenguaje, distinto totalmente del habitual. Estas imágenes que surgen en un mundo donde los medios de comunicación están controlados y manipulados reafirman nuestro sentido de la historia, puesto que esas obras están íntimamente relacionadas con actos de violencia que no han sido oficialmente registrados.



Ilustración 1. Leonel Vanegas. "Torso" (1973-1976). Mixta y collage s/madera. 123.5x31.5cm. Foto de Archivo



Ilustración 2. Alejandro Aróstegui. "Monstruo: Muerto vivo" (1963). Mixta s/madera. 140x101cm. Colección: Mercedes Gordillo.

La misma confrontación con el poder político, se observa en la obra de Orlando Sobalvarro. En su *Serie de los políticos ahorcados* (1971-1973), el artista recurre a fabricar una suerte de títeres o marionetas a través de los cuales fustiga la conducta humana, concretamente la degradación moral de todos los políticos convertidos en una galería de monigotes, víctimas de la complicidad y la corrupción. Para Julio Valle-Castillo, toda esta imagería es un teatro de lo absurdo y una clara condena por parte del artista:

"El tirano y su corte de militares y políticos la han convertido (a Nicaragua) en un teatro de operaciones absurdas según la ironía. Basurero sobre basurero. Por

eso para Sobalvarro, los políticos aparecen disfrazados, enmascarados, como fantoches y el único lugar que les debería corresponder es la horca o el patíbulo" (Valle-Castillo, 1995:32).

En todas las escenas fragmentarias de esta serie, Orlando Sobalvarro plasma, además, el aislamiento del ser humano. Son como figuras pasajeras a las que ningún vínculo une (a no ser el de la corrupción) y cuya proximidad acentúa aún más su aislamiento. El espacio que los rodea se convierte en un componente activo del tiempo. En ese espacio, se disuelven y desaparecen como despojos humanos condenados a morir en la oscura fosa de los pudrideros y los vertederos de basura.

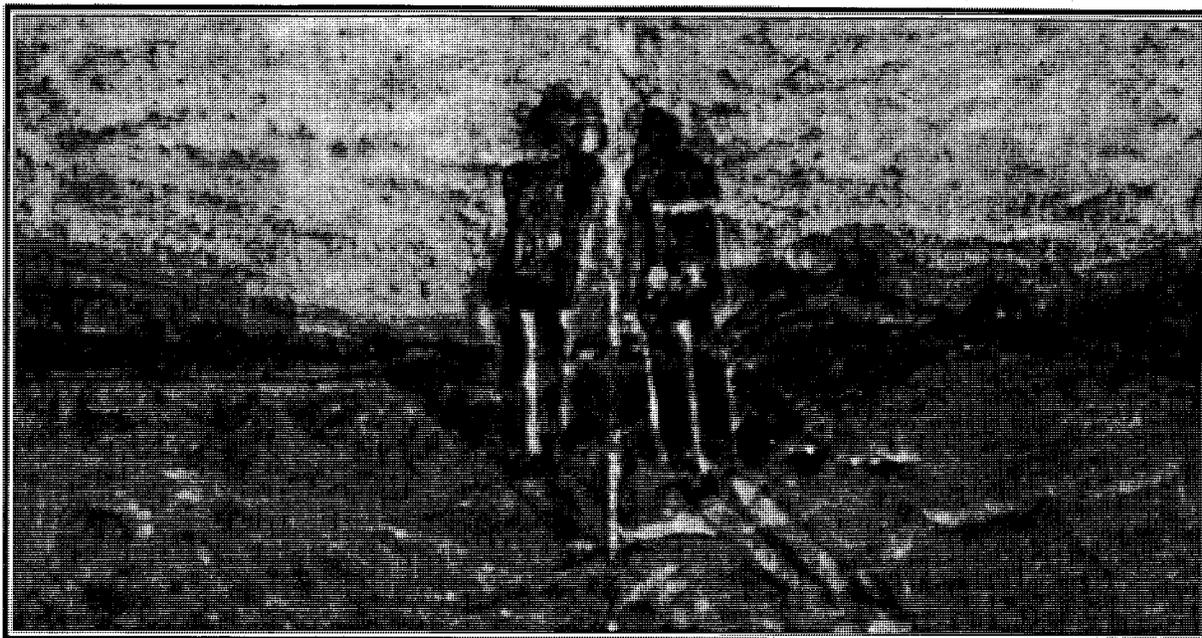


Ilustración 3. Orlando Sobalvarro, “Serie de los políticos ahorcados: ensayo teatral I” (1972). Oleo s/papel montado en madera, 40,5x74cm. Foto de archivo.

En otras obras, la ausencia de personajes (o de víctimas) genera un mayor sentido de incomodidad porque insinúan confrontaciones con lo oculto, y se convierten en símbolo de lo que no podemos ver, ya sea por ser demasiado cruel o por haber sido censurado. El poder oculto de las imágenes se evidencia en *Crematorio* (1973-1976) de Leonel Vanegas, compuesto por una gran plancha de metal que ocupa casi la mayor parte del cuadro, convirtiéndose en el elemento que más poderosamente atrae la atención. El metal corroído pegado sobre un fondo muy texturado que representa un muro o una pared, se transforma en la puerta del crematorio tras la cual están las víctimas. Lo no visible -víctimas- se convierte en una manifestación de lo visible y la puerta de

metal oxidado -la materia- propicia una gran variedad de interpretaciones. El espectador deconstruye a través de la ausencia más que a través de la presencia. Es precisamente esa ausencia lo que ocasiona una impresión tan grande como *Madre con hijo muerto* del *Guernica* de Picasso o como la famosa foto de Nick Ut, sobre la guerra de Vietnam, titulada *Ataque accidental de Napalm* (1972).

Crematorio nos remite también a los campos de concentración (Dachau, Auschwitz...) o a las cámaras de tortura de la Loma de Tiscapa. Esta ausencia deliberada sugiere el espacio ocupado por todas aquellas personas que, sin duda alguna, engrosan la lista de desaparecidos de toda América Latina.

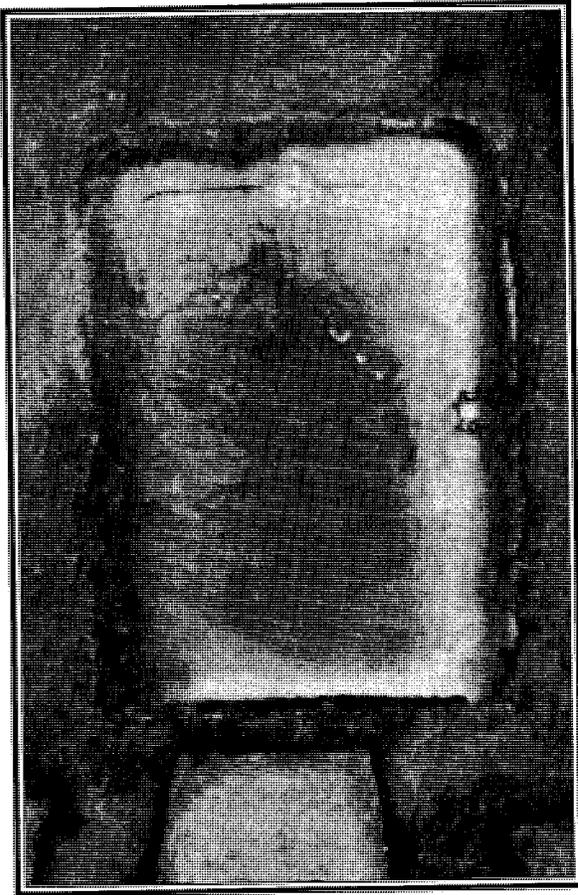


Ilustración 4. Leonel Vanegas. "Crematorio # 8" (1973-1976). Mixta y collage s/madera. 188.5x121.5 cm. Foto de Archivo

Conclusión

En todos estos casos, al artista le toca ser testigo de los actos de violencia y también testigo de cargo. Las pinturas, por otra parte, actúan como poderosos símbolos del lado oculto de la historia oficial y política. Al mismo tiempo, nos presentan la estética como un "campo de resistencia", citando la atinada expresión de Peter Weis. Las imágenes poseen un poder documental y la pintura de estos tres artistas se convierte en un elemento auxiliar de la historia contemporánea, a través de la cual se reconstruyen escenas de las atrocidades cometidas durante una cruel dictadura. Esto demuestra que el artista actúa como una suerte de agente encubierto que se ve obligado a metamorfosear la realidad para denunciar la represión y la violencia utilizando diferentes formas de expresión.

Bibliografía

- ARGAN, G. C. (1988). *El arte moderno*. Fernando Torres editor. Valencia.
- BULLOCK, M. y JENNINGS M. (1996). *Walter Benjamín, Selected Writings*. Volume 1, 1913 - 1926. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.
- CIRLOT, L. (1983). *La pintura informal en Cataluña: 1951-1970*. Barcelona. Editorial Anthropos.
- REVISTA PRAXIS No.1 (1971). *Manifiesto del Grupo Praxis*, incorporado a la revista y publicado por primera vez en el año 1963, al momento de su fundación. Managua.
- VALLE-CASTILLO, J. (1995). "Sobalvarro". Colección Libros de la plástica nicaragüense. Managua: Banpro-Galería Códice. Managua.
- ZAMUDIO-TAYLOR, V. (1997). "Remota: pinturas aeropostales". *Art Nexus* No. 25. Bogotá, Colombia.