

Ver y Comprender las Artes Plásticas



Oscar
Morriña
y

Maria
Elena
Jubrías

Ridendo Castigat Mores

Ver y Comprender las Artes Plásticas
Oscar Morriña y Maria Elena Jubrías

Edicao Ridendo Castigat Mores
Versao para eBook eBooksBrasil.com

"Todas as obras sao de acesso gratuito. Estudei sempre por conta do Estado, ou melhor, da Sociedade que paga impostos; tenho a obrigacao de retribuir ao menos uma gota do que ela me proporcionou."

Nélson Jahr Garcia (1947-2002)

Maio 2001

Proibido todo e qualquer uso comercial.
Se voce pagou por esse livro VOCE FOI ROUBADO!

Fotos:
Leonel Constantino

Corrección:
Aida Gutiérrez Varela Emplane: Roselia Fleites Pérez.
Oscar Morriña y Maria Elena Jubrías,
1982

Copyright:
© Oscar Morriña y Maria Elena Jubrías

Sobre la presente edición:
Biblioteca Virtual
OMEGALFA
2022

VER Y COMPRENDER LAS ARTES PLÁSTICAS

Oscar Morriña y María Elena Jubrías



El Palmar. Servando Cabrera Moreno

ÍNDICE

Por qué este libro	7
Necesidad y creación - Utilidad e ideología	9
Complejidad del arte	14
El reto	15
Las artes plásticas	17
-Como medio de conocimiento	20
-En función ideológica	26
-Como expresión individual	34
-La forma como apariencia del contenido	39
-Relación de artistas y sus obras	63
Glosario	65

...¿a quién no le interesa la belleza, a quién no le interesa que el mundo que estamos construyendo sea, además de más justo, más bello? ¿Es que podría ser plenamente justo un mundo que no fuera también bello?

ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR



Flores. René Portocarrero

POR QUÉ ESTE LIBRO

Mucho esfuerzo nos será necesario aún para lograr un amplio y popular acercamiento de nuestro pueblo al disfrute del arte.

La Revolución crea las condiciones día a día, que nos permitan pasar del simple subsistir al ser plenamente.

Para esta etapa futura -no sabemos cuándo, pero ha de llegar- hay muchos caminos por recorrer. El arte ha de ir abriendo el suyo y ha de ser a golpe de machete.

La sociedad burguesa prerrevolucionaria no sólo ignoró la necesidad de una certera valoración de las manifestaciones artísticas, sino que en su afán de lucro, deformó nuestra capacidad de apreciación, nos hizo objeto de los intereses de la sociedad de consumo y nos dio como bueno un sucedáneo del arte.

¿Cómo desandar lo andado? ¿Cómo liberamos de las taras heredadas? ¿Cómo lavamos de todo ese gusto de ten-cent, de arte de pacotilla, de película sensiblera, de música de "onda", de formalismo, de modas absurdas... del gusto por todo lo falso de la cultura de nilón y abalorzos?

¿Cómo rescatar lo que a todo hombre pertenece: el derecho al pleno disfrute de la belleza dondequiera que ésta se encuentre, en la naturaleza, en las artes, en el trabajo, en el propio hombre?



El trabajo hizo al hombre, lo desarrolló intelectualmente y le hizo transformar la naturaleza.

Y... ¿cómo lograr al hombre pleno, capaz de construir ese mundo justo y bello que cuenta el poeta?

Es también tarea de todos revolucionar esta esfera.

Este pequeño trabajo es sólo un aporte mínimo a esa gigantesca tarea colectiva que nos reclama. Está encaminado a presentar las complejidades que encierra la comprensión del mensaje de una obra de arte. La extraordinaria confluencia de elementos que se entrelazan para estructurar la existencia de una manifestación artística cualquiera, obliga al desglose de algunas de sus facetas. Sabemos los riesgos que implica todo esquema, aunque didácticamente se justifique; la convicción de su efectividad práctica como iniciación crítica, compensa los juicios severos que pueda recibir este intento.

N NECESIDAD Y CREACIÓN - UTILIDAD E IDEOLOGIA

En el largo proceso de evolución histórica, el hombre fue enfrentándose a las dificultades y resolviendo las necesidades que su supervivencia le imponía. Fue el trabajo quien le permitió conseguir los alimentos, crearse los vestidos, construir lugares para dormir, entre otros requerimientos, cuya satisfacción le era indispensable para la vida.

El hombre como ser natural vive bajo la constante presión de necesidades; cuanto más avanza en su camino histórico, mayor es el número de necesidades, tanto de tipo primario, como la alimentación y la vivienda, o ya espirituales, como la necesidad de expresión y disfrute estético.

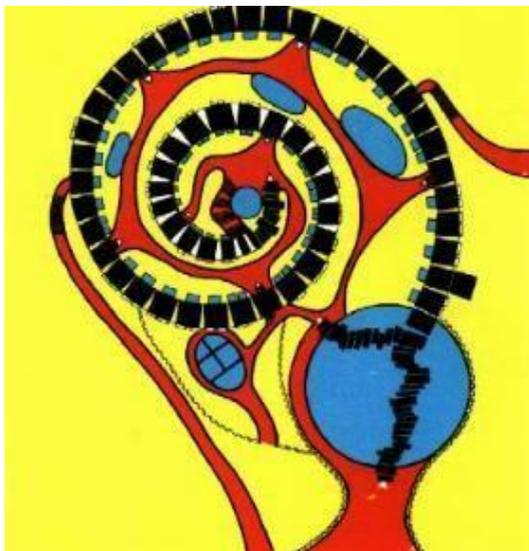
Ante ese continuo incremento del número de necesidades, el hombre dialécticamente se supera, y resuelve la satisfacción de esos imperativos mediante la creación. Cada objeto creado supone un paso de conquista sobre la naturaleza y provoca, a su vez, nuevas necesidades que estimulan la capacidad creadora del hombre, desarrollándose una espiral sin límites en la que, mediante el trabajo, el hombre llega a ser el creador por excelencia.

El trabajo hizo al hombre, lo diferenció del animal. Con su trabajo el hombre transforma el mundo y en este proceso se transforma a sí mismo, se aleja cada vez más de su condición animal, se hace más humano.

En el origen de todas las artes está el trabajo y está la naturaleza. Al crear para resolver sus necesidades vitales el hombre imitó, de inicio, las formas naturales que el medio le ofrecía y

al hacerlo fue apropiándose también de la belleza natural, fue aprendiendo a valorarla y a imitarla hasta que ésta se convirtió también en una necesidad de la condición humana. El hombre es más hombre cuanto más receptivo es a la belleza.

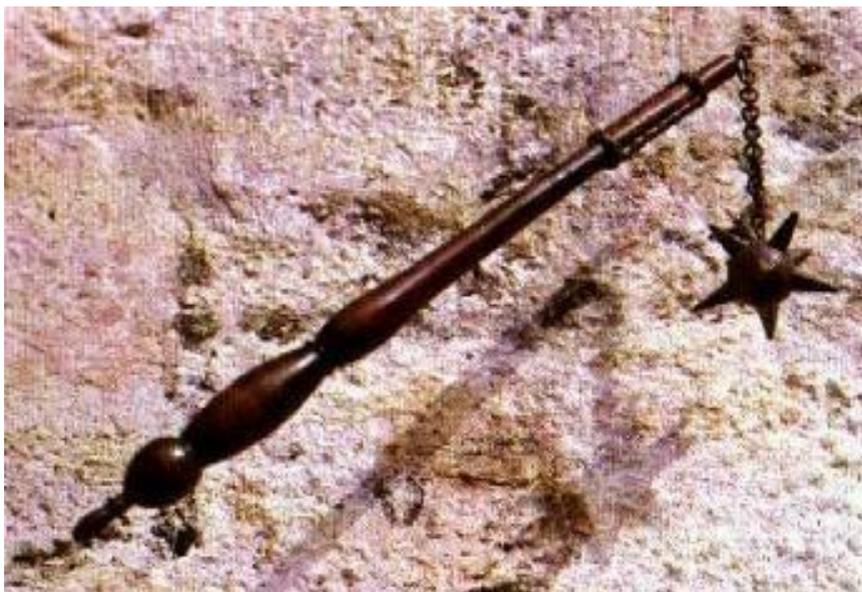
*Acuario
del Parque Lenin*



*Polimita. El diseño
natural de la polimita
ha sido utilizado en
la construcción del
acuario del Parque
Lenin.*

La utilidad del objeto, su función, está determinada por la medida en que este objeto creado resuelve la necesidad que dio origen a su concepción y realización. Pero al mismo tiempo, en las cosas, en los objetos hechos para satisfacer una necesidad primaria, el hombre fue plasmando algo más... cada objeto existente es portador de ideas, es un medio de conocimiento, es reflejo de la sociedad donde surge y de la individualidad del artista que lo creó.

Cada una de las creaciones humanas constituye una demostración de la creatividad artística, expresión y reflejo del desarrollo cultural y técnico del hombre y la sociedad en la que se creó el objeto.



*Mangual. Látigo de guerra europeo. Siglo XIV-XVI.
Museo de Armas. Castillo de la Fuerza*

La historia del hombre se vincula indisolublemente a la historia de los objetos creados para satisfacer sus necesidades. Lo útil y lo ideológico son aspectos constantes en todo objeto creado.

El materialismo histórico nos enseña cómo las relaciones que se crean entre los hombres en el proceso del trabajo, de la producción, constituyen la base económica sobre la que se desarrollan las ideas e instituciones políticas, jurídicas, filosóficas, morales, religiosas y artísticas. El arte, en última instancia, está vinculado a la base económica, aunque no es fácil percibir este vínculo entre los hechos de la base y su expresión en la obra de arte.

Para apreciar correctamente una obra de arte hay que empezar por conocer la ideología de la clase en el poder, porque como dijeron Marx y Engels:

"Las ideas de la clase dominante, son las dominantes en cada época. Es decir que la clase que ejerce el poder material, que tiene a su disposición los medios para la producción material, dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan al propio tiempo, por lo general, las ideas de quienes carecen de los medios para producir espiritualmente."⁽¹⁾

El arte en cada época tendrá como uno de sus contenidos más importantes, los ideales, las aspiraciones, conquistas y cuanto elemento propagandístico pueda serle útil a la sociedad que

¹ Ver: Marx, Carlos y Federico Engels. *La ideología alemana*. Ediciones R, La Habana, 1966, p. 48.

sostiene y paga este arte.

Aunque el artista lo ignore, toda manifestación artística es ideológica; su función es defender, directa o indirectamente, los intereses de esa clase: El arte nacido de los intereses de clase tiene, consecuentemente, que contribuir a la apología de esa clase influyendo en la formación del hombre, en sus sentimientos y pensamientos.

COMPLEJIDAD DEL ARTE

Si las necesidades humanas que determinan la creación de objetos son infinitas...

Si la ideología de cada formación social condiciona la obra de arte y son múltiples los grupos sociales que han existido...

Si son innumerables los creadores que han colaborado en el surgimiento del legado cultural de la humanidad...

Comprenderemos que necesariamente cada obra de arte se caracteriza por su complejidad.

Es ante esta realidad característica de las manifestaciones artísticas, que se impone una orientación que permita abordar todos los aspectos que simultáneamente plantea la obra.

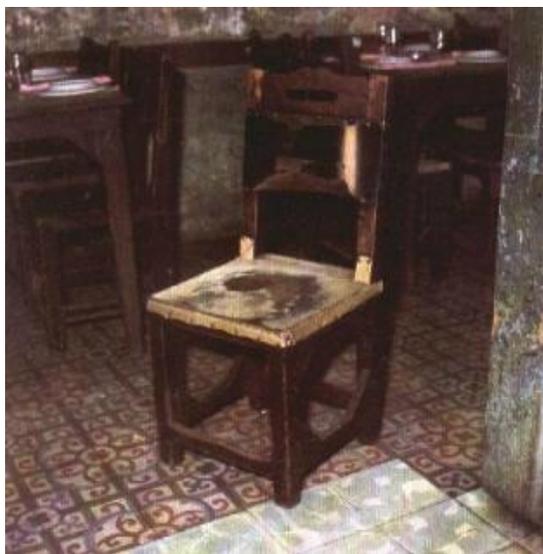
Vamos a presentar no un plan rígido e invariable, sino recordar algunas de las múltiples posibilidades de análisis para el acercamiento a la muestra estudiada, sin afectar su carácter de unidad visual coherentemente organizada.

EL RETO

El arte en cualquiera de sus expresiones constituye un reto al individuo que se le acerca.

Toda obra verdadera encierra el secreto de su época.

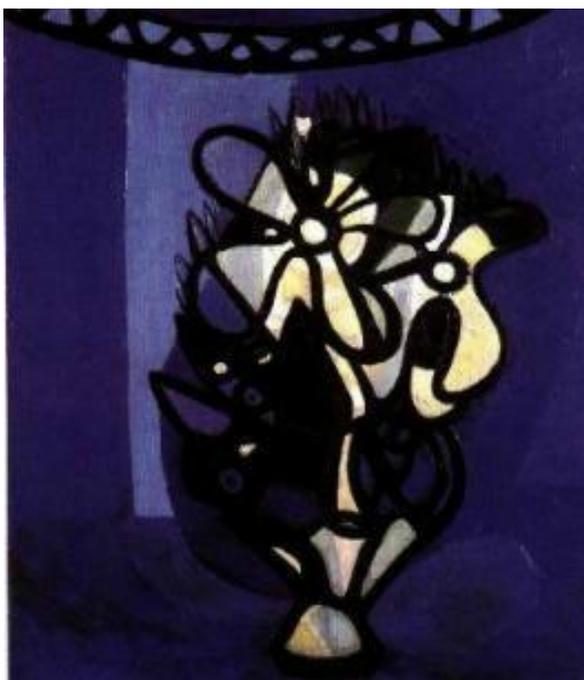
Ya sea una pirámide o un pequeño vaso griego, un retrato renacentista o un cartel contemporáneo, un mueble colonial o una litografía... toda muestra artística es un reflejo de su época y es portadora de un mensaje, si sabemos leer el lenguaje de las formas, ya que forma y contenido constituyen una unidad indisoluble.



Taburete típico cubano del restaurante La Bodega del Medio en la Habana Vieja

La cantidad y el sentido de los valores a descubrir están, de inicio, en dependencia del tipo de espectador. La época en que éste vive, la sociedad de la cual forma parte activa lo condicionan temporalmente.

En una sociedad socialista, en proceso de solucionar las contradicciones entre hombre y hombre, entre hombre y naturaleza, se dan las condiciones ventajosas para el pleno disfrute de la obra de arte.



Florero, 1954. Amelia Peláez. Óleo/tela, 97x79cm

LAS ARTES PLÁSTICAS

Es en el mundo formal donde se inscriben las artes plásticas. El señalar las artes plásticas como el material objeto de nuestro estudio, supone ya un primer acercamiento dentro del extenso campo de las artes en general. Estamos marginando las otras dos ramas de las expresiones artísticas: la literatura y la música.

Definiremos las artes plásticas como las manifestaciones que existen como materia en el espacio y que se perciben por nuestra vista, en virtud de la iluminación, como formas y colores.

Tratando de limitar aún más el campo de estudio, podríamos plantear una división de las artes plásticas en: planimétricas, volumétricas, espaciales y cinéticas.

PLANIMÉTRICAS. Aquellas cuyo desarrollo se lleva a cabo en superficies planas, de dos dimensiones, alto y ancho.

En este grupo las obras deben ser apreciadas desde un punto de vista frontal. Pertenecen a las obras planimétricas los dibujos, las pinturas, los grabados, las fotografías, los tapices, las vidrieras, bordados y otras. (Ver Madre y niño.)

VOLUMÉTRICAS. En este grupo tenemos las manifestaciones que se realizan en tres dimensiones, alto, ancho y profundidad.

Son volúmenes exentos -libres en espacio-. Para su correcta apreciación es necesario observarlas desde distintos puntos de

vista. Ejemplos: la escultura, la cerámica, el vidrio, la numismática, la orfebrería, así como una gran cantidad de objetos producto del diseño industrial. (Ver Giraldilla.)

ESPACIALES.

Son aquellas en las que el espacio interior permite el recorrido del hombre.

Exteriormente pueden ser vistas como volúmenes, pero es su espacio interior el que las define. En este grupo la arquitectura ocupa el primer lugar; además podemos considerar espaciales la jardinería y el urbanismo. (Ver Cuatro caminos.)

CINÉTICAS. las expresiones artísticas literarias y musicales muchas veces se combinan con las plásticas para ofrecer todo un extenso conjunto de manifestaciones en las que el tiempo, la imagen en movimiento, determinan las características fundamentales. Sirvan de ejemplo: el teatro, el cine, el guiñol, la danza. el ballet. etcétera.

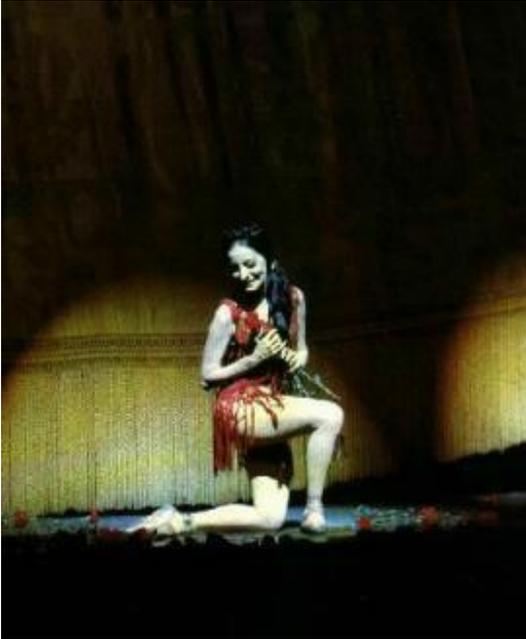


*Madre y niño, 1969. Jorge Rigol.
Tinta/papel 62x48cm*

*Giraldilla. J. Martín Pinzón.
Bronce siglo XVII, 110 cm*



*Cuatro Caminos, Rafael Gonzáles de las Peñas
(proyecto urbanístico) y Sandú Darié (esculturas)*

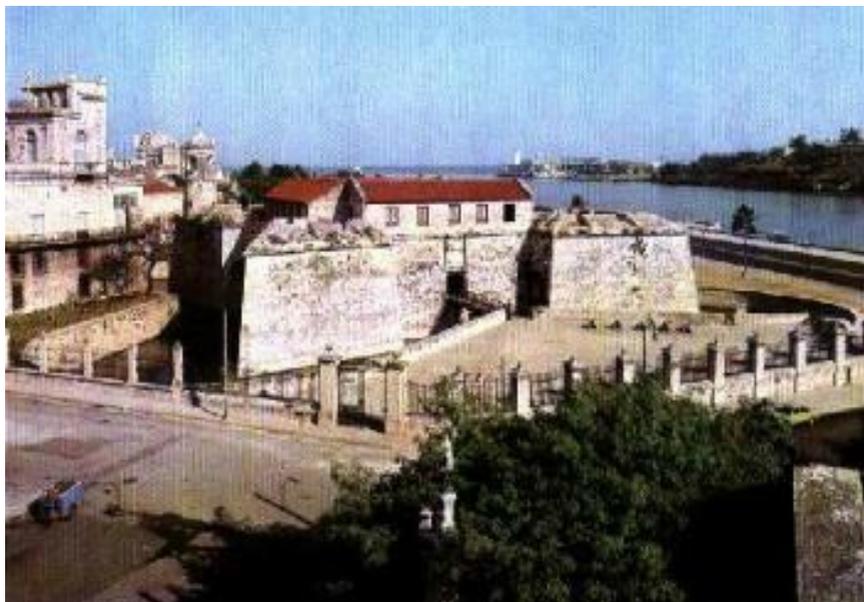


Alicia Alonso, primerísima bailarina del Ballet Nacional de Cuba

COMO MEDIO DE CONOCIMIENTO

Las obras de artes plásticas constituyen fuentes de información. Cada imagen que percibimos nos aporta algún tipo de conocimiento.

A partir de los niveles más bajos de la identificación del objeto o imagen representada, la información se irá ampliando en la medida que lo permitan las condiciones socio-culturales del espectador. Explicaremos esto más detalladamente con la ayuda de tres fachadas arquitectónicas, de las cuales podemos suponer que el espectador ignora todo dato identificativo.



Castillo de la Real Fuerza, 1577. La Habana

Observando la primera imagen se pueden hacer, entre otras, las siguientes deducciones:

Que es una obra arquitectónica. Que es una edificación antigua. Que es una construcción fortificada.

Que es un lugar relativamente pequeño, si lo comparamos con otras fortificaciones. Que en su creación intervinieron constructores profesionales.

Todas estas conclusiones se desprenden de la simple observación de la fachada del edificio. Ahora bien, si la misma imagen se enriquece con el conocimiento mínimo de su identificación, como "Castillo de la Real Fuerza, construido en el puerto de La Habana en el siglo XVI", la misma fachada se enriquece con nuevos valores informativos:

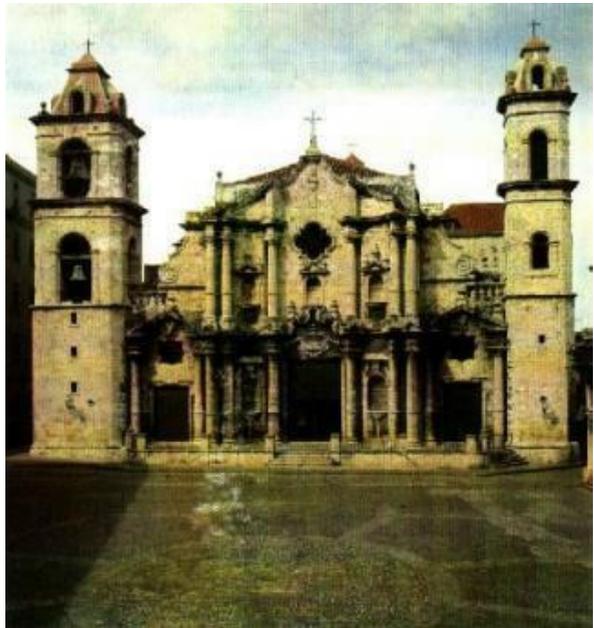
Que La Habana en el siglo XVI temía ataques enemigos.

Que la amenaza era marítima. Que el peligro era frecuente.

Que la obra resistió el paso del tiempo. Que, como testigo de los acontecimientos portuarios durante cuatro siglos, es un monumento histórico.

Y así, en la medida que el conocimiento del espectador sea más profundo, la imagen irá adquiriendo nuevos significados, cada vez más específicos.

Si nos desplazamos un poco por las calles de La Habana Vieja, nos encontraremos frente a un edificio que atrae nuestra atención. Por las características formales de esta fachada, sabemos que no es una fortaleza. Estamos, sin duda, frente a un edificio importante, por su situación preferente en la plaza y por su fachada ricamente ornamentada -como para llamar la atención-, donde la luz del sol crea un dinámico juego de contrastes luminosos que la destaca. Sus dimensiones, las grandes puertas y los altos campanarios nos permiten deducir que es un edificio para grandes grupos; y la cruz que corona el frontón, su carácter religioso.



Catedral de La Habana. Siglo XVIII.

La Catedral de La Habana, ya identificada como la obra más representativa de la arquitectura religiosa colonial cubana, construida en el siglo XVIII por la orden de los jesuitas, nos indica que un edificio monumental como este que vemos, sólo pudo haber sido levantado en momentos de esplendor de la Iglesia, en su afán de compartir, al menos, el control y usufructo económico de tan rica diócesis.

La importancia concedida al Castillo de la Fuerza señala la época del peligro, de la inseguridad de la posesión colonial, del carácter rudo y violento de la aventura militar que caracterizó esta etapa de nuestra historia.

La Catedral, construida dos siglos después, nos informa de los cambios ocurridos en el desarrollo social de la Isla; ahora se deben consolidar las bases de la sumisión colonial. La Iglesia tiene que desempeñar su papel de conciliadora de los intereses políticos con los religiosos. La Catedral es el símbolo de esta alianza.

Fuera ya de la ciudad, nos encontramos frente a otro edificio de carácter civil, ni militar ni religioso, y, por ser una imagen muy divulgada, es muy fácil para los miles de estudiantes, para cualquier cubano, identificarla como una escuela secundaria en el campo.

Esto nos permite constatar cómo el conocimiento previo aumenta las posibilidades de obtener una información más amplia de la visión de un objeto.

Ahora bien, un extranjero que nos visite -con experiencia en el campo de la arquitectura- podrá deducir que es una construcción moderna, actual, que ha sido construida por el sistema de módulos prefabricados y que está destinada a albergar un gran número de personas. Si sabe que es una escuela, apreciará que

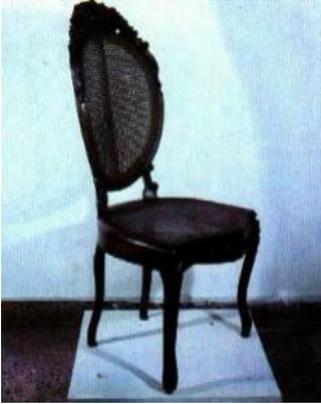
sus características constructivas señalan que se han tenido en cuenta las necesidades y el bienestar de los estudiantes. Si además sabe que hay cientos de construcciones semejantes a esta, deducirá que sólo pueden ser producto de un sistema revolucionario.

En los casos anteriores las imágenes nos daban las preocupaciones e intereses de las clases dominantes, en un caso por la posesión territorial y en el otro por la ampliación de la Iglesia; en nuestra época, la secundaria refleja objetivos de beneficio masivo: la difusión de la educación y la cultura como índice de las aspiraciones de nuestra sociedad socialista.



*Secundaria
Básica en el
campo.
Internado
para 500
alumnos*

Este análisis hecho con tres muestras arquitectónicas es susceptible de repetirse con cualquier otro tipo de manifestación plástica. Por ejemplo, la simple vista de dos sillas de períodos diferentes nos reflejan la tecnología y la ideología de su momento.



*Silla colonial
(madera) –*

*Silla moderna
(plástica)*

*Martí - Ho Chi Minh.
René Mederos. Serigrafía,
73x50cm*



Y si esto se desprende de objetos que no presentan asuntos narrativos o descriptivos, cuando existe este apoyo, como en la

pintura, la gráfica y la escultura, el papel del arte como medio de conocimiento se amplía considerablemente. Ejemplo de lo anterior es el cartel de René Mederos (1933) sobre Martí y Ho Chi Minh, que ilustra claramente el reflejo del momento histórico en que fue creado.

EN FUNCIÓN IDEOLÓGICA

En este acercamiento multilateral que proponemos como método para conocer algunos significados de la obra de arte, vamos a ver el aspecto de mayor interés: la obra de arte como expresión de la ideología del grupo social que la patrocina. La función ideológica desempeñada por el arte no ha sido siempre la misma.

En los primeros tiempos de la humanidad, cuando aún no se podía hablar propiamente de ideología, el arte fue instrumento de la magia. Las primitivas hordas de cazadores establecieron un vínculo mágico entre las imágenes de animales pintadas en las paredes interiores de las cuevas y las posibilidades de triunfo en la caza. Mientras más realista y objetiva se representara la imagen del animal en la pintura, mayores posibilidades de éxito tendría la cacería.

Más adelante, a las fuerzas de la naturaleza, todavía indomables, se las atrae y pacifica por medio de invocaciones y ceremonias propiciatorias que se les ofrecen a las imágenes que como representación de estas fuerzas, ha creado el artista.

La gigantesca estatua de tres metros de altura llamada Diosa del Agua fue adorada por los teotihuacanos. Está tallada en

planos que impresionan por su monumentalidad y su hieratismo. La importancia de esta divinidad fue muy grande en la mitología indoamericana por su vinculación al desarrollo de la agricultura.

*Diosa del Aguas.
Chalchihuitlicue,
Teotihuacán*



A través del tiempo, el arte, cada vez con un carácter más abierto, irá tomando una función propagandística.



Detalle de una pintura en la gruta de Lascaux (Dordña)

Arte románico. Fresco de ábside de San Clemente de Tahul. Museu de Arte de Catalunya. Barcelona



*Arte de los Reyes Católicos.
La Virgen con el Niño.
Fernando Gallego. Catedral
Vieja de Salamanca.*



Durante cientos de años la Iglesia, como poder político, necesitó del arte en sus campañas proselitistas. A medida que cambiaba la política eclesiástica, variaba la obra plástica. Los dioses en majestad, autoritarios e implacables del medioevo, cedieron paso a imágenes más humanas, y cuando la Iglesia necesita captar masas de población más amplias, ante la crisis reformista, lleva a la pintura tipos populares en actitudes sentimentales y tiernas, como las vírgenes pintadas en Cuba durante la Colonia.

Esta función del arte como propaganda ideológica, que llega a ser franca apología de clase, fue desarrollada prácticamente por todas las formaciones sociales a través de la historia de la lucha de clases.

Para seguir con ejemplos cubanos, el cuadro de la Familia Manrique de Lara, atribuido a Juan Bautista Vermay (1786-1833), o el de la Familia González de Mendoza, de José Arburu Morell (1864-1889), ilustran perfectamente el deseo de la burguesía criolla del siglo pasado de hacer ostentación de todos

los adornos y objetos que simbolizaban su posición tanto económica como social.

Marcelo Pogolotti (1902), al pintar *El alba* en 1937, toma partido por la clase obrera entonces explotada: el proletariado. Al verlo, sobra el comentario, porque como dijera Mirta Aguirre: "Por la carga emocional que hay en lo estético el arte es insustituible en esta tarea. Allí donde los razonamientos caen en el vacío obra inesperadas reacciones el golpetazo a la sensibilidad. Donde se estrellan las reflexiones generales, el ejemplo concreto y sensible puede ser decisivo."⁽²⁾

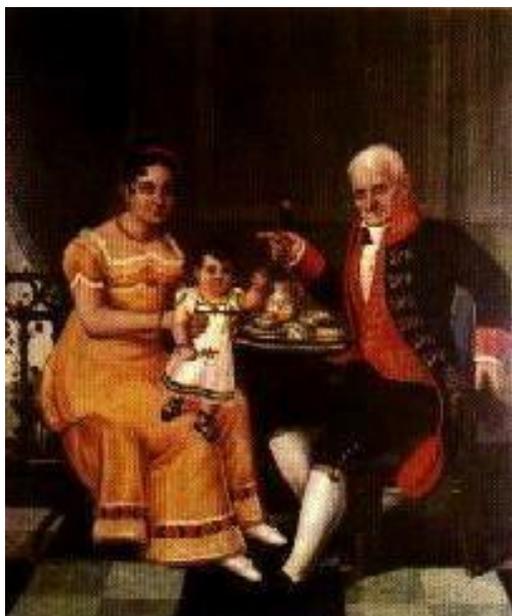
Lo ideológico se manifiesta perfectamente cuando aplicamos el análisis comparativo al tema. Así, por ejemplo, un guajiro visto por Landaluze, pintor español radicado en Cuba, da una imagen muy lejana de la verdadera. No muestra los problemas económicos y sociales del campesinado. Su Gallero es una versión condicionada por sus intereses de clase al no reflejar la explotación a que estaba sometido el guajiro criollo en el siglo XIX. Esta actitud se repite en sus series de tipos populares cuando pinta a los esclavos.

En ambos casos los ve en su aspecto plástico-costumbrista; subestima su condición humana, ignora su potencial de lucha.

En cambio, Servando Cabrera Moreno (1923), en su cuadro *Milicias campesinas*, sitúa al campesino en su verdadera dimensión de factor importante en la etapa de la lucha insurreccional en la Sierra.

² Ver: Aguirre, Mirta. "Apuntes sobre la literatura y el arte." En: Revista Cuba Socialista, No. 26, Año III, octubre de 1963, p. 62.

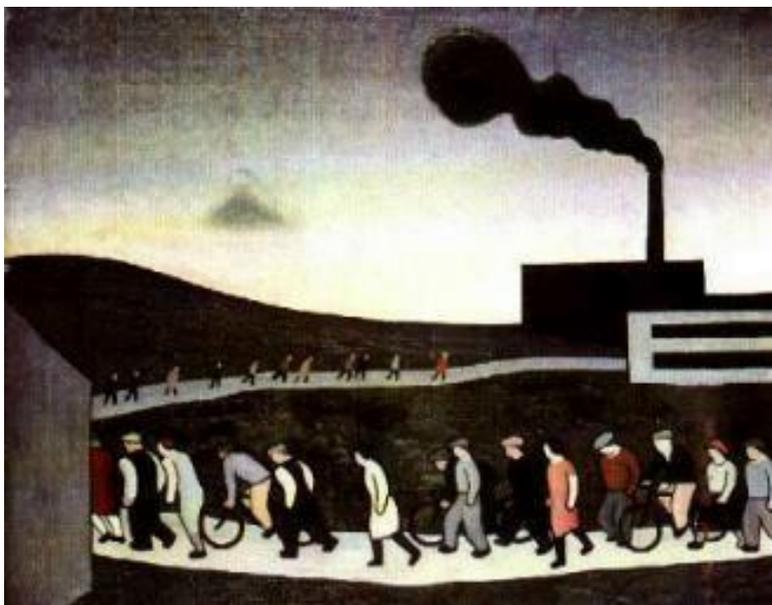
La Divina Pastora. José Nicolás de Escalera.
Óleo/tela, 112,5x2,078cm



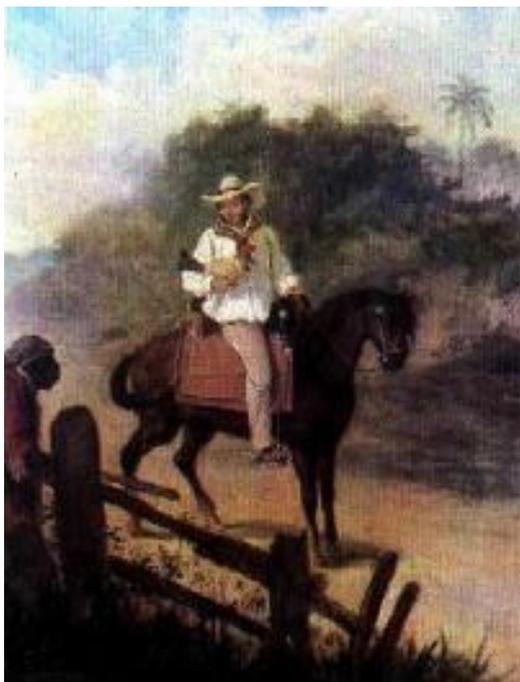
Familia Manrique de Lara.
J. B. Vermay.
Óleo/tela, 1,90x1,50m



*La familia González de Mendoza, 1886. Arburu Morell, J. Francisco.
Óleo/tela, 90,5x159,5cm*



El alba. Marcelo Pogolotti. Óleo/tela, 81,5x101cm



Gallero.
Víctor Patricio de Landaluze.
Óleo/tela, 36,5x28,5cm

Toda obra está cargada de ideología, aunque no siempre se perciba claramente.

Las ricas colecciones de porcelana y vidrio que heredamos del período colonial son índice, nuevamente, del afán de ostentación en que competían las grandes familias por alcanzar el nivel "cultural" europeo.



Vaso de Sevres. Francia. Siglo XVIII. Estilo Luis XV.
Museo de Artes Decorativas. La Habana



Milicias campesinas, 1962. Servando Cabrera Moreno.
Óleo/tela, 140x200cm

COMO EXPRESIÓN INDIVIDUAL

Existe otro aspecto menos importante en la valoración de una obra de arte; podríamos llamarlo "factor psicológico", porque es el que incide en la expresión específica que el autor impone a su trabajo. Es conveniente conocerlo, pues en algunos casos puede resultar un elemento decisivo para la mejor comprensión de una determinada obra.

En la experiencia vital del creador han existido hechos importantes que, en una u otra forma, se evidencian en la actitud con

que encara su objetivación formal. Esta actitud individual es la que explica los pequeños rasgos, las sutilezas, las peculiaridades que caracterizan la obra de cada creador. Todos los artistas que conviven en una determinada sociedad responden al condicionamiento epocal con una respuesta de caracteres comunes en lo general, los que permiten identificar un momento; pero dentro de esa manera estilística, cada artista se peculiariza por determinadas formas de expresión que lo identifican con rasgos específicos.

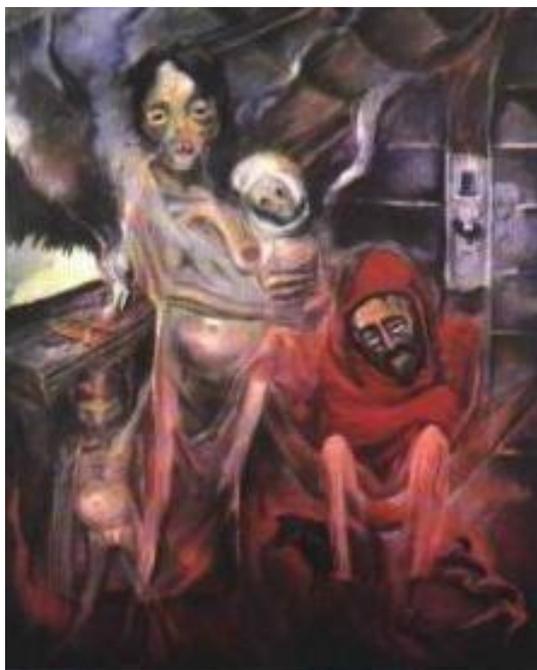
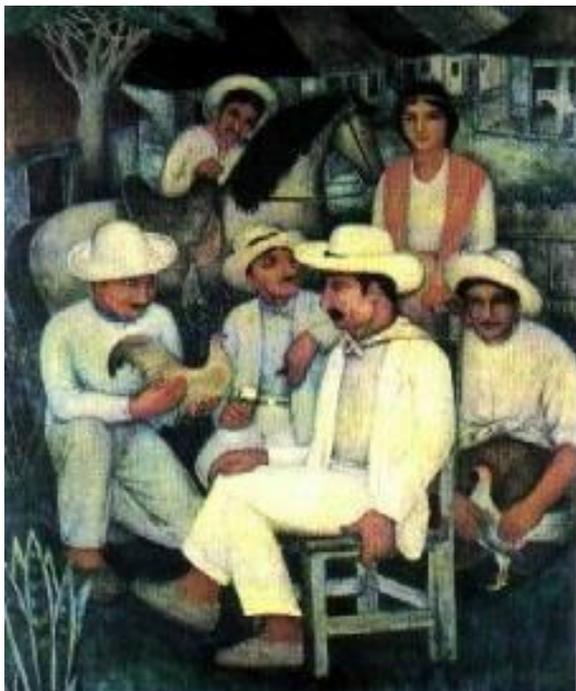
El hecho de que la experiencia de cada autor se manifieste en determinados casos como diferencias en su actitud frente al mundo, explica las variaciones que dentro de una época y sociedad se expresan, porque, como comenta Hauser: "El individuo no sólo tiene la libertad psicológica de escoger entre distintas posibilidades dentro de la causalidad social, sino que se crea también constantemente nuevas posibilidades, que si bien se hallan limitadas por las condiciones sociales del momento, no están por eso, de ninguna manera predeterminadas. El sujeto creador se inventa nuevas formas de expresión, no se las encuentra ya conclusas a su disposición."⁽³⁾

Las actitudes que pueden ser adoptadas y las formas de realizar una obra pueden ser tantas como creadores existan, pero en términos generales, pueden reducirse a grandes grupos que oscilan entre el más acentuado carácter racional, analítico e intelectual en un extremo y el más apasionado, emocional y sensual en el otro. Dentro de estas posibilidades, las variaciones son infinitas.

Llevando este aspecto al terreno práctico, podemos observar mejor lo expuesto en el análisis comparativo de dos pinturas.

³ Ver: Hauser, Arnold. *Introducción a la historia del arte*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961, p. 34.

Guajiros, 1938.
Eduardo Abela.
Óleo/tela, 84x71cm



Campesinos felices,
1938.
Carlos Enríquez.
Óleo/tela, 122x89cm

Tomemos dos obras de asunto similar, realizadas por dos artistas que han vivido y trabajado en la misma sociedad, en la misma época, *Guajiros* de Eduardo Abela (1891-1965), y *Campesinos felices*: de Carlos Enríquez (1900- 1957), ambas pintadas en 1938.

La temática campesina fue tema común para la llamada pintura de vanguardia en las primeras décadas de este siglo en Cuba. Como parte del movimiento político-cultural de repudio a la situación económico-social de burla, fraude y desengaño existente en la falsa república, las minorías intelectuales alertaban al pueblo, a los obreros, contra el estado imperante y, dentro de esta acción, los pintores retoman los asuntos nacionales como temas para sus cuadros, sumándose así a las inquietudes que en el campo cultural se desarrollaban.

Eduardo Abela nos ofrece una imagen del campesino dominiguero, el grupo sereno, estático, recortado por una línea fuerte, la tranquilidad de los campesinos se afirma en el desolado batey que les sirve de fondo.

Carlos Enríquez nos impone otra visión. Sus guajiros no tienen el mismo carácter de los de Abela, estos son la viva estampa de la desilusión y del desengaño. En esta pintura se puede leer la historia del campesinado cubano de aquella época, el hambre, la desnutrición, el parasitismo y toda la secuela de males que traía el "tiempo muerto" a nuestros campos, con un realismo y un apasionamiento, que convierte el mensaje en violenta denuncia.

Abela se suma a los intereses del grupo inconforme, destacando la presencia guajira como algo que no hay que olvidar; expone y evoca el recuerdo de un campesinado que, si no feliz, por lo menos, espera con fe la llegada de tiempos mejores. Su obra es una pintura cuidadosa, meticulosamente estructurada.

En la obra de Carlos, las expresiones faciales señalan el drama;

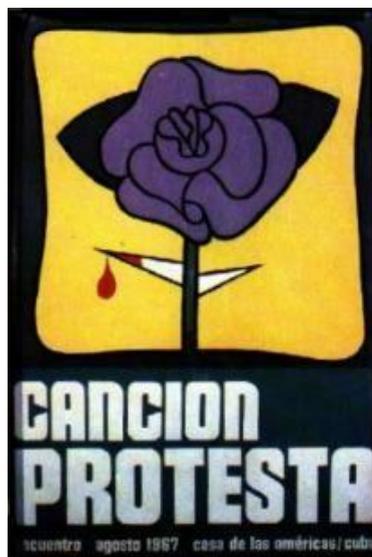
el ambiente ilustra, en forma simple pero convincente y rotunda, la situación económica. La actitud desenfadada de la realización y un tratamiento técnico espontáneo impresionan los sentidos, nos emocionan.

Estas dos respuestas de magníficos pintores ilustran dos actitudes igualmente positivas en su contenido social, pero desarrolladas por temperamentos distintos, con formas distintas, como expresión de caracteres psicológicos diferentes.

Los diseñadores gráficos cubanos Félix Beltrán (1938) y Alfredo Rostgaard (1943) ilustran también este aspecto. Dentro de un marco semejante uno brinda obras muy depuradas, con una gran economía de recursos; mientras que el otro busca impactar utilizando todo tipo de medios adecuados al objetivo perseguido.



Cartel 26 de Julio. Félix Beltrán.
Offset/99,5x61,5cm



Canción Protesta.
Alfredo Rostgaard. Serigrafía.

LA FORMA COMO APARENCIA DEL CONTENIDO

Entre las posibilidades de conocer mejor el significado de las obras de arte existe una faceta que prácticamente está asociada a cualquiera de los aspectos que hemos planteado hasta ahora en nuestro plan de acercamiento. Este aspecto es el llamado "formal".

Debemos insistir en que este análisis formal, para estudiar el lenguaje definidor de toda imagen plástica, no tiene sentido sin su fundamentación conceptual, es decir, que la forma es la apariencia que toman determinadas ideas para hacerse perceptibles. En esta función es que hablamos del lenguaje formal.

Toda imagen plástica es el producto de la organización, del diseño, de las configuraciones y colores con los que todo artista objetiva su idea. El pensamiento humano, a través del trabajo, crea la obra. Marx dijo: "Una araña hace operaciones que se parecen a las del tejedor, y la abeja avergonzaría, por la estructura de sus celdillas de cera, a muchos arquitectos humanos. Pero lo que desde el principio distingue al peor arquitecto de la abeja más experta es que él ha construido la celdilla en su cabeza antes de construiría en cera."⁽⁴⁾

La condición de ente social que distingue al ser humano, en el artista se agudiza - si fuera posible - al hacerse responsable de objetivar el pensamiento social a través de las distintas manifestaciones.

Toda imagen se hace perceptible en virtud de las diferencias de valores (luz), colores (matiz) y texturas en el campo visual del espectador. No percibimos en la obscuridad absoluta, ni

⁴ Ver: Marx, Carlos y Federico Engels. Sobre la literatura y el arte. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1972, p. 48.

percibimos bien los objetos si su color es igual al del fondo.

Valor, color y textura no se dan en abstracto, sino que tienen que adoptar una configuración: punto, línea, área, volumen y sus múltiples combinaciones hasta lograr un todo unificado que llamaremos “diseño”.

En el diseño las partes pierden su identidad específica para subordinarse al todo y estructurar el lenguaje. Un círculo o un triángulo dejan de serlo cuando en determinado contexto nos recuerda de inmediato una figura humana, como en el cartel de Ramón González (1943), diseñador del ejemplo que ilustra este caso.



Cúdalos, están en clase.

Ramón González.

Offset, 71x46cm

La cualidad fundamental para la existencia de una obra plástica -desde el punto de vista formal- es la claridad expresiva lograda por la estructuración coherente de todos sus elementos.

El artista condicionado por su época se manifiesta de acuerdo con las características que su sociedad le sugiere, pero él como creador tiene que darles respuesta a las necesidades colectivas seleccionando algunas de las infinitas posibilidades de combinar los elementos del diseño (líneas, áreas, volúmenes, valores, colores y texturas) con los principios fundamentales que rigen la organización de todo diseño visual (el equilibrio, la proporción y el ritmo-énfasis).

Estos elementos y principios del diseño se han tratado en otros trabajos publicados.⁽⁵⁾ Aquí sólo recordaremos brevemente algunas de las posibilidades del empleo expresivo de estos fundamentos.

LAS LÍNEAS. Constituyen uno de los recursos básicos de la expresión gráfica. En términos muy amplios podemos decir que existen dos actitudes por parte de los creadores en cuanto al empleo de la línea: los que la utilizan preferentemente como elemento constructivo importante y los que prefieren subordinarla al uso de otros elementos.

Entre los que utilizan las líneas como medio constructivo, podemos señalar dos posibilidades: la línea como **ESTRUCTURA** en forma de esquema semioculto que sirve de base al desarrollo posterior de la imagen, y el empleo de la línea como **RECURSO EXPRESIVO** por sí mismo, es decir, las líneas adoptan distintos caracteres de acuerdo con el mensaje que quieren expresar.

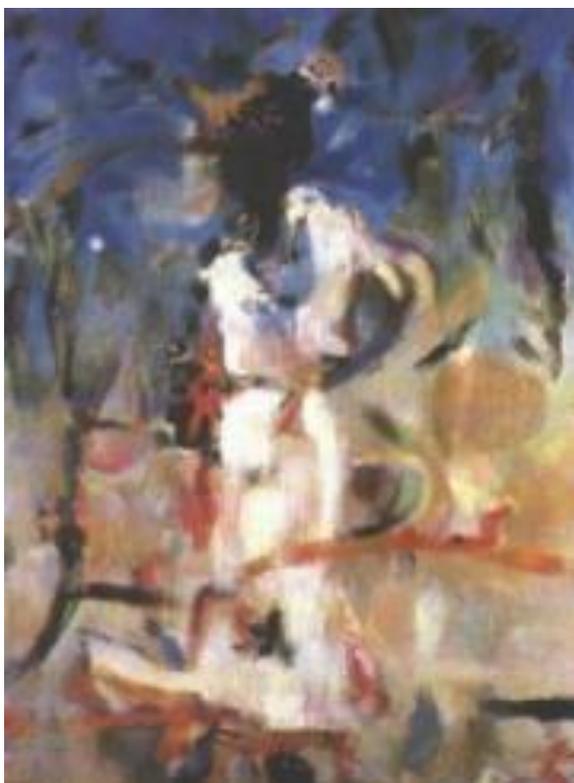
Si comparamos una obra de Mariano Rodríguez (1912), por ejemplo *El sari blanco*, de 1963, con una obra de Ángel Acosta León (1932-1964), *Colombina nro. 2*, de 1962, podremos

⁵ Ver: Morriña, Oscar. Acercamiento elemental a la forma. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1977.

observar los aspectos mencionados de obra "no lineal" en el primer caso y de obra "lineal" en el segundo caso.

Comparando a su vez la Colombina de Acosta León con la Santa Bárbara, 1962, de René Portocarrero (1912), podemos establecer diferencias expresivas en cuanto al uso de las líneas.

La línea en Portocarrero es conseguida por un empaste directo del tubo de óleo sobre la superficie del lienzo, la línea resultante es fuerte, enfática. La línea usada por Acosta es sutil, rebuscada, cuenta toda la historia por sus variados tipos.



El sari blanco.

Mariano Rodríguez.

Óleo/tela, 125x97cm

Santa Bárbara.
René Portocarrero.
Óleo/tela, 20x16cm



Colombina nro.2. Ángel Acosta León.
Óleo/masonite, 122,5x244,5cm

Y así en cada obra el autor utilizará las líneas que mejor con-
vengan a la correcta expresión de lo que nos quiera decir.

LAS AREAS. Son las diferentes zonas creadas por los kontras-
tes tonales y cromáticos o por la división de líneas sobre la
superficie de la obra plástica.

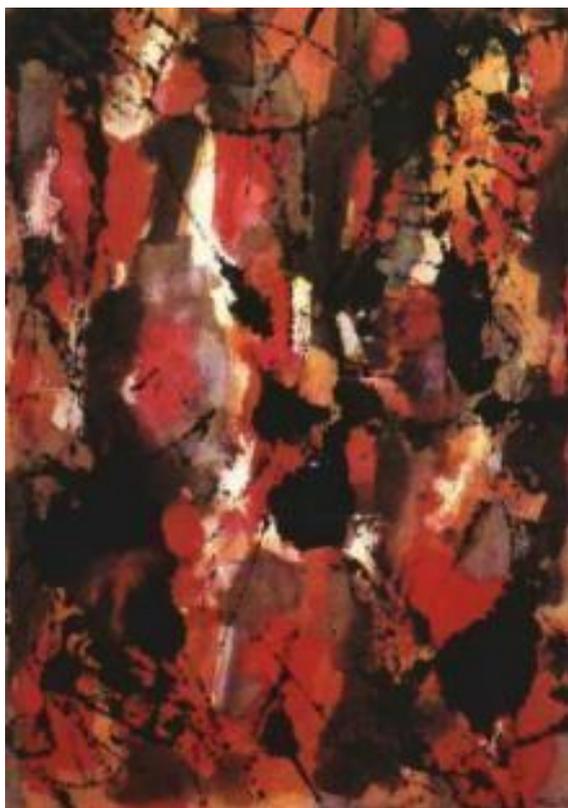
Las áreas son planas y al yuxtaponerse no sólo cubren toda la
obra, sino que además sirven como elementos fundamentales
para la realización de la imagen plástica al estructurar la figura
sobre el fondo.

Es con el empleo de las áreas como se puede lograr el equili-
brio, el ritmo y el énfasis, como veremos al hablar de los prin-
cipios.

Veamos algunos ejemplos: Salvador Corratgé (1928) ilustra en
su cuadro *Formas n.º. 1*, 1962, el caso más simple de la utiliza-
ción de áreas como elementos fundamentales de su trabajo,
áreas bien perfiladas, sólidas, que evaden la subjetividad.

Formas nro.1,
1962. Salva-
dor Corratgé.
Óleo/tela,
100x120cm



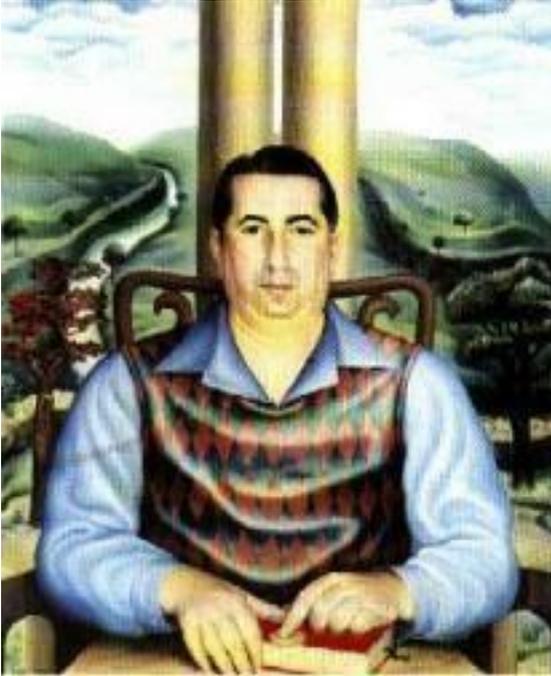


Raúl Milián (1914), en *Tinta*, 1954, nos ofrece un buen ejemplo de áreas fragmentadas; es decir, su expresión eminentemente poética requirió de este recurso, contrario al anterior.

Tinta.
Raúl Milián. *Tinta/papel*, 38x27,5cm

En el retrato de Emilio Rodríguez Correa de 1941, pintado por Jorge Arche (1905-1956), vemos la distribución de las áreas en una forma aproximadamente simétrica, mientras que en el retrato del pintor Sánchez Araujo, pintado por Leopoldo Romañach (1862-1951), la composición es asimétrica.

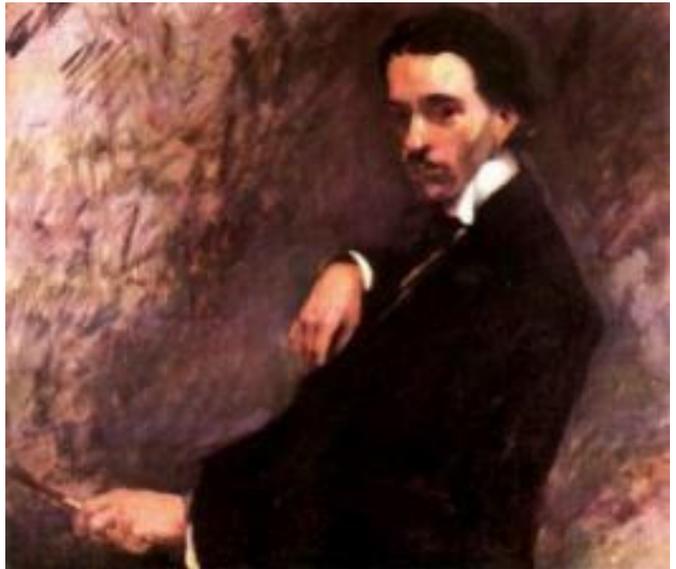
Las áreas en determinadas combinaciones ópticas pueden producir sobre la superficie plana del cuadro la ilusión de profundidad o espacio. El artista opta unas veces por respetar la planimetría del cuadro, otras veces se complace en crear en su cuadro una ventana a través de la cual refleja el mundo en toda su profundidad espacial.

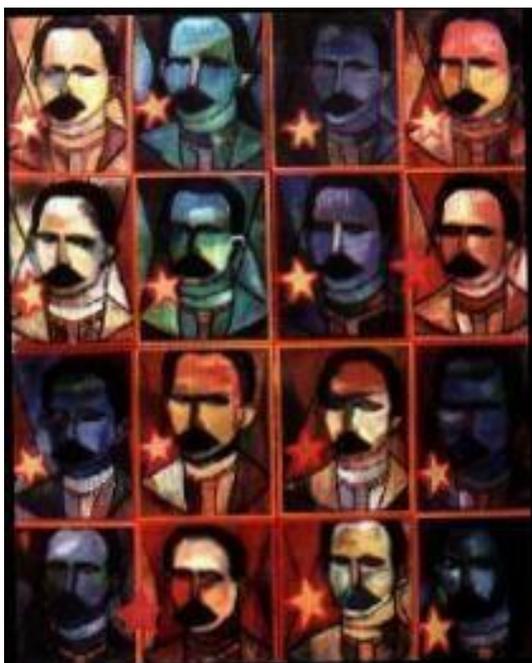


*Retrato de Rodriguez
Correa.*
Jorge Arche. Óleo/ma-
dera, 103x94,5

*Retrato de
Sánchez Araujo.*

Leopoldo Roma-
ñach. Óleo/tela,
68x85cm





Martí y la estrella.

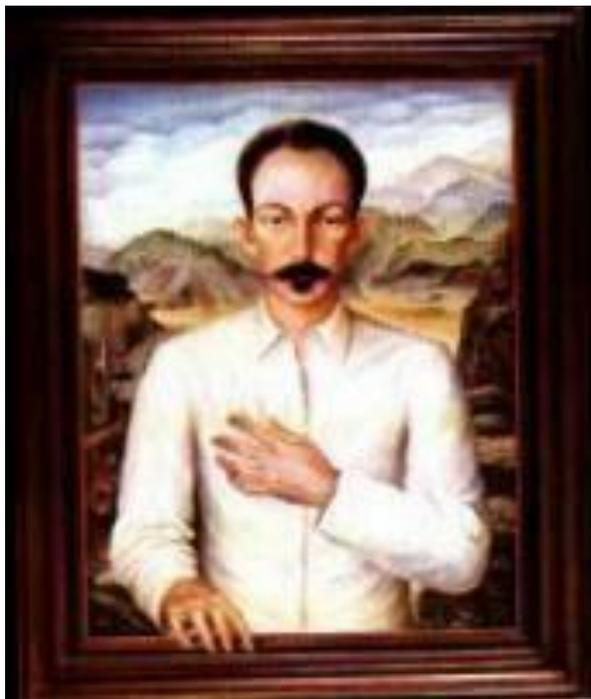
Raúl Martínez.

Óleo/tela, 184x143cm

Podemos comparar, otra vez con un mismo tema, la visión de Raúl Martínez (1927) y la de Jorge Arche (1905-1956) sobre José Martí, para comprobar estas dos actitudes en el tratamiento de la superficie del cuadro.

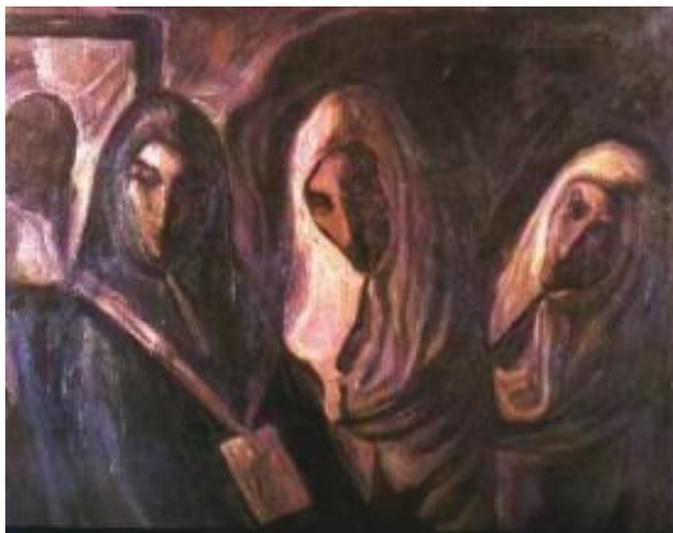
VALOR Y COLOR. En cuanto a las llamadas cualidades visuales, valores, colores y texturas, recordaremos que el predominio de uno de estos elementos o de sus combinaciones determinará diferentes aspectos en las obras.

Los valores, además de ser la luz en la obra, son los que logran la ilusión de volumen por medio del claroscuro. Tienen, asimismo, gran importancia como elemento expresivo.



José Martí.

Jorge Arche.
Óleo/madera,
86x68,5cm



Las beatas.

Fidelio Ponce.
Óleo/tela,
80,5x107cm



Isla '70. Raúl Martínez. Óleo/tela, 200x451,5cm

De una parte tenemos los artistas que emplean una gran cantidad de valores de un solo color, este es el caso de las pinturas de Fidelio Ponce (1895-1949). *Las beatas*, 1934, es un buen ejemplo.

También podemos encontrar los que desarrollan su obra en base a colores planos, sin claroscuro, prescindiendo de la modulación de la luz. El ejemplo más claro en este sentido es *Isla '70* de Raúl Martínez.

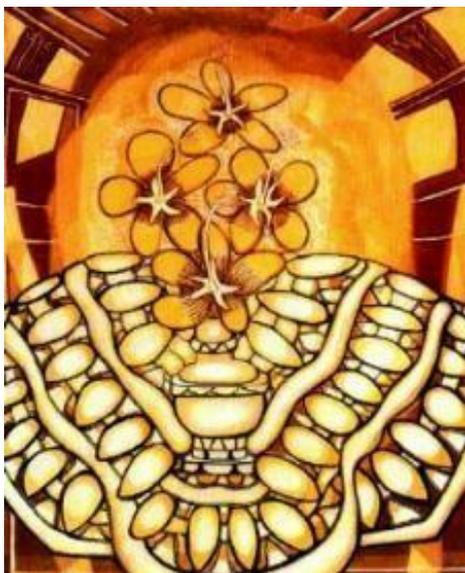
Otra posibilidad es el empleo de determinadas armonías tonales para impartir a la obra parte de su carácter. Como caso típico del empleo de una armonía oscura (clave baja) asociada a una expresión determinada, tenemos *La anunciación*, 1962 de Antonia Eiriz (1929).

Y como ejemplo diametralmente opuesto, Amelia Peláez (1896-1968) utiliza una armonía clara (clave alta) en su *Flores amarillas*. En Antonia Eiriz son los tonos oscuros, neutros, los que contribuyen a completar el impacto del dibujo grotesco y el tema cruel. En Amelia Peláez la armonía de colores está

usada para dar la claridad del sol, la frescura de los interiores criollos.



La anunciación, 1962. Antonia Eiriz. Óleo/tela, 190,5x243cm

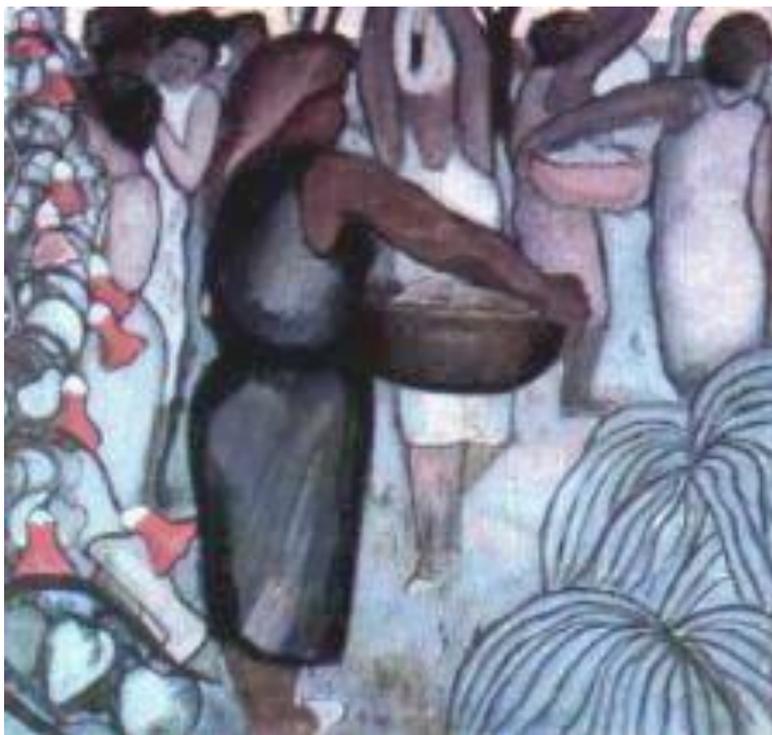


Flores amarillas, 1964.
Amelia Peláez.
Óleo/tela, 122x95,5cm



Héroes bajo el sol. Servando Cabrera Moreno. Óleo/tela, 81,5x111,8cm

Si la línea es el esqueleto -la estructura-, las áreas son su complemento; y los valores, la solidez y volumetría; el papel del color es aumentar la comunicación expresiva.



Las lavanderas. Arístides Fernández. Óleo/tela, 86,5x97cm

Tradicionalmente se les han atribuido ciertas cualidades a los colores; estas asociaciones no funcionan mecánicamente, aisladas, sino en determinadas condiciones. Dentro de un contexto específico, el color puede tener significaciones expresivas. Los ejemplos más sencillos que ilustran estos casos son: el de Servando Cabrera Moreno, *Héroes bajo el sol*, 1959, y el

de Arístides Fernández, *Las lavanderas* (sin fecha).

Son dos obras en las que se puede comprobar la asociación que se establece entre la lucha insurreccional como mensaje conceptual, el título de la obra y las formas angulosas y cortantes, realizado todo en una entonación cálida, en el primer caso y, en el segundo, el penoso trabajo femenino como mensaje, el nombre de la obra y las formas curvilíneas, suaves, desarrolladas en una armonía de colores fríos.

TEXTURA. La textura actúa como elemento enriquecedor de las superficies, al sumarles valores táctiles a los puramente visuales. Como podemos ver en obras de Ernesto González Puig (1913), *Creciente de la isla*, 1978, y de Jorge Arche, *La primavera*, 1940, donde la textura está empleada en dos formas: en la de Arche es imitada, se busca la asociación por la experiencia real; en la de Puig, la textura está dada realmente por el empaste del material sobre el lienzo.

Todos estos elementos tienen en manos del artista el valor de materiales de construcción. La mayor parte de los artistas organizan los elementos de sus obras siguiendo ciertas guías llamadas "principios". Estos principios son subjetivos y por lo tanto su aplicación es muy amplia. Muchos de ellos derivan de la observación de las formas y fenómenos de la naturaleza, acumulados por el hombre en largos siglos de convivencia.

El objetivo de todos estos principios es lograr la unidad en la organización de los diferentes elementos integrantes.

Los principios básicos del diseño son: el equilibrio, la proporción y el ritmo-énfasis.

El equilibrio puede ser de varios tipos. Pretende lograr una compensación visual entre las distintas áreas del diseño, Los casos más conocidos dentro de la plástica son el equilibrio

simétrico o formal y el asimétrico o informal. Como ejemplo del primero tenemos *La catedral*, 1956, de René Portocarrero, y como muestra del segundo, *Los niños*, 1938, de Fidelio Ponce.

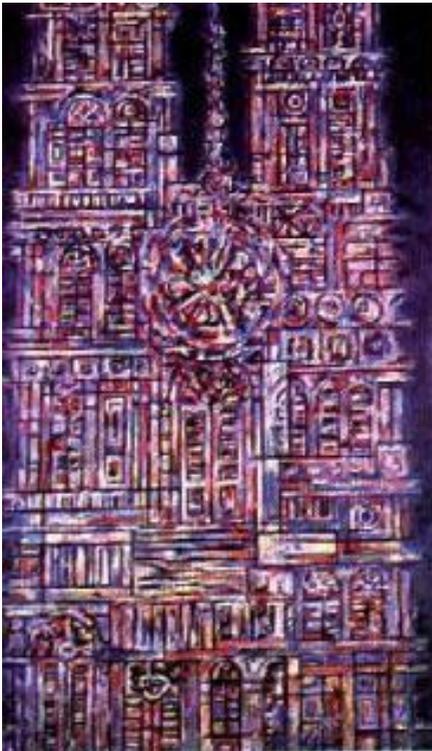


Creciente de la isla. Ernesto González Puig.
Óleo/tela, 95x100cm



La primavera,
1940.

Jorge Arche.
Óleo/tela,
128x153cm



La catedral.

René Portocarrero.
Óleo/tela, 151x90cm

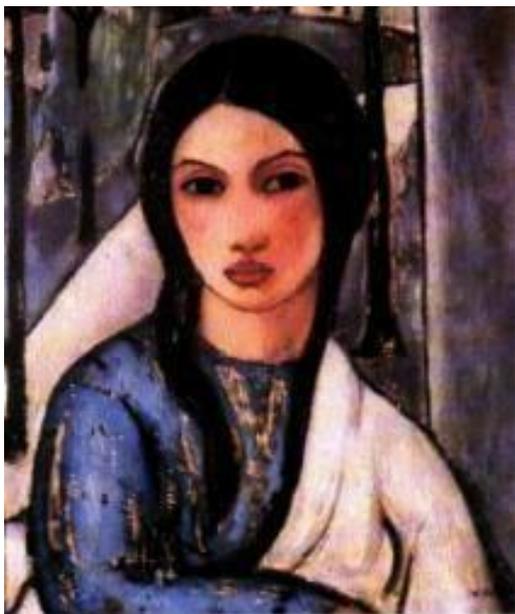
En el caso de la aplicación del principio de la proporción es fácil encontrar ejemplos, porque las obras de arte, para

merecer este nombre, deben tener cumplida este principio de buena proporción. Lo que se plantea al artista es la relatividad en tamaño, número y grado de los elementos que él va a emplear en su obra. Por ejemplo, un cuadro de forma rectangular, cambiará de carácter si se le utiliza vertical u horizontalmente. Todo empleo y uso de proporciones estará condicionado por el contenido del mensaje. Una figura puede ser pintada en una escala ínfima en relación con la superficie de la obra, mientras que otra figura en otro cuadro cubrirá casi todo el lienzo. Así podríamos preguntar a cada elemento empleado en la estructuración del diseño: ¿para qué? Toda proporción está condicionada a la finalidad buscada. No hay proporciones buenas ni malas si no se están aplicando a algún fin específico.



Los niños, 1938. Fidelio Ponce. Óleo/tela, 94x122,5cm

Veamos dos ejemplos donde se utilizan asuntos similares. En *Gitana tropical*, pintada en 1929 por Víctor Manuel (1897-1969), la figura femenina está representada por el torso, y en *Arabesca, diosa indiana*, 1973, de Servando Cabrera Moreno, es el rostro solamente el que se desarrolla en todo el espacio de la superficie. Aquí, en estos dos ejemplos, podemos comprobar que la proporción correcta no es una u otra, sino la que mejor explique la función o el carácter de cada mensaje.



Gitana tropical.
Víctor Manuel Garcia.
offst, 71x46cm



Arabesca, diosa indiana. Servando Cabrera Moreno.

Óleo/tela, 149,5x179,5cm

El ritmo es la vitalidad de la obra. El ritmo es la repetición -esperada- de motivos visuales, que establecen una secuencia. Si tomamos cualquier pintura de Amelia Peláez y la examinamos con detenimiento, veremos que, por la utilización de diferentes recursos, nuestra vista recorre toda la superficie del cuadro hasta llevarnos al centro donde radica el punto de máximo interés de toda la composición. Véase *Naturaleza muerta*, 1961, o tómesese *La silla*, 1941, de Wifredo Lam (1902), y se verá la maestría con que estos artistas enfatizan el centro de interés.

Este breve resumen de los aspectos más importantes del acercamiento formal, solamente pretende señalar en forma

didáctica y provisional la importancia que este punto puede tener, es decir, que todo contenido, toda interpretación conceptual, toda expresión social o individual, se hace perceptible por la forma. Debemos insistir en que la apreciación de una obra plástica cualquiera, nunca puede realizarse parcialmente. La obra de arte es un todo indivisible en la que los factores éticos que perfilan cada sociedad, determinan asimismo los programas constructivos, los tipos preferidos de manifestaciones, las temáticas y también las formas.

Ante una obra de arte debemos fundamentar razonablemente las respuestas a las diferentes inquietudes que ella plantea.

La obra de arte como un objeto..., ¿responde en su aspecto utilitario a las necesidades para las que fue creada? Como resultado de la objetivación, ¿refleja las características de la época y sociedad que la gestaron? ¿Expresa en forma clara las funciones que ideológicamente respaldaba la clase que la patrocinó? ¿Nos aportan sus características visuales determinados conocimientos?

¿Podemos deducir entre todas estas respuestas los factores psicológicos individuales del creador? ¿En qué medida las interrelaciones de todos los elementos condicionantes de la sociedad se reflejan en la obra, en su lenguaje plástico?



Naturaleza muerta, 1961. Amelia Peláez. Óleo/tela, 103,5x71cm



La silla, 1941. Wifredo Lam. Óleo/tela, 2x1,60m

Este apasionante mundo de la interpretación es el reto con el que la obra de arte nos desafía para su disfrute total...

LOS ARTISTAS Y SUS OBRAS

Abela, Eduardo (1891-1965) *Guajiros*

Acosta León, Ángel (1932-1964) *Colombina nro. 2*

Arburu Morell, J. Francisco (1864-1889) *La familia González de Mendoza*

Arche, Jorge (1905-1956) *Retrato de Rodríguez Correa*

Arche, Jorge (1905-1956) *José Martí*

Arche, Jorge (1905-1956) *La primavera*

Ascanio, Thelma *Acuario del Parque Lenin*

Beltrán, Félix (1938) *26 de Julio*

Cabrera Moreno, Servando (1923) *El palmar*

Cabrera Moreno, Servando (1923) *Milicias campesinas*

Cabrera Moreno, Servando (1923) *Héroes bajo el sol*

Cabrera Moreno, Servando (1923) *Arabesca, diosa indiana*

Corratgé, Salvador (1928) *Formas nro. 1*

Darié, Sandú (1908) *Cuatro caminos*(Esculturas)

Eiriz, Antonia (1929) *La anunciación*

Enríquez, Carlos (1900-1957) *Campesinos felices*

Escalera, José Nicolás de (1734-1804) *La divina pastora*

Fernández, Arístides (1904-1934) *Las lavanderas*

García, Víctor Manuel (1897-1969) *Gitana tropical*

González de Las Peñas, Rafael (1952) *Cuatro Caminos* (Proyecto urbanístico)

González Puig, Ernesto (1913) *Creciente de la isla*
González, Ramón (1943) *Cuédalos, están en clase*
Lam, Wifredo (1902) *La silla*
Landaluze, Víctor Patricio de (1828-1889) *Gallero*
Martin Pinzón, Jerónimo (Siglo XVII) *Giraldilla*
Martínez, Raúl (1927) *Martí y la estrella*
Martínez, Raúl (1927) *Isla 70*
Mederos, René (1933) *Martí - Ho Chi Minh*
Milián, Raúl (1914) *Tinta*
Peláez, Amelia (1896-1968) *Flores amarillas*
Peláez, Amelia (1896-1968) *Naturaleza muerta*
Peláez, Amelia (1896-1968) *Florero*
Pogolotti, Marcelo (1902) *El alba*
Ponce, Fidelio (1895-1949) *Las beatas*
Ponce, Fidelio (1895-1949) *Los niños*
Portocarrero, René (1912) *Flores*
Portocarrero, René (1912) *Santa Bárbara*
Portocarrero, René (1912) *La catedral*
Rigol, Jorge (1910) *Madre y niño*
Rodríguez, Mariano (1912) *El sari blanco*
Romañach, Leopoldo (1806-1951) *Retrato de Sánchez Araujo*
Rostgaard, Alfredo (1943) *Canción Protesta*
Vermay, J. B. (1786-1833) *La familia Manrique de Lara*

GLOSARIO

EQUILIBRIO. Es la sensación de estabilidad visual que debe producir una obra por la debida compensación del peso óptico de sus elementos. Al hablar de pesos nos referimos al aparente de las formas, los colores y posiciones en la composición.

SIMÉTRICO. Equilibrio constituido por pesos similares y a la misma distancia de un eje o centro. Sugiere reposo y serenidad.

ASIMÉTRICO. Este equilibrio se logra por pesos desiguales compensados ópticamente por su fuerza de atracción. Sugiere dinamismo, acción.

HIERÁTICO. Rígido, solemne, estático.

RITMO. Secuencia de atracciones que hace que la vista realice su recorrido por el cuadro.

TEXTURA. Aspecto de la superficie de los objetos. En la obra plástica aparece imitada o creada por el empleo de los materiales.

VALORES. Cuando se refieren a la iluminación, son los grados de una escala tonal que va del blanco al negro.