

# DESLUSTRANDO ILUSTRACIONES

Una reflexión sobre  
las características  
de la ilustración  
en los materiales  
de educación  
de adultos.

Germán Mariño S.



MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL  
División General de Educación de Adultos

Germán Mariño S.

# DESLUSTRANDO ILUSTRACIONES

Una reflexión sobre las características  
de la ilustración,  
en los materiales de educación de adultos

Santafé de Bogotá D.C. Abril de 1993

ARTE

Diseño, diagramación y artes:  
Dimensión Educativa - Jairo Santa P.  
Impresión:  
Dimensión Educativa.  
Calle 41 N° 13-41  
Tel. 245 31 46  
Santafé de Bogotá - Colombia

REPUBLICA DE COLOMBIA  
MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL  
DIVISION GENERAL DE EDUCACION DE ADULTOS

MARUJA PACHON DE VILLAMIZAR  
Ministra de Educación Nacional

RAFAEL ANTONIO ORDUZ MEDINA  
Viceministro De Educación Nacional

MARÍA ELVIRA PEREZ FRANCO  
Secretaria General

GILBERTO SANDOVAL FONSECA  
Director General de Educacion de Adultos (E)



# INDICE

PRESENTACION .....	5
HISTORIA Y FUNCIONES DE LA ILUSTRACION	
INTRODUCCION .....	11
PARA QUE LA ILUSTRACION?	
Didactismo y militancia .....	12
Guamán Poma de Ayala .....	13
La Iglesia .....	14
EL REALISMO SOCIALISTA	
Algunos planteamientos de Marx .....	16
El arte en la Unión soviética al inicio de la revolución .....	17
El punto de vista de Lenin .....	18
Stalin .....	18
La posición de Mao Tse Tung .....	21
EL ARTE EN EL NAZISMO .....	23
EL MURALISMO MEXICANO .....	24
CARACTERISTICAS DE LA ILUSTRACION: DESTRUYENDO MITOS	
Un primer listado .....	27
✓ No simbolismo? .....	27
Figurativa/Realista? .....	31
Sencilla? .....	33
Estereotipos .....	35
Simple o simplista .....	35
✓ Un sólo acontecimiento? .....	36
Temática política .....	38
Principiantes o profesionales? .....	41

ARTE E ILUSTRACION

Diferentes? .....	42
Libertad de creación? .....	42
Variedad de estilos? .....	42
Descripción versus evocación .....	44
Comunicabilidad .....	45

EN BUSCA DE LA IMAGEN POPULAR

Existe? .....	46
Vestidos aymaras o sevillanos? .....	46
Muebles populares? .....	48
Salasacas o Escher? .....	48

EL ARTE POP

✓ El Pop en los Estados Unidos .....	49
✓ Pop en Colombia? .....	50

EL KITSCH .....

ESTETICA ANDINA? .....

REGLAS DE REPRESENTACION .....

BIBLIOGRAFIA .....

## PRESENTACION

*Siempre he creído que toda versión de un cuento es mejor que la anterior. ¿Cómo saber entonces cuál debe ser la última? Es un secreto del oficio que no obedece a las leyes de la inteligencia sino a la magia de los instintos, cómo sabe la cocinera cuándo está la sopa. De todos modos, por las dudas, no volveré a leerlos, como nunca he vuelto a leer ninguno de mis libros por temor de arrepentirme.*

*Gabriel García Márquez. Doce cuentos peregrinos.*

### Sobre fantasmas y exorcismos

Con la anterior cita de García Márquez estamos y no estamos de acuerdo. Compartimos aquello de que cada nueva versión de un cuento es mejor que la anterior. Discrepamos, en que nunca hay que volver a leer lo escrito por temor a arrepentirnos.

Y es que creemos, con Bachelard, que la historia de los cuentos no es otra cosa que la historia de los arrepentimientos.

Ciertamente se podría objetar que los cuentos de García Márquez son literarios y los de Bachelard y el mío andan por la física y por la historia de la educación (respectivamente).

Pero no estoy tan seguro que entre las dos clases de cuentos existan tantas diferencias. También la realidad que abordan los cuentos no literarios es completamente fantástica, como fantásticos resultan los escritos sobre ella. Discrepamos también porque pensamos que no es posible evitar el tener que leer nuevamente los cuentos escritos. Claro que muchas veces para esa relectura ni siquiera se requiere el acto físico de poner los ojos sobre las letras. Lo seguimos leyendo en el inconsciente, todos los días y en muchos casos, por toda la vida.

Por eso los cuentos, son cuentos de nunca acabar.

La obra literaria de Alvaro Mutis, quizá podría ser un ejemplo de ese cuento escrito mil y una vez, siempre, claro está, arañando la imaginación desde ángulos diferentes, produciendo un efecto similar a lo que en una sinfonía serían las variaciones de la melodía.

La cita de García Márquez, entonces, ha sido un buen pre-texto para confesar la precariedad e historicidad de nuestro cuento.

Pero si bien es cierto que las dos últimas características son inherentes a todo cuento, también lo es la imperiosa necesidad de escribirlo.

Y es que sólo escribiendo el cuento logramos exorcizar los fantasmas que lo protagonizan. Sólo codificando la lectura del mundo, nos diría Freire, es posible tomar distancia de él y aprehenderlo.

De esa manera podemos cazar nuestros fantasmas, "ponerlos en cintura", dominarlos y hasta meterlos a formar parte de nuestro nuevo cuento.

Si no escribimos, los fantasmas nos manejan a su voluntad.

Somos tan solo sus marionetas.

Claro está que dentro de esa espiral dialéctica, al dominar unos fantasmas surgen otros, por desgracia y por fortuna, mucho más poderosos que los anteriores.

Pero los escritores de cuentos no tienen otra manera de crecer, sólo lo pueden hacer descubriendo y exorcizando fantasmas, dentro de sus fantásticas lecturas y escrituras.

Obviamente este cuento no ha sido ninguna excepción.

## Sin querer queriendo

Empecé con una vieja intuición: las imágenes hablan. Y hablan más de lo que uno se cree y muchas veces hasta más de lo que uno quisiera. Llegan, incluso, a traicionar lo que se dice y hasta lo que se piensa que se piensa.

En ese darle vueltas permanentemente -a la antigua intuición- he escrito varios libros. Uno de ellos se llama "*Escritos sobre Escritura*", donde me asombro ante el descubrimiento de las escrituras con imágenes de los Mayas y los Cuna. Otro se llama: "*La concepción del espacio en los adultos de los sectores populares*", donde, como si me hubieran echado un baldado de agua fría, me asusto al entender que existen reglas para dibujar diferentes a la perspectiva.

Como resultado de exorcizar estos dos fantasmas logro acercarme, sin querer queriendo (como diría el chapulín Colorado), a Panofsky, ese monstruo que crea la disciplina de la lectura iconográfica, donde una pintura habla por sí misma de la mentalidad de toda una época, superando la mirada exclusiva sobre las formas, las técnicas y la biografía de los artistas.

Me encuentro también con las sugestivas investigaciones iconográficas que Jaime Gutiérrez y José Hernán Aguilar realizan de las pinturas de la iglesia del barrio Egipto (de Bogotá).

Ciertamente esta aproximación a la iconografía resulta muy polémica: por un lado, Hadjnicolaou critica a Panofsky por la ingenuidad ideológica de su mirada a la cultura. Y por otro lado, los trabajos anteriores se encuentran todos circunscritos a las obras de arte.

De ahí que cuando después que Marta Herrera tuviera la paciencia de leer nuestro borrador y nos prestara, además de hacer muchas observaciones, el libro de Micheal Vovelle (*Ideologías y Mentalidades*; capítulo: iconografía e historia de las mentalidades), nos lleváramos una gratificante sorpresa, pues encontramos a las imágenes realizadas por artesanos anónimos, ya no solamente como una reflexión semiológica sino como una fuente histórica, que además en lugar de hallarse en las iglesias, los palacios o los museos, estaban por ahí: en las casas, en las calles, en las paredes...

En honor a la verdad este fue un encuentro tardío pero nos dio fuerza no solamente para afinar la comprensión de nuestros fantasmas sino para tranquilizarnos al saber que muchos otros lo compartían.

## Las dos caras de la moneda

Después de contar el origen y desarrollo del cuento, permítanme decir algo acerca del propio cuento.

Para empezar, habría que plantear que está impreso "patas arriba y patas abajo", gestando dos libros en uno. Pero como las caras de una moneda, ambos cuentos son igual de importantes y aunque pueden ser leídos independientemente, los dos se complementan.

Un cuento (no el primer cuento, porque cualquiera puede ser primero o segundo) se titula: *La ilustración de las ilustraciones*, y como el subtítulo lo señala, pretende dar elementos para la construcción de la historia de la educación de adultos (en Colombia), a partir de una lectura iconográfica de las ilustraciones.

El cuento toma como universo a analizar cartillas de alfabetización de los últimos 30 años. Allí se encuentran materiales de muy diversas entidades: desde las elaboradas por el Ministerio de Educación y por ACPO, pasando por las cartillas denominadas alternativas, hasta las de los programas de reinserción del disuelto E.P.L.

De ellas se trabajan los logotipos, las carátulas y algunas de las ilustraciones internas, mirándolas básicamente como expresión de la época.

También se leen desde las formas expresivas (estilos, se diría en el análisis de las obras de arte) y las técnicas con que se dibuja, para concluir con un estudio (pormenorizado) de la obra gráfica de cuatro de los ilustradores de educación popular más representativos.

Se recupera pues, lo sacado como propia cosecha del debate Panofsky-Hoadjnico-laou y que finalmente no se amarra con ninguno: la necesidad de trabajar en la triple perspectiva de: autor, estilo y época (mirando la época sin ingenuidad).

La otra cara del cuento se titula: *Deslustrando ilustraciones*, y pretende acercarse a determinar, esta vez insistiendo fundamentalmente en la forma, las características de las ilustraciones que acompañan los materiales de educación de adultos, tratando de destruir mitos que en últimas se encuentran cargados, sin quererlo y sin saberlo, de una tremenda subestimación de la capacidad de descodificación de la imagen por parte de los adultos populares.

## Y colorín colorado

Y ya para terminar el cuento de nunca acabar, quisiera agregar dos cosas: la primera, que este tipo de cuentos, independiente de sus fantasmas, es absolutamente indispensable para la educación de adultos y particularmente para la historia reciente, pues casi nadie está preocupado por ir "almacenando" información que permita reconstruir su historia, la cual, se va perdiendo inexorablemente con la muerte de sus protagonistas y con la desaparición (en muchos casos desde su primer tiraje, tremendamente reducido) de los materiales impresos.

Lo segundo que quisiera agregar, es que lo aquí planteado no se reduce a la Educación popular, abarcando la educación de adultos y quizá (en esto le damos la palabra al lector), tampoco se reduce a la alfabetización pues lo que puede decir de ella, con seguridad toca muchos más campos de la educación de adultos.

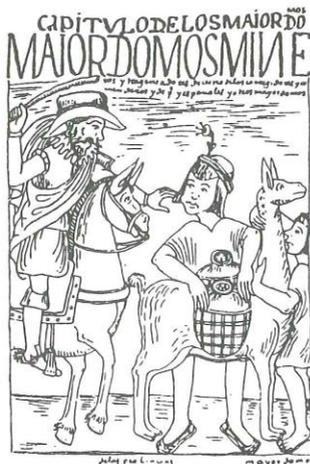
## Agradecimientos y algo más

Me encuentro en deuda con algunas personas que compartieron mis fantasmas leyendo y criticando el borrador del cuento: Marta Herrera, que le corrigió hasta la ortografía, y los compañeros del CLEBA, conjuntamente con Luis Ocar Londoño de la Fundación Laubach. A ellos pues, les doy las gracias y de antemano les doy excusas si no fui capaz de incorporar todas sus observaciones.

Debo también dar las gracias a la Dirección de Educación de Adultos del Ministerio de Educación por la publicación del trabajo y a COLCIENCIAS por la financiación de la investigación.

Finalmente, no me aguantó las ganas de concluir sin citar un comentario de Nicolás Buenaventura que comparto, a propósito de la publicación de los libros: "Cuando lo estoy escribiendo, dice, sueño con el día que muchos puedan leerlo. Pero cuando lo publican, mi mayor deseo es poder comprarlos todos, para esconderlos".

Germán Mariño S.



## HISTORIA Y FUNCIONES DE LA ILUSTRACION



## INTRODUCCION

Los planteamientos de este capítulo se nutren de varias fuentes: la primera (y principal), el Encuentro Nacional sobre el Dibujo en las ONGs de Educación Popular (convocado por el CLEBA), realizado en Medellín entre el 26 y el 28 de Octubre de 1990, y que agrupó cerca de 20 ilustradores; la segunda, una serie de entrevistas a ilustradores: Alberto Puentes (revista Solidaridad y Dimensión Educativa), Diana Castellanos (que ha trabajado no sólo para ONGs como la Casa de la Mujer sino que ha ilustrado libros para niños) y Jafeth Gómez (que ha realizado gran cantidad de trabajos para el CLEBA); la tercera, un artículo sobre dos ilustradores/pintores aparecida en el Magazín Dominical del periódico El Espectador<sup>1</sup> y finalmente, mi investigación sobre "*La concepción del espacio en los adultos de los sectores populares*"<sup>2</sup>

Del debate entre todas estas ideas surgen las reflexiones que presentaré. Por ello no se puede decir que es un resumen del Encuentro de Medellín, aunque ciertamente allí se clarifican muchas de las ideas que trabajaré.

Adelantadas las aclaraciones sobre los "orígenes" de los planteamientos, la primera pregunta que surge es por qué es importante un tópico como las ilustraciones para los proyectos de Educación de Adultos.

Al respecto hay que decir que la ilustración es realmente una escritura, más específicamente una escritura pictográfica.

Civilizaciones enteras plasmaron su memoria en escrituras pictográficas

(Cuna, Mayas... en América, por ejemplo) y en la actualidad lo pictográfico (simultáneamente con lo ideográfico) entra a "complementar" (por no decir competir) cada vez más la escritura alfabética<sup>3</sup>. Es decir, la ilustración es en sí misma un texto y como tal, merece el análisis y la importancia hasta ahora atribuida a los textos alfabéticos. Nos interesa, entonces, su estilo, su contenido, su sintaxis..., y su relación con el texto.... alfabético.

La ilustración no puede seguir siendo considerada como un adorno al texto, como un (agregado) que se realiza para decorar o embellecer el texto, ni siquiera como un elemento que reitera, que redonda el texto; la ilustración es una escritura y por ende es capaz de hablar por sí misma (independiente del texto) y aunque obviamente (para nuestro caso), debe guardar correspondencia con él, lo debe plasmar de manera diferente, complementándolo o, lo que es mejor, expresándolo, de manera que le de una dimensión más profunda al texto sin perder su autonomía.

De igual forma, como el texto no tiene por qué supeditarse mecánicamente a la ilustración, ésta tampoco debe hacerlo al texto. Se trata de convergencia y no, como la palabra mal lo sugiere, de ilustración.

La ilustración además, como metalenguaje, consciente o inconscientemente, revela ideologías. La ilustración no es neutra (inclusive hasta puede contradecir al texto).

Cuando nos enfrentamos a un material con texto e imagen, realmente nos vemos avocados a la lectura de dos escrituras y sus interacciones. Es a partir de la conjunción de ambas como obtene-

mos la información. De ahí la importancia de develar la ilustración en toda su significación.

Ya para terminar, habría que decir que una reflexión sobre la ilustración es de enorme importancia para los educadores por obvias razones, pero lo es también para los ilustradores.

La anécdota de Monet ("*si quieres ser un pintor, pinta y cállate la boca*"), en la cual recomendaba dejar la conceptualización a los críticos de arte, ya sería relativizada por muchos ilustradores que sienten la necesidad de entender cada vez más su trabajo; pero en el caso de los ilustradores que además desarrollan actividades de formación de ilustradores, la reflexión sobre el cómo y por qué hacer, se torna absolutamente imperiosa.

## PARA QUE LA ILUSTRACION?

### Didactismo y militancia

Para muchos ilustradores que trabajan en ONGs de Educación Popular y en general, para los ilustradores, el objetivo fundamental de la ilustración es educar; cumple por consiguiente una función eminentemente didáctica.

Pero la tarea educativa es, además, inscrita en un marco político; por ello se precisa en enunciados como: concientizar, denunciar y anunciar....etc.

La ilustración debe llevar un mensaje que coadyude al desenmascaramiento de la situación de opresión en que viven las grandes masas de nuestros países, objetivo que se encuentra perfecta-

mente sintonizado con los objetivos generales tanto de los materiales -de los cuales la ilustración hace parte- como de los programas de educación donde se inscriben los materiales. La ilustración desempeña, entonces, un papel militante, aunque no siempre ligado a un partido.

El texto de una cartelera presentada en el Encuentro de Medellín es bastante dicente:

"El dibujo popular es comunicación visual multimedia, enmarcada dentro del proceso social orientado hacia la educación popular... que representa la realidad y visiones del pueblo. Lo hace la comunidad, es abierta a interpretaciones pero tiene unidad temática; es educativa e invita a reflexionar; no da respuestas sino preguntas...; su contenido es igual de importante a su forma, parte de la realidad, la analiza, la denuncia y conduce a su transformación".

El texto anterior representa una apretada síntesis de lo mencionado anteriormente: forma parte de un proceso social que conduce a la educación popular ...es educativa ...invita a reflexionar ....parte de realidad, la analiza, la denuncia y conduce a su transformación ...Casi que podríamos decir que tal definición es aplicable -para muchos- a la misma Educación Popular.

Los objetivos de la ilustración son los mismos de la Educación Popular y esta tiene la función de analizar, denunciar y orientar hacia la transformación.

El texto de la cartelera llega incluso a plantear que el dibujo popular para que sea tal, debe ser hecho por la comunidad, como una muestra más de exigencia política (esto, junto con otras impli-

caciones que trae, los analizaremos más adelante).

Los fines didactistas y militantes son bien claros.

La ilustración con tales objetivos es muy antigua. Mencionaremos, a vuelo de pájaro, algunos casos.

## Guamán Poma de Ayala

Dentro del mundo americano existe un caso notable: Guamán Poma de Ayala. Este etnógrafo del mundo andino, realiza entre 1583 y 1615, para el rey Felipe II de España, un informe con recomendaciones llamado: "*Nueva crónica y buen gobierno*", el cual contiene 400 ilustraciones<sup>4</sup>.

Su obra es la historia de alguien que participó en la tragedia de su pueblo y

que intenta remediarla a través de la escritura<sup>5</sup>. Con ella quería denunciar los atropellos que, contra los indios, cometían los Españoles en América (ver láminas 1, 2, 3 y 4).

Guamán Poma abandona el cargo de cacique principal y el de administrador y protector de los indios para presentarse como autor y príncipe (lo que quizá no era cierto, pero le daba más autoridad frente a sus lectores españoles). Y dejó su cargo porque "*era forzoso defender su reino y hablar y comunicar*" con el rey; se veía a sí mismo como mediador entre el rey y los naturales<sup>6</sup>

El trabajo de Guamán Poma es un ejemplo de cómo la ilustración (formando parte de un texto más amplio) se pone al servicio de los indios. Una imagen utilizada como instrumento de proselitismo de un ideal<sup>7</sup>.



Lámina N° 1



Lámina N° 2



Lámina Nº 3

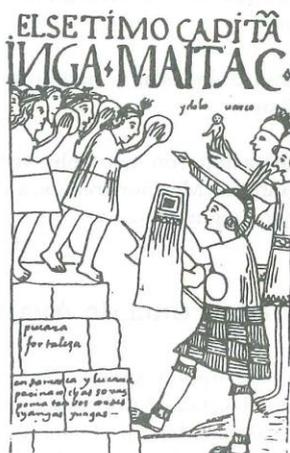


Lámina Nº 4

## La iglesia

Otro de los ejemplos del papel militante de la ilustración se expresa en la pintura patrocinada por la Iglesia.

El Concilio de Trento, en 1563, planteaba:

"Enseñen con esmero los obispos, que por medio de las historias de nuestra Redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma al pueblo..."<sup>8</sup>. Es decir, le asigna a la imagen una función educativa proselitista (que entra a cuestionarse con la Reforma Protestante la cual es básicamente iconoclasta.

El arte religioso se convirtió en un verdadero "libro ilustrado" para todo el pueblo analfabeta. San Gregorio Magno consideraba la pintura como "la cultura de las muchedumbres"<sup>9</sup> y Santo Tomás, en su Suma Teológica, sintetiza así las razones por las que la pintura y la escultura son convenientes<sup>10</sup>.

- 1) Instrucción de los ignorantes.
- 2) Para que el misterio de la Encarnación y el misterio de los Santos, se graben más fácilmente en la memoria con la persistencia de la representación.
- 3) Para excitar el afecto de devoción, que se siente estimulado más por lo que se ve, que por lo que se oye.

Y la Iglesia no sólo utilizó la imagen para adoctrinar sino que llegó a definir muy estrictamente (con control de la Inquisición) las características de las imágenes.

Un caso recientemente descubierto por Helena Castaño<sup>11</sup> en el Centro Nacional de Restauración de COLCULTURA, lo muestra muy bien. Se trata del caso de la Santísima Trinidad.



Lámina Nº 5

La pintura que llega al Centro, nos comenta Helena Wiesner<sup>12</sup>, tenía la apariencia de un solo rostro (el Padre) (ver lámina 5). Sin embargo, al empezar su restauración, tras los cabellos de la figura del Padre, aparecieron dos rostros más, los del Hijo y el Espíritu Santo, tal como fue representada durante algunos siglos la Trinidad. (ver lámina 6). Debido a la prohibición por parte del Concilio de Trento -llegada con toda su fuerza de manera tardía a América- la pintura que fue realizada por Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos en el siglo XVII, se hizo sin las prescripciones estipuladas y por ese motivo tuvo que ser repintada posteriormente (ver láminas 5 y 6).



Lámina Nº 6

*Atribuido a Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos Siglo XVII.*

*Oleo sobre tela, marco de madera tallada con laminilla de oro.*

*66,5X47 cms.. Colección del Museo de Arte Colonial de Bogotá.*

*Restauración: Centro Nacional de Restauración -Santa Clara- de COLCULTURA Bogotá.*

*Restauradora: Helena Castaño Silva.*

## EL REALISMO SOCIALISTA

Otro de los casos donde se le asigna a la imagen un papel militante, es el realismo socialista. Veámoslo detenidamente.

Lámina Nº 7



## Algunos planteamientos de Marx

Para Marx, el arte griego era la máxima expresión del hombre y "en ciertos sentidos... un modelo de realización insuperable"<sup>13</sup>.

Ciertamente esta concepción no deja de entrar en contradicción con la misma idea marxista de progreso permanente de la humanidad.

El problema lo zanjaba Marx afirmando que "en ciertos momentos el más alto desarrollo artístico, no tiene conexión directa con el desarrollo general de la sociedad ni con sus bases materiales..."<sup>14</sup>.

Es decir, Marx planteaba que no existía una relación directa entre desarrollo artístico y relaciones de producción y por ende era posible encontrar en una sociedad esclavista como la griega, un altísimo grado de progreso en el arte. "Un hombre no puede transformarse en niño a menos que se vuelva infantil nuevamente (decía Marx). Por qué no puede la infancia social de la humanidad ser el encanto eterno de una era que no retornará jamás?" ... "Los griegos eran niños normales. El encanto que tiene su arte para nosotros no entra en conflicto con el carácter primitivo del orden social que proviene"<sup>15</sup>.

El arte griego era para Marx el mejor de la historia.

Entre los argumentos que sustentaban la tesis de Marx, se encontraba que en el capitalismo

el arte se había convertido en una mercancía (con su mayor peso en el valor de cambio), mientras que en los griegos, en el arte primaba el valor de uso por ser básicamente un arte público.

Al gusto por el realismo en el arte había que agregar que en literatura, Balzac -precisamente un realista- era el autor preferido por Marx.

## El arte en la Unión Soviética al inicio de la revolución

En los años del triunfo de la revolución existían en la URSS artistas de vanguardia tales como Kandinsky y Chagall (ver láminas 7 y 8).

Kandinsky, quizá uno de los primeros pintores estrictamente abstractos en la historia del arte, después de haber obtenido grandes reconocimientos internacionales antes de la guerra, durante los primeros años de la revolución llegó a ocupar puestos importantes en las universidades y academias soviéticas. Algo similar sucedió con Chagall, quien fue nombrado director de la academia de su ciudad natal (Witebck)<sup>16</sup>.

En 1920, Prevsner y Gabo publicaron su manifiesto constructivista y enseñaron pintura y escultura en la Escuela del Estado, en Moscú.

Malevich, quien ya había proclamado el suprematismo en 1914, envió su lienzo "Blanco sobre blanco" a la exposición de Moscú en 1919<sup>17</sup>.



Lámina Nº 8

Pero la situación cambió rápidamente. Chagall, se autoexilia y Kandinsky (secretamente prevenido), parte hacia Berlín en 1922.

La abstracción o la estilización de las formas y la fantasía, fueron condenados como formalismo, degeneración del arte occidental, estética izquierdista y decadencia pequeño burguesa.

## El punto de vista de Lenin

*"No puedo valorar los trabajos del expresionismo, futurismo, cubismo, y los demás ismos como las expresiones más altas de genio artístico. No las entiendo. No me producen placer"<sup>18</sup>, decía Lenin. "Debemos conservar la belleza...aunque sea vieja". Por qué adorar la novedad como a un dios tan solo porque sea la novedad?"*

Para Lenin el arte debe ser entendido por las masas y los artistas que persistían en formas abstractas eran peligrosamente individualistas y socialmente indisciplinados.

La idea que plantea sobre las artes visuales la sintetiza en "Propaganda por medio de Monumentos". Y menciona cómo llega a esa conclusión después de leer el libro "La ciudad del sol", de Campanella, en la cual se hace la descripción de una ciudad utópica del siglo XVII donde los murales eran como lecciones vividas de historia y ciencias naturales.

Lámina Nº 9

*Cartel original de V. S. Moor, con la representación del juramento de ingreso en el Ejército Rojo de obreros y campesinos.*

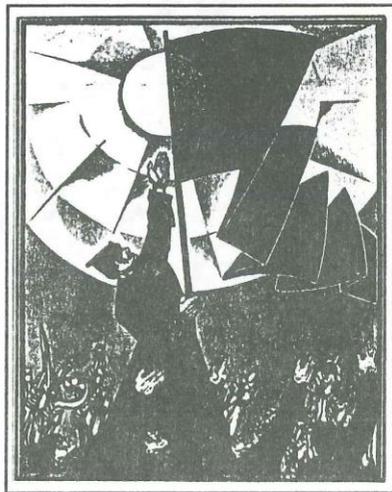
Pero Lenin no se contenta con dar su opinión sobre el arte. Plantea que el Partido debe guiar a los artistas para que cumplan esa función<sup>19</sup>. Inclusive, refiriéndose a la literatura dice: *"El proletariado socialista debe establecer el principio de la literatura de Partido...! Abajo los escritores no partidarios!"<sup>20</sup>.*

## Stalin

A la muerte de Lenin en 1924 ya se encontraban las bases de lo que sería el Realismo Socialista. Ciertamente pasaron todavía algunos años antes de que culminara de cimentarse.

En ese lapso se presenta una gran polémica entre Trotsky, Bukharin y Stalin,

Para Trotsky, el arte, aunque debe servir a objetivos sociales, no puede ser juzgado por su utilidad social sino por sus propias leyes y además, no podía estar bajo el control del Partido Comunista. Más aún, negaba la posibilidad



de una cultura estrictamente proletaria, acogido a la necesidad de un punto de vista internacionalista<sup>21</sup>.

Trotsky fue acusado por los stalinistas del pecado del formalismo (culto a la forma) y consiguientemente del arte como fin en sí mismo.

Es forzado a renunciar como Comisario Político de la Guerra; en 1926 se logró su expulsión del politburó; en 1927 del Partido Comunista y dos años más tarde de la Unión Soviética. Finalmente es asesinado en México, donde se encontraba exiliado.

Por su parte Bukharin, que dicho sea de paso, era pintor, alrededor de 1927 comenzó a oponerse a Stalin. Para los estalinistas, Bukharin creía que el hombre estaba completamente determinado por las leyes de la naturaleza y de la sociedad, lo que en el campo artístico se traducía en un planteamiento de pasividad casi fotográfica, a un mero reflejo de "espejo".

El foto naturalismo fue duramente criticado pues implícitamente negaba que el Partido tuviera que orientar el arte,

ya que el papel del artista era simplemente copiar la realidad, que en virtud de sus propias contradicciones iba desarrollándose<sup>22</sup>.

Bukharin no sólo resultó derrotado en su concepción filosófica sino que fue fusilado por Stalin en 1938. Por ende sus posiciones en arte fueron proscritas, por lo menos verbalmente pues en la práctica los postulados stalinistas le dieron mucha más importancia al realismo literal de lo que admitían.

Ya con el control absoluto por parte de Stalin, el Realismo Socialista se impuso (el nombre surge en 1932, cuenta Stalin, al estar reunido con un grupo de escritores que le prometían mantener en alto la bandera del realismo; "Decid mejor, Realismo Socialista")<sup>23</sup>.



Lámina Nº 10  
Iconografía  
postrevolucionaria:  
cartel del 1º de Mayo  
(Bibli. Nacional, París)  
y monumento al obrero en París.

Para esta época el Realismo Socialista se define como nacional en su forma y socialista en su contenido. Lo de nacional es ciertamente estimulado concomitante con toda una sobrevaloración de lo folklórico pero de manera prudente, precisamente para no exacerbar los múltiples nacionalismos existentes al interior de la URSS (Stalin mismo pertenece a una minoría nacional, Georgia).

Nacionalismo y socialismo sirven de telón de fondo a las características botetados desde el pensamiento de Marx y Lenin y que se pueden sintetizar en:

- a) El arte debe ser entendido por las masas.
- b) Debe servir a la causa de la revolución.

- c) Debe ser realista.
- d) Debe enseñar.
- e) Debe ser dirigido por el Partido.

Las posturas del arte soviético no varió durante muchos años. En 1946, el periódico Pravda censura a Picasso (a pesar de que este había ingresado al Partido Comunista Francés 3 años antes) en estos términos: "No se puede tolerar que junto al Realismo Socialista, todavía exista una corriente paralela integrada por adoradores de un arte burgués decadente que se refieren a Picasso y a Matisse, artistas Cubistas del grupo formalista, como a sus padres espirituales" (Picasso contesta diciendo: Yo no trato de aconsejar a los rusos en su economía, por qué me dicen cómo debo pintar?)<sup>24</sup> (ver lámina 11).

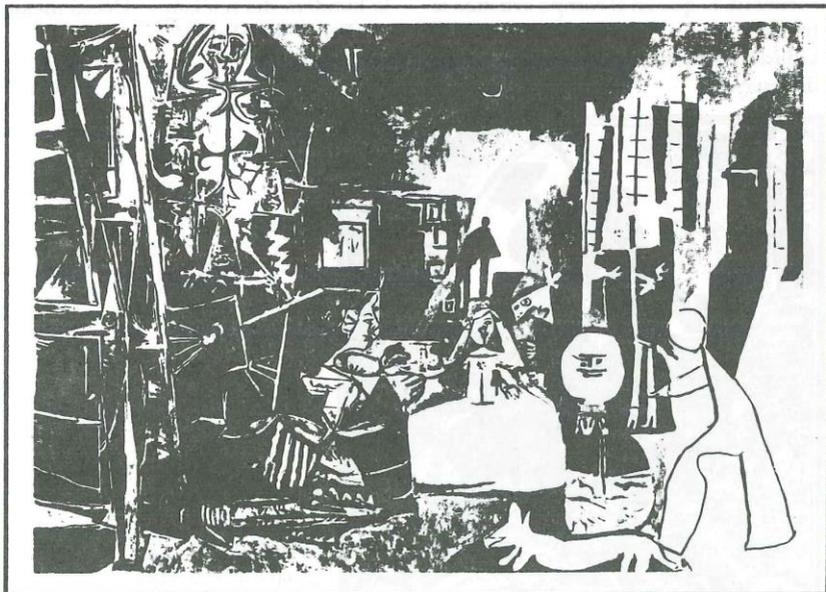


Lámina N<sup>o</sup> 11. Picasso "Las Meninas". Museo Picasso, Barcelona.

Khrushchev, a pesar de su intento modernizante -declara, por ejemplo, que la tecnología es independiente de la ideología y que por lo tanto la URSS debía estudiar la ciencia y la técnica producida en el mundo capitalista (1956)-, avalla el Realismo Socialista como la estética oficial (1962-3), entre otras razones para evitar que dentro del conflicto Chino-Soviético, fuese acusado de revisionista<sup>25</sup>. Más adelante, en 1966, Brezhnev, indicó claramente que el Partido seguiría dirigiendo la literatura y las artes.

Ciertamente hoy en día se respiran vientos de cambio con la Perestroyka y el Glansnot. Seguramente, como lo menciona Gustavo Buenaventura, un joven pintor colombiano que terminó sus estudios de arte en Ucrania en 1991, ya existe, sobre todo en Kiev, un grupo numeroso de pintores que comienzan a construir la renovación de la plástica soviética<sup>26</sup>.

## La posición de Mao Tse Tung

En China, el otro gran gigante marxista, la situación respecto al arte y la literatura no dista mucho de la posición soviética.

En uno de los documentos más difundidos en el Tercer Mundo por el maoísmo, llamado: Intervención de Mao sobre el arte y la literatura en el foro de Yenán, aparecen sus lineamientos centrales<sup>27</sup>.

El foro, realizado en mayo de 1942, pretende, según Mao, fortalecer "un ejército cultural, absolutamente indispensable

para estrechar nuestras propias filas y derrotar al enemigo".. asegurando que el arte y la literatura encajen bien en el mecanismo general de la revolución, y se conviertan en un arma poderosa...<sup>28</sup>

De manera sintética, Mao en dicha intervención plantea<sup>29</sup>:

- a) Los artistas deben ajustarse a la política del Partido.
- b) En el arte se debe elogiar a las masas (y a los enemigos criticar y denunciar).
- c) El arte debe ser entendido por las masas.
- d) El arte de servir a las masas.
- e) Debe tenerse un arte y una literatura proletarias.
- f) No existe el arte por el arte.
- g) No existe el arte por encima de las clases sociales.
- h) El arte debe estar subordinado a la política.

En una palabra, se declara adherente de todos los postulados del Realismo Socialista.

Ciertamente Mao introduce algunos elementos polémicos -recogidos del debate que se presentó en el foro, lo que entre otras cosas demuestra el fuerte debate interno- pero lo hace, en la mayoría de los casos para criticar a los disidentes.

## MAO TSETUNG



- SOBRE LA NUEVA DEMOCRACIA
- INTERVENCIONES EN EL FORO DE YENAN SOBRE ARTE Y LITERATURA
- SOBRE EL TRATAMIENTO CORRECTO DE LAS CONTRADICCIONES EN EL SENO DEL PUEBLO
- DISCURSO ANTE LA CONFERENCIA NACIONAL DEL PARTIDO COMUNISTA DE CHINA SOBRE EL TRABAJO DE PROPAGANDA

EDICIONES EN LENGUAS EXTRANJERAS  
PEKIN 1972

Entre los elementos polémicos se encuentra la crítica a las obras que poseen un contenido revolucionario, pero carecen de calidad artística. Por eso se opone a la creación de obras *"al estilo del cartel y consigna, acertadas desde el punto de vista político pero carentes de fuerza artística"*

Otro de los temas que parecen tensionar las discusiones del foro es si el camino consiste en "elevar" o "popularizar"; es decir, hasta dónde no se trata de bajarse a los niveles de las masas, sino suministrar elementos para que la masa logre acceder a otros puntos de vista.

Al respecto, Mao plantea que "es preciso dar importancia a la elevación pero es un error hacerlo de manera unilateral y en exceso".

Lo que deben hacer los artistas es aprender de las masas previamente a plantearse la tarea de educarlas<sup>30</sup>.

Otro aspecto tratado se relaciona con el conocimiento artístico del pasado y del extranjero, lo mismo que con el conocimiento de los libros. Mao no lo niega pero apunta que tales conocimientos son en últimas un reflejo de las situaciones sociales y que "en nuestras manos, estas viejas formas, remodeladas y con un nuevo contenido, se convertirán en algo revolucionario al servicio del pueblo"<sup>31</sup>.

Mao también critica algunas otras ideas surgidas en el foro entre las que destacamos:

- a) El punto de partida para el arte y la literatura es el amor a la humanidad.
- b) La misión del arte siempre ha sido denunciar.
- c) Las obras deben describir la claridad y las tinieblas con igual énfasis.
- d) La producción artística no es un problema de posición política sino de capacidad de expresión.
- e) El tener que estudiar el marxismo puede perjudicar el impulso creador.

## EL ARTE EN EL NAZISMO

En Alemania nazi el arte no realista también fue descalificado y perseguido. A los pintores y escultores modernos se les clausuraron exposiciones, sus obras fueron sacadas de los museos y se les retiró de sus cargos en las academias.

No sólo se prohibieron las obras de los artistas "degenerados" vivos, sino también los muertos. Van Goghs, Gauguins, Lautrecs, Matisses, fueron vendidos en el extranjero mientras que Hitler se dedicaba a coleccionar decenas de pinturas de un artista de poca monta (Hans Makart, siglo XIX)<sup>32</sup>.

El arte que oficializa el nazismo es una "figuración idealizada de carácter superficialmente heróico, poblada de gentes arias

*que exaltaban con sus actitudes el nacionalismo germánico". Se pintan las tropas de la aviación (Luftwaffe) y las S.A., tales como la "Llamada de las armas" de Eber, batallas de guerra alemanas tanto antiguas como modernas, afables campesinos alemanes (Baumgartner) y generales y líderes nazis, sobre todo las imágenes del Führer<sup>33</sup>.*

El nacionalismo y el control oficial son los parámetros que lo enmarcan. "Constituye un error pensar que la revolución nacional es únicamente política y económica. Es sobre todo cultural... Debemos descubrir las fuentes de la cultura alemana, largamente cegadas.. Por todo ello se puede concluir que el arte en Alemania debe volver a ser alemán"<sup>34</sup>.

El estrecho nacionalismo lleva rápidamente a afirmar que *"la opinión de que el arte es internacional, resulta completamente engañosa...; el arte no puede ser concentrado en lo internacional sino que debe hallarse profundamente enraizado en el pueblo alemán"*<sup>35</sup>.

De otra parte, el Partido Nazi es finalmente el encargado de dirigir el arte: *"El gobierno no tiene intención de militarizar el arte.. pero no deben existir remordimientos ni sentimentalismos a la hora de desarraigar y aniquilar todo aquello que estaba destruyendo nuestras entrañas. Sobre nosotros descansa la sagrada responsabilidad de limpiar los senderos del reino de la cultura de nuestro pueblo ...y no nos detendremos ante nada con tal de que el arte en Alemania vuelva a ser alemán"*<sup>36</sup>.

Así pues, el arte en la Alemania Nazi termina pareciéndose en mucho al Realismo Socialista proclamado por la Unión Soviética y China.

Se reivindica el realismo como única forma plástica y eliminan del contenido toda subjetividad del artista, el cual debe plegarse a ensalzar las glorias de las susodichas revoluciones bajo la tutela y dirección del Estado.

Ciertamente esta fobia por las vanguardias no es exclusiva de los dictadores. Alfred Barr comenta cómo el presidente Truman (EE.UU) califica el arte abstracto como "meras fanfarronadas de holgazanes disparatados; el primer requisito de un artista es la habilidad por representar las cosas tal como son". De otra parte, el general Eisenhower, tras contemplar un mural abstracto en el edificio de las Naciones Unidas, declaró: "Se puede ser moderno sin ser chiflado". Y también se dice que Churchill llegó a proponer un hipotético pero violento ataque contra Picasso<sup>37</sup>. La diferencia radica en que estos líderes políticos no eran dictadores y su opinión nunca llegó a convertirse en la pauta que dirigió el arte.

## EL MURALISMO MEXICANO



Lámina 12

El muralismo mexicano es otro ejemplo de la relación explícita entre arte y política.

David Siqueiros, uno de los tres grandes muralistas comentaba a propósito de lo que él ha denominado la primera etapa (1918-1921):

*Apenas si habíamos empezado a sentir en nosotros la necesidad de expresarnos como raza y nación. Un breve embrión de vanidad nacional había venido produciéndose en nuestra mente. Queríamos dejar de ser, como lo habíamos sido hasta entonces, un simple reflejo de Europa, en arte, como en todo lo demás. Queríamos ser nosotros.*<sup>38</sup>

Es un movimiento que nace buscando un arte latinoamericano, que rompa con la dependencia del arte francés en boga.

Y una de las instancias que contextualiza esa búsqueda (en el caso de Siqueiros) es la militancia política, que se expresa en el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios, el cual tenía en *El Machete* su periódico oficial. (ver lámina 12).

Tampoco Orosco se encontraba por fuera de la política. De concepciones anarco sindicalistas, planteaba:

*Los pintores de ahora son hombres de acción, fuertes, sanos e instruidos; dispuestos a trabajar como un buen obrero ocho o diez horas diarias. Se fueron a meter a los talleres, a las universidades, a los cuarteles,*

*ávidos de saberlo y entenderlo todo y de ocupar, cuanto antes, su puesto en la creación de un mundo nuevo. Vestieron overol y treparon a sus andamios.... El sindicato se proponía socializar el arte. Destruir el individualismo burgués, repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos. Producir solamente obras monumentales que fueran del dominio público*<sup>39</sup>.

La vinculación de los "grandes" con el Estado, aunque estrecha la mayor parte del tiempo, varió durante algunos períodos.



En 1924 se presenta el primer rompimiento (Gobierno de Calles) por las relaciones del Sindicato de Artistas con el Partido Comunista Mexicano, fundado en 1919, pues este se ve obligado a pasar a la clandestinidad<sup>40</sup>.

Con el advenimiento del gobierno del general Cárdenas (1934-1940) la situación cambia, produciéndose un clima favorable al muralismo revolucionario<sup>41</sup>.

Nuevamente, en 1962, Siquieros es enjuiciado por delitos políticos<sup>42</sup>.

Y haciendo ya un balance global habría que decir que el muralismo mexicano realiza una serie de aportes que es ineludible reconocer de partida. Cambia el concepto de patria como territorio al de patria como etnia y como clase; abre un nuevo espacio al romper con el paisajismo y el costumbrismo reinante pasando a la denuncia; salta de la pintura de caballete para ser vista (y comprada) por un individuo, a la pintura mural; entra a revalorar lo prehispánico y lo popular...<sup>43</sup>

En el convulsionado México donde se expropiaban los ferrocarriles (1937) y el petróleo (1938), y se realiza el mayor reparto de tierras hecho hasta entonces, el muralismo se convierte en la expresión plástica de tales acontecimientos.

Lámina No. 13

Diego Rivera:  
*La vendedora de flores*

Pero el muralismo llevaba en sí mismo su propia limitación. Al convertir el contenido en su única preocupación, dejando de lado la búsqueda de nuevas formas y al plantearse en un afán didactista y paternalista, termina convirtiendo un interesante experimento en una fórmula esclerotizada, centrada en un efectismo grandilocuente y populista.

Su nacionalismo se vuelve xenofobia; su contenido no alcanza a registrar los acontecimientos de la revolución al grado que lo hizo la fotografía (por ejemplo la colección Casasola)<sup>44</sup>; por criticar el formalismo termina haciéndole el culto a lo "feo"; su planteamiento de arte colectivo sólo engrandece a Siqueiros (+1974), Rivera (+1957) y a Oroscó (+1949) y su paternalismo cierra el paso a todas las ideas nuevas en nombre de un entendimiento por parte de los sectores populares.

Lo paradójico desde el punto de vista político, es que con el paso del tiempo se convierte en la estética oficial de un Estado que muy poco cumple con los ideales revolucionarios.

El nuevo Estado lo asimila (pagándolo -en cada edificio público hay un mural), lo dis-

tribuye (a través de impresos) y finalmente, lo manipula.

Los intentos de crear una escuela de muralistas no resuelven la crisis pues los nuevos alumnos en lugar de incorporar los cambios sociales y estéticos, terminan repitiendo ritualmente a sus maestros. En ella ni siquiera el planteamiento de Rivera, en el sentido que "el muralismo no ha hecho aportes a nivel de la forma pero sí en los contenidos"<sup>45</sup>, se llega a cumplir pues se continúan pintando murales con un contenido que nada tiene que ver con un proyecto político traicionado.

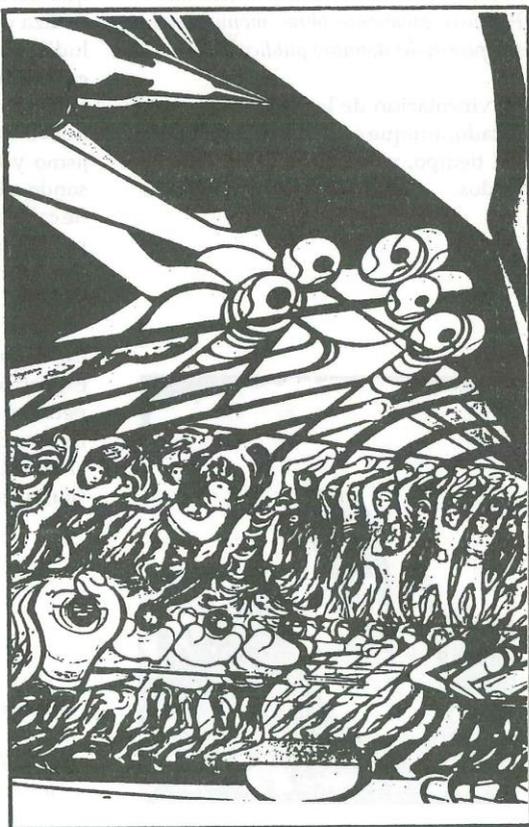


Lámina Nº 14  
*Detalles de la primera sección,  
 parte final: triunfo de la  
 revolución democrático-bur-  
 guesa, mediante la lucha ar-  
 mada del pueblo. Siqueiros.*

## CARACTERÍSTICAS DE LA ILUSTRACION: DESTRUYENDO MITOS

### Un primer listado

La estructura de este apartado se divide en dos: primero expondremos lo que para la mayoría de los ilustradores que trabajan con ONGs de Educación Popular son las características de la ilustración y segundo, pasaremos a realizar algunos comentarios sobre tales tesis.

Las características más difundidas (tanto en los dibujos como en la conceptualización) son las siguientes.

La ilustración:

- 1) Debe ser entendida por la gente; lo que implica a su vez dos cosas:
  - a) no debe ser simbólica.
  - b) ser figurativa (no abstracta).
- 2) Debe ser sencilla. Esto se traduce gráficamente en planteamientos como: dibujo donde prima la línea, figuras planas (sin volumen, sin sombra..), esquematismo (eliminación de elementos no indispensables), dibujo de un solo acontecimiento, figuras proporcionadas... etc.
- 3) Debe ser sobre hechos políticos.
- 4) Aunque represente situaciones conflictivas, debe generar optimismo.
- 5) Debe ser elaborada, en lo posible, por ilustradores populares.

Veamos ahora algunos comentarios respecto a cada una de las diferentes postulaciones.

### No simbolismo?

En este aspecto no existe claridad sobre el hecho de que todas las ilustraciones contienen mayor o menor cantidad de símbolos, los cuales, se supone, son entendidos por los lectores populares. Un puño en alto, trilladísimo símbolo de lucha, que aparece ya en las pinturas de Delacroix sobre la Revolución Francesa (ver lámina 15), es realmente un símbolo. Pero también son símbolos la bande-

Lámina Nº 15





Lámina Nº 16 (a)

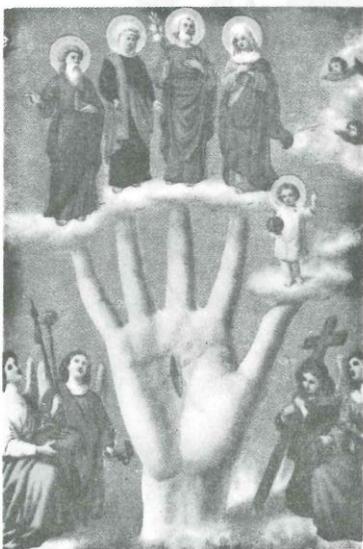


Lámina Nº 16 (b)

ra, la paloma (como símbolo de la paz o del Espíritu Santo), los billetes...; en fin, los ilustradores utilizan decenas de símbolos.

De otra parte, los sectores populares leen permanentemente muchos símbolos. Un ejemplo son las imágenes religiosas las cuales poseen una complejísima iconografía que las acerca enormemente al surrealismo. Qué decir, por ejemplo, del Sagrado Corazón de Jesús, con un corazón por fuera del pecho, rodeado de espinas y en llamas (ver láminas 16). No es ésta imagen digna de Dalí? O de niños desnudos que tienen alas en las espaldas? O de hombres parados sobre diminutas nubes y que además, por el pelo largo y las prendas (túnicas), más parecen mujeres (ver lámina 17).

Los símbolos, entonces, circulan por las ilustraciones que leen los sectores populares y todos ellos son leídos precisamente por que han sido enseñados. Es decir, el símbolo es aprendido, no se nace sabiéndolo leer.

Y se aprenden a pesar de ser tan exóticos (ver lámina 18).

En últimas, el lector lee lo que puede leer, lo que está capacitado para leer, lo que le ha enseñado su medio social o la escuela.

Por ello nosotros no logramos leer una imagen, tan obvia para los sectores populares de muchos países orientales, como la siguiente (ver lámina 19).

Y si faltasen ejemplos para demostrar que los sectores populares leen símbolos, ahí están las tiras cómicas, desde el pato Donald hasta Benitín y Eneas, donde aparecen patos que hablan y



Lámina Nº 16 (c)

personas con narices como las de Pinocho.

De ahí que más que subestimar al lector aduciendo que no puede leer símbolos, lo que habría que hacer es una doble tarea: por un lado, investigar qué símbolos circulan en cada cultura y por otro, ir introduciendo (con sus respectivas aclaraciones), nuevos símbolos.



Lámina Nº 17



Lámina Nº 18



Lámina Nº 19



Lámina Nº 20

## Figurativa/Realista?

Respecto a la defensa a ultranza de lo realista en la ilustración tendríamos varias anotaciones. En primer lugar, existe un axioma implícito bastante cuestionable: el lector, de una ilustración realista, ve lo que hay dibujado en ella.

El axioma es ingenuo epistemológicamente pues niega que el lector lo que realiza es una lectura desde lo que es, y por ello termina haciendo una interpretación. La ilustración no se calca en el cerebro del otro, reproduciendo mecánicamente el sentido que el ilustrador quiso darle. El mensaje es resignificado puesto que el sujeto que ve es un sujeto activo.

Aunque al respecto, por desgracia, existen muy pocas investigaciones, traeremos dos ejemplos.

Rocío Tábara y Edmundo Lobo, en su libro *fotografía y educación de adultos*<sup>46</sup>, nos suministra un ejemplo, esta vez con la imagen más realista: La fotografía.

La fotografía siguiente (ver lámina 21), fue leída por mujeres campesinas de Taulabé, como:

- . Mujer que va a dejar comida.
- . Mujer que anda trabajando.
- . Sombra de una mujer.
- . Mujer pobre, sufrida.
- . Mujer con miedo.
- . Mujer perdida en el bosque.
- . Mujer que se enfrenta a los problemas.
- . Mujer cruzando caminos borrascosos.
- . Mujer viendo el terreno.
- . Mujer a la que hay que ayudarle.

La fotografía se convierte en una especie de test proyectivo donde cada uno ve lo que quiere ver. No hay pues una interpretación única.

Pero se puede aducir que tal imagen es ciertamente ambigua. Veamos un ejemplo donde la "claridad" de la ilustración no deja duda.

Lámina Nº 21



Hace años, validando una cartilla de alfabetización con campesinos de la Costa Atlántica, al mostrarle a alguno de ellos una lámina donde aparecería según nosotros, una casa, se vio un equipo de sonido (ver lámina 22).

Ciertamente los alfabetizandos más cercanos al área urbana vieron casas; pero este campesino, que vivía lejos del pueblo, vio otra cosa pues las casas de su lugar eran realmente ranchos de paja y en cambio, por ser esa zona, zona de contrabando, pasaban equipos de sonido con formas rectangulares y "ventanitas"<sup>47</sup>.

El realismo de la imagen ha sido reivindicado paradójicamente tanto por el Realismo Socialista como por el Nazismo y el Fascismo en nuestro tiempo. Todos coinciden, como se trata de educar a las masas, darles algo que entiendan.

Pero lo que entienden, como acabamos de ver, es necesario complejizarlo. Lo que se entiende pasa por la lectura subjetiva y además, se encuentra en función de lo aprendido.

Estamos de acuerdo también en que los símbolos poseen un carácter social y en la medida que se encuentran más difundidos los códigos figurativos, la posibilidad de que la mayoría de los lectores se acerquen a una lectura similar, es mucho más grande que si la imagen es abstracta, pues tales códigos sólo han sido enseñados a grupos muy reducidos.

Es decir, la imagen realista/figurativa es menos compleja de leer en la medida en que gran cantidad de sus símbolos han sido aprendidos por la mayoría. Pero eso no significa que debamos renunciar a realizar ilustraciones con códigos no realistas. El problema se resuelve en el campo del diálogo cultural, donde los ilustradores aprenden los símbolos manejados por el pueblo y el pueblo conoce otros símbolos.

La cuestión, más de realismo visual, es de cercanía cultural!

Por algún tiempo pensamos que la "pelea" era la defensa de lo abstracto. Hoy creemos que aunque lo abstracto debe ser también legitimado (no comparti-

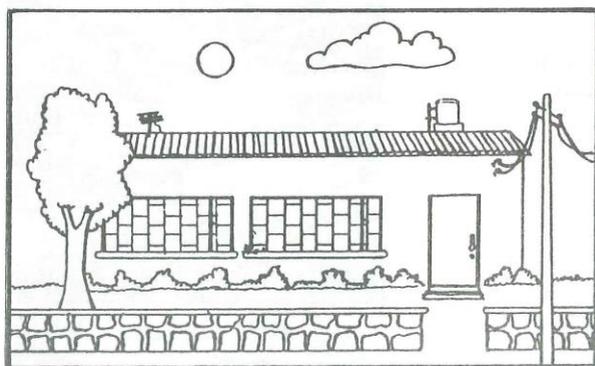


Lámina Nº 22

mos la tesis del pintor Fernando Botero para el cual "lo abstracto se quedó para forrar cortinas"), la ilustración figurativa/realista no tiene por qué referir con una propuesta creativa.

Durante muchos siglos el arte fue figurativo (el Cubismo apenas surge en el siglo XX, por ejemplo) y no por ello dejó de tener calidad y desarrollo. Se trabajó con el ideal de la imitación de la realidad, pero los grandes artistas introdujeron su sello personal en el tratamiento del color, de la luz, de la composición... en últimas, de la forma.

Más aún, el arte de la década del ochenta, nos plantea Armando Silva, sin dejar de experimentar más que con la imitación de la realidad, con los esquemas mentales, tiende a "volver al oficio", aún a versiones figurativas de corte clásico.

Lo realista/figurativo no es pues el punto en discusión.

De lo que se trata es de criticar el populismo que intenta restringir al ilustrador a unos supuestos bajos niveles de lectura existentes en los sectores populares, pues el culto a las masas realmente puede convertirse en su subestimación.

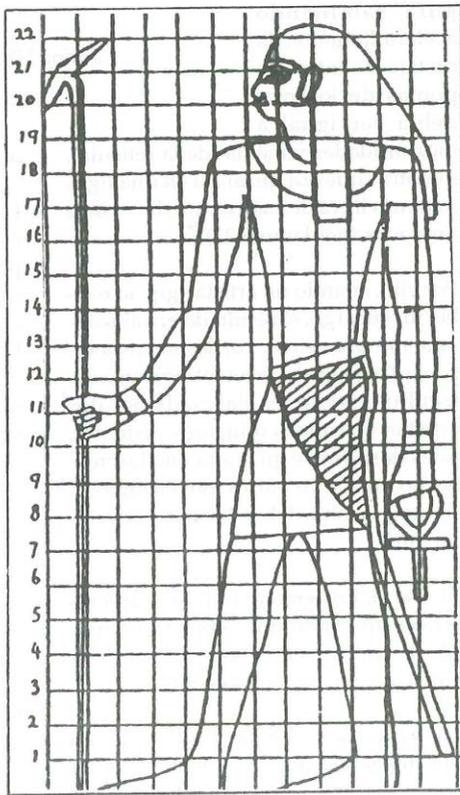
Lámina Nº 23

## Sencilla?

Respecto a la segunda característica (debe ser sencilla), quisiéramos empezar trayendo las anotaciones que sobre el arte egipcio y el arte bizantino, realiza Erwin Panofsky<sup>48</sup>.

El arte egipcio trabaja una imagen estereotipada, una imagen elaborada con un formato único.

Utilizaban una red donde estaban determinadas de antemano la longitud y las proporciones de todas las figuras. Esta retícula no se usa para trasladar una imagen real a un papiro, es decir,



no es una herramienta para lograr la reducción; la retícula egipcia "cumple una función constructiva... definiendo desde las dimensiones hasta el movimiento, puesto que acciones como comenzar a andar se representaban mediante modificaciones estereotipadas de la figura y no por desplazamientos anatómicos. Por ejemplo, en una figura caminando aceleradamente, la distancia entre las puntas de los pies debía ser igual a diez unidades y media (de la retícula), mientras que esa distancia en una figura inmóvil era de cuatro y media o cinco unidades (ver lámina 23)<sup>49</sup>.

Por ello, cuando un artista egipcio recibía un encargo, el resultado era absolutamente previsible. Por las mismas razones (manejo del estereotipo) aún una escultura podía ser elaborada por dos artistas ubicados en lugares distantes, pues después de que cada uno hubiese hecho una de las partes (por ejemplo, el frente), la otra debía encajar perfectamente<sup>50</sup>.

El uso del estereotipo en los egipcios refleja un canon que rehuye lo variable, lo individual, y se sumerge en lo constante, en la homogeneidad.

Su explicación es clara: "los egipcios en las imágenes deseaban simbolizar la

eternidad fuera del tiempo"<sup>51</sup>; no se trataba de plasmar el presente vivo sino de representar lo sagrado. Se entiende, entonces, el por qué del estereotipo.

El estereotipo no tuvo cabida en una sociedad como la griega, donde el ideal era la imitación de la realidad y por ello busca que las proporciones, por ejemplo, sean objetivas.

En la Edad Media (con excepción del gótico maduro) en cambio, se presentó una fórmula análoga

al estereotipo: el esquema.

El arte Bizantino, por contraposición al egipcio que era plano (sus figuras siempre aparecen de frente o de perfil, pero nunca con volumen), es aplanado. De ahí que los pies dispuestos oblicuamente dan la impresión de estar colgando, en lugar de ser vistos de frente, y los hombros tienden a sugerir la idea de joroba<sup>52</sup>.

El arte Bizantino utilizó un sistema algebráico para construir las figuras.

"El artista multiplicaba por una unidad específica y obtenía todas las dimensiones del cuerpo con gran rapidez, pero con independencia casi absoluta de la estructura orgánica del cuerpo real... Este sistema le permitía construir especie de módulos que iba ensamblando..."<sup>53</sup>



Lámina N° 24

El esquema de la construcción de la cabeza es muy ilustrativo (ver lámina 24).

La nariz es tomada como unidad y esta equivale a 1/3 de la longitud de la cara. La frente equivale a una nariz, igual que la distancia entre la punta inferior de la nariz y la barbilla... de manera que con tres círculos era posible esquematizar todas las cabezas.

"El esquema, en últimas, lo que revela es la no preocupación por la realidad pues todas las figuras bizantinas parecen actuar bajo influencia de un ser superior más que por iniciativa propia"<sup>54</sup>.

## Estereotipos

Con este marco histórico, regresemos al caso de los ilustradores que trabajan para las ONGs de Educación Popular. Se podría decir que estas son estereotipadas o esquemáticas?

Para empezar habría que decir que poseen semejanzas y diferencias con los casos analizados. Aunque su objetivo se asemeja a lo sagrado, en la medida en que se encuentran comprometidos en la difusión de una causa (esta vez política), su pretensión se contrapone (por lo menos en teoría) al estereotipo, al reivindicar el realismo figurativo.

Pero qué sucede en la práctica?

La respuesta habría que intentarla hablando de tendencias más que de personas. En esa medida lo que percibimos es que muchos de los ilustradores con mayor número de trabajos, tienden a volverse estereotipados a punto tal que

si se dispusiera de una docena de figuras en sellos de caucho (con diferentes posiciones), se podrían realizar muy buenas imitaciones de sus obras.

Obviamente es necesario matizar. En algunos de los ilustradores más desarrollados, el estereotipo tiende a acabarse dando entrada más bien a un estilo propio (analizaremos este aspecto detenidamente más adelante).

## Simple o simplista?

Para la mayoría de las ilustraciones que aparecen en los materiales de Educación de Adultos, más que esquemas o estereotipos, lo que hay es una tendencia donde se confunde lo simple con el simplismo.

Y las ilustraciones, en aras de que la simplicidad es supuestamente un requisito para que los sectores populares entiendan, se realizan de cualquier manera (y casi por cualquier persona con un poco de "vocación" por el dibujo). Es como si en la redacción de un texto negáramos la necesidad de que estuvie-

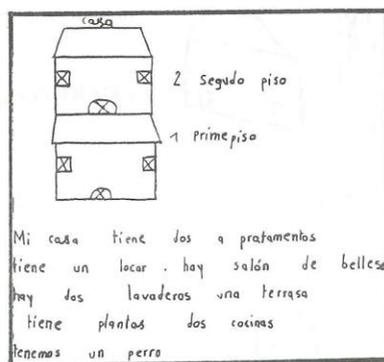


Lámina Nº 25

ra bien escrito, para lo cual es indispensable poseer una serie de desarrollos en el campo de la ortografía, la gramática, el estilo etc.

Por eso la simplicidad termina encubriendo realmente la falta de preparación del ilustrador, generando figuras inmóviles e inexpresivas; en últimas: figuras mal hechas, de pésima calidad.

Lo plano también está presente en estas ilustraciones. Casi nunca existe volumen, no hay tampoco manejo de sombras. La mayoría termina siendo una especie de "esqueletos vestidos". Y no

es que el dibujo de líneas sea inferior al dibujo con sombras, por ejemplo. No. Ambos pueden tener valor estético. Pero también aquí la línea plana entra a encubrir posiciones facilistas.

Para finalizar la parte del esquema, cabe mencionar cómo en mis investigaciones sobre las representaciones gráficas de los sectores populares<sup>55</sup>, encontré el uso difundido del estereotipo. La casa, el árbol, el sol... dibujada a través de simplificaciones aprendidas en los primeros años de escuela, Sin

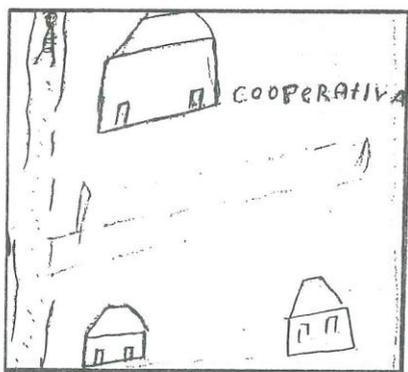


Lámina Nº 26

embargo, aún a un nivel donde no existe prácticamente ninguna ejercitación en el dibujo, muchos estereotipos son resignificados con enorme creatividad.

Una casa de dos pisos, por ejemplo, se dibuja mediante la sobreposición de dos estereotipos de una casa de un piso (ver lámina 25). Una casa importante, se ilustra con el estereotipo de una casa corriente pero más grande (ver lámina 26).

## Un solo acontecimiento?

Otra de las características insertas dentro del ítem de sencillez, es la representación de un solo acontecimiento; mas aún, tal acontecimiento debe ser plasmado escuetamente, sin elementos distractores pues estos vendrían a dispersar la atención del lector.

Esta "regla" contrasta considerablemente con los trabajos de pintores primitivos, que por lo menos parcialmente (por su cercanía cultural) expresan la "mentalidad visual" de los sectores populares, en la medida que sus cuadros se encuentran repletos de acontecimientos de manera similar a las pinturas de El Bosco o de Peter Brughell. (ver láminas 27 y 28).

Un pueblo, por ejemplo, es mostrado con su enorme cantidad de actividades, incluyendo además, escenas que bien pueden ocurrir en tiempos diferentes. La pintura primitivista nos revela entonces, un manejo poco fotográfico del espacio y el tiempo. Sugestiva reglamentación que entraremos a profundizar en la última parte de este capítulo.



Lámina Nº 27

Tigua, Ecuador. Pintura primitiva pintada en cuero. Serafin Coyo.

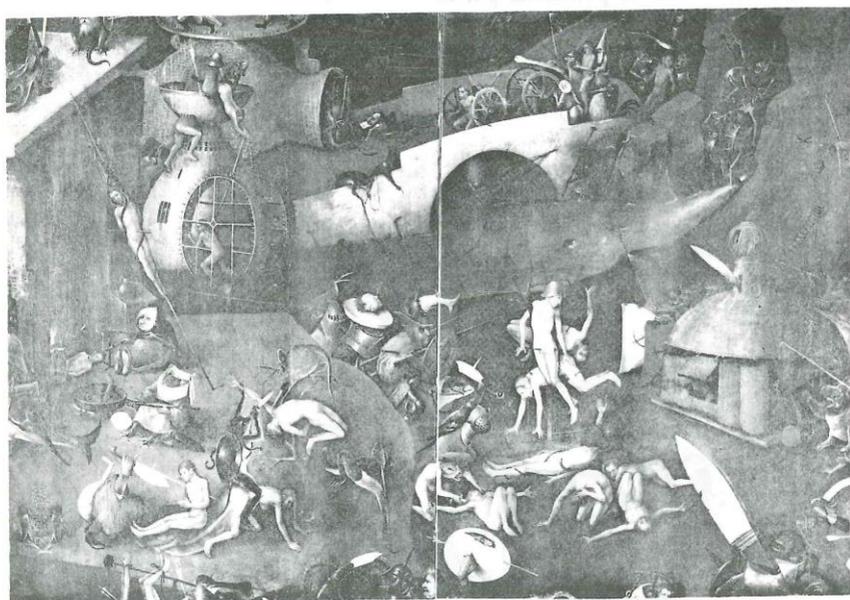


Lámina Nº 28

Tríptico del juicio. Detalle de la tabla central. El Bosco. 1490

## Temática política

Continuando con las características, la tercera plantea que la ilustración, como debe ser política, de contener como temática hechos políticos.

Nuevamente, ésta es más bien una característica de la mayoría de los proyectos de Educación Popular y en esa medida es recogida por los ilustradores.

La sobrepolitización es a su vez, el telón de fondo de la década del 70 y se entronca con el deseo de reproducir la revolución Cubana en el resto de América Latina (trataremos este tema de manera amplia en el capítulo sobre Períodización).

Es importante señalar que tal formulación coincide con la planteada por el

Realismo Socialista (ver capítulo: Arte y Política) tanto en la versión Soviética como en la China.

En Colombia, es la pintora Clemencia Lucena (militante del MOIR) la que la retoma con más vehemencia. (ver lámina 29).

Clemencia Lucena es la más fiel representante de los pensamientos maoistas del arte en nuestro país. Militante del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario, de orientación maoista, no sólo pinta como revolucionaria sino que escribe (algo raro en los pintores) sobre su trabajo y sobre la pintura colombiana en general<sup>56</sup>.

Empecemos recogiendo la crítica que hace a algunos pintores. De Alejandro Obregón, al comentario que realiza Me-

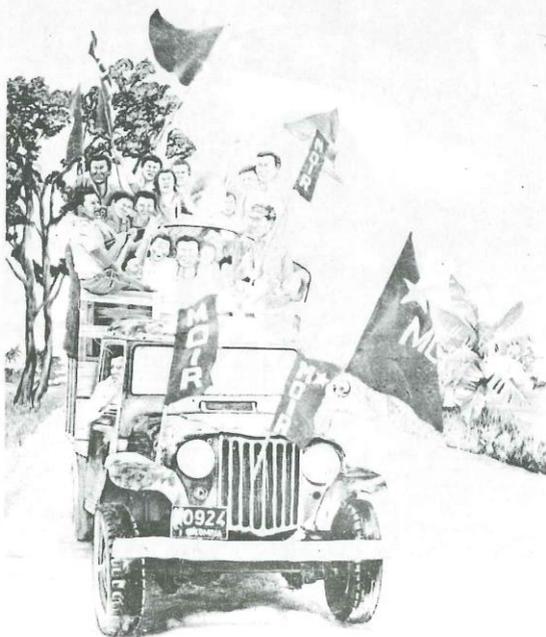


Lámina Nº 29  
Clemencia  
Lucena  
Campaña en  
Codazzi, 1978

dina (del PC) donde plantea que "hay que rechazar la idea de que Botero y Obregón constituyen dos modelos proimperialistas... pues Obregón, por ejemplo, ha exhibido una constancia, en el registro de los momentos coyunturales que le ha tocado presenciar. (Obregón ha pintado la violencia oficial y las masacres estudiantiles<sup>57</sup>), Clemencia Lucena responde diciendo que "Obregón nunca ha tenido compromisos, a excepción de los adquiridos con la casta gobernante antinacional"<sup>58</sup>.

Y uno de los argumentos mas fuertes que aduce contra Obregón es que es abstracto y ni aún su pintura hecha al "Che", deja por eso de ser una pintura decante y confusa que no contiene la imagen del guerrillero ni la alusión a su lucha...<sup>59</sup>.

Sobre Botero dice que "no existe en él la mentada crítica social pues es solo una ironía inofensiva y benevolente que no lesiona los intereses de la oligarquía colombiana..."<sup>60</sup>.

Respecto a Pedro Alcántara Herrán comenta que su obra "es fruto de una concepción pacifista burguesa que se engolosina con el atraso y la miseria, con la represión y la explotación... son además, ideas derrotistas"<sup>61</sup>.

La obra de Alcántara "representan invariablemente figuras deformes, atadas, con la piel en jirones y los miembros amputados, las caras distorsionadas y siniestras, los ojos extraviados. Figuras muertas y carentes de toda dignidad y heroísmo"<sup>62</sup>.

Clemencia Lucena -a propósito de Obregón, Botero, Alcántara y Granada- dice: esta pintura, que tan desmesuradamente defiende el Partido Comunis-

ta revisionista a través de su órgano oficial (Voz Proletaria), por su contenido y por su forma es claramente reaccionaria<sup>63</sup>.

El arte revolucionario requiere de un método particular de creación: el realismo revolucionario, que tiene su origen en la vida cotidiana del pueblo y sus luchas y que no se reduce a imitar la vida sino que la representa más vívidamente... integrando el romanticismo revolucionario... a fin de dar nuevos ánimos a nuestro pueblo para el combate por la liberación nacional<sup>64</sup>. (ver lámina 25)

La miseria del pueblo no puede conducir a pintar sólo los aspectos negativos de la vida del pueblo... con el propósito de añadir más tristeza a su tristeza....<sup>65</sup>. (ver lámina 26)

Para Clemencia Lucena el arte no puede ni imitar fotográficamente la realidad, ni deformarla. Debe ser realista, pero sin recoger los elementos negativos; por el contrario, debe enmarcarse dentro de un mensaje optimista y romántico que aliente las luchas.

Lógicamente lo abstracto no tiene para ella cabida: "El término que cobija toda esta basura es el arte abstracto; bien sea el juego de la geometría, la combinación arbitraria de los colores, la distorsión absurda de la realidad o la destrucción sistemática de la figura humana... Pero también es abstracta la pintura figurativa que representa una visión lunática del mundo... como ganchos de ropa o la que pinta ventanas irreales con paisajes imposibles o mujeres infladas ...y los que se deleitan representando el lumpen"<sup>66</sup>. En suma, el arte revolucionario no puede ser sino realista, útil y bello<sup>67</sup>. Para ello el artista debe



Lámina Nº 30

*La mujer en la construcción de la Nueva Nicaragua.*  
 Brigada muralista Rodrigo Peñalba. Casa Nacional de AMNLAE

dirigir su atención a la realidad, de lo contrario caerá en la fantasía...<sup>68</sup>.

Obviamente que al realismo no negativo (para no desmoralizar al pueblo) agrega "la necesidad de tomar posición al lado de la clase obrera... integrándose al trabajo organizado y coordinado por los partidos revolucionarios"...<sup>69</sup>.

En síntesis, retoma todas las tesis que Mao enunciara en el Foro de Yenán (utilidad, realismo, articulación partidaria, positividad...).

Al analizar las ilustraciones de los materiales de las ONGs que trabajan en Educación Popular, es posible detectar que las tesis de Clemencia Lucena aparecen frecuentemente pero con una diferencia: se rompe con la regla épica (donde siempre el pueblo está en una actitud triunfante), para presentar ciertamente la contradicción pero solo ella, sin resolución. Esto es muy explicable

dado que en los países donde floreció el Realismo Socialista había triunfado la revolución, mientras que en América Latina, la revolución era una meta alcanzable (es interesante notar que en la propia Revolución Cubana nunca terminó de "calar" el Realismo Socialista; valdría la pena tratar de investigar el por qué, si simultáneamente penetró en prácticamente todas las demás áreas la influencia soviética).

De otra parte, en la Nicaragua Sandinista, lo que llegó a tener un relativo peso fue el Muralismo Mexicano pero de todos modos nunca se convirtió en la estética oficial, conviviendo con Primitivistas y pintores no figurativos<sup>70</sup> (ver lámina 30)

La temática de lo cotidiano, no tiene entonces cabida en las ilustraciones, en la medida que tampoco es la temática de la Educación Popular.

## Principiantes o profesionales?

Finalmente sobre la característica de que deben ser los mismos sectores populares los que hagan las ilustraciones, sería importante recordar cómo es esta una propuesta esgrimida aún por un teórico como Néstor García Canclini (por lo menos durante una época). En su libro: *Arte popular y sociedad en América Latina*, después de enmarcar el proceso artístico dentro de las categorías de producción, distribución y consumo, termina proponiendo que la alternativa a la alienación del arte es que el consumidor se convierta en productor<sup>71</sup>. Y lo hace retomando la tesis de Boal, quien plantea que "el verdadero artista es el que, además de saber producir arte, sabe enseñar al pueblo a producirlo". Lo que debe ser popularizado no es el producto acabado sino los medios de producción<sup>72</sup>.

Tales propuestas circularon con gran aceptación en América latina durante la década del 70 pero lentamente, como producto de contradicciones tanto políticas como artísticas, fueron replanteándose (ver capítulo sobre Periodización).

Eso no fue obstáculo para que aún durante la década del 80, en la Nicaragua Sandinista, se lanzaran los Talleres Populares de Poesía, precisamente con el argumento de socializar los medios de producción poéticos<sup>73</sup>, experimento que bien pronto mostró sus enormes limitaciones y su sesgo populista.

Obviamente nadie podrá oponerse a que la producción de ilustraciones fuese realizada por ilustradores populares. Lo que habría que puntualizar es que este trabajo no puede excluir a otro tipo de ilustradores y además, que no es suficiente ser de extracción popular y desear hacer ilustraciones para que éstas, de manera automática, se produzcan. Tales propuestas debían estar mediadas por un serio trabajo de capacitación que obviara el simplismo y el facilismo que hemos señalado y por un nutrirse permanentemente de los ilustradores "no comprometidos" pero con grandes aportes estéticos.

Ya el mismo Mao, con todo lo radical que termina siendo el Foro de Yenán, planteaba: "Por progresista que sea en lo político, una obra de arte que no tenga valor artístico, carecerá de fuerza. Por eso nos oponemos... a la creación de obras al estilo cartel y consigna..."<sup>74</sup>.

# ARTE E ILUSTRACION

## Diferentes?

Es el trabajo del ilustrador diferente al del artista? La respuesta a esta pregunta para la mayoría de pintores e ilustradores es taxativa: son muy distintos.

Aunque algunos matizan con elementos como:

- a) Existen pintores que han hecho ilustraciones (particularmente afiches).
- b) Algunas ilustraciones pueden tener un valor artístico.

Por eso es sorprendente encontrarse con pintores que son a la vez ilustradores y que plantean escuetamente que tal diferencia no existe.

José Antonio Suárez, por ejemplo, comenta: "No me siento violentado porque se me impone el tema. Lo importante es el tratamiento. Un tema puede llevarse mas allá de lo textual, inclusive hasta la abstracción. Si el tema es amoroso, uno puede dibujar una pareja o sólo un par de dedos que se anudan"<sup>75</sup>.

Por su parte, Darío Villegas dice: "nunca me planteo distinto entre una pintura y una ilustración. Lo que pasa es que para algunos cuando un trabajo es impreso, queda convertido en una ilustración. Yo lo hago porque creo que es un medio eficaz para llegar a mucha gente..."<sup>76</sup>.

Hay, pues, dos contra argumentos: el que el problema es de tratamiento mas allá del texto y el que un trabajo no pierde estatus artístico porque es impreso.

## Libertad de creación?

De todos modos la diferencia básica que siempre se anota hace referencia a la libertad de creación.

Por eso resulta demoledor recordar que prácticamente todo el arte, hasta bien consolidada la burguesía -lo que permite artistas independientes-, fue un trabajo por encargo. Da Vinci, Rafael, Velásquez... hicieron sus trabajos por encargo. Los reduciría esto al papel de ilustradores? Dejarían sus obras de ser consideradas como artísticas?

El análisis histórico obliga necesariamente a relativizar el supuesto poderoso argumento de la libertad.

Sería interesante recordar casos donde las obras de los grandes pintores fueron "devueltas" o mandadas a "corregir", simplemente porque no le gustaban a sus financiadores. Sin excluir la censura, mediante la negación a nuevos contratos, a los artistas cuyas obras no resultaban del agrado de los mecenas.

## Variedad de estilo

La diferencia será entonces la existencia de estilos en los artistas? Tampoco, pues también los buenos ilustradores poseen su sello característico.

Tampoco la diferencia se resuelve en los acabados (color versus línea, por ejemplo) porque los buenos ilustradores trabajan el color.

Será una diferencia ética, que se expresa en lo que yo quiero versus lo que los otros quieren oír? Quizá, pero nuevamente deberíamos preguntarnos si esto no le sucedió también a Miguel Angel, por ejemplo.

El que los argumentos frecuentemente aludidos no terminen siendo lo sufi-

cientemente convincentes no quiere decir, a nuestro parecer, que no existan diferencias.

En primer lugar, es cierto que hoy en día -no durante toda la historia del arte- el artista posee más libertad que el ilustrador. Puede, por ejemplo, quedarse en el tratamiento de un solo tema toda la vida (la figura humana en Caballero v.gr.), mientras que el ilustrador cambia de tema permanentemente.



Lámina Nº 31  
*Unomas. Bogotá*

## Descripción versus evocación

En segundo lugar, retomando el argumento de Diana Castellanos, el ilustrador es más narrativo que evocativo, es decir, el ilustrador, de cierta manera describe una situación, mientras que el artista sólo hace referencia ella. De ahí que algunas obras hasta ahora consideradas como pintura artística, por trabajar con el color y la textura más que con

la línea por ejemplo, habría que reclasificarlas, ubicándolas como ilustraciones y simultáneamente, algunas ilustraciones deberían pasar a la categoría de arte. (ver láminas 30 y 31)

Pero el quedarse "pegado" a la anécdota, el introducir tantos elementos como existen en la situación real, para ilustradores como Darío Villegas no tiene que presentarse necesariamente en la ilustración: "Trato de introducir el mínimo de elementos sobre el tema, dice..."<sup>77</sup>.

Estaríamos entonces frente a un caso donde el autor dice hacer ilustración aunque realmente hacer arte? Porque ya hemos visto que pueden existir quienes se dicen pintores y realmente son ilustradores. Complejo debate que no terminamos de dilucidar, pero que de todos modos define una de las variables para adelantar la discusión.



Lámina Nº 32  
Alekos. Bogotá

## Comunicabilidad

En tercer lugar, el artista tiene menores exigencias de comunicabilidad que el ilustrador, lo que se acentúa cuando el ilustrador hace trabajos para sectores populares.

Un artista crea un lenguaje y por medio de él trata de comunicarse con el público. Obviamente también se encuentra interesado en comunicarse pues de otra manera sólo sería un autista esquizofrénico..., además se moriría de hambre porque nadie le compraría las obras.

El ilustrador en cambio, debe trabajar con lenguajes que sean comprendidos por los lectores. He ahí, creemos, su principal limitación. El ilustrador no puede usar cualquier código con cualquier público. Ciertamente, en la medida en que el público del ilustrador sea un público capaz de leer múltiples códigos y sobre todo que también maneje los códigos del ilustrador (lo que se logra con la pertenencia cultural a un mismo sector social), las libertades que puede darse el ilustrador son prácticamente las mismas que las del artista.

Pero la situación de comunicabilidad cambia totalmente cuando realiza ilustraciones para un grupo que posee códigos visuales y gustos diferentes.

Allí el ilustrador no puede expresarse en cualquier código (abstractos, por ejemplo), sino que debe aprender los códigos del otro.

La necesidad de comunicabilidad, no implica, sin embargo, que el ilustrador deba renunciar a plantear códigos diferentes, sus códigos, pues se reduciría la

perspectiva de comunicación a una sola vía (sólo el ilustrador aprende); sería necesario que también los otros, se pusieran en el trabajo de ir aprendiendo nuevos códigos, superándose así tanto el despotismo ilustrado como el populismo y gestándose una óptica de diálogo cultural.

La comunicabilidad tampoco significa reducir la ilustración a una simple repetidora del texto. La imagen es un lenguaje en sí mismo y, por lo tanto, debe decir algo más que el texto o decirlo de otra manera.

La comunicabilidad hace referencia tanto al cómo (forma) como al contenido. Si la ilustración no respeta la temática solicitada se incomunica tanto como si utiliza exclusivamente códigos completamente ilegibles para el lector (el problema se complica en nuestra época, en relación al Renacimiento, por ejemplo, dado que ya se han legitimado códigos no figurativos -lo que no sucedió durante muchos siglos donde el ideal del arte fue la imitación de la realidad-).

Los ilustradores, de todos modos, están muy directamente supeditados a sus financiadores (eso no quiere decir que los artistas no lo estén, sólo que en estos el mecanismo de supeditación es ambiguo e indirecto) con el agravante que casi siempre estos son tremendamente conservadores. De ahí que también los financiadores deban ser educados.

## EN BUSCA DE LA IMAGEN POPULAR

### Existe?

Para muchos, la búsqueda de una imagen popular es una investigación mal planteada.

Se dirá que habría que hablar más bien de imagen, en general, de la misma forma como no tiene sentido hablar de ciencia popular sino de ciencia.

Para otros, como Hadjinicolaou, la historia del arte es básicamente la historia de las imágenes de la clase dominante, en la medida en que son éstas las que se han expresado en imágenes<sup>78</sup>.

Nosotros pensamos, sin embargo, que la imagen popular sí existe, así como existe un saber popular en el campo de la agricultura o la salud.

Habría sí que permanecer vigilantes para evitar caer en errores muy difun-



tidos, que han llenado de confusión la búsqueda de lo popular.

En primer lugar, lo popular no es necesariamente lo masivo. Lo popular puede ser masivo, pero existen elementos masivos que son antipopulares o que no tienen origen popular.

En segundo lugar, reivindicar lo popular no implica caer en el culto a lo popular, en el populismo, pues allí también se expresa la ideología dominante. Veamos algunos ejemplos que nos ilustran lo mencionado.

### Vestidos aymaras o sevillanos?

Los vestidos que usan en la actualidad las indígenas Aymaras del altiplano de La Paz, en Bolivia, parecerían evidencias indígenas, que como tales habría que revalorar. (ver lámina 33).

Pero una somera mirada histórica nos revela una situación completamente desmitificadora: "después de la revolución de Tupac Amaru (siglo XVII), el visitador José Arreche, nos comenta Marie Lissette Canavesi, prohibió a los naturales el uso de los vestidos nacionales que pudieran traerles a la memoria, los antiguos recuerdos incaicos"<sup>79</sup>.

De ahí que los indígenas pasaran a vestirse a la usanza española de la época (ver láminas 34 y 35) obviamente con recursos modestos.

Lámina Nº 33

*Manta de seda: Forma de uso.*

*Inf. Francisca Quiquizani. Abril 1984*



Lámina Nº 34  
*Segovia. Copia de un grabado del Siglo XIX*



Lámina Nº 35  
*Indios y mestizos de la nación Aymara. (1985) Según D'Orbigny*

## Muebles populares

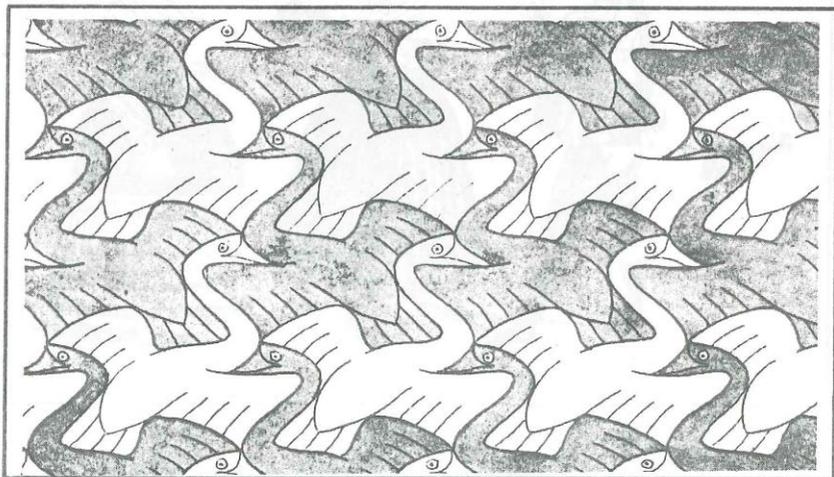
Una embrionaria investigación de los estudiantes de la Escuela de Restauración y Conservación de Bienes Muebles, dirigida en mi cátedra de metodología y realizada sobre los muebles de sala de diferentes sectores sociales, permitió generar hipótesis como las siguientes:<sup>80</sup>

Los sectores de "abajo" entran a tomar como modelos los muebles de los sectores de arriba, pero sólo los de un estrato más alto (no los de cualquier estrato), con un resultado paradójico: lo que pretende ser copia, debido a la gran cantidad de adecuaciones que deben hacerse (pues se trabaja con diferentes materiales, por ejemplo), se transforma en una verdadera recreación.

Es decir, el popular se inspira en las clases altas, pero en lugar de imitación termina recreando.

Lámina Nº 36.

Escher. *Symmetry drawing*



Lo popular, pues, no puede considerarse como algo aislado de la totalidad y completamente "descontaminado", pero simultáneamente posee una personalidad propia.

## Salasaca o Escher?

Ya específicamente a nivel de la imagen, el ejemplo comentado por Ruth Moya<sup>81</sup> sobre el supuesto diseño del grupo indígena ecuatoriano (los Salasaca), el cual combina la imagen positiva

con la negativa y que a la postre resultó ser un dibujo inspirado en Escher (ver lámina 36), llevado por un miembro de los Cuerpos de Paz, evidencia dramáticamente las distorsiones que venimos comentando.

Hechas las consideraciones sobre la complejidad de buscar lo popular, plantearemos algunos ejemplos donde afloran algunas evidencias de lo popular.

## EL ARTE "POP"

### EL Pop en los Estados Unidos



Lámina Nº 37.  
Roy Lichtenstein. May be. 1965



El arte "pop", que se produce en los Estados Unidos, es en realidad un estilo típico, casi folklórico. En él, de alguna manera se va en busca de lo popular, en el sentido de aquello que circula masiva y cotidianamente (ver lámina 37). De ahí que se pinten tarros de sopas enlatadas o los comics de los periódicos (Lichtrenstein), en versiones casi publicitarias. (ver lámina 38)

El arte pop americano expresa la forma de vida americana, hurgando sobre lo que la encarna su vida diaria.

Ciertamente lo hace buscando sorprender a un público "con la sensibilidad desgastada, que busca sensaciones nuevas"<sup>82</sup>. A pesar de aparentar una crítica a la sociedad de consumo, el artista termina tomando distancia como diciendo: "nada se gana con enfurecerse"<sup>83</sup>.

Lámina Nº 38  
Andy Worhol

## Pop en colombia?

Hablar de "pop" en América Latina resulta bastante desenfocado, en la medida que la sociedad de consumo no existe sino en pequeños sectores de nuestras economías expoliadas y dependientes. Sin embargo, eso no significa, que por ejemplo en Colombia, no hayan aflorado pintores que van en busca de lo popular de manera análoga a como van los artistas "pop" americanos.

Beatriz González, plantea Marta Traba, es una de ellas<sup>84</sup>.

Beatriz González investiga la vida iconográfica colombiana. Sus fuentes son los próceres de la historia nacional; las páginas rojas de los periódicos; las pinturas ingenuas que aparecen en los buses intermunicipales<sup>85</sup> (ver lámina 39).

Lámina Nº 39





Lámina Nº 40

Sus trabajos no utilizan los procedimientos industriales de los pop norteamericanos ni sus fuentes son las mismas.

"Podría darle una tarjeta a la gente que busca mis cuadros, que diga: vaya a la casa de mi modista, vaya a la casa de mi peluquera... y ponerle una firma"<sup>86</sup>, di-

ce Beatriz González en una entrevista realizada por Lucía Teresa Solano.

Y de verdad que allí encontraría a la Monalisa de Da Vinci en una bandeja y las camas metálicas con enormes flores, que venden en los almacenes de los pueblos (ver láminas 40 y 41).

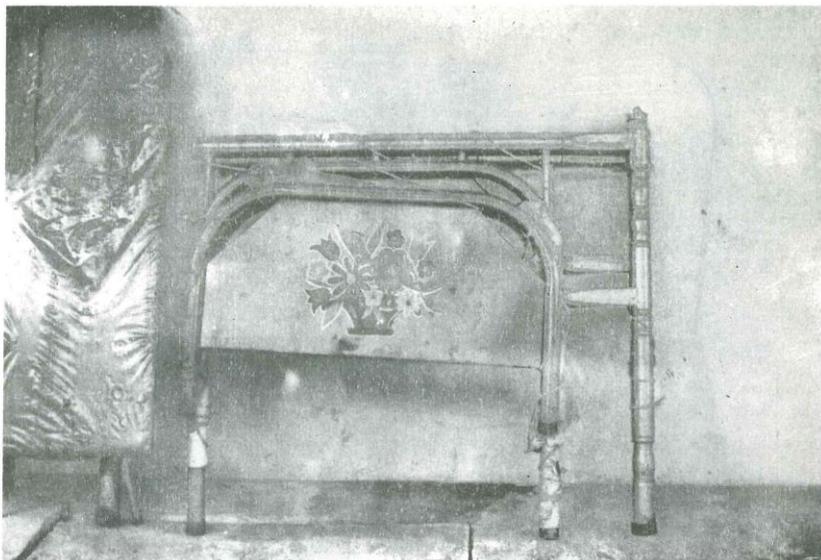


Lámina Nº 41

Foto: Germán Mariño

Pero su trabajo no se contenta con describir. "Ella deshace la coherencia de la vida cotidiana y reorganiza con los mismos elementos un mensaje donde se devela su significación oculta"<sup>87</sup>, resultado un mensaje que más que cursi, es realmente "de humor afilado y caústico"<sup>88</sup> que termina leyendo lo que por obvio ya no somos capaces de ver.

La reorganización la logra pictóricamente con distintos recursos: combinaciones de colores poco usuales, corte de las Láminas, eliminación del volumen y reducción de la imagen a planos, adiciones sutiles de detalles ornamentales...<sup>89</sup> (ver lámina 42).

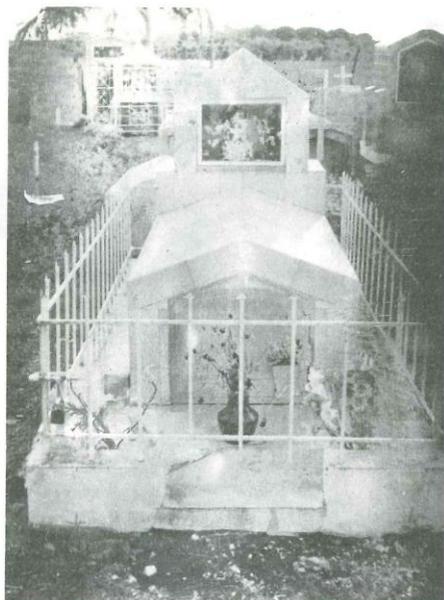
El trabajo de Beatriz González es, en síntesis, una permanente investigación de lo popular para releerlo y expresarlo sin caer en el panfleto o en el didactismo.

## LO KITSCH

Kitsch es sinónimo de mal gusto, de cursilería.

Parece que su nombre proviene de la palabra "Sketch" (boceto) pues así se denominaba a las obras baratas que adquirían en Munich los turistas ingleses. También hay quienes lo relacionan con la voz Kitschen, que en alemán era el "arte" de hacer pasar los muebles nuevos por antiguos<sup>90</sup>.

Lo kitsch se manifiesta en múltiples formas: las flores de plástico, los perritos de yeso pintados, los altares religiosos en miniatura, los diablos de las cajas de fósforos, los souvenirs para los turistas, las telenovelas rosas... etc. (ver láminas 42 y 43).



Pero lo kitsch, que existe en todo el mundo, en todas las expresiones estéticas (literatura, arquitectura, pintura...) e inclusive, sostienen algunos, en todas las épocas, es para disgusto de muchos, el gusto de la mayoría. Es el gusto que predomina masivamente.

Y obviamente donde más se perpetua es en los sectores populares y medios (algunos sostienen que el kitsch también existe en las clases altas y como muestra de ello señalan los rascacielos con frontis babilónicos de Nueva York).

Lámina Nº 42  
*Cementerio de Puerto Gaitán.*  
*Foto: Germán Mariño*



Lámina Nº 43  
*Cocina de una casa de la población de Tenza.* Foto: Germán mariño



(a)

*Tienda, Tensa. Boyaca*  
*Foto Germán Mariño*



(b)

*Cartulinas de amor y cortesía*

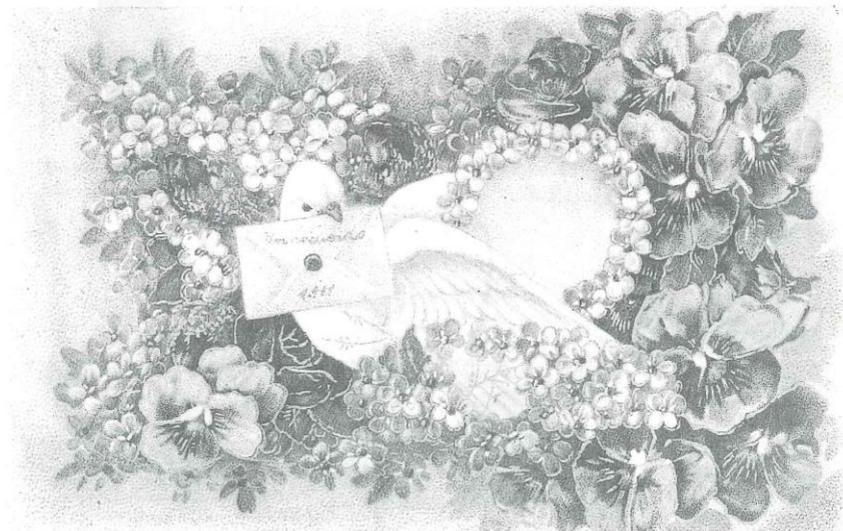


Lámina 44 (c)

*Cartulinas de amor y cortesía. Historia de la tarjeta postal*  
*Museo Siglo XIX. Fondo Cultural Cafetero*

De ahí que si deseamos investigar la imagen popular, necesariamente debemos "bajar" hasta lo kitsch.

Lo kitsch, nos dice Gil Tovar, de manera análoga a como hace casi un siglo, el expresionismo legitimó el culto a lo "feo", es durante los últimos años, el elemento que más ha contado con posibilidades estéticas (las teorías de la expresión y la semiótica intenta captar su lenguaje)...<sup>91</sup> y está pidiendo un puesto en la estética actual.

Ya hemos visto cómo el arte pop y la misma Beatriz González desde ángulos muy diferentes, poseen puntos de tangencia con lo kitsch. Ciertamente, nos plantea Marta Traba, el pop termina "no siendo popular sino refinado, precisamente por la dificultad que le plantea a la mayoría de la gente penetrar en la sutileza de sus significados"<sup>92</sup> y Beatriz González ha dicho que ella no es kitsch: "pintó una sociedad desmedida"<sup>93</sup>.

Lo kitsch, de todos modos, ha estado en la mira de los artistas y pienso, los ilustradores deberían convertirlo en área de investigación prioritaria (máxime si trabajan con sectores populares).

Ahora bien, cuales serían específicamente las características del kitsch?. La compilación de Gillo Dorfles, nos plantea las siguientes:<sup>94</sup>

- a) Descontextualización. La imagen de la Monalisa en una marca de cerveza, es un ejemplo, en la medida en que se encuentra fuera de lugar, en un espacio equivocado.
- b) Desfase temporal. Una tarjeta postal donde aparecen dos novios embelesados enmarcados por unas rosas enormes, fue el gusto romántico de finales del siglo XIX; por ello, al ensalsarlas hoy, en el siglo XX, resultan anacrónicas. (ver lámina 44)
- c) Falsificación. Desear aparentar que se es una gran obra a pesar de no serlo, tal como ejemplificaba en la etiología de la palabra kitsch, respecto al convertir los muebles nuevos en "viejos".



Lámina Nº 45



Lámina Nº 46  
*Melitón Rodríguez*  
*El angel de la esperanza*  
*Medellín 1907*



Lámina Nº 47  
*Marco Lamus*  
*Alegoría*  
*Cucuta 1891*

- d) Desmedido. Esta característica se encuentra muy emparentada con la falsificación y se plasma en pretender hacer pasar una modesta artesanía, por ejemplo, en una obra de arte única.
- e) Sentimentaloide. De ahí que los temas patrióticos y religiosos sean los preferidos. Una escena donde un ángel se le acerca a la Virgen en una actitud de dignidad, transforma lentamente al ángel en un adolescente hermafrodita y dulzón. (ver láminas 45, 46 y 47)
- f) Facilista. Esta es quizá su característica más importante. El kitsch es obvio, no le exige ningún trabajo al lector, peor aún, le ahorra tantos esfuerzos que le señala hasta que debe sentir. No lo deja interpretar. Expresa el efecto. Siente por el lector de la obra. Si se pinta una escena de conflicto amoroso, la imagen ya lleva incluida la sensación de dolor que supuestamente debe generarse de tal situación.



Lámina Nº 48

A las anteriores características, que representan un avance en la comprensión del kitsch, habría que agregar por lo menos una más: algunos plantean que el kitsch actual "deriva del buen gusto oficial post-romántico y burgués del siglo XIX"<sup>95</sup>, es decir, el kitsch contemporáneo sería una especie de gusto atrasado temporalmente (ver lámina 48). El Realismo socialista podría ser un buen ejemplo.

En esta relativización histórica se podría inclusive ir un poco más lejos, en la medida que existen variados ejemplos donde algo que ha sido considerado de mal gusto en la época (por ejemplo, el art nouveau), llega a ser de buen gusto muchos años más tarde. Es decir, lo que ha sido kitsch se puede convertir en algo de buen gusto y, por el contrario, el buen gusto de una época se puede convertir en kitsch.

Llegando ya al final de esta sucinta reflexión sobre lo kitsch, habría que decir que en términos generales existen dos maneras de valorarlo: una, con un dejo de desprecio, como una estética de las masas incultas y atrasadas, como una estética inferior, y otra, que no asume una posición de juicio sino parte de aceptar que es otro gusto.

La primera no sólo posee un aire harto clasista sino que no permite avanzar en el qué hacer del ilustrador; la segunda, que es básicamente la propuesta por Umberto Eco,<sup>95</sup> entra a reconocerla sin asumir por ello una contemplación mitificadora.

Precisamente es en esta última perspectiva que nosotros nos ubicaríamos: el papel del ilustrador sería el investigar ese gusto popular para enriquecerse con él y optimizar su posibilidad de

comunicación. Pero de ninguna manera podría quedarse ahí. Tiene la necesidad de plantear otros gustos, otra estética, para que en el conocimiento de diversas alternativas, el público se vaya enriqueciendo también. No se trata de negar la estética del otro sino de -simultáneamente a su valoración- entrar a mostrar la existencia de otras estéticas, para que en ese diálogo cultural, ambos, ilustrador y público, resulten con visiones cada vez más amplias.

El ilustrador debería entonces, ponerse a investigar!

Ciertamente lo kitsch de ninguna manera agota la estética popular; sería, por así decirlo, uno de sus capítulos.

El problema es más complejo. Empezando porque tal estética está íntimamente relacionada con los contextos geográficos e históricos. El barroco, exagerado hasta hacerle honor a la frase que lo caracteriza "horror al vacío", que se presenta en los muebles de los artesanos ecuatorianos, se encuentra atado a la tradición colonial de grandes talladores y escultores, plasmada en los altares de sus iglesias coloniales. Ese gusto por el recargo ornamental aflora hasta en los muebles de televisión actual.

Pero se presenta básicamente en esa zona, llegando a incidir en lugares cercanos como el departamento de Nariño, en Colombia; sin embargo, no llega a afectar, por ejemplo, el gusto de la Costa Atlántica, con hondas influencias negroides.

## ESTETICA ANDINA?

Habría, pues, que mirar de forma diferenciada y sobre todo habría que aprender a mirar. Esta enorme dificultad de ver, hace que no sea gratuito que sólo muy recientemente, quizá con los estudios de Verónica Cereceda, en 1978-79,<sup>97</sup> se hable por primera vez de estética andina, a pesar de que esta sigue encarnada en los juegos, los textiles y los mitos de culturas indígenas actuales.

Y es que leer la estética de otro grupo es muy complejo. Empezando porque su concepto de belleza no necesariamente coincide con el nuestro: "la belleza no aparece como algo que tiene valor en sí mismo sino como algo que tiene una función que cumplir: producir un enlace o un paso entre dos términos (enfermedad/salud, vida/muerte...)"<sup>98</sup>.

## REGLAS DE REPRESENTACION<sup>99</sup>

Cuando un adulto popular, que no posee ninguna capacitación en dibujo, realiza un dibujo, lo hace con una serie de reglas que difieren enormemente de las usadas por la perspectiva, las cuales a su vez, son las más frecuentemente utilizadas por los ilustradores.

Deberían los ilustradores entrar a conocerlas? Eso es obvio; se trata de una gramática muy particular que es indispensable comprender si existe un deseo de comunicación.

Lo que no resulta tan claro y debe ser materia de investigación es si el adulto popular, logra leer una ilustración di-

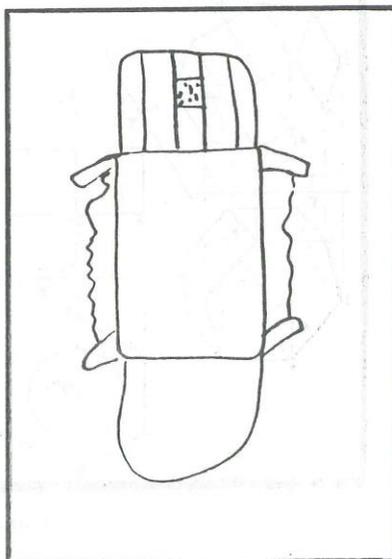
bujada con sus propias reglas de representación.

Todo parecería indicar que sí pues de otra forma resultaría hartamente paradójico. Es como si alguien hablara una lengua que no entiende cuando otros la usan.

Las pocas pruebas hechas hasta el momento sugieren que en lo que debe tenerse cuidado (para que realmente se entiendan) es en realizar un dibujo claro y "bonito", lo que implica que no puede realizarse por parte de cualquier persona sino precisamente por un ilustrador.

Pero no todos los adultos hacen dibujos con estas características; a veces encontramos algunos: Sin embargo, cuando esto no sucede, nuestra propuesta es que los ilustradores, inspirados en ellos, hagan las ilustraciones.

Lámina Nº 49



Los dibujos espontáneos poseen algunos códigos personales que por ende no pueden ser leídos fácilmente, pero simultáneamente utilizan una serie de reglas (códigos) sociales, que comparten con prácticamente todos los adultos no capacitados en dibujo. Y esto es válido no sólo para los adultos de los sectores populares sino para los adultos en general, pues existe, a nivel de reglas de representación, muy poca o ninguna diferencia entre los dibujos de un obrero y los de un abogado o un médico.

De otra parte, existe un problema ideológico serio en relación al gusto por un determinado tipo de ilustración. Un adulto popular nos puede realizar un dibujo hecho con sus propias reglas de representación simplemente porque ha introyectado como ilustración los parámetros de la ilustración dominante. Se

llega, entonces, a rechazar lo propio porque no es hegemónico.

Pasando a las reglas propiamente dichas, nuestra investigación ha logrado detectar como constantes las siguientes:<sup>100</sup>

- a) Simultaneidad. Esta consiste en que en el dibujo espontáneo se dibujan simultáneamente varias caras de un objeto, lo que está "prohibido" al usar las pautas de la perspectiva, pues esta mira desde un lugar fijo.

En el dibujo espontáneo, una casa puede ser vista por arriba y de frente, por ejemplo, de forma análoga a como un cubista dibuja una mesa o un ingeniero dibuja una tuerca (ver láminas 49 y 50).

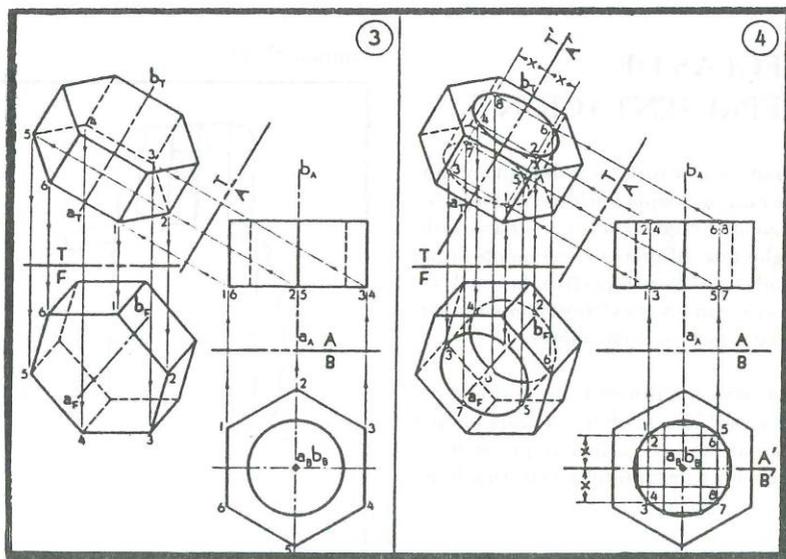


Lámina Nº 50

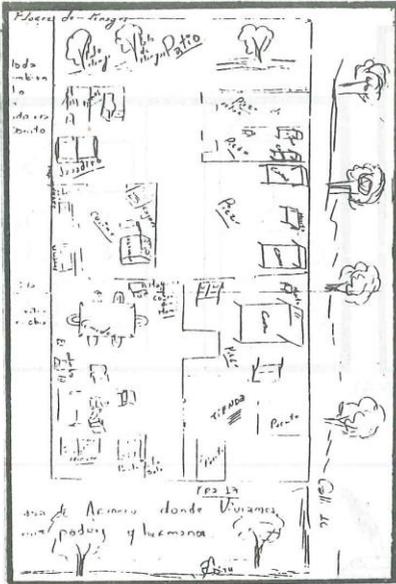


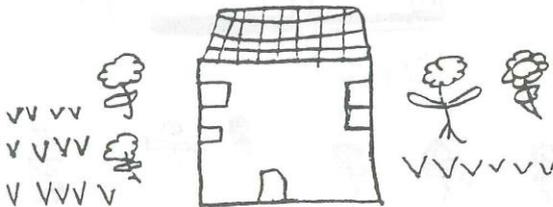
Lámina Nº 51

b) Dibujo de lo invisible. No se dibuja lo que ve sino lo que se sabe del objeto. De ahí que en una casa, por ejemplo, aparezca lo que está detrás de las paredes como si estas fueran de vidrio (ver lámina 51).

c) Desproporción. Las cosas y las personas no son una copia a escala de la realidad. Son grandes o pequeñas en función de la importancia subjetiva. Por eso una flor puede ser más grande que un bus o una mujer, más grande que una montaña. Se dibuja lo que se siente! (ver lámina 52).

Cuando se utiliza la perspectiva se dibuja lo que se ve. El dibujante espontáneo dibuja lo que sabe y lo siente.

d) Pero el no uso de la perspectiva conlleva la necesidad de crear otras reglas. Una de ellas es la simultaneidad. La otra es: el

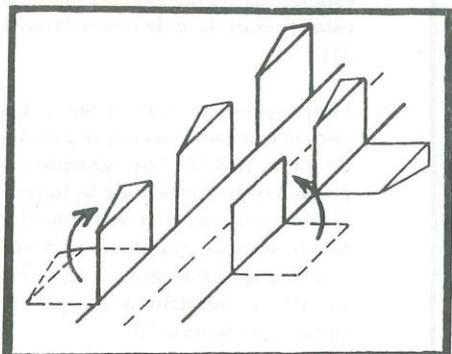


mi casa tiene cuatro ventanas y el techo y tiene una entrada y tiene un solo piso y tiene artemesin

Lámina Nº 52

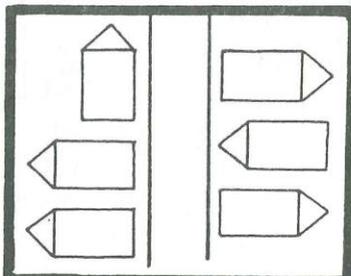
señalar la profundidad con la altura (lo que se encuentra detrás aparece arriba debido a que no se trabaja sino en dos dimensiones-)

e) Y finalmente, el tener que acostar las figuras, gestando lo que se denomina una proyección ortogonal. (ver láminas 53 y 54).



(a)

Lámina Nº 53



(b)

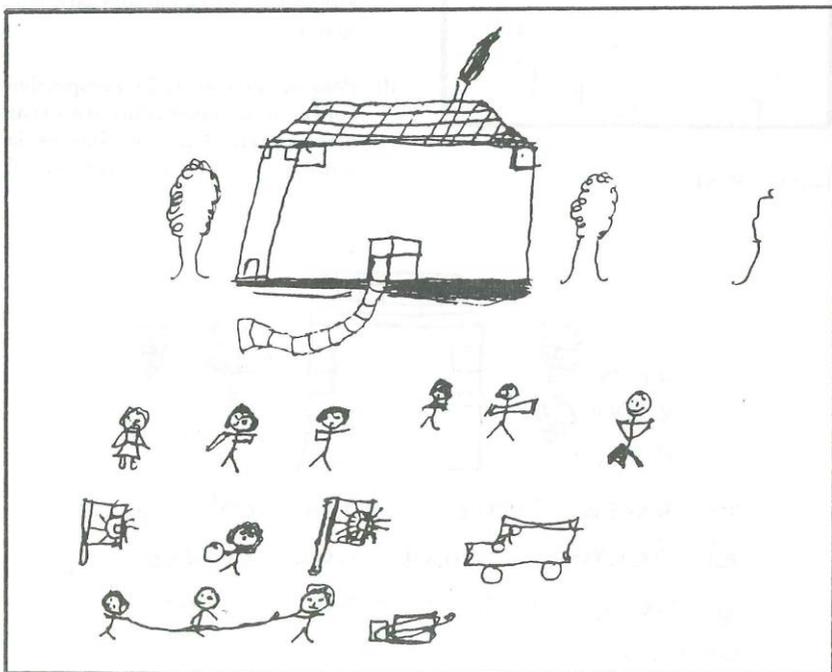


Lámina Nº 54

## NOTAS

1. *Magazín Dominical*. Periódico *El Espectador*. No. 412-17 de Marzo de 1991. Páginas 10 a 13.
2. MARIÑO, S. Germán. *Concepción del espacio en los adultos de los sectores populares*. Editorial Dimensión Educativa.
3. MARIÑO, S. Germán. *Escritos sobre escritura*. Dimensión Educativa.
4. POMA de Ayala, Guamán. *El primer nueva crónica y buen gobierno*. Colección América Nuestra. Tomo I. Editorial Siglo XXI.
5. Idem. *Introducción*.
6. DUVIOLS, Pierre y otros. *sobre Guamán Poma de Ayala*. Breve biblioteca de bolsillo. Hisbol. Bolivia. Página 8..
7. Idem. *Página 14*.
8. Citado por Jaime Gutiérrez. *La iconografía en las imágenes religiosas santafereñas*. Revelaciones. Museo de Arte Religioso. Febrero-Marzo de 1989, Bogotá. *Página 30*.
9. Idem. *Página 34*.
10. Citado por Francisco Gil Tovar. *Arte Colombiano*. Editorial Salvat. Tomo III.
11. CASTAÑO, Helena. *Revista Gaceta*, No. 3. COLCULTURA. *Página 14*.
12. WIESNER, Helena. *La Restauración: un instrumento para la historia*. Revelaciones. Museo de Arte Religioso. Febrero-Marzo de 1989. Bogotá, *Página 42*.
13. DREW Egbert, Donald. *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*. Cuadernos ínfimos. Tusquets Editor. *Página 14*..
14. Idem. *Página 15*.
15. Idem. *Página 17*.
16. BARR H., Alfred Jr. *La definición del arte moderno*. Alianza Forma. *Página 245*.
17. DREW Egbert, Donald. *Obra citada*. *Pg 31*.
18. DREW Egbert, Donald. *Obra citada*. *Página 31*.
19. Idem. *Página 49*.
20. Idem. *Página 48*.
21. Idem. *Página 51*.
22. Idem. *Página 57*
23. Idem. *Página 60*.
24. Idem. *Página 92*.
25. Idem. *Página 80*
26. Idem. *Página 87*
27. TSE TUNG, Mao. *Intervenciones en el foro de Yenán sobre el arte y la literatura*. Ediciones en lenguas extranjeras. Pekín. 1972.
28. Idem. *Página 123*.
29. Idem. *Página 177*.
30. Idem. *Desde la página 137 a la 187*.
31. Idem. *Desde la página 137 a la 187*.

32. BARR H., Alfred Jr. Obra citada. Página 243.
33. Idem. Página 188.
34. Idem. Página 189.
35. Idem. Página 191.
36. Idem. Página 193.
37. Idem. Página 243.
38. TIBOL, Raquel. Textos de David Alfaro Siqueiros. Archivo del Fondo de cultura Económica. México 1974. Páginas 22-23.
39. Orosco.
40. SUAREZ, Orlando. En Introducción de la edición Nicaragüense del libro de David Alfaro Siqueiros. Cómo se pinta un mural. Editorial Nueva Nicaragua.
41. Idem.
42. Idem.
43. ACHA, Juan. Arte y sociedad latinoamericana. El producto artístico y la estructura. Fondo de Cultura Económica. Página 504.
44. Idem. Página 512.
45. Idem. Página 513.
46. TÁBARA, Rocío y Edmundo Lobo. Fotografía y Educación de Adultos. Comunica. Ceaal. República Dominicana.
47. MARIÑO, Germán S. Qué tipo de ilustraciones perciben los sectores populares? Revista APORTES No. 7.
48. PANOFSKY, Erwin. El significado de las artes visuales. Alianza Forma. Capítulo 2: La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos. Página 77.
49. Idem. Página 87.
50. Idem. Página 88.
51. Idem. Página 89.
52. Idem. Página 95.
53. Idem. Página 96.
54. Idem. Página 98.
55. MARIÑO S, Germán. La concepción del espacio en los adultos de los sectores populares. Dimensión Educativa. Citado.
56. LUCENA, Clemencia. La revolución, el arte, la mujer. Editorial Bandera Roja.
57. Idem. Página 20.
58. Idem. Página 20.
59. Idem. Página 20.
60. Idem. Página 40.
61. Idem. Página 27.
62. Idem. Página 25.
63. Idem. Página 26.
64. Idem. Página 28.
65. Idem. Página 29.
66. Idem. Página 41.
67. Idem. Página 41.
68. Idem. Página 53.
69. Idem. Página 50.

70. Hacia una política cultural de la revolución popular sandinista. Ministerio de cultura. Managua. 1982.
71. GARCÍA, Canclini. Arte popular y sociedad en América Latina. Editorial Grijalbo. Página 55.
72. Idem. Página 67.
73. Talleres Populares de Poesía. Hacia una evaluación. Fotocopiado.
74. TSE TUNG, Mao. El foro de Yenán sobre arte y literatura. Ediciones lenguas extranjeras. Pekín.
75. Magazín Dominical. Citado. Página 11.
76. Idem. Página 12.
77. Idem. Página 12.
78. HADJINICOLAOU, Nicos. Historia del arte y lucha de clases. Editorial Siglo XXI.
79. DE SAHONERO, M. Lissette C. . El traje de la chola paceña. Editorial los amigos del libro. Bolivia. Ver también: Los obrajes, el traje y el comercio de ropa en la audiencia de Charcas. Colección Arzans y Vela. Embajada de España en Bolivia.
80. MARIÑO S., Germán. Alucinaciones estéticas: una reflexión sobre los muebles de sala de distintos sectores sociales. Revista Práctica Barrial No. 8. Página 14.
81. MOYA, Ruth. Ecuador: conflicto y utopía. Editorial Cedime. Quito, Ecuador.
82. TRABA, Marta. Historia abierta del arte colombiano. COLCULTURA. Página 233.
83. Idem. Página 235.
84. Idem. Página 239.
85. Idem. Página 239.
86. SOLANO, Lucía Teresa. La pintura es comprometida siempre en: reportajes a Beatriz González. Periódico El Colombiano. Medellín. Colombia. Domingo 15 de Noviembre del 81. Página 4D.
87. TRABA, Marta. Obra citada. Página 240.
88. Idem. Página 241.
89. Idem. Página 242.
90. GIL, Tovar Francisco. Ultimas horas del arte (1960-1980) Carlos Valencia editores. Bogotá. Página 47.
91. Idem. Página 48.
92. TRABA, Marta. Obra citada. Página 243.
93. Idem.
94. GILLO, Dorflies. El kitsch. Antología del mal gusto. Editorial Lumen.
95. GIL, Tovar Francisco. Obra citada. Página 49.
96. ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. Editorial Lumen.
97. CERECEDA, Verónica. Tres reflexiones sobre el pensamiento andino. Editorial Hisbol. Bolivia.
98. Idem. Página 133.
99. MARIÑO S., Germán. La concepción del espacio en los adultos de los sectores populares. Obra citada. Todos los dibujos que aparecen en esta sección son extractados de este libro.
100. Idem.

