



ENCUENTRO DE PLASTICA LATINOAMERICANA

Instituto de Arte Latinoamericano,
Universidad de Chile, Chile.
Casa de las Américas,
La Habana, Cuba. mayo 1972

TEMARIO

hoja no. 2

I. Responsabilidad del artista en América Latina.

Creación individual.

Creación colectiva.

II. Estrategia cultural.

Bienales.

Premios.

Concursos.

Becas.



ENCUENTRO DE PLASTICA LATINOAMERICANA

Instituto de Arte Latinoamericano,
Universidad de Chile, Chile.
Casa de las Américas,
La Habana, Cuba. mayo 1972

hoja no. 3

ponencia de la delegación cubana

A partir de la década del sesenta, cobran fuerza de nuevo en la América Latina los ideales bolivarjanos y martianos de afirmación continental, dentro de un contexto mundial marcado por el crecimiento del proceso de descolonización y la guerra de Vietnam.

La Revolución cubana; el brote de movimientos armados, la guerrilla urbana y rural; la insurgencia de movimientos estudiantiles; el sesgo nacionalista de gobiernos como el establecido en Perú a fines de 1968; el triunfo, en 1970, de un gobierno socialista encabezado por Salvador Allende en Chile, son algunos de los hitos del proceso latinoamericano de esa década. Estos factores influyen sobre la producción cultural, matizando no sólo los temas, sino, sobre todo, las relaciones entre el artista y su público, y volviendo a encender dramáticamente las discusiones sobre la función social del arte.

En los esquemas capitalistas del mercado de arte, la producción individual ha de conformarse a determinados moldes aceptados por el sistema, procurando, dentro de ellos, ciertos rasgos novedosos que faciliten su promoción y su venta. El supuesto individualismo en arte se convierte así en la esperada marca que identifica el producto y que permite su más cómoda valoración. La expresión colectiva, por otra parte, puede ser considerada en una doble vertiente. Como trabajo en equipo, ha vuelto a adquirir —después del muralismo mexicano— un nuevo florecimiento a través de las tendencias más recientes del arte cinético y de las proyecciones urbanísticas que en ocasiones requieren de un trabajo interdisciplinario. Esta labor comparte los caracteres de la creación individual; su alcance es limitado al ser una expresión necesariamente aislada dentro de una sociedad alienada. En los esquemas capitalistas, el arte, obra de un individuo o de la suma de varios individuos, es esencialmente íntimo y, en la medida en que no afecta para nada la osamenta social, se le maneja como un artículo comercial. El sistema no sólo ha aceptado sino que ha favorecido estas manifestaciones desde que comprendió que la vanguardia artística no ponía en peligro las estructuras básicas y podía convertirse, como ha ocurrido, en un bien comerciable.

La otra vertiente del trabajo colectivo presupone la labor creadora no sólo de determinados individuos como tales, sino como expresión real de una colectividad. Cuando el creador no se sienta un ser atípico, expresará las vivencias y preocupaciones que son suyas **porque** son las del colectivo. Su función específica será la de darle forma adecuada, sobre la base de la más rigurosa experimentación estética, al sentir de una colectividad toda, de la cual él forma parte integral.

La burguesía ha establecido determinados mecanismos e instituciones para imponer una valoración estética reveladora de su concepto de la función social del arte. La divulgación masiva de esta valoración es una de las formas de penetración cultural —vertiente sutil de la dominación económica y política— que bombardea continuamente a nuestra América. Al socavar las raíces de la cultura latinoamericana, facilita la conversión de valores que afirman nuestra existencia

real en subsidiarios de la cultura dominante. Los ideólogos burgueses han creado el mito de que el papel revolucionario del artista está ceñido por el lienzo, la partitura o la página: lo que ocurre dentro de esos marcos técnicos puede —y debe, según la mecánica del mercado— ser chocante, impugnador y “revolucionario”. Pero ahí termina definitivamente la posibilidad de cambio que tiene el artista, al cual se le limita por consiguiente su función en la sociedad.

Dentro de esos límites, la burguesía ha montado un gran aparato de promoción y de financiamiento para captar y condicionar a los posibles productores del arte latinoamericano. Esta estrategia cultural se desarrolla a través de diversos mecanismos, como las bienales, los concursos, los premios y las becas. Tales actividades, en un ambiente por lo general empobrecido, ofrecen al artista las únicas posibilidades de ingresar en el mundo oficial del arte y de lograr una apreciación crítica y económica. Muchas de estas actividades han sido ya impugnadas por los creadores más alertas; pero existen otras, por lo general en forma de concursos, que se presentan como aparentemente desligadas de los grandes monopolios. El capitalismo abre un gran abanico de posibilidades; algunos de sus radios de acción mantienen ocultas sus fuentes, para así atraer a quienes no deseen ser utilizados por las derechas.

El artista en la América Latina se enfrenta, pues, a toda una estructura de asimilación montada por el imperialismo, cuyos ramales son múltiples en su acción y en su apariencia. Todos conservan, sin embargo, una misma fuente y una misma finalidad. El artista tiene entonces una doble función: la de ser profundo e innovador en su arte, y la de luchar contra el concepto burgués que lo encierra en esa labor; por consiguiente, debe comprender que el conformismo y la aceptación política no son compatibles con la creación artística revolucionaria. Lo contrario lo convierte, a veces sin así desearlo conscientemente, en parte del engranaje burgués. Combatir frontalmente ese engranaje significará para el artista cambiar el aplauso y la recompensa por el silencio e incluso la persecución. Por otra parte, el verdadero encuentro con un público vivo sólo puede hallarse en la incorporación del arte a la vida cotidiana, hecho posible por situaciones revolucionarias.

En éstas, es menester contribuir a crear una cultura coherente con una sociedad que se renueva desde la raíz. En los países en los cuales se desarrolla un proceso revolucionario —concretamente Cuba—, aún no se han explotado al máximo las posibilidades expresivas que ofrece la Revolución. Ciertos mecanismos perfeccionados por la burguesía en lo que toca al arte, aún subsisten durante cierto tiempo. El vedetismo y el individualismo como formas de autoafirmación son secuelas que es necesario erradicar como motivaciones del arte. A la larga, el empobrecimiento cultural que ellos conllevan va en contra de la finalidad misma de la Revolución. Esta se propone, como una de las metas educacionales básicas, la universalización de la cultura “sobre la base del rigor ideológico y la alta calificación técnica”. La incorporación masiva es imprescindible para alcanzar un nivel que posibilite el surgimiento de una verdadera cultura. El movimiento de aficionados es una faceta necesaria de esta vasta empresa formativa que conducirá a un mayor enriquecimiento cultural. De esta manera, las raíces asumen su verdadero papel, al alimentar un florecimiento de la cultura vinculada de modo integral a la realidad y la vida del país.



ENCUENTRO DE PLASTICA LATINOAMERICANA

Instituto de Arte Latinoamericano,
Universidad de Chile, Chile.
Casa de las Américas,
La Habana, Cuba. mayo 1972

ANEXO 1

hoja. no. 4

sobre el cartel cubano

Antes del triunfo de nuestra Revolución, el cartel en Cuba, subsidiario de la promoción norteamericana, se caracterizaba por ser una propaganda mercantilista. Se evitaba la innovación, al igual que cualquier intento experimental no ajustado al patrón de las entidades publicitarias, las cuales respondían a los grandes consorcios capitalistas. El objetivo primordial de estas empresas era evidente: estimular e incrementar una conciencia de consumo, promoviendo la venta de artículos sin el menor pudor hacia el público consumidor. El país se inundaba de anuncios comerciales, importados de los Estados Unidos; de propaganda turística que proponía una imagen folclórica y deformada de nuestro pueblo; de carteles que anunciaban fiestas bailables y espectáculos donde se ensalzaba el vedettismo y el sensacionalismo; y, periódicamente, de carteles electorales que ofrecían versiones demagógicas de la politiquería al uso. El sensacionalismo barato en el que se explotaba lo sexual, la violencia y el sentimentalismo; el desarrollo de una falsa individualidad; el empleo sutil de manifestaciones racistas, continuaban los instrumentos de una política encaminada a colonizar y dominar el gusto popular, logrando la deseada deformación cultural e ideológica.

Al tomar el poder, la Revolución planteó inmediatamente una transformación radical de estas concepciones burguesas; requirió un cartel con un contenido social que le permitiera ser testigo y, sobre todo, promotor del proceso revolucionario. La reforma agraria, la campaña de alfabetización, la derrota del imperialismo en Playa Girón, la Crisis de Octubre, las diversas reuniones internacionales celebradas en Cuba, las campañas de solidaridad con los pueblos de Viet Nam, Laos, Cambodia, Africa y la América Latina, el recuerdo ejemplar del Che, las batallas libradas por el pueblo en las zafras azucareras y en los trabajos agrícolas, la exaltación de las fechas históricas, la divulgación de la importancia de la producción y la economía, la atención a las medidas de salud pública, las actividades culturales de todo tipo, han sido temas reiterados de la gráfica revolucionaria.

Se generó una lucha por alcanzar un alto nivel estético que acentuara lo informativo, educando el gusto del pueblo en su vida cotidiana. A través de la búsqueda de nuevas formas expresivas, se ha procurado emplear una simbología actual marcada por el rigor y la síntesis. El uso de metáforas sugerentes, complementadas por frases breves e impactantes, promueve reacciones artísticas en el espectador.

La Revolución plantea a los diseñadores —como parte integrante del pueblo— una dura e incesante lucha: en tanto que manifestaciones artísticas de alcance inmediato, el cartel ha de dar a conocer, de forma hermosa, las necesidades y los logros del país. A través de esta labor, los diseñadores han de cumplir las funciones básicas del affichismo revolucionario: información, formación, combatividad. Con medios técnicos tradicionales y con una exigencia constante de conciencia ideológica y de calidad estética, los diseñadores cubanos nos hemos enfrentado a este trabajo. Hemos asimilado los logros internacionales de esta manifestación, siendo a veces influidos excesivamente por ellos; hemos cedido en ocasiones a los mecanismos burgueses que han ensalzado internacionalmente el cartel cubano intentando

ENCUENTRO DE PLASTICA
LATINOAMERICANA
Instituto de Arte Latinoamericano,
Universidad de Chile, Chile.
Casa de las Américas,
La Habana, Cuba.
Mayo 1972



hacer de él un artículo de consumo. Estamos concientes de estos hechos que se convierten, por tanto, en estímulos para una verdadera profundización de nuestra labor. El cartel, como manifestación ideológica y cultural de la Revolución, deviene así un arma para combatir los cánones establecidos por la burguesía, para criticar el auge de ciertas valoraciones estéticas que poco o nada tienen que ver con nuestra realidad, para rechazar las formas astutas de penetración del imperialismo en la América Latina. Y, sobre todo, un arma para educar e informar al pueblo y un medio para el embellecimiento de nuestra vida diaria.

Cartel de arte contemporáneo



ENCUENTRO DE PLASTICA LATINOAMERICANA

Instituto de Arte Latinoamericano,
Universidad de Chile, Chile.
Casa de las Américas,
La Habana, Cuba. mayo 1972

ANEXO 2

hoja no. 5

sobre el dibujo humorístico y la tira cómica:

Con la fundación de **El Regañón de La Habana**, en 1800, se inicia el periodismo humorístico en Cuba. Entre las publicaciones que se multiplican a lo largo del siglo, se destacan aquellas en las que el caricaturista era el español Víctor Patricio de Landaluze, el más señalado portavoz, dentro del género, de la ideología metropolitana, en especial en sus sátiras contra las fuerzas mambisas que luchaban por la independencia. Durante el período republicano, adquieren rango creador tres figuras que representan momentos definitorios de la situación nacional.

En el primer cuarto del siglo, Ricardo Torriente manifiesta, a través del **Liborio**, el sentimiento antimperialista y antianexionista del pueblo del cual es símbolo. Alrededor del año treinta, y con un cambio de estilo notable, el **Bobo** de Abela representa, a través de signos que el lector interpreta, la lucha contra la dictadura machadista. Y ya en la década del cincuenta, el **Loquito** de Nuez empleó nuevas claves de comunicación sobre el proceso de la insurrección. Estos tres personajes son altamente reveladores de sus épocas respectivas, de los anhelos y esfuerzos del pueblo que se sintió verdaderamente representado en ellos. En el orden de la caricatura personal, ha habido asimismo algunos artistas de calidad, en especial el extraordinario Rafael Blanco, Conrado Massaguer y, en la actualidad, David.

A partir de 1959, el dibujo humorístico introduce una nueva temática que responde a las profundas transformaciones del país. Comienzan a publicarse páginas de humorismo y caricaturas políticas en todos los órganos de prensa revolucionaria; en el suplemento humorístico **El Pitirre** se publican los dibujos sobre las trincheras, la limpia de bandidos del Escambray, las milicias, los CDR, etc. También surgen los primeros dibujos animados del ICAIC, que llevan nuestra tradición humorística a técnicas más novedosas. Nace **Palante**, semanario que ha llegado a alcanzar una tirada mantenida de 150 000 ejemplares semanales, cifra récord en nuestras ediciones humorísticas. El pueblo escribe sus problemas a la redacción; mensualmente llegan cientos de cartas de toda la Isla, índice de que la prensa humorística responde a una necesidad de nuestro pueblo que la ve, no sólo como un medio de diversión, sino también como una poderosa arma para criticar y combatir. También el periódico **Juventud Rebelde** ha publicado los suplementos humorísticos **La Chicharra**, **El Sable** y, actualmente, **DDT**.

Cuba es, por tanto, un país de sostenida tradición del dibujo humorístico, permanentemente activo. Ayer, contra nuestros gobiernos corruptos; hoy, combatiendo al imperialismo en todas sus facetas y señalando nuestros errores y fallas. Cuando decimos que nuestro humorismo debe ser profundamente crítico, no decimos crítica contra la Revolución, sino crítica para fortalecer nuestra Revolución. Ayer se hacía humorismo desde la oposición y hoy desde el poder. Estamos concientes de lo arduo de esta labor y de nuestras deficiencias: es evidente que el opositorismo ofrece al caricaturista más antecedentes. No resulta fácil la creación de un nuevo lenguaje que recoja el sentir popular; estamos enfrascados en este trabajo

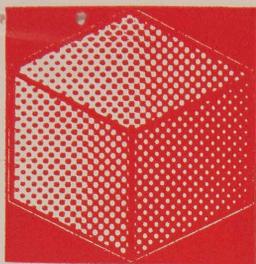
ENCUENTRO DE PLÁSTICA
LATINOAMERICANA
Instituto de Arte Latinoamericano
Universidad de Chile, Chile
Casa de las Américas,
La Habana, Cuba, mayo 1972



—el de establecer un diálogo vivo con el pueblo, con un idioma propio—
y esperamos cumplirlo cada vez con mayor eficacia.

A diferencia del dibujo humorístico, la tira cómica salvo raras excepciones, carece de antecedentes propios en nuestro país. Importada de los Estados Unidos, constituía uno de los niveles más popularizados de la penetración cultural yanqui. Dominados durante años por este bombardeo aparentemente agradable, nuestro país, a partir de 1959, se ve en la obligación de crear un nuevo lenguaje que responda a una nueva realidad. Algunos pasos se han dado ya: recordemos los intentos del desaparecido Marcos Behmaras, quien en unión de Virgilio Martínez, creó, en plena lucha insurreccional, algunos personajes en las tiras que aparecían en las ediciones clandestinas de la revista **Mella**, para combatir la tiranía de Batista y el imperialismo que lo sostenía ne el poder. Desde el triunfo de nuestra Revolución se han creado, entre otras, historietas como "Gugulandia", "Mogollón", "Ay vecino"; de otra índole y estilo, han surgido "Historias del mar", "Biografías de hombres célebres" y "Clásicos infantiles". Sin embargo, estimamos que queda aún mucho por hacer; el resultado dependerá de nuestra capacidad para enfrentar esta tarea difícil en un orden técnico y más aún en un orden estilístico. El último y más serio esfuerzo hecho en nuestro país ha sido la creación de historietas como instrumento de la educación asistemática: publicaciones dirigidas a sectores específicos de la población, las cuales se ajustan a sus necesidades específicas. Esta variante de tira cómica corre el riesgo de abusar de un excesivo didactismo. Sabemos que el lector de historietas exige calidad e imaginación, y suministrar estos elementos, con personajes que reúnan determinadas condiciones, sin caer en estereotipos de superhombres, es labor bien difícil.

Contemporânea



ENCUENTRO DE PLASTICA LATINOAMERICANA

Instituto de Arte Latinoamericano,
Universidad de Chile, Chile.
Casa de las Américas,
La Habana, Cuba. mayo 1972

hoja no.1

La Casa de las Américas de La Habana y el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile convocan a los artistas a un Encuentro de Plástica Latinoamericana.

En este encuentro se propone un desafío que todo artista con conciencia revolucionaria debe asumir: la necesidad de crear nuevos valores, para configurar un nuevo arte que sea patrimonio de todos y que sea a la vez expresión íntima de nuestra América.

Frente a un arte manejado por la burguesía y dirigido por las necesidades que plantea la sociedad de consumo, nos proponemos un arte que sea expresión de las necesidades de un pueblo de definirse como cultura y que signifique un encuentro del artista con el pueblo. Como dice la declaración del Congreso Nacional de Educación y Cultura de La Habana, "la Revolución libera el arte y la literatura de los férreos mecanismos de la oferta y la demanda imperantes en la sociedad burguesa. El arte y la literatura dejan de ser mercancías y se crean todas las posibilidades para la expresión y experimentación estética en sus más diversas manifestaciones sobre la base del rigor ideológico y la alta calificación técnica".

En consecuencia, nos enfrentamos con este evento a los mecanismos que maneja el imperialismo para defender su política colonial. No creemos que exista, como lo plantea la sociedad capitalista, un arte desprovisto de contenido político. Todo arte es político, aunque ello no se exprese en forma evidente. El arte que es puro juego formal, así como el que desarrolla problemas que no son nuestros, están en el fondo defendiendo y afirmando los valores de la cultura dominante, y sirviendo a la penetración cultural, en la medida en que colonizan con sus formas a los países dependientes. Así mismo crea una dicotomía cultural, separando al artista de las masas, y defendiendo un arte de élite que afirma valores foráneos. Por otra parte, en la medida en que el artista, aun cuando se exprese en su obra como revolucionario, esté adscrito a la sociedad de consumo, su obra, por ser un "un valor de cambio", afirma el status capitalista de su poseedor. De esta suerte, sirve para mantener el prestigio de la clase dominante.

Es necesario que el artista asuma su responsabilidad y ocupe su posición en el pueblo. Sólo así se puede ser creador. Toda creación emana de una investigación; pero de una investigación en la propia realidad. De esta forma, el artista asume su papel dentro de la sociedad y se incorpora a la revolución. La lucha contra el imperialismo y la dependencia no propone modelos rígidos a los que deba subordinarse toda forma de hacer. Afirma así que la condición de intelectual no otorga privilegios, su responsabilidad es coadyuvar a la conciencia crítica de la sociedad que es el pueblo mismo, y en primer lugar a la clase obrera. De este modo, la auténtica creación sólo puede surgir del compromiso total del artista con su pueblo y de una conciencia auténticamente revolucionaria.