

# ¿Ven lo que digo?

Hablar y hacer ilustración en Bogotá  
(2003-2013)

Julián Velásquez Osorio



Colección Intervenciones en estudios culturales

---

## ¿Ven lo que digo?

Hablar y hacer ilustración en Bogotá

(2003-2013)



¿Ven lo que digo?  
Hablar y hacer ilustración en Bogotá  
(2003-2013)

---

Julián Velásquez Osorio



Pontificia Universidad  
**JAVERIANA**  
Bogotá  
Facultad de Ciencias Sociales

Colección intervenciones  
en estudios culturales

---

Velásquez Osorio, Julian

*¿Ven lo que digo? Hablar y hacer ilustración en Bogotá (2003-2013)* / Julian Velásquez Osorio;  
Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2016

1. Ilustración. 2. Estudios Culturales. 3. Bogotá.

ISBN:

978-958-716-910-2

Hecho el depósito legal que marca el Decreto 460 de 1995

© Pontificia Universidad Javeriana, 2016

© Julian Velásquez Osorio, 2016

1ra Edición

Diagramación: Nathalí Cedeño

Diseño de carátula: Nathalí Cedeño

Ilustraciones de cubierta e internas: Wilson Borja Marroquin

Departamento de Estudios Culturales

Facultad de Ciencias Sociales

Pontificia Universidad Javeriana

Edificio 95, oficina 304 - KR 7 # 40-62, Cra. 7,

Bogotá, Colombia

Teléfonos: (57 1) 3208320 Ext 5881

estudios.culturales@javeriana.edu.co

Copy Left: los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales.

Impreso en Samava Impresiones. Popayán, Cauca, Colombia.

## Agradecimientos

... a Carlos Alberto Villegas, Henry González, Rodez, Jacs Cárdenas, Nancy Jaramillo, Wilson Borja, Lewis Morales, Santiago Zúñiga, Claudia Rueda, Miguel Martínez, Yein Barreto, Alejandro Mesa, Paola Escobar, Tatiana Córdoba, Diego Agudelo, Turcios, María Jiménez, Lola Barreto, Juan Calle, María Arteaga, Alejandro Becerra, Julián de Narváez, Pegatina Criolla, Elena Ospina, Helman Salazar, Carlos Consuegra, Esperanza Vallejo, Elena Ospina, Diana Castellanos, Carlos Riaño, Dipacho, Nancy Granada, Paula Rodríguez, Lorena Álvarez, Andrés Barrientos, Diana Arias, Wilson Borja, John Hernández, Nadimcomics, Wilson Millán, Felipe Bedoya, José Rosero, Pilar Berrio, Viste y Raya, Jairo Linares, Gustavo Ortega, Asifa, Uluyos (Uruguay), al Salón de ilustración de Bratislava, a Imagenpalabra, al foro de ilustradores de Argentina, a la asociación de ilustradores de la Argentina: ADA, a ilustradores colombianos, al congreso internacional de ilustración y a Casatinta.

... a las y los ilustradores egresados de la Universidad los Libertadores, Universidad Nacional, Corporación Unificada Nacional, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Escuela Nacional de Caricatura y de la universidad del Cauca. También a quienes son ilustradores e ilustradoras y no fueron a ninguna de las anteriores. Todos y todas son protagonistas de este trabajo.

A Marta Rubio, Matilde Rincón, Leonor Álzate, Amparo Palacio, Lilia Lucía Poveda, Angie Carolina Jerez, Zenaida Osorio, Álvaro Ruiz, Juan Carlos Ruiz, Juan Jiménez, Gonzalo Arango, Marta Lamho, Arles Herrera, Julieta López, Juan Carlos Aristizábal, Laura Vásquez, Wilmer Javier García, Rafael Puyana, Laura Sartuno, Diego Felipe Rios, Laura Juliana Gonzalez, Angy Contreras, Angelo Contreras, Edith Cruz, Nancy Carrillo, Adrian Sanchez, Gloria Arcila, Consuelo Rivera, Javier Barbosa, Melisa Rincón, Elieth Meléndez, Sandra Suárez, Angélica Acosta, Bernardo Álvarez, Rosa García, Rosa Amelia Martínez, Diana Cherry, Paola Cazares, Pedro Miguel Rozo, Diana López, Alejandro Valencia. María Fernanda, Luisa, Constanza, Andrea kratzer, Carmenza, Zully Pardo, Nubia Roncancio, Ricardo Quintero, Maria Fernanda Melo, Constaza Clavijo, Humberto Casas, Patricia e Ivonne Mourraille, Jesus Martin Barbero, Santiago Castro, Eduardo Restrepo, Camila Esguerra, Zenaida Osorio, Delia Manosalva, Diana Farías, Teatro Libélula Dorada, Teatro Luna. A la gente de almohada y a las tres líneas familiares.

A Marta Cabrera, por su dirección, paciencia y asertivo humor ácido.



Para Cecilia, Rosalba, Mario, Nancy, Mario Iván, Carlos Andrés, Jorge, Julián Andrés, Mario Alejandro, Nico, Ana María, Juan Manuel, Juanma, Sara, Sarita, Rosa y Raquel. Para los amigos vivos y muertos y para las cuatro versiones de la Procesión.

Al Rey Mono: un desastre, por siempre.





## Contenido

|   |     |
|---|-----|
| [...] Era el verbo (En el principio), era un hombre que se creía hombre | 13  |
| ¿Qué ha sido editar en ilustración?                                     | 17  |
| Lugares de partida y puertos conocidos                                  | 19  |
| Ilustración en los tiempos del libro                                    | 21  |
| Las generaciones ilustradas   | 26  |
| El modelo editorial   | 33  |
| Nada nuevo bajo el sol. Todo nuevo bajo el sol                          | 38  |
| Edición tradicional y formas emergentes e inéditas de edición           | 41  |
| La formación y el trabajo   | 44  |
| Todos y todas hemos copiado   | 47  |
| La autoría  | 50  |
| Editar, visualizar, controlar   | 53  |
| Copiar  | 57  |
| Lo nuevo/lo novedoso y el síndrome de la USB                            | 59  |
| Ver y hacer ver   | 67  |
| Magxs, Monstruxs y Enanxs   | 73  |
| Tríadas y modelos móviles   | 77  |
| Los tres roles de lxs ilustradorxs                                      | 83  |
| Lxs Magxs: herederxs y administradorxs de las palabras                  | 87  |
| Monstruxs: santas herejías y maravillosos fallidos                      | 95  |
| Enanxs: tecnología, identidad y marcas                                  | 100 |
| Terrenos in-conclusos y postedición (conclusiones)                      | 107 |
| Ser visto mientras se hace ver  | 115 |
| Referencias citadas   | 121 |
| Entrevistas   | 127 |



## **Las cosas**

El bastón, las monedas, el llavero,  
la dócil cerradura, las tardías  
notas que no leerán los pocos días  
que me quedan, los naipes y el tablero,

un libro y en sus páginas la ajada  
violeta, monumento de una tarde  
sin duda inolvidable y ya olvidada,  
el rojo espejo occidental en que arde

una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,  
láminas, umbrales, atlas, copas, clavos,  
nos sirven como tácitos esclavos,

ciegas y extrañamente sigilosas!  
Durarán más allá de nuestro olvido;  
no sabrán nunca que nos hemos ido

Jorge Luis Borges (1980:53)



## **[...] Era el verbo (En el principio), era un hombre que se creía hombre<sup>1</sup>**

-¿Cómo te llamas tú?- le dijo al fin, ¡Y qué voz más dulce tenía!  
-¡Cómo me gustaría saberlo! –pensó la pobre Alicia,  
pero tuvo que confesar, algo tristemente–:  
No me llamo nada, por ahora.  
– ¡Piensa de nuevo! –Insistió el cervato, porque así no vale.  
Alicia pensó, pero por no se le ocurría nada.  
– Por favor, ¿me querrías decir cómo te llamas tú?  
–rogo tímidamente– creo que eso me ayudaría un poco a recordar.  
–Te lo diré si vienes conmigo un poco más allá– le dijo el cervato,  
porque aquí no me puedo acordar.

Lewis Carroll (2004:47)

---

1 Julio Cortazar (2004:446)



Ya sea en los muros de una ciudad, impresa sobre un libro o mil camisetas, navegando en olas digitales, tematizando la prensa o el tatuaje de quien camina delante de nosotros, *la gráfica* aparece hoy, como algo imperante e importante. Lo segundo siempre ha sido así. Pero, hasta hace poco, su construcción, definición, circulación y estatus eran campo exclusivo de productores y expertos.

Este indicio de apertura, tan sintomática de nuestra época, puede rastrearse sin dificultad en otras expresiones que también fueron consideradas *cerradas y especializadas*. El vestir, cocinar, diseñar, registrar la vida cotidiana a través de la fotografía o el video, la educación, el asesoramiento para la administración del deseo y la voluntad, también forman parte de este giro.

El límite de lo *legítimamente* experimentable parece ampliarse hacia fronteras donde testigos y asistentes en la distancia hibridan sus formas *de hacer y de ver*. El tránsito no ha ocurrido sin franquear recelos institucionales, anuncios entre mesurados y frenéticos de *liberación* y por supuesto, voraces apetitos financieros.

Una de estas experiencias descentralizadas a las que asiste la *imagen como gráfica* es la ilustración. Ya desde antes, voces apocalípticas y libertarias reclamaban nuestra atención sobre el desempeño que cumplen estas imágenes gráficas en relación con lo que *representan y sus formas de producirse y circular*. A inicios del siglo XXI, personas del entorno editorial señalaban que la imagen ilustrada estaba fuera de *cierto control*. En parte se responsabilizó de esto a la emergencia imparable de individuos auto señalándose como ilustradores o ilustradoras sin contar con un respaldo institucionalizado. Y hasta cierto punto tuvieron razón. Por mucho tiempo, el trabajo de ilustradores e ilustradoras se gestó entre determinadas fronteras: una triangulación constituida por un requerimiento textual, un



sello editorial y una imagen gráfica articuladora de esos dos precedentes. Pero esto, al parecer ha empezado a cambiar.

Se reconocían entonces, tres elementos constantes en el ejercicio de *hacer* ilustración: *una acción publicable, un censor editorial y un medio de circulación*. En la ilustración como práctica editorial, se establece un puente entre palabras y representaciones de palabras, una relación que hoy entendemos más como un espejismo.

Por largo tiempo en Colombia, la ilustración se reconoció como oficio o variación laboral de artistas pintores y pintoras. Muchos de sus ejecutantes han sido autodidactas. Quizá por ello es rastreable una gran producción, enormes hitos editoriales o publicitarios pero no una tradición unificada o un continuo académico. Actualmente, el contexto formativo de la ilustración resulta embebida en planes curriculares de Diseño Gráfico, Artes Visuales o escuelas independientes informales y formales. Sus ejecutantes navegan laboralmente entre agencias, editoriales, camisetas, objetos, posters, curadurías *underground* y galerías de arte. Hasta hoy, inicios del siglo XXI, persiste la estéril polémica sobre la nominación de sus ejecutores y ejecutoras como partícipes de un oficio, no de una profesión.

Es determinante señalar que en el último siglo, la ilustración como *trabajo pago* más constante fue mercado editorial y las agencias de publicidad. En estos espacios se definieron, en buena medida, *el circuito, la distinción y la consagración* de ilustradores e ilustradoras hasta inicios del 2000.

Lo editorial vinculó tan arraigadamente a la ilustración, que hasta finales del siglo XX (y aún hoy en gran medida), las taxonomías más conocidas sobre la práctica eran emitidas desde este ámbito. Si había ilustración científica, literaria o escolar, era porque existían medios editorializados científicos, literarios o escolares que la contenían, legitimaban e introducían en un circuito formal (quizá especializado) de lectores y lectoras.

Pero *editar, publicar y circular* pueden ser acciones que se superponen a la sólida tradición *intelectual y librera*, siendo también métodos de clasificación dentro de una lógica tenazmente empresarial, o simplemente funcionando como encuadre de representaciones en espacios y tiempo concretísimos. Visto así, *editar sería sobre todo*, un marco de conceptos y prácticas alrededor de representaciones y del gusto, que permitirían rastrear la readaptación a la que asiste la ilustración como manifestación gráfica a inicios del siglo XXI.

## ¿Qué ha sido *editar* en ilustración?

Antes de empezar, sugiero desestimar como prioridades ciertos debates que básicamente han ocupado mucho espacio y cuya respuesta va en pos de una reivindicación que la ilustración *ya no requiere*. Me refiero a la, ahora venida a menos, pregunta sobre si la ilustración es o no arte.

La representación gráfica y su automática identificación con *arte*, entendido como la máxima aspiración de un trabajo creativo puede ser una premisa cuestionable. No solo respecto a la ilustración, sino también a otras expresiones donde originalidad, *estética*, purismo técnico o requerimiento visual, siempre se obligan a derivar en terreno del arte. Pierde potencia la ilustración contemporánea *privatizándose en arte*; al radicalizarse en un solo depósito de visualidad, se desdibuja lo que ha conseguido a lo largo de siglos. En caso de que hubiera algo que reivindicar, ser “arte” no resuelve ni reivindica nada. Por eso, antes que responder a una urgencia de estatus, debe revisarse qué hay tras del agenciamiento de la ilustración como “arte” o “no arte”, y allí rastrear las preguntas actualizadas que están transformando el campo y su alcance.

En lugar de ese allanamiento, el presente trabajo prefiere preguntar por la voz de los y las ilustradoras, no con relación a su silencio, *evocado poética o metafóricamente en imágenes, o en el cliché artístico de la época*. Tampoco acusa a la presentación del trabajo de ilustradores e ilustradoras *a través* de la voz de editores o representantes, y menos indaga sobre el hallazgo *de una voz propia, porque han sido silenciados y silenciadas y debiéramos escucharles*. No. De hecho, los y las ilustradoras hablan, y en estas dos últimas décadas, lo han hecho como nunca antes.

Pero ¿de qué hablan los y las ilustradoras cuando lo hacen? ¿Por qué les encontramos menos en ferias del libro y más en eventos “independientes”, donde el ilustrar ya no es lateral al diseño gráfico editorial, sino que *es el tema* convocante? Si el entorno editorial y el publicitario no son los únicos límites de la gráfica ilustrada, ¿cómo se articulan con ella moda, diseño industrial, medios, espectáculos, videojuegos y hasta posturas *políticas*? ¿Qué hace que se multipliquen los eventos internacionales de ilustración donde los y las ilustradoras pasan a ser invitados centrales y no solo enviados de un(a) editor(a)?

Es a través de estas preguntas que deseo rastrear la transición de la ilustración, no solo en libros e impresos, sino en el cuerpo mismo de productores y productoras de imágenes gráficas. Esto, en un momento donde el *cuerpo superidealizado*, coincide con la desfragmentación del campo social. Parto de la hipótesis, que la ilustración sería una práctica ampliada

a ciertos criterios de autoedición, desplazándose del sitio tradicional de lo estrictamente editorial y/o publicitario a conceptos ambiguos de red, piel y creatividad productiva.

No pretendo dar cuenta de toda implicación concerniente a la ilustración. Intentaré, sí, proponer un diagnóstico de lo que ocurre con la práctica y sus enunciados en el espacio tiempo señalado (Bogotá 2003-2013), descartando cualquier reverencia mítica hacia el pasado o deuda hipotecaria con el futuro. No parto de suponer a ilustradores o ilustradoras como consecuencia *exclusiva* de un pasado editorial y pictórico. Menos de prever el futuro como una gran conquista creativa, simbólica, política o laboral, gracias a que ilustradoras e ilustradores alcanzaron el estatus de *artistas visuales*. No. Precisaré entonces. La ilustración, sin ser *por sí misma* el tema central en debates académicos, laborales o tecnológicos, está presente de manera transversal en muchos de ellos. De allí que esté constantemente articulada y rearticulada sobre diversos objetos de estudio como la pedagogía, la comunicación, la medicina, la historia, el arte, el diseño, la ingeniería, la política y la publicidad.

Ante la abismal producción de imágenes que reclaman pertenecer al rango de la ilustración, vale la pena tratar de entender por qué existe ese reclamo y a través de qué prácticas y enunciados se constituye lo que ahora se autodenomina como ilustración.

Sugiero, entonces, dejar *de momento* las perspectivas historicistas que introducen la ilustración en una línea de tiempo *propia* de las artes o los medios editoriales. Se trata de revisar la mutabilidad de la ilustración evitando reivindicaciones ante su “dependencia o inferioridad” como el reclamo que sintetizaría muchas de las preguntas relevantes. Preferiblemente, trataré de señalar la capacidad de articulación de la ilustración, su codependencia con cualquier otro lenguaje distinto o equivalente al texto escrito y los mecanismos a través de los cuales se sofisticaba la categoría *de lo editable* dentro del circuito de las imágenes ilustradas.

No nos encontramos en una época más “libre” para la ilustración (*independiente del libro o del texto escrito, o de editores y editoras por ejemplo*). No. La ilustración “libre”, de hecho, fulminaría cualquier condición de ilustración. Estamos, sí, frente a otras e inéditas formas de *edición*. No solo las tecnologías digitales transformaron la ilustración y sus procesos de edición y circulación. También el conjunto de pronunciamientos sociales, políticos y económicos, entre los que se cuenta la secularización de los cuerpos, los individuos como entidades productivas y la brutal y paulatina conversión de ciudadanos en clientes. Es sobre esa premisa, y los ajustes que derivan para la práctica de la ilustración hoy, que se teje la tesis central de este texto.

Reconozco ser parte de una generación marcada por la movilidad, la nostalgia inmediata, la migración simbólica y el establecimiento de nociones de vacío en lugar de las definiciones duras y tradicionales. También reconozco ser heredero de un tiempo donde la sobrevaloración de lo ilegítimo puede resultar asimilada como una oportunidad comercial: una ambigua forma de inserción en modelos sociales hegemónicos que tienen como fondo la actualización de legitimidades al modelo capital. Es así como muchas y muchos ilustradores contemporáneos sufrimos delirios de futuro, una convulsa demanda por habitar el porvenir, por renovarnos continuamente mientras el pasado se diluye entre nostalgias inmediatas y reiterativos neoclásicos.

¿Qué es lo nuevo? ¿Por qué tenemos que renovarnos siempre? ¿Cómo es eso posible?

## Lugares de partida y puertos conocidos

Establecido este paisaje, quiero responder de qué forma se articulan identidad, subjetividad y consumo en la ilustración como práctica durante los últimos diez años en Bogotá. El objetivo es diagnosticar el relevo que en sus formas de edición, circulación y publicación ha tenido la práctica de la ilustración durante el último decenio, específicamente, cómo edición, publicación y circulación se convierten en categorías socialmente activas a través de las cuales lo nuevo y lo novedoso pueden interpretarse como principios de legitimación y visualidad.

Para establecer una muestra más o menos incluyente, sin limitarse a la revisión editorial ni subrayar en la emergencia constante de hitos en redes digitales y sociales, se delimitó un corpus que tuviera diversos nodos y una amplia red de articulación. Se ordenó la muestra en tres grupos de expresiones: publicaciones, entrevistas y eventos. El primer grupo constó de siete publicaciones que sobre ilustración han circulado en Bogotá durante los últimos once años: *La ilustración desde la perspectiva digital* (2009) de Carlos Riaño Moncada<sup>2</sup>. *Personas ilustradas, la imagen de las personas en la iconografía escolar colombiana* (2001) de Zenaida Osorio<sup>3</sup>. *Una historia*

---

2 Carlos Riaño es diseñador gráfico UN y Magíster en Diseño de Multimedia. Carlos es una de las pocas personas que escribe de manera constante sobre ilustración en Colombia. Sus temas abarcan las dinámicas retóricas y compositivas del cartel, el lenguaje de la ilustración infantil, la tecnología y sus implicaciones con la ilustración. Es docente asociado al programa de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional de Colombia. <http://www.carlosilustra.com/>, <http://carlosriano.blogspot.com>

3 Zenaida Osorio es autora de diversas publicaciones sobre análisis de la imagen. Ha estado en medio de un camino en el que se hace difícil distinguir los límites del diseño gráfico y las artes plásticas. Aunque su trabajo como investigadora pareciera restringir su

*de libro ilustrado para niños en Colombia* (2011) de María Fernanda Paz Jaramillo *et al.*<sup>4</sup> “Salsa Pa’ve” y “Romanticasos”, *del colectivo común y corriente*<sup>5</sup>, e *IMG: 50 formas de ver la ilustración*<sup>6</sup>. Se incluyó en esta muestra la serie *Illustration now*<sup>7</sup>, una selección internacional de ilustración que consta de tres entregas hasta 2009 y es presentada por reconocidos editores. Sobre este conjunto de publicaciones editorializadas, análogas e impresas, se rastrearon definiciones y cómo estas establecen y demarcan algunas de las legitimidades del campo.

Las entrevistas, de carácter semiestructurado, se realizaron en Bogotá, a través de encuentros directos con ilustradores e ilustradoras de diferentes procedencias territoriales, edad y formación. La idea con ellos y ellas fue indagar cómo constituyeron su práctica, a qué circuitos se articulan y cómo perciben los criterios y las prácticas de otros ilustradores e ilustradoras.

El *tercer componente* del corpus está conformado por dos eventos: el Congreso internacional de ilustración (2011)<sup>8</sup> e Imagenpalabra (2010)<sup>9</sup>. El primero, originalmente de carácter librero/editorial, es auspiciado por entidades privadas y gubernamentales. Fue diseñado por Proyectos IMG, una asociación de profesionales adscritos a circuitos académicos y editoriales. El segundo es de carácter local y ha sido desarrollado por un grupo de estudiantes, ilustradores e ilustradoras. Este es un encuentro cuya prioridad es la visualización de organizaciones y personas que hacen o circulan ilustración sin importar desde qué visión lo hagan. Esta investigación, de hecho, arranca a la par de Imagenpalabra, por tanto, corresponde a este trabajo la introducción en el campo, de temas regularmente periféricos en el estudio de la ilustración.

---

quehacer profesional a esa área, sus trabajos, en muchos casos, terminan siendo piezas plásticas en sí mismas o, al menos, incluyen algunas miradas en el tratamiento de las imágenes. Profesora de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, esta investigadora y teórica de la imagen visual ha dedicado gran parte de su vida profesional a analizar temas como estereotipos y discriminación, teoría de la mirada y lenguaje y género. “Haga como que...”, la obra que incluimos en nuestra exposición permanente, justamente se aproxima desde diversas perspectivas a esas temáticas que han alimentado su interés como investigadora. Entre las publicaciones que ha creado, financiado y distribuido de manera gratuita se encuentran “¿Por qué no se organiza?” y “La imagen del periódico” (Recuperado de “Esto no es bonito”, arte y realidad nacional, en <http://www.lasillavacia.com>, acceso el 14 de noviembre de 2012).

4 Publicado por Ministerio de Cultura (2011).

5 Publicados en 2007 y 2008 respectivamente.

6 Publicado por IMG Editores (2010).

7 Publicado el 1 en 2005, el 2 en 2007 y el 3 en 2009, por Taschen.

8 <http://www.congresofig.com/>

9 <http://www.imagenpalabra.com>

Proponer multiplicar los usos y horizontes de la ilustración implica, por supuesto, sospechar de las prácticas y discursos que atraviesan al proponente. Bien podría ser esta apuesta, y el deseo de alejar a la ilustración de sus formas editadas tradicionales, una estrategia por extender el mercado, cada vez más urgido del fetiche de la novedad. Podrían, también, el diseño gráfico, la ilustración editorial y publicitaria y la pedagogía (los campos disciplinares que rodean al proponente) estar asistiendo a una transformación donde la secularización de gustos y la inclusión “representativa” son solo formas de ampliar los circuitos de consumo en terrenos aparentemente inéditos.

Lo que sí es reconocible (por ahora) es que la imagen ilustrada desbordó su nicho arrancándose como actriz del texto, disciplinariamente del arte y mediáticamente de la industria editorial. ¿Todo esto para ser un lenguaje autónomo y reivindicado? No. Reconocemos en la ilustración, sobre todo, un lenguaje interdependiente. Por esto señalaremos a la ilustración contemporánea como parte de un pronunciamiento mayor donde creatividad, industria, entretenimiento, artes visuales, política y ciencia se articulan en el escenario emergente del capitalismo actualizado, a través de metáforas identitarias y sofisticados controles del significado.

La ilustración es, actualmente, diagnóstico médico, virus demoledor de la especie, consenso de gusto y moda, valoración métrica en ingeniería y circunstancia adecuada en medios infográficos. La imagen gráfica, como lenguaje, resulta un terreno resbaloso, pero no menos que la verdad asistida a través de la iluminación dogmática de los géneros editoriales o requerimientos publicitarios. No se trata de una querrela contra las formas canónicas de hablar de ilustración. No. Es una sospecha sobre la manera en que se delimita el trabajo creativo a partir de premisas de mercado, por encima de otras formas de pronunciación de las personas. La ilustración es, sobre todo, silencio, espejismo de un fantasma, ausencia declarada de la palabra y de la escritura. En esto radica su potencia, su capacidad de trasegar por todos los territorios con la sutileza de un gran escándalo. La ilustración no requiere ser arte, diseño, pedagogía o publicidad. La ilustración es ilustración. Requiere de sus ejecutores amplitud interpretativa para sus infinitas posibilidades de articulación.



## Ilustración en los tiempos del libro

- Rabino: No, no, no: no me importa si habla o no,  
¡no va a tener su Bar Mitzvah!
- Gato: ¿Puedo preguntar por qué?
- Rabino: ¡El Bar Mitzvah no es para gatos!
- Gato: Amo de mi amo, ¿qué diferencia hay entre gatos y humanos?
- Rabino: Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza.
- Gato: En ese caso, ¿podrías mostrarme una imagen de Dios?
- Rabino: ¡Imposible, Dios es una palabra!
- Gato: Comprendo. Si el hombre es como Dios porque puede hablar,  
entonces yo soy como el hombre.

*El gato del rabino*<sup>1</sup>

---

1 Película animada, basada en el cómic homónimo de Joann Sfar.





**D**esde hace mucho tiempo, existen personas que articulan gráficamente las distancias entre palabras e imágenes. Son los ilustradores e ilustradoras. Regularmente se les define como *oficiantes, vendidos, profesionales, genios, creativos, artistas o moderadamente radicales*. Dependiendo de quién y dónde se pronuncie, algunas de estas definiciones provocan indignación o aplauso.

Tradicionalmente se articula su trabajo a los libros y a la industria editorial como ideal prolongado de su génesis. Esto es, la creación, producción y edición de imágenes gráficas que *fijan, potencian y articulan* usos y definiciones de palabras comisionadas para la alfabetización, el adoctrinamiento, la difusión de conocimiento, la instrucción, la representación científica, el divertimento literario o comercial. Pero este pacto se reconfigura continuamente. En medio de un agitado *auge gráfico* reconoceríamos en este lenguaje una ruta por donde las personas transitan diariamente el mundo. Estas rutas: palabras y gráficas, son un mapeo de los ruidos del universo, un *braille* especializado con el que rozamos las cosas negadas al tacto.

Las palabras son ineludibles. Estamos invadidos por ellas y también por sus representaciones: *¿Ven lo que digo?* Las imágenes y las palabras sugieren un metraje interminable de relaciones que pueden *ilustrar* el tiempo y las cosas. Esta relación no es natural. Lo natural también es una palabra. Lo más *estricto* que podemos decir es que es una articulación *racional y especializada*, y esto se expresa a través de hechos que consideramos literarios, científicos, médicos, supersticiosos, financieros o estúpidos. Pero las palabras tampoco nos proporcionan datos más confiables que las gráficas. Un evidente derroche de licencia hubo en el anuncio *“una imagen*

*dice más que mil palabras*<sup>2</sup>, y algo de escalofriante reside en la palabra cuando, como medusa sartreana, petrifica a los seres y las cosas: entonces *Yo bit; ella, cama*. En la imposición de significado se reconoce algo violento, una herencia o un pacto disciplinar. La reproducción en serie, cualidad con la que se interpreta recurrentemente a la ilustración, fue definitiva para su consideración histórica como arte menor. Muchas vanguardias artísticas consideradas legítimas productoras de imágenes originales han estimado esta práctica y su nominación como un adjetivo peyorativo e insulto: nada peor que señalar el trabajo de algunos artistas como *ilustrativo*.

La tensión que figura allí es, sobre todo, una herencia de prejuicios y malos entendidos constituidos para otras épocas y geografías. Seguir indagando indulgentemente por el reconocimiento de la ilustración como una expresión *artística* ya no debe ser un debate relevante. ¿A quién debería hacerse ese reclamo? ¿Quién se beneficia con el reconocimiento de esta aparente inconsistencia histórica?

Deberíamos no insistir en un problema autoclausurado hace tiempo y abrir cuestionamientos sin nostalgia por las bellas artes o puestos editoriales y publicitarios: ¿Dónde anda ahora *eso* que llamamos ilustración? Quizá lo que llamamos *arte* no es el espacio que permita descifrar completamente nuestra duda.

## Las generaciones ilustradas

Desde algunas perspectivas, la ilustración es ante todo *funcional y reproducible*. Una ilustración es una imagen. Pero una imagen que cumpliría ciertas particularidades. Para Carlos Riaño:

[...] hay dos maneras gracias a las que una imagen se constituye como ilustración: una de ellas es por determinación, cuando la imagen se concibe para un texto específico que la requiere. Toda su conceptualización, estructura y configuración visual están determinadas por una función que es su última causa.

---

2 “Uno de los mayores malentendidos de la cultura visual es la frase “una imagen vale más que mil palabras” [...] Si se rastrea su origen, se verá que se trata de un falso debate. En realidad, la traducción adecuada de este proverbio chino debería ser “el significado de una imagen puede expresar diez mil palabras”, que no superpone lo gráfico a lo textual, sino que los hace convivir en armonía. El nacimiento de la confusión es, por demás, bizarro. Un publicista norteamericano lo introdujo en el mundo occidental en un aviso de polvo para hornear Royal. Allí, el dibujo de un “sabio chino” sentenciaba que una imagen vale más que mil palabras y exhibía con orgullo un bizcochuelo de incuestionable altura. Desde entonces, la puerta estuvo abierta para refutadores y apologistas” (Rottman 2006: 107).

En este caso se trata de la elaboración de la imagen visual, que consiste en el establecimiento de todos los elementos fácticos: su elaboración, su composición, lo cual determina las figuras que articulan unos sentidos particulares que la hacen legítima dentro del contexto que la solicita. La otra forma es por asignación, cuando la imagen existe o ya está hecha y al tener una realidad visual específica, se desplaza a un contexto determinado que le da sentido como imagen que ilustra; es decir, se articula de nuevo con otras figuras y se define a partir de un acto de recontextualización (2009: 28-29).

Riaño presenta una característica que es imprescindible para la *ilustración editorial*: su carácter correlativo. La capacidad ilustrativa de una imagen quedaría atada a cierta intencionalidad *previa a su producción y/o ubicación*, otorgando, de alguna manera, preponderancia y capacidad de fijar significado a la idea o al contenido que precede a la imagen.

Esta definición de ilustración no se alteró demasiado hasta finales del siglo XX. Según Juan Martínez Moro, el uso histórico de la ilustración como ornamento o complemento de géneros literarios, escritos periodísticos, publicitarios y biomédicos, cumpliría a lo largo del siglo XIX “[...] el papel de reunir, de manera concurrente, los intereses de la estética, la información y el conocimiento. Como género artístico vino a la luz con el cometido de dar solución formal técnica al problema que planteaba la difusión visual de la información y el conocimiento, principalmente a través de la cultura del libro impreso” (2004: 6). Martínez Moro desarrolla una tenaz apuesta en su investigación *La ilustración como categoría, una teoría unificada sobre arte y conocimiento* (2004). Este juicioso texto, pensado y escrito con visión eurocéntrica, propone a la ilustración gráfica como un medio estético y soporte indispensable en la difusión del *conocimiento* en la empresa moderna. Sugiere que desde el Renacimiento, y a largo del siglo XVII y hasta el XIX, la ilustración gráfica sirvió para el establecimiento de nuevos paradigmas visuales a través de la floreciente industria editorial y de la cultura del libro. La postura de Martínez Moro es una argumentación pormenorizada de la ilustración *como expresión artística*, que se concilia frente al estatus epistemológico, como la posibilidad de representación de complejidades ininteligibles.

Para Martínez Moro, dos épocas han hecho preponderante la presencia de la ilustración en occidente: *la cultura barroca del siglo XVII y el arte contemporáneo del siglo XX*, momento crucial donde “la ilustración quedó recogida esencialmente entre las guardas del libro impreso” (Moro 2004: 241). El autor afirma que esta presencia ilustrada se manifestará en tres nuevos paradigmas visuales/estéticos/epistemológicos: el empírico, el

estético y el mecánico, y estos corresponden a unos tipos de ilustración que denomina: *ilustración descriptiva, de concepto e ilustración funcional*.

El estatus de *moderno* es sobre todo un estatus de la palabra, *a través de la palabra*. Tanto *el libro* como *la representación ilustrada* forman parte de ese pronunciamiento: la ilustración gráfica se convirtió, a partir del siglo XV, y a través del soporte que ofrece el libro, en el principal vehículo de construcción del moderno imaginario europeo, en contraposición tanto con el iluminismo simbolista medieval como con la mera repetición de modelos clásicos propugnados desde las vertientes renacentistas más ortodoxas (Martínez Moro 2004: 50).<sup>3</sup>

En Colombia, la Expedición Botánica (1783-1808 / 1811-1816) y los trabajos ilustrados de Salvador Rizo y Francisco Javier Matiz<sup>4</sup>, la alfabetización y los textos escolares, el papel periódico ilustrado, la salubridad pública y los *comparativos ilustrados* sobre los perjuicios de la chicha en relación con la cerveza son algunas de las formas particulares en que la herencia *ilustrada y la gráfica ilustrada* se manifestaron durante la colonia y la independencia en nuestro territorio. Al respecto, Mauricio Nieto señala:

La necesidad de ordenar la naturaleza y clasificar todos sus objetos ha sido siempre una empresa en estrecha relación con los procesos de conquista y expansión imperial. Todo proyecto político de expansión y dominio requiere de mecanismos de apropiación de lo desconocido y de estrategias para incorporar lo extraño dentro de marcos de referencia familiares. La construcción de un imperio o una nación supone una intensa actividad científica que haga posible ordenar la naturaleza y la sociedad. Por lo tanto, la historia natural y la política deben ser

---

3 Martínez Moro refiriéndose, en síntesis, al trabajo de Williams M. Ivins, *Prints and Visual Communications* (1953), traducido al español como *Imagen impresa y conocimiento*

4 Tanto Salvador Rizo como Francisco Javier Matiz fueron *“artistas ilustradores”* de la Expedición Botánica. Rizo fue un botánico nacido en Mompo en 1760 y muerto en Bogotá en 1816. Era delineante para un ingeniero de caminos militar cuando conoció a José Celestino Mutis en Bogotá en 1784. Rizo fue nombrado “primer pintor” y, como mayordomo, también se encargó de la administración y finanzas de la Expedición; y dirigió igualmente la escuela de pintura de esta. Entre las láminas que se conservan de la Expedición Botánica hay 140 firmadas por Rizo, además de muchas otras no firmadas (Uribe Uribe 1960). Matiz fue un botánico y pintor colombiano nacido en Guaduas (Cundinamarca), según algunas fuentes en 1762 y según otras en 1774, y muerto en Santafé de Bogotá en 1851. De modesto origen, Matiz fue adiestrado por José Celestino Mutis como artista especializado en botánica, y lo incorporó como pintor-botánico en los trabajos de la flora bogotana. Matiz se incorporó a la Expedición Botánica de Nueva Granada en Mariquita en 1783, y permaneció a su servicio hasta su disolución en 1816. De las 5.393 láminas de la Flora del Nuevo Reino de Granada, 215 están firmadas por Matiz.

consideradas expresiones de un mismo propósito de control y dominio (Nieto 1996: en línea).

La *industria editorial* colombiana tendrá desde sus inicios hasta mediados del siglo XX la inspiración de ese espíritu modernizante ilustrado y el estatus de empresa civilizadora a través de la difusión racional de la palabra. Será ese sentido clasificatorio en las letras y el arte representacional de lo bello lo que, en buena medida, conciliará una definición estable de ilustración. Diana Castellanos<sup>5</sup>, reconocida por muchos colegas como una de las pioneras en *modernizar* el lenguaje de la ilustración editorial en el ámbito de curaduría en Colombia, reseña:

La ilustración es un lenguaje autónomo propio de las bidimensionalidad a través de la cual se interpreta, opina y –en ocasiones– se narra con imágenes que han de ser difundidas por medio de su reproducción. Si la reproducción es el fin ulterior de la ilustración, entonces, si una imagen se crea desde un concepto, un texto o simplemente como un experimento formal, ¿se puede llamar ilustración? ¿Por qué se denomina a estas imágenes ilustración? Porque son elementales o ingenuas; las imágenes decorativas no son sinónimo de ilustración. Es más, en su mayoría cuando se publican son unas reproducciones, pobres, intrascendentes. Considero que todo aquel que se llama ilustrador debe ser capaz de enfrentarse a un concepto o un texto y explorar formalmente sus posibles interpretaciones, indagando con las opciones implícitas en la reproducción de

---

5 Coordinadora del Área gráfica y dibujo. Diseñadora e ilustradora editorial, recibió formación de pregrado en la Universidad Javeriana y se graduó en 1972. En 1981 obtuvo un título como ilustradora editorial con énfasis en grabado y técnicas planográficas del Saint Martens School of Arts, Londres, Inglaterra. Ha mantenido la actualización de sus conocimientos y formación participando de seminarios y talleres en Colombia y fuera de ella. En 1989 fue invitada por la UNESCO para representar a Colombia en el Works-Shop de la Bienal de Ilustración de Bratislava, Eslovaquia -Works-Shop. BIB 89-. Desde ese momento su tema de investigación ha sido el libro, su historia y sus múltiples expresiones como lenguaje propio del diseño editorial. Desde 1978 ha trabajado como ilustradora y diseñadora editorial independiente. Fue directora de arte para Editorial Norma (1985-88). En el área de literatura infantil, tuvo a su cargo el diseño de varias colecciones las cuales recibieron distinciones a nivel nacional y latinoamericano. Ha ilustrado y diseñado numerosos libros destinados al público infantil para editoriales colombianas. En la actualidad se desempeña como ilustradora para ediciones dirigidas a un público adulto, y como diseñadora editorial ha colaborado con varias editoriales nacionales e instituciones de carácter cultural en la producción gráfica de catálogos y libros de lujo de gran formato. Hoy en día diseña e ilustra para el Convenio Andrés Bello y tiene a su cargo la dirección artística y diseño de la revista TABLERO, editada por dicho organismo. Desde 1996 es profesora del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de <http://pujportal.javeriana.edu.co>, acceso el 21 de julio de 2012.

imágenes. Debe haber percibido sus ilustraciones difundidas al alcance de un público desconocido que las ha disfrutado, las ha leído de acuerdo a su contexto y las habrá criticado. No es suficiente con producir dibujos y llamarlos ilustraciones para que estos realmente alcancen esa denominación; sin embargo por el hecho de tratarse de dibujos, pinturas, ensambles o fotografías, no significa que sean ilustraciones, y si en su condición de imagen bidimensional estas no sustentan desde la unidad, no es el calificativo de ilustraciones lo que las va a proteger de la falta de calidad gráfica que pudieran ostentar (Castellanos 2011: XVII).

Las bellas artes<sup>6</sup>, como referente eurocentrado, se instrumentalizaron bajo ideales de proporcionalidad, *difusión de cánones* y maestría técnico-representativa. Por su parte, la ilustración, derivada en copia y reproducción, se aproximaría más a los métodos de la pintura por encargo, la fotografía y el grabado, estas últimas consideradas también como prácticas *menores*, aplicadas, *editables* y reproducibles. Para la ilustración fue la tarea de vincularse al texto escrito coinvirtiéndose en *palabra ilustrada*, instrumento trasmisor del lenguaje moderno que concibió al libro impreso como su canal privilegiado de difusión.

El estatus de ilustrador(a) se *adquiría* a través del trabajo como intérprete de la palabra y de *capacidad gráfica* acorde con taxonomías adaptadas desde prácticas editoriales y literarias. Surgen entonces el ilustrador científico o *la ilustradora infantil*, quedando inscritos como parte de la historia de uno de los objetos más preciados de la cultura humana: el libro. Pero a finales del siglo XX, algo ha cambiado. No se trata que la ilustración haya superado su caracterizada inferioridad o dependencia respecto al gran arte o la textualidad. No. Quizá sea algo más interesante. Tal vez su mutación tenga que ver con la manera en que es cooptada actualmente por otras formas de *control en contenidos*, diferentes a la palabra especializada, la prensa y el orden editorial.

La expresión ilustrada parece desplazarse a espacios que antes le eran consagrados legítimamente a la pintura, la galería y la curaduría más ortodoxa. Esto no debe ser entendido como un *ascenso reivindicador*. No nos encontramos en épocas más "*libres*" para la ilustración por su parcial distanciamiento respecto al libro o al texto escrito. No. Ya hemos dicho, como la ilustración *libre* fulmina cualquier condición de ilustración.

---

6 Categoría atribuida a Charles Batteux (1746), a inicios de la denominada Revolución Industrial.

Parecería, sí, que debiéramos considerar la emergencia de formas *inéditas de edición* que podrían resignificar la práctica y su definición.

Sin ser un lugar de enunciación tradicionalmente *prestigioso*, la ilustración se encuentra articulada a la manera cotidiana en que *se editan y circulan* imágenes y representaciones. Como expresión, función o método, se encuentra forzada a representar *contenidos* y por tanto, también a los ecos y circunstancias que contextualizan esos contenidos. En la transformación actual de la ilustración vemos reconfiguraciones técnicas y tecnológicas, pero también el pronunciamiento de *otras* formas de comunicación paralelas al lenguaje escrito. Nada nuevo, nada original, pero finalmente pronunciamiento.

W. J .T. Mitchell<sup>7</sup> propone una perspectiva que puede interpretar este momento. Señala que las imágenes tienen *vida* y que esta *vida* es transferida por quienes las crearon. Las imágenes se presentan ante nosotros nutridas por múltiples antecedentes e intenciones. Nuestra tentativa a describirlas o interpretarlas lingüísticamente sería *una forma de hablar* de las imágenes, no de *entenderlas*. Según Mitchell, las imágenes y las palabras corresponden a distintos órdenes de conocimiento.

Su apuesta, entonces, es la de desbordar el estudio del arte ampliando el espectro de análisis de las imágenes hacia un espacio denominado *cultura visual*.<sup>8</sup> La cultura visual supone que *no hay ojo inocente* y que la visualidad

---

7 W. J. T Mitchell es profesor de inglés e historia del arte en la Universidad de Chicago. Es editor de la revista interdisciplinaria *Critical Inquiry*, publicación trimestral dedicada a la teoría crítica de las artes y las ciencias humanas. Un estudioso y teórico de los medios de comunicación, las artes visuales y la literatura, Mitchell se asocia con los campos emergentes de la cultura visual y la iconología (el estudio de las imágenes a través de los medios de comunicación). Se le conoce especialmente por su trabajo sobre las relaciones de las representaciones visuales y verbales en el contexto de las cuestiones sociales y políticas. Bajo su dirección editorial, *Critical Inquiry* ha publicado números especiales sobre el arte público, el psicoanálisis, el pluralismo, el feminismo, la sociología de la literatura, los cánones, la raza y la identidad, la narrativa, la política de la interpretación, la teoría postcolonial, y muchos otros temas. Entre sus publicaciones se destacan: *The Pictorial Turn* (1992), *What do pictures want?* (1996), *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon* (1998), *Picture Theory* (1994), *Art and the Public Sphere* (1993), *Landscape and Power* (1992), *Iconology* (1987), *The Language of Images* (1980), *On Narrative* (1981) y *The Politics of Interpretation* (1984). Recuperado de <http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/home.htm>, acceso el 12 de diciembre de 2012.

8 La cultura visual es el campo de estudio de los estudios visuales. Al respecto dice la profesora de la UBA Ana María Telesca: “Podemos acordar que los estudios visuales funcionan como un complemento [...], ocupándose específicamente de la imagen técnica y científica, la televisión y los medios digitales, además de tomar en cuenta las investigaciones en torno a la fenomenología de la visión, los estudios semióticos de las imágenes y los signos visuales, los estudios cognitivos, fisiológicos y fenomenológicos del proceso visual, los



contemporánea parte de la aceptación de la visión como un sentido históricamente privilegiado, aprendido y construido. Se involucra así a productores, pero también a lectores o espectadores de manera activa en la elaboración de significados y en la circulación, exhibición o construcción de imágenes y sentidos. En este enfoque encontraríamos cómo la vida cultural y social es franqueada en momentos donde lo visual se pone en entredicho. Esto implicaría enlazar la forma como operan las imágenes en un tiempo y espacio determinado con la manera como se ven transversalizadas en términos de clase, género, raza e identidad sexual centrando su acción en la cotidianidad y en el reconocimiento *del otro, lo otro* a través de las mismas imágenes. Según Mitchell, a las imágenes no tendría sentido describirlas, tendríamos que preguntarles más bien *qué quieren*.

La autoría ha reposado sobre una red de términos disciplinares, predominantemente pedagógicos, semióticos y lingüísticos que hoy resultarían ambiguos para recoger las impresiones de la época. Los certificados de control y distribución editorial, la prensa, los espacios de exhibición y circulación como galerías, televisión, calles, paredes públicas y privadas, los textiles y *cuerpos humanos*, no son un espacio nuevo para la aparición de las imágenes. No. Pero sí los son para cierta forma pronunciada de ilustración y edición de contenidos gráficos, donde sus circuitos, practicantes, soportes y contenedores *develarían* lo que ha mutado en su práctica:

Si la urgencia en la pregunta sobre qué es una imagen es algo menor actualmente, no es porque haya dejado de tener fuerza entre nosotros, ni ciertamente porque se comprenda su naturaleza con claridad. Es un tópico de la crítica moderna considerar que las imágenes poseen un poder en el mundo moderno con el que ni soñaban los antiguos idolatras. [...] El lenguaje y las imágenes no son ya lo que prometían ser para los críticos y los filósofos de la ilustración (un medio perfecto y trasparente a través del cual el entendimiento puede representar la realidad) (Mitchell 2011: 108).

---

estudios sociológicos de la representación y la recepción, la antropología visual, la óptica física y la visión animal, etc. El objeto de los estudios visuales sería lo que Hal Foster llamó 'visualidad'. Otros antecedentes a considerar en esta breve revisión de los orígenes de los Estudios Visuales son los debates que surgieron a mediados de la década del setenta sobre la crisis de la modernidad y la necesidad de definir la etapa que se estaba viviendo" (Telesca 2009: 6).

## El modelo editorial

“*Hacerse ilustrador hace veinte años era otra cosa*”. Esta afirmación es reiterativa cuando se charla con personas que vienen haciendo ilustración desde antes de los años noventa. El sentido de la declaración es rastreable. Es el criterio de quienes estuvieron articulados por mucho tiempo a circuitos editoriales y medios publicitarios como *legítimas* formas de regulación simbólica y laboral<sup>9</sup>. Así, ilustrar sería un oficio-profesión donde consagrarse y legitimarse implicaba (*Antes de la publicación, la circulación de un tiraje limitado, impreso y el pago en retribución por obra editada y/o sus cargos en regalías*), el tránsito a través de filtros administrados por escritores, escritoras, dueños y dueñas de editoriales o directores y directoras de arte, quienes determinaban la viabilidad de las imágenes y gestionan su edición. A estos agentes, representantes de contenidos, les llamaremos en adelante *agentes del gusto*: personas que a través de la academia (formal e informal), agencia, editorial, requerimiento curatorial o publicitario, canalizan y adecuan los requerimientos estéticos, comunicativos o de consumo de un grupo humano, con el trabajo de los y las ilustradoras. *Los agentes del gusto* son también, representantes de estructuras administrativas, académicas, corporativas o de contenidos formales o emergentes. Se encuentran articulados con agendas identitarias, donde se promueven representaciones y narrativas mediáticas y /o estéticas de gobierno, educación, industria, nacionalidad, racialidad, género, clase, cultura o tecnología: lo publicable o no publicable. Esto sin duda, complejiza de forma interesante, el análisis de la autoría, el derecho registrado, la autenticidad, lo original, o el llamado gusto personal o de mayorías y minorías.

Para esta época, la ilustración, como *técnica*, es sinónimo de talento pictórico, dibujo representativo y capacidad de lectura e interpretación de la palabra y de los textos escritos. Sin ser la formación de los y las ilustradoras, una *formación academizada*, muchos y muchas optarán por pre legitimarse acreditándose como diseñadoras y diseñadores gráficos, arquitectos, arquitectas, o artistas plásticas y plásticos. Por esto, con o sin titularidad, el sesgo

---

9 Los diccionarios y enciclopedia fueron durante mucho tiempo un banco de definiciones estables que prefiguró usos adecuados de las palabras. Cito acá la definición de *ilustración*, que, aunque sea de una versión actualizada, responde a la forma estable que se consideró desde los albores del enciclopedismo:

*Ilustrar*. TR. 1. Dar luz al entendimiento. U. t. c. prnl. Con los instrumentos de navegación se ilustraba sobre la ruta que debía seguir. 2. Aclarar un punto o materia con palabras, imágenes, o de otro modo. Este ejemplo ilustra la explicación. 3. Adornar un impreso con láminas o grabados alusivos al texto. Un montaje fotográfico ilustraba la sección. 4. Instruir, civilizar. U. t. c. prnl. Con sus libros se ilustró toda una generación. 5. Rel. Dicho de Dios: Alumbrar interiormente a las criaturas con luz sobrenatural. Diccionario esencial de la Real Academia Española. Vigésima segunda edición (RAE 2006: en línea).

*autodidacta* es un sello casi distintivo y generacional hasta finales de los noventa. Todos y todas estuvieron regularizados por prácticas de legitimación y lógicas de circulación editorial. Se acercaron a los cánones de representación a través de la teoría del color, el dibujo anatómico y comparado, la perspectiva, la descriptiva y la fotografía, pero solo obtuvieron su estatus de ilustrador(a) con la publicación de sus ilustraciones en medios impresos. Esto, quizá, eco y consecuencia de las décadas cuando la industria editorial colombiana empezaba a articularse con modelos globalizados de producción a través del trabajo de directores de arte, editores y curadores (*agentes representantes del gusto*).

La agenda que respalda la codificación del gusto, es decir, el señalamiento certificado de lo que es viable, bello, confiable, acorde o adecuado presupone pactos de identificación. Las agendas identitarias (*representaciones de lo nacional, lo femenino, lo infantil, lo indígena, lo latinoamericano, impulsadas desde institucionalidades como la academia, el estado o la salud pública...*) no son ajenas al contexto editorial. La certificación como *agente del gusto* estuvo articulada en alguna medida por taxonomías internacionales del mundo editorial industrializado, donde la gráfica *del tercer mundo* resultaba acentuada en colores primarios y escenificaciones *naif*<sup>10</sup>. Por supuesto, esta no fue la única caracterización. Pero el entorno editorial y las representaciones gráficas sesgadas medianamente por esta visión colonizada constituyeron un buen tramo de la ilustración como práctica, oficio o profesión durante el siglo XX. En este tiempo-espacio surgirán ilustradores e ilustradoras con nombre propio, ya no *pintores o artistas* que hacían ilustración. El sistema de ingreso a este circuito fue prioritariamente el contacto con *agentes del gusto* vinculados a medios editoriales. Se clasifica el trabajo de las y los ilustradores por capacidad de interpretación de contenidos textuales para determinados públicos y lectores.

Una constante se hace evidente: los y las agentes del *gusto* (*directores y directoras de arte, editoras, editores, curadores y curadoras*) son quienes canalizan el máximo reconocimiento simbólico a través de *la publicación*. Este momento es considerado por las y los ilustradores reconocidos, como “[un] tiempo donde eran tratados con respeto, como artistas”.<sup>11</sup>

En los ochenta y noventa en Bogotá, las y los ilustradores aún podían cuantificarse y cualificarse desde el circuito editorial. La ilustración en sus taxonomías editoriales:

---

10 Del francés *naif*, “ingenuo”. Generalmente se reseña así a expresiones plásticas o artísticas caracterizadas por espontaneidad, ingenuidad y autodidactismo de alguna manera infantil, esto es, carentes de rigor técnico y perspectiva geométrica.

11 Afirmación coincidente de varios entrevistados y entrevistadas, para este caso ilustradorxs del circuito editorial y/o publicitario de los ochenta y noventa. Sobre su voz y trayectoria estableceremos puente y conclusiones en el capítulo 3.

pedagogía<sup>12</sup>, lectores infantiles/primeros lectores, se convirtió hasta finales del siglo XX en la forma institucionalizada que más enunciados y espacios laborales y simbólicos produjo sobre el tema:

El *boom* no alcanza su *bang* hasta 1982, año en que se da inicio a un proceso que desplegó condiciones para la ilustración en Colombia. Las editoriales consolidan nuevas colecciones para niños (desafortunado, pues solo aquellos que nos la queríamos jugar con imágenes destinadas a público infantil, encontrábamos espacios) [...] Estas empresas creían en el talento existente en el país, lo que entusiasmó a artistas de muy diversas procedencias, muchos de ellos autodidactas, y a otros que venían de escuelas de diseño gráfico o de academias de bellas artes (Castellanos 2010: XVI).

De esta forma, se gesta una etapa reciente en la ilustración colombiana, donde la industria editorial tuvo un marcado énfasis en la producción de imágenes reconocidas como infantiles, determinando un acento simbólico y laboral que suscribe a la imagen ilustrada como componente esencial y previo al abordaje de la compleja fase lectoescritora, propia del universo adulto.

La educación de lectores ideales es una constante en el circuito del espacio tiempo editorial. Para la época, esto se puede ejemplificar con la colección *Formemos lectores*, del Banco del Libro (editada en 2001 en Venezuela y de circulación en Colombia), la cual en su folleto “Cómo escoger el libro adecuado”, sugiere a los adultos (padres de familia y docentes principalmente) contenidos e ilustraciones que *fomentan* la lectura en niños y jóvenes. Este tipo de recomendaciones no responde exclusivamente a fundamentos de circulación y demanda. Sobre ellas se teje todo un entramado de especializaciones que cifran gusto, representación, constitución de identidades y pedagogías. Estas instancias se consideran, dentro de cierto circuito simbólico, como asesoras del quehacer de los libreros, productores de contenidos y educadores frente a *un mercantilismo* que deviene en productos para el entretenimiento y no para la lectura como ejercicio del conocimiento: distinción por símbolos y consumo.

Otro caso de influencia significativa en Colombia durante las décadas del ochenta y noventa del siglo XX es la IBBY: *International Board on Books for Young People*, entidad suiza que fundamenta su misión en principios tales como promover entendimiento internacional a través de los libros para niños:

---

12 Libros escolares: libros o cartillas orientadas a ciclos académicos escolares. Están discriminados por áreas del conocimiento y se rigen por los lineamientos del Ministerio de Educación y entidades adscritas. Además de ser profusamente ilustrados, fueron también un rentable negocio editorial.

Dar a los niños en todas partes la oportunidad de tener acceso a los libros con un alto nivel literario y artístico. Alentar la publicación y distribución de libros infantiles de calidad, especialmente en los países en desarrollo. Proporcionar apoyo y formación para las personas que trabajan con niños y la literatura infantil. Estimular la investigación y trabajos académicos en el campo de la literatura infantil (IBBY 2013: en línea).

La IBBY emite sólidas y documentadas publicaciones de carácter especializado cuyos contenidos y reflexiones buscan impulsar y debatir la relación entre lectura, literatura y formación a través de los libros para niños. Estas reflexiones hicieron parte durante mucho tiempo del restringido grupo de publicaciones circulantes en Colombia que se referían lateral o directamente a la relación entre contenidos e ilustración<sup>13</sup>. Para la época, la producción de textos ilustrados infantiles alcanzó un nivel significativo en la producción editorial nacional. Sin ser determinante ni generalizado, este nicho laboral podría haber contribuido al desarrollo de clichés descriptivos del oficio, muy afianzados en la época, tales como “*yo ilustro porque hay un niño/niña dentro de mí*” o “*los ilustradores son como niños*”. El (la) ilustrador(a) (como sujeto infantilizado, imaginativo, desprevenido) y la interpretación de los lenguajes gráficos como expresiones menores y previas a la *lectoescritura* constituyeron una de las estigmatizaciones más referenciadas y poco cuestionadas durante la década del ochenta y finales de los noventa en Bogotá.

Aunque se produjeron algunos libros-álbum y libros articulados a preceptos literarios, la ilustración para *textos escolares* significó un destacado espacio laboral dentro del tiempo reseñado. Esta es reconocida por sus ejecutantes como un paso “incómodo pero obligado” que contribuyó a la consolidación de formas de remuneración y contratación en modalidad *freelance*, y a la estandarización de cierto modelo de producción en ilustración, resultado del trabajo articulado entre editores, editoras, directores y directoras de arte, gremios y políticas estatales educativas, público, lectoras y lectores idealizados. Pero significó *sobre todo* el encuentro cotidiano con imágenes ilustradas para un gran número de lectoras y lectores en edad escolar.

---

13 Fundalectura ha sido una de las instituciones destacadas en la tarea de respaldar la formación de lectores en Bogotá. Su biblioteca pública es, sin lugar a dudas, una de las más documentadas en ensayos e investigaciones sobre pedagogía y lectores, libros ilustrados y libros álbumes. Fundalectura es una institución privada. Es miembro del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, del Comité permanente de la sección Bibliotecas para niños y jóvenes de la IFLA y de la Organización Internacional del Libro Juvenil, IBBY, a la cual representa en Colombia. Su página oficial es <http://www.fundalectura.org>

Esto es lo que señala Zenaida Osorio en *Personas ilustradas: la imagen de las personas en la iconografía escolar colombiana* (2001). Este trabajo resulta ser un caso particular que toma distancia del análisis literario, genealógico-editorial o pedagógico. En su investigación, Osorio expone cómo, a través de lecturas formales sobre las ilustraciones de textos escolares publicadas en Colombia durante los siglos XIX y XX, son reafirmadas continuamente representaciones reduccionistas de raza, clase, género y territorio. Estos valores serían consolidados en *agendas identitarias*, amparadas en planes estatales educativos donde se articulan políticas gubernamentales y sociales: una red de significados persistentes que pugnan por su naturalización. Al respecto, la autora comenta:

Esta iconografía, surgida como la estrategia visual más importante que acompañó la pretensión de enseñar a leer y escribir a poblaciones cada vez más amplias, formuló y fijó el repertorio de modelos básicos para el buen escolar. Las diminutas viñetas los escasos grabados, luego las litografías, pusieron al alcance de sus ojos (en este caso del lector *infantil* y su familia) imágenes en las que el tiempo infantil se presentó como tiempo escolar y en las que el trayecto escolar por excelencia era el que unía a la casa con la escuela y la escuela con la casa (Osorio 2001: 17; énfasis agregado).

En la época de las y los ilustradores editorializados, las formas de legitimación de su hacer fueron restringidas. Hasta casi finales del siglo XX, la ilustración no estaba inscrita bajo ninguna certificación *formal* educativa, independiente del Diseño Gráfico, las Artes Plásticas o la educación no formal. Esto, en un país donde la titularidad ha sido imprescindible para la inserción laboral y simbólica. No quiero señalar con esto que la formación autodidacta o no formal fue irrelevante. Jamás. Ya especificué cómo el autodidactismo fue casi un sello para estas generaciones. Lo que sí se debe indicar es que, para el momento reseñado, las universidades reconocidas socialmente como *legítimas* articuladoras entre educación y medios de producción, si bien no garantizaban inserción laboral, sí permitieron un panorama *diferencial* a ilustradores e ilustradoras provenientes de sus espacios academizados.

Antecedentes *academizados* formales y no formales de prácticas ilustradas en Bogotá son rastreables mucho más atrás del tiempo que abarca este texto. Para la época estudiada sobresalen la Universidad Jorge Tadeo Lozano (1967) y la Universidad Nacional de Colombia (1969), donde se acentúan las perspectivas editoriales a través de sus programas de Diseño Gráfico, ambos adscritos a facultades de artes. En los talleres tanto universitarios como *no formales* de Esperanza Vallejo y posteriormente de Rodez<sup>14</sup> (a inicios de los 90), se insiste en la especialización y

---

14 Edgar “Rodez” es, sin lugar a dudas, *uno* de los más prolíficos ilustradores en Colombia. No es el único ni un paradigma aislado, pero sí podemos leer a lo largo de su trabajo las

especificidad de la *ilustración* a diferencia de la caricatura o la historieta, lenguajes muy en boga para la misma época. Por supuesto, Esperanza Vallejo y Rodez, no fueron los únicos. Surgen proyectos como la Escuela Nacional de Caricatura, alrededor de la cual se *conciliaron y dispersaron* ilustradores, historietistas y caricaturistas pertenecientes al “Taller del Humor” y el “Cartel del humor” (1992), hitos de la producción gráfica en Bogotá y que, cronológicamente, coinciden con la época que Diana Castellanos refiere como *el boom* de la ilustración, esto es, finales de la década de los setenta e inicio de los noventa del siglo XX.

La primera *Asociación Nacional de Ilustradores* (1983) fue una tentativa de agrupación a través de la cual se intentó articular información y divulgación en voz de ilustradores e ilustradoras, y una forma de interlocución con editoriales sobre derechos gremiales. En este espacio y tiempo, las editoriales que desarrollan proyectos ilustrados se encuentran produciendo o reproduciendo libros álbumes, textos escolares para el sistema educativo formal o revistas especializadas, incluidas las *publicaciones culturales*, esto es, articuladas a los circuitos universitarios, artísticos, periodísticos, de ensayo, crónicas y literatura. Desde esta perspectiva, no fue labor de ilustradores e ilustradoras determinar *contenidos*, entendidos estos, como lo determinado por escritores, escritoras editoras o editores. Les correspondió, sí, ser los coreógrafos de las imágenes que actuaban en esas narrativas. En textos sobre ilustración, se cita esta correspondencia como parte de la historia oficial del libro o los medios editoriales.

En muchas de estas crónicas se delimitó a la ilustración dentro de una taxonomía acomodada a requerimientos textuales de la industria editorial. Tendríamos así: *ilustración infantil, ilustración científica, ilustración educativa, publicitaria, etc.*, y también una constante reminiscencia a las artes aplicadas definiendo de esta manera su carácter estético funcional. Hacia las últimas décadas del siglo XX, un particular panorama saldría a relucir.

### **Nada nuevo bajo el sol. Todo nuevo bajo el sol**

El libro es *una forma de memoria*, simbólica, maleable, respaldada por siglos de prestigio, historias, industrias editoriales y academias. Su redefinición y transformación como *objeto físico* es un hecho. ¿Podría ser acaso que, paralelo a la redefinición del libro como objeto, la ilustración ha transformado su expresión, su función y su práctica? ¿Qué ha llevado a ilustradores e ilustradoras a saltar (aparentemente) sobre el cerco editorial y transitar *a través* de soportes, medios

---

mutaciones que la ilustración, como práctica, ha tenido en los últimos tiempos. Aunque sigue reconociendo un claro interés por la ilustración editorial (particularidad que defiende y enfatiza), su tránsito de “ilustrador” a “artista visual” es un claro ejemplo de la movilidad actual del campo.

y objetos tipo “*no libro*”, regularmente considerados como ajenos a la historia editorial?

Podemos considerar que antes de esta época existían personas y procesos que, en lo particular, vinculaban su trabajo *de ilustración* con espacios distintos al editorial. Por ello, esto no sería lo que marque la ruptura. Lo que resulta significativo hoy es que el modelo constituido por la dupla *academia/sector editorial* no es el enfoque determinante del oficio y la práctica de ilustradores e ilustradoras.

Actualmente en Bogotá, son más frecuentes los encuentros (seminarios, talleres, ferias, cátedras y salones de exposición) que abarcan temáticas como diseño, lectura, lectores, libros digitales e impresos<sup>15</sup>, imagen, tecnología, transmedia, consumo e ilustración. Allí no dejan de surgir pequeños debates sobre las diferencias o articulaciones entre ilustración y pintura digital, o respecto a si la tecnología va en detrimento de obtener precios justos, o cómo funcionan los derechos de autor, o quién es ilustrador y quién no. La persistencia de preguntas y la amplitud de respuestas no son exclusivas de las actuales generaciones. Desde antes, otros y otras ya se habían preguntado sobre por qué considerar a la edición-editorial un hecho neutral a nivel estético y político. También se cuestionaban sobre la infantilización del trabajo de los ilustradores e ilustradoras o por qué no se les consideró autores y autoras como sí ocurrió escritores y escritoras.

La reformulación de preguntas no debe considerarse un olvido de cuestiones anteriores o cierre definitivo del pasado. No. Las transformaciones que afectan cualquier manifestación de los lenguajes humanos deben tener un momento para quienes decidan ver e interpretar *su tiempo como el único posible*.

La ilustración, sin ser una disciplina formal, ni estar *ranqueada legalmente* en Colombia como una profesión, se ha convertido paulatinamente en un *sesgo* relevante que hace atractivos a programas de Diseño Gráfico, escuelas independientes, talleres de autor y encuentros nacionales e internacionales. Tanto la formación de ilustradores e ilustradoras, de creativos y creativas, como la difusión de contenidos relacionados con tecnologías abiertas y derechos de autor son cada vez más frecuentes. Se multiplican colectivos y *crews* de ilustradores y artistas visuales. Aparecen salones esporádicos de ilustración y otros de más largo aliento como *Imagenpalabra*, el Congreso Internacional de Ilustración y, más recientemente, el salón visual Bacánika. La Cámara del Libro de Bogotá deposita esfuerzos particulares para visualizar la ilustración como negocio e ilustradores e ilustradoras comienzan a hablar públicamente sin depender para ello de autores

---

15 Para considerar el impulso institucional al libro digital: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/semana-del-ibro-digital> . Consultado el 29 de octubre de 2013.



y autoras de texto o *agentes del gusto*. Incluso el gobierno nacional,<sup>16</sup> a través del SENA, facilitó la inclusión en Bogotá de un programa en formación de ilustración regulado por una metodología tipo competencias educativas. Es así como, paulatinamente, el número de ilustradores e ilustradoras pasa de una decena a un número incalculable. En estos alcances, señalados por algunos como *conquista de gremios y particulares, o despilfarro de ignorancia*<sup>17</sup>, reside aún la nostalgia por *la autoría en singular*, otro de los aspectos que será revaluado en las actuales condiciones.

El viraje no es particular ni aislado. Hace parte del actual pronunciamiento del *campo visual* donde la ilustración parece tener presencia constante. Tímidos debates procuran diagnosticar una época por comprender, un tiempo donde

---

16 El 22 de diciembre de 1993 (la década del “Bang” de la que nos habla Diana Castellanos) el Congreso de Colombia creó la Ley 98, mediante la cual se dictan normas sobre democratización y fomento de la lectura y venta de libros en Colombia. Esta ley incluye beneficios tributarios para quienes venden o importan libros al país. La misma ley excluye de estos beneficios a horóscopos, fotonovelas, publicaciones sobre modas, pornográfica, tiras cómicas, historietas gráficas y juegos de azar. Esto cambió el 28 de noviembre de 2012, cuando la Corte Constitucional aprobó una modificación a la ley para que fotonovelas, tiras cómicas/historietas gráficas se consideren dentro del concepto de libro y por tanto tengan los mismos beneficios de circulación e impuestos. El párrafo que argumenta la ampliación de la ley dice: “No obstante, la Corte encontró que el medio empleado no aparece como legítimo, toda vez que el legislador acudió a una exclusión total del ámbito de la ley de fomento del libro, a ciertas especies de creaciones literarias, como las tiras cómicas y las fotonovelas, que de acuerdo con conceptos especializados y estudios de contenido sociológico, histórico y artístico, revisten un importante valor cultural como medios de comunicación de masas, expresiones literarias y herramientas pedagógicas para el acceso al conocimiento, que merecen protección y promoción por parte del Estado. Recuperado de <http://www.corteconstitucional.gov.co/comunicados/No.%2048%20comunicado%2028%20de%20noviembre%20de%202012.php>.

Un caso paralelo, que no va en la misma dirección, pero que vale la pena recoger, es el Proyecto AURA (ley única de reconocimiento al trabajo artístico) en Argentina. AURA es un proyecto de ley que busca promover beneficios de la jubilación a ilustradorxs de trayectoria editorial : “en esta rica y larga historia, los dibujantes de Argentina han sido considerados y tratados como “colaboradores externos” a los medios en que publicaban su trabajo, esto es decir, fuera de cualquier beneficio social, fuera de cualquier previsión de futuro. Como hacedores de cultura, formadores de futuros ciudadanos y partícipes de la cultura nacional tanto en el pasado como en el presente y en el futuro, los ilustradores, historietistas y humoristas gráficos tienen variados motivos para que se reconozca su profesión” (Asociación de Dibujantes de Argentina s.f: en línea).

Ambos casos, aunque no documentan exactamente lo mismo, sí articulan la particularidad de una época en relación con circunstancias “legales” y económicas frente al oficio y desempeño de los productores de imágenes, concretamente ilustradores, historietistas y dibujantes. En el caso colombiano, quedaría por señalar que si bien esta ley podría beneficiar a los autores, es una ley que beneficia particularmente a vendedores y consumidores, si se asume que, casi en general, las leyes no se hacen para proteger a la gente, sino para garantizar la movilidad del aparato productivo.

17 Afirmaciones recogidas en las entrevistas. No se comenta la fuente.

automáticamente señalamos a la *tecnología* como la gran responsable de todos los quiebres en lo social. Si bien la tecnología es un renglón transversal en la contemporaneidad, esta no permea todo hecho de manera unitemporal. Quizá sean otros valores y prácticas también transversales, *como las políticas culturales o económicas*, las que se expresan en un cambio que aún se lee bajo premisas adecuadas para tiempos precedentes.

Quiero señalar con esto que las denominadas *nuevas tecnologías* (¡todavía se les llama *nuevas* tecnologías!) y su continuo reformateo mediático no son responsables *en particular* de haber producido el cambio en las formas de hacer y pensar la ilustración en las últimas dos décadas. Son los enunciados y las prácticas respecto a lo considerado como *editable* y la expansión de una activa *cultura abocada a lo visual*, lo que ha propiciado no la deslegitimación de cualquier lectura previa que sobre ilustración se haya desarrollado, sino el re cuestionamiento de los alcances, funciones y límites de la imagen ilustrada.

La cultura visual:

supone la aceptación de una serie de hipótesis que necesitan ser examinadas -por ejemplo- que la visión es (como así decimos) una “construcción cultural” que es aprendida y cultivada, no simplemente dada por naturaleza; que, por consiguiente, tendría una historia relacionada “en algún modo todavía por determinar” con la historia de las artes, las tecnologías, los media, y las prácticas sociales de representación y recepción: y (finalmente) que se halla profundamente entreverada con las sociedades humanas, con las éticas y políticas, con las estéticas y la epistemología del ver y del ser visto (Mitchell 2003: 19).

Esta perspectiva, sin desarticularse radicalmente del modelo *ilustración/editorial*, nos alejaría de una visión tal vez hegemónica de ver y hacer ilustración. Quizá esto no sea de gusto generalizado, pero gustar a todo el mundo tampoco es una apuesta.

## **Edición tradicional y formas emergentes e inéditas de edición**

La industria tradicional del libro pugna diariamente por prevalecer mientras asiste a una de sus más paradigmáticas transformaciones: la digitalización de contenidos *físicos y materiales*. El surgimiento de las redes digitales, y con ellas modelos tecnoprivatizadores de inmateriales como “la nube”, el reformateo de las legislaciones sobre derecho privado y de autor (*pensadas en su momento para temas análogos/materiales, hoy urgidas de operar en entornos digitales/inmateriales*), y la creciente ambigüedad social y económica de los derechos

registrados caracterizan un tiempo donde prácticas y enunciados empresariales se imponen como modelos legitimadores en la vida cotidiana de las personas.

El sector editorial, que constituyó entre los ochenta y noventa un renglón significativo en el plano de las industrias culturales colombianas, disputa actualmente este espacio con sectores emergentes de las artes visuales y del entretenimiento. Su distintiva secuencia (editable-publicable-circulable) sigue caracterizándole, pero ya no opera como en su momento, anclada sobre premisas de industria sólida.

Por esto, *la edición* debe ser comprendida como un proceso maleable que se ajusta a épocas y circunstancias no solo tecnológicas, sino también sociales y simbólicas. Podríamos definirle como *un método a través del cual los contenidos son sometidos al control de agentes legitimadores<sup>18</sup> para ser certificados y validar su reproducción y circulación*. Si, como anotó Diana Castellanos, “la reproducción es el fin ulterior de la ilustración” (2010: XVII), reproducción y edición serían *formas de regulación y legitimación de la práctica ilustrada, tanto en el régimen tradicional como en el emergente contexto de la cultura visual*.

Desde antes, la edición ha sido un mecanismo simbólico de control sobre las representaciones, recepciones y circulación. La réplica de este sistema en instancias fuera del entorno editorial/libro, y el surgimiento de otros canales y otros actores amplían el espectro de lo *ilustrable* multiplicando objetos, agentes y productores, promoviendo el aumento de la práctica, practicantes y *lectores y lectoras* de ilustración.

Es importante señalar que esta aparente *expansión del campo* no está ocurriendo solo en relación con la ilustración. De hecho, no. En otros espacios antes *especializados*, la secularización de lo editable y la administración de contenidos por quienes fueron considerados *público o audiencia* resultan hoy características de la vida social mediática. Los afiliados a Facebook, como productores, consumidores y difusores de contenidos, la vida *transmedia* y la autopromoción de la imagen pública en las redes sociales son solo algunos ejemplos de esta ambigua expansión, que si bien responde a la desacralización de antiguos regímenes sobre lo creativo como privilegio especializado, también señalan la reconfiguración del consumo sobre una brutal alegoría: el aparente triunfo de la individualidad y la identidad como producto.

Tanto libros ilustrados como formas emergentes de ilustración se encuentran vinculados en una abismal producción audiovisual, redefiniendo, sin proponérselo, su habitual articulación con la imagen y la palabra. La antigua y dolorosa bastardía es ahora factor de halago y quizá hasta de academización. La ampliación sin

---

18 Entre ellos, los agentes del gusto.

precedentes de herramientas gráfico-electrónicas como los vectores, píxeles o gráficas 3D son solo algunas de las manifestaciones de su embate instrumental. Estos ensanchamientos no son una reivindicación histórica. Aún con estos pronunciamientos tecno-estéticos, la ilustración, como práctica, sigue siendo en gran parte lo mismo: un lenguaje articulado o codependiente de otro lenguaje, generalmente textual. Pero también podría ser interpretada como *la creación de graficas e imágenes a través de las cuales transitan y trafican significados en relación con un texto, un enunciado u otra imagen.*

Este cambio, sutil pero significativo, tiene como soporte *la emergencia y promoción de identidades flexibles y auto gestionadas como otra forma de edición y control sobre contenidos y sentidos de las ilustraciones.* Asistimos a lo que podemos referir como *autoedición*, es decir, a la articulación de los ilustradores e ilustradoras a otras prácticas simbólicas de formación, mediación, exposición, publicación, mercado y trabajo, donde *una aparente autodeterminación* regula los contenidos.

Lo anterior resignifica las formas de legitimación tradicionales e imprescindibles. *El estilo*, por ejemplo, considerado durante mucho tiempo como el *sello distintivo e irrefutable de personas o épocas*, muta como tendencia explícita o simple moda: un resultado actualizado por el consumo, las exigencias de agentes del gusto y los señalamientos considerados como *tendencias de mercado.*

*El estilo* es una agenda significativa en la *gestión de la identidad en redes sociales.* Responde inicialmente a un auto señalamiento consensuado. Su manifestación o afiliación permite a personas referirse a sí mismas como parte de la práctica: *Soy ilustradora/Soy ilustrador.* En segundo lugar, actúa como regulador de sentidos y representaciones. Esto es, a través de la *circulación en redes de su nombre o de su trabajo*, obteniendo capacidad de réplica, señalamiento y admiración: una simbiosis transferida al *cuero mismo* desde la marca, la identidad y mercado.

Las y los ilustradores, siguen *escenificando* una búsqueda original, pero pocas veces debaten que ese “original” ya no equivale a un valor único o quizá metafísico, sino a una cadena asociativa de hechos y objetos que desencadenan *en estilo.* Ambigüedades cada vez más evidentes que causan desconcierto frente a prácticas privatizadoras, derechos registrados y corporativos donde, en ocasiones, originalidad equivale a quien pública, patenta o registra primero. Por ello, interpretar la relación *de lo legal y lo creativo, lo original y el plagio, lo citado o copiado* es tarea que debe ser revisada con cautela y sin marcados e ingenuos apasionamientos. Igual debe ocurrir con categorizaciones emergentes como *ilustración experimental.* *En lo experimental y en lo nuevo* podemos rastrear una dualidad creativa ambigua y dinámica; esto es, tanto un simplismo comercial, como los auténticos deseos por aminorar la distancia canónica entre las formas tradicionales de ilustración y efectivamente *hacer ilustración.*

En esto es posible que se cometan descuidos presuntuosos, señalando como descubrimiento absoluto procedimientos, objetos o experiencias mil veces citadas. Quizá por ello lo experimental no debe abandonar jamás la sospecha ni su tendencia hacia el fracaso; esto es, una capacidad para vigilar su propia acción.

## La formación y el trabajo

Decidir formarse como ilustrador o ilustradora ha implicado hacer un recorrido por fronteras académicas. Debemos reconocer en lo académico (*formal o no formal*) un espacio conflictivo entre *estéticas, discursos, políticas, consumo, técnicas y tecnológicas*. La ilustración actualizada es un medio maleable; de allí que sea igualmente maleable definir que debe “*estudiar*” o “*no estudiar*” una persona que toma tal decisión. La aspiración laboral se verá en algún momento cooptada por impositivos modelos de integración social-empresarial donde se define lo creativo como un trabajo articulado a la emergente industria del entretenimiento. En esta dinámica se consolida el modelo *freelance*, la forma contractual más recurrente y que abarca desde sistemas de pagos, regalías y “reconocimiento”, hasta aprovechamiento de recursos legales para explotar a alguien más. Esta caracterización hace evidente la inserción de Colombia en pactos globales de producción propios de una economía en la modernidad líquida<sup>19</sup>. Devengar pago por ser ilustrador o ilustradora *inserto/a en el mercado*, pasa por definirse como creativo y creativa. Si preserva cercanía al entorno editorial, la o el ilustrador podría ser considerado artista, denominación a veces conveniente, que al parecer le impermeabiliza de esquemas empresariales. Su ego resulta una cualidad en negociación: una especie de individualización laboral especializada. Michela Marzano describe a esta persona como alguien:

Conectado con su portátil y unido al mundo entero, cree que posee los medios materiales y tecnológicos de hacer realidad lo que quiere; es el culto al voluntarismo. Liberado de antiguas obligaciones morales, que le dictaban lo que tenía que hacer, el hombre occidental se cree capaz de determinar de forma precisa lo que desea; es el culto a la autonomía (2011: 13).

Los cambios que escenifican la transición del quehacer de ilustradoras e ilustradores resultarían consecuentes con la historia oficial del libro, si se lee a los medios digitales como consecuencia unilateral del impreso. Pero esta transformación dista de ello y no está desarticulada de las mutaciones del conocimiento y de los

---

19 La expresión, acuñada por Zygmunt Bauman (2004), argumentaría el tránsito de una modernidad sólida (dura, estable y repetitiva) a una líquida (flexible y voluble), donde las estructuras sociales no se sostienen en el tiempo, no se solidifican y no sirven de marco de referencia permanente.

embates de la economía liberal sobre la educación y el arte. Para algunos, esa interpretación es sobrecogedora. Podría ser de lo que Diana Castellanos señala como “decadencia” (2011: XVI), pero que sugiero, debe llamarle *ruptura*.

La gestión empresarial y la *sapiencia editorial* han sido también mecanismos a través de los cuales *la empresa, síntesis del vínculo social a principio de siglo XXI*, dispone cantidades de individuos especializados que suplen constantemente las necesidades de la productividad y el consumo. *La educación especializada* y el *profesionalismo* son instrumentos socialmente reconocidos y legitimados que permiten promover, entre otras cosas, la privatización de lenguajes tanto visuales como textuales. Quizá de allí la urgencia de *flexibilizar* definiciones y usos. La imagen, desde luego, *puede* ser privatizada y mercadeada, pero eso no define su posibilidad ni pluralidad de uso. Aunque la creación de las imágenes ilustradas pasa por ser una *especialización (formal o no)*, la labor de ilustradores e ilustradoras no se reduce a titularidades o identidades. Por ello, ampliar el estudio de la ilustración a los *estudios de la visualidad*, reconociendo en ello la incidencia que las mismas imágenes tienen como coautoras en las maneras que tenemos de *ver, mirar y apreciar* todo lo susceptible de convertirse en gráfica, quizá promueva más preguntas sobre lo que vemos y *presumimos o hacemos ver a través de ilustraciones*. José Luis Brea dice, refiriéndose a los estudios visuales en tanto estudios de la visualidad y de la cultura visual:

[...] todo ver es entonces el resultado de una construcción cultural –y por lo tanto siempre un hacer complejo, híbrido– podría ser entonces el punto de partida básico sobre el que sentar el fundamento y la exigencia de necesidad de estos estudios. No –quizás esto parezca sonar un tanto paradójico, pero no podría ser de otra forma– sobre la afirmación de alguna presunta “pureza” o esencialidad de la visión: sino justamente sobre lo contrario. Sobre el reconocimiento del carácter necesariamente condicionado, construido y cultural –y por lo tanto, políticamente connotado– de los actos de ver: no solo el más activo de mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, insisto, sino todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control [...] que todo ello conlleva. Tales son, en efecto, los temas con los que habrán de tratar y vérselas los estudios visuales (Brea 2005: 9).<sup>20</sup>

---

20 José Luis Brea (1957-2010), fue un teórico español y crítico de la cultura, profesor titular de Estética y teoría del arte contemporáneo, director de las revistas Estudios Visuales y Salonkritik, crítico de arte independiente, director de la colección *Estudios Visuales* de la editorial AKAL, autor de *Las 3 eras de la imagen: imagen-materia, film,*

Revalidar la ficción de lo estable tiene costo: “Precisamos de un pasado visible, un *continuum* visible, un mito visible que nos tranquilice acerca de nuestros fines” (Baudrillard 2005: 25). El extravío de referentes nos priva de *imágenes fijas* que permitan remitirse al fundamento, a la esencia acuñada como principio noble. La sonada y aún borrosa transición de la ilustración no se reduce a las transformaciones de procesos, antes análogos, ahora digitales. Si bien la creciente dictadura digital ha desplazado emporios análogos y ha inaugurado sofisticadas formas de articulación entre productores y circuitos, estas pugnas superan la actualización tecnológica y saltan a espacios donde *entender* un oficio y sus objetos desborda lo aparentemente obvio.

A inicios del siglo XXI en Bogotá, muchos y muchas de quienes reclaman el reconocimiento como ilustradores e ilustradoras expresan la urgencia de desvincularse de imaginarios de infancia como *referencia* tradicional y legitimadora. Un cuerpo idealizado en el tema *juventud* parece ser uno de los nuevos imperativos. A través de contenidos, técnicas y procedimientos difundidos en talleres, escuelas, cursos y programas academizados, los sujetos en formación transitan de *estudiante/preempleado* a *cliente/trabajador*. El campo *educativo-creativo* se somete a diario a la febril búsqueda de lo nuevo y lo novedoso como constatación entre brutal, alucinante, enferma, maravillosa, ingenua, alentadora y cínica de la originalidad.

Los ilustradores e ilustradoras actuales: autodidactas, academizados, independientes, *empresarializados* o aficionadas, *hacen* más o menos lo mismo que ilustradores e ilustradoras de otros momentos y épocas. Pero hoy enfrentan (quieran o no) un tiempo donde su relación con *los textos*, con las imágenes y con sus circuitos se presiente extraño. No se trata de deslegitimar trabajos o subvalorar los alcances e historia de la relación tradicional, tampoco de exaltar acriticamente a la cultura visual donde se hace manifiesta la emergencia del mercadeo de la intimidad, pero sí de incidir en la construcción de un campo que está volviendo a contarse en otro momento, con otros actores y otros problemas.

---

*e-image* (2010); *cultura RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* (2007).

## **Todos y todas hemos copiado**

“Ora el monstruo persigue y elimina todo lo que es máspreciado a su creador, Ora este emprende la persecución de su criatura para matarla. El engendro que tanto repugna al doctor, finalmente, le lanza el reproche de la semejanza que los ata: ¡maldito creador! ¿Por qué creaste un monstruo tan horripilante, del cual incluso tú te apartaste asqueado? Dios en su misericordia creó al hombre hermoso y fascinante, a su imagen y semejanza. Pero mi aspecto es una abominable ilimitación del tuyo, más desagradable todavía gracias a esa semejanza”.

Mary Shelley (1994:125)





Las palabras, así como las imágenes gráficas, han sido insistentemente producidas y revisadas. Existen para este propósito un conjunto de especializaciones cuya tarea es mapear versiones de mundo mientras lo construyen. Esto no es labor exclusiva de la academia. Desde el Estado, hasta las experiencias psicotrópicas, cotidianamente des/estabilizan significados y representaciones. En medio de ese tráfico, la ilustración aparece como una imagen-gráfica que pretende significar estabilidad: El aseguramiento de una representación en relación con un escrito, palabra o gráfica que la preceda, comente o coautorice.

Esta articulación puede ser explícita y/o violenta, como en algunos casos los libros de texto escolar. Como escena, la ilustración actúa con la literatura, la ciencia, los esquemas sociales que definen cuerpos saludables o enfermos y también las *instrucciones para subir una escalera*. Recientemente empezamos a rastrearla en representaciones distantes del tradicional espacio editorial, *presumiendo* otro tipo de interpretación especializada. Tal es el caso de los modelos gráficos micro y macroscópicos de las ciencias, los lenguajes de programación matemática/gráfico-sonora y las imágenes diagnósticas.

Correspondería entonces a la ilustración contemporánea no solo el estudio de las técnicas a través de las cuales una imagen gráfica equivale a un mensaje, sea este literario, matemático o diagnóstico; también le atañe el análisis de los mecanismos a través de los cuales los significados son reiterados y justificados como representaciones estables en otros territorios, además del libro y el impreso.

Martínez Moro (2004) plantea, a lo largo de su investigación, cómo la relación entre ilustración y conocimiento ha estado activamente articulada a la conformación de la episteme (*para nosotros*) occidental: una constelación de representaciones y modelos a través de miradas disciplinares. La imagen gráfica y el lenguaje escrito han pugnando *a favor y en contra* de esta legitimación centralizada; esto es, definiciones estables que regulan la integración de palabras y gráficas a modelos políticos, académicos o industriales.

Sabemos que la distinción es *también* un síntoma de la ampliación del mercado. Los oficios, antes sujetos a modelos tradicionales de herencia o costumbre, empiezan a abrirse como espacios autónomos de consagración laboral y simbólica incluso profesionalmente certificados. Dos llaman nuestra atención en Bogotá: el diseño gráfico y la culinaria. En relación con la ilustración, en menos de siete años (2007-2013) el número de facultades de diseño gráfico en Bogotá pasó de tres a nivel profesional y seis de formación técnica, a casi diez profesionales e innumerables programas de técnicos laborales. Dentro de esta ampliación institucionalizante, escuelas o personas ofrecen formación en ilustración a manera de cursos específicos que abarcan dibujo, producción de libro álbum, ilustración infantil, ilustración digital e interactiva. Gran parte de estos contenidos son ofrecidos por ilustradores e ilustradoras que perfilan su desempeño como formadores de ilustradores e ilustradoras. Estos datos, para la vigencia 2013, resultan significativamente altos en comparación a la década y posiblemente decenios anteriores.

Algo similar es notorio en relación con la formación de expertos en *culinaria*. La visibilidad que han conseguido representantes de estos espacios simbólicos, académicos y laborales acarrea consigo, entre otras cosas, imaginarios recientes sobre el triunfo individual, el reconocimiento social y el éxito económico: factores que constituyen cuerpos específicos para las personas y personas en la economía.

## La autoría

En relación con la ilustración editorializada<sup>1</sup>, es recurrente un señalamiento silencioso entre ilustradores e ilustradoras: las palabras *parecen ser* más confiables que las gráficas, y estas últimas deben ser frecuentemente sometidas a control. Por supuesto: los contenidos textuales son también *editorializados*, pero *autor o autora*, como apelativo para el ilustrador o ilustradora, es apenas una nominación reciente y parte de la emergente cualificación de las *personas comunes* como gestores de contenidos y emisores legitimados: una disputa llena de logros y ambigüedades en la creciente y desparramada configuración de las redes sociales. El sesgo *autor/a* (en un momento exclusivo para artistas, músicos, músicas, escritores y escritoras) empieza a ceder. El carácter anónimo acuñado a ciertas *gráficas de apoyo*, ilustraciones e infografías no se mantiene intacto ante la emergencia de las artes visuales. Un ejemplo en Colombia es el paulatino reconocimiento del *libro álbum*<sup>2</sup> como forma legítima de autoría. Por lo menos

- 
- 1 José Rosero se refiere a ilustración editorial como "aquella imagen que ocupa un formato en su totalidad, (una página en una revista, blog, libro) y que tiene dos funciones específicas: *Semblante*, como rostro del artículo, y *Variante*, como punto de inflexión en la narrativa o en el medio de los hilos argumentativos" (2012: 13).
  - 2 En esta línea cabe reseñar el trabajo de Jairo Buitrago (escritor), Rafael Yockteng, Claudia Rueda, Enrique Lara e Ivar da Coll. Al respecto del libro álbum, el ilustrador bogotano

esto es lo que recoge la publicación *Una historia del libro ilustrado para niños en Colombia*, de María Fernanda Paz Castillo.

Sean estos cambios evolución, apertura, cambio de paradigma o estrategia del mercado, circunstancias semejantes pueden reseñarse desde circuitos de la industria alimentaria, tecnológica, los medios audiovisuales y la educación: la gestión de la *autoría* es un asunto vigente, violento y confuso. Esta pugna entre subjetividades, identidades y formas de *visualizarse* señala a las personas rutas vitales, ingresos económicos, circulación en redes y espacios sociales. La nominación *autor(a)* se convierte en una punzante y diaria reconfiguración de lo público y privado: una suerte de estetización del capitalismo y de su entramado simbólico/productivo. *La edición*, como dispositivo que determina contenidos y administra sentidos previos a la circulación, actúa como herramienta tecnológica y método interpretativo del gusto: un mecanismo legitimador de *autorías*. *La edición*, supone cierta idealización en las formas de ver y ser visto. Y esto, tanto en medios editoriales tradicionales (*libro, impreso, web, multimedia*), como en medios emergentes (*las redes sociales, la piel, la pared, la calle y la vereda, la escena pública y el leguaje descriptivo, las infografías, las imágenes diagnósticas e imágenes tecno-mecánicas*).

En este circuito, que puede ir desde una solicitud comercial hasta genuinos deseos de pronunciarse a través de medios ilustrados es notoria una *caracterización*: Se trata del individuo *creativo(a)*. Esta es una suerte de *ocupación* resbalosa donde se integran eventualmente guiones empresariales, neurosis ingeniosas, privatización del significado y comercio de signos e identidades. Pugnan también en esta articulación sectores que se actualizan burdamente desde una precedente industria material hasta los actuales tiempos empresariales sobre objetos inmateriales; desde el universo *del artista genio al de la creatividad corporativa*: una tensión que se hace tácita en las evidentes contradicciones del derecho de autor, de los derechos registrados, empresariales e industriales.

La legitimidad y autoría, como un patrimonio amparado por leyes, pero impulsada por empresas y sector privado, es tan urgente como ambigua; sobre todo en relación con los beneficios que corresponderían a los y las productoras de contenidos e imágenes gráficas. No es gratuito que, en este terreno, la autogestión

---

Diego F. Sánchez, “Dipacho”, comenta en su trabajo de grado: “Otro tipo es el libro álbum o álbum ilustrado que es un subgénero literario propio de la Literatura Infantil y Juvenil. Son libros en los cuales la imagen y el texto se complementan, generando un juego simbiótico, de dependencia mutua. Por otro lado, están los libros ilustrados en los cuales la mayor importancia está en la narración gráfica. Las imágenes y las estructuras visuales tienen el protagonismo y en la mayoría de los casos se puede prescindir del texto o este simplemente acompaña a las ilustraciones. Se puede pensar en el libro como un objeto que está ilustrado o como una obra cuyo objetivo es distinto al literario y que puede ser llevado a otros formatos distintos a los editoriales más comunes” (Dipacho 2012: en línea).

y la “empresa independiente”<sup>3</sup> sean cada vez el modelo con mayor proyección frente al avance brutal de legislaciones transnacionales. Esta tensión derivada de la privatización del uso y denominación de *lo creativo* es una expresión rastreable en prácticas articuladas a la emergente industria del entretenimiento y de las artes visuales. En nuestro tiempo no podemos controlar los circuitos de los artefactos creativos a partir de inventarios. *La reproductividad y la copia* son, de hecho, características inherentes a las tecnologías de comunicación en red como lo comenta Carolina Botero<sup>4</sup> de *Creative Commons*<sup>5</sup>. La tendencia estatal a trazar cercos legislativos a través de normativas tipo Ley Lleras, SOPA o el reformateo del Min Tic<sup>6</sup> suponen la urgencia y retardo estatal para administrar y comprender la modulación de las prácticas sociales. Pero también representa su apuesta por participar una emergente economía que (como el tráfico de estupefacientes) puede escaparse de las arcas tributarias y los requerimientos transestatales, propiciando economías líquidas que de alguna forma deben solidificarse. La urgencia por *legalizar y privatizar* lo creativo y sus usos simbólicos inmateriales parece ser una característica marcada del capitalismo reciente: “el nuevo giro ha ocurrido porque el Norte Global reconoce que su futuro económico radica en el capital y la ideología financieros y no en la agricultura y la industria manufacturera, y el Sur Global busca ingresos en la propiedad intelectual así como en los minerales y las masas” (Miller 2011: 120).

Otro ejemplo de legitimidad, ambigüedad y autoría, resulta ser la recurrencia a nombrar “lo creativo” en el pensum de instituciones educativas, y el frecuente reclamo público sobre “plagios”, “copias” y “robos”. La producción de imágenes

---

3 Esto sería, supuestamente, al margen de las grandes empresas.

4 El encuentro “Imagenpalabra 3” (video del 12 de abril de 2012) Recuperado de <http://www.imagenpalabra.com/#!Imagenpalabra-3/cf4b>. [acceso el 23 de abril de 2013]:

5 “Creative Commons es un proyecto internacional que tiene como propósito fortalecer a creadores para que sean quienes definan los términos en que sus obras pueden ser usadas, qué derechos desean entregar y en qué condiciones lo harán. La organización sin fines de lucro creada por Lawrence Lessig, profesor de derecho en la Universidad de Stanford y autor de importantes textos sobre ley del ciberespacio, tiene como idea central ofrecer un modelo legal de licencias y una serie de aplicaciones informáticas que faciliten la distribución y uso de contenidos dentro del dominio público. Si el paradigma del sistema tradicional del derecho de autor es “Todos los derechos reservados”, para las licencias CC es “Algunos derechos reservados”. Si en el sistema del derecho de autor el principio es que toda utilización de una obra debe tener un permiso expreso del titular de los derechos de autor, para las licencias CC el principio es el de la libertad creativa. Este sistema no está pensado como un enemigo del derecho de autor. Al contrario, se complementa con éste. Estamos conscientes de la importancia del derecho de autor en nuestra cultura”. (Creative Commons s.f: en línea).

6 Ministerio de tecnologías de la información y comunicación.

7 En noviembre de 2013 se difunde por redes sociales el plagio hecho por una joven recién egresada del colegio. La chica tomó como *propias* ilustraciones de varios y reconocidos ilustradores de moda en Estados Unidos y los vendió contra encargo a una reconocida *diseñadora de estilo* bogotana. Cuando se descubre sucesivamente 1) el evidente y

gráficas y objetos acorralados en significado con fines privatizados canaliza recursos y rentabilidad. Pero también la articulación de subjetividades, programas identitarios, planes de ordenamiento ideológico y político. Es clave acotar que ni las leyes ni el mercado pueden resumir ni explicar lo que pasa con la imagen y la gráfica contemporánea, pero no por ello cesan sus pronunciamientos y constantes adecuaciones normativas.

## **Editar, visualizar, controlar**

La tensión entre palabras e ilustraciones termina convirtiéndose en la evidencia de su mutua, inevitable y continua transformación. No se trata de un plan trazado por entidades oscuras que buscan controlar nuestra mente, sino de una construcción en múltiples voces y prácticas, donde lo dicho supone controlar lo visto, o viceversa:

Aunque no existe ninguna duda de que la cultura visual (igual que la cultura material, oral o literaria) pueda ser un instrumento de dominio, no pienso que resulte productivo singularizar campos como el de la visualidad, las imágenes, el espectáculo o la vigilancia como los vehículos exclusivos de la tiranía política. Y con ello, no pretendo causar malentendidos de ningún tipo. Comprendo que muchos de los trabajos más interesantes en torno a la cultura visual han surgido de investigaciones con una clara intencionalidad política, especialmente los estudios que abordan la construcción de las diferencias raciales, sexuales en el campo de la mirada (Mitchell 2003: 33).

---

estúpido plagio, 2) el contrato, 3) la irrisoria suma que pagó la reconocida *diseñadora* y 4) las negligentes e irresponsables declaraciones de editor del proyecto, la indignación no se hace esperar. Contrario a lo manifestado en redes sociales, los medios oficiales (*a los que estaría vinculada la diseñadora de estilo*) se muestran bastante benevolentes y comprensivos. Pero cuando se suman y restan las pérdidas por la publicación que evidentemente ya no puede circular, la autora y la editorial se lavan las manos de toda responsabilidad *ética y económica* desplazando el foco de tensión mediático a la chica plagiadora. Acá considero que el problema no es la noción de plagio. Insistir en ello como normalmente hacen los medios oficiales reduce todo a un carácter moralista. Lo ocurrido nos habla de aspectos más amplios que definir quiénes fueron “buenos” y quienes “malos”. El análisis del asunto (que no es aislado ni poco frecuente) debe empezar por extendernos nuevamente sobre la noción que tenemos *de lo público y lo privado, del “original” y “la copia”*. El confuso contexto respecto a las implicaciones que trae consigo la hiperconectividad, la información y la copia en entornos digitales y análogos es solo un pequeño asomo del conflictivo embate entre prácticas tecnológicas precedentes y vigentes, creatividad derivativa y territorio, pactos de libre comercio y políticas privatizadoras de los sentidos. Puede leerse reseña del caso, publicado el 27 de noviembre de 2013 en <http://www.pulzo.com/nacion/quien-culpar-por-el-plagio-columna-de-opinion-42336>

La desnaturalización de la mirada, su interpretación como forma de *edición* y aprendizaje (no como una evidencia), pondría a la ilustración frente a un campo inimaginable para su proyección y estudio. Preguntas como el porqué de patrones y representaciones persistentes en significar lo mismo, *incluso cuando aparentan que no lo hacen*, sería una forma de empezar el trabajo: reconocer que en ilustración la alegoría es determinante y no se ilustra lo que no representa. Si bien esto es una caracterización maravillosa, puede resultar también una carga de la que no se tiene consciencia de su peso.

[...] los difíciles días en los que fuimos los primeros en descubrir la “mirada masculina” o el carácter femenino de la imagen, han quedado atrás y la mayoría de los estudiosos de la cultura visual que trabajan sobre cuestiones de identidad lo saben, no obstante, existe una desafortunada tendencia a caer en concepciones reduccionistas de las formas visuales, que son consideradas como fuerzas todo poderosas, frente a las cuales solo cabe comprometerse en una suerte de crítica iconoclasta que imagina que la destrucción o desenmascaramiento de las falsas imágenes significara una victoria política. Tal y como he afirmado en otras ocasiones, las imágenes son antagonistas políticas de índole popular, debido a que uno puede optar una actitud de resistencia ante ellas, y, sin embargo, al cabo del día, todo permanece más o menos igual. Los regímenes escópicos pueden ser subvertidos repetidamente sin que ello provoque efecto alguno sobre la cultura política o visual (Mitchell 2003: 33-34).

Visto así, *editar* sería enmarcar y proporcionar: una metodología que delimita lo representable, sus intenciones, selecciones y encuadres. Si la imagen gráfica es “una posibilidad” y la ilustración una forma de representar esa posibilidad, tendríamos que *la edición* limita y escenifica la representación para posteriormente reproducirla y publicarla. Pero ni así se detendría *la edición*, pues intérpretes, tecnología y públicos actúan a su vez como editores.

La ilustración no es más que la confluencia de medios, técnicas, miradas y contenidos pugnando por estabilizarse. Todas las expresiones emergentes que llamamos hoy ilustración, desde lo editorial hasta la intervención de espacios arquitectónicos y urbanos, o ilustración para la moda, pasan por este filtro. Esto debe entenderse *no solo* como una especialización de las artes gráficas y audiovisuales, sino como la manera en que *nos hemos educado para ver*, cercenar e interpretar imágenes ilustradas, sus regímenes visuales y su configuración estratégica como documento y memoria humana. Tanto la ilustración editorial, publicitaria, de entrenamiento o *independiente*, proponen métodos de edición. No hay universal en esto. Cada una obedece a planes ideologizados no siempre conscientes por parte de sus productores y productoras. A estos planes se les llama, *por ejemplo: estética*,

*promoción-publicidad, propaganda, buen gusto, labor social, trabajo, encuentros más humanos...*

Para el ilustrador e ilustradora, comprender que la edición de una ilustración es una forma de ver<sup>8</sup>, supone una variación frente a tradicionales requerimientos tipo lectores idealizados o tamices mercadotecnicistas como *target group*, grupos focales o grupos objetivos. Estudiar qué se exhibe, qué se extirpa y qué se oculta en una ilustración debería ser tan relevante como los procesos técnicos/plásticos de producción de imágenes gráficas. La ilustración contemporánea no es *solo* aquella que se encuentra inmersa en la *novedad* de soportes, colores ácidos y poses socialmente aceptadas como “insurrectas”. Menos la que aboga desde criterios elitistas por la linealidad acrítica entre un pasado editorial “glorioso” y un presente usurpado por monstruos. Tampoco se define por la abundancia de eventos de ilustración ni las mal llamadas “nuevas tecnologías”.

Correspondería, sí, a una fracción de lo contemporáneo algo más modesto y difícil: *interpretar porqué es importante hacer y hablar de ilustración, aunque los y las hablantes, los y las practicantes no sean reconocidos, reconocidas, no vivan de ello o no circulen como los grandes nombres*: recomponer los ojos, evidenciar su excesivo adiestramiento. Esta readecuación de prácticas y definiciones, incluyen al dibujo académico, expresión reconocida como una de las más bellas gramáticas de la ilustración pero que ya no sería el único pilar ni cuerpo canónico. *Otra* visión de la ilustración debería problematizar cómo subyacen en el dibujo representaciones que editan lo epistemológico, lo simbólico y real. Caso concreto: los cánones clásicos del cuerpo humano, un cuerpo blanco centro europeo.

La emergencia de otras formas de hacer ilustración, desligadas del dibujo, es aún terreno de estudio y profundización, particularmente en la última década. Muchas ilustraciones son objetos, imágenes mecánicas, industriales o seriales. Cuando estas saltan de su circuito habitual y se editan con otras gráficas en una nueva ilustración aparece *el collage*. Siempre resulta seductor pensarlo como fruto de nuestra convulsa relación con los objetos serializados y la cultura mediática del reciclaje: ya sea como ensamble<sup>9</sup>, *collage*<sup>10</sup>, maqueta<sup>11</sup>, o intervención espacial/objetual, *la edición*, como ejercicio del gusto o régimen visual, actuará suponiendo interpretaciones, usos y horizontes.

---

8 Estamos hablando de un rango *más amplio* de la ilustración, que rebasa con creces la invención de públicos que “*compran*”.

9 Ilustración construida con objetos físicos provenientes de múltiples orígenes que se articulan subvirtiendo, potencializando o resignificando usos. Ver, por ejemplo, el trabajo de Isidro Ferrer.

10 Particularmente como Gráficas 2D. Ver el trabajo de Randy Mora.

11 Ilustraciones a partir de objetos tridimensionales que son producidos desde su origen para representar un significado previamente capturado en circuitos culturales y/o simbólicos. Ver el trabajo de Akiko Ikeda y Audrey Héller.



Martínez Moro (2004) propone para esta yuxtaposición de imágenes producidas bajo una lógica mecánica, y que son retomadas para otros usos, la definición de *ready code* en un paralelismo con el *ready made* de Duchamp. Aunque esta categorización fue pesada para imágenes bidimensionales, podría ayudarnos a interpretar la fuga de los formatos tradicionalmente editoriales a la que asiste la ilustración gráfica:

[...] a efectos pragmáticos, la imagen *ready code* como concepto anexo al de ilustración, se define por la traslación al lienzo o al objeto escultórico de imágenes generalmente de origen fotográfico, mediante técnicas de estampación como pueden ser la serigrafía u otros procesos de transferencia (Martínez Moro 2004: 191).

[...] la ilustración cobra así un renovado impulso en virtud del uso y explotación del ingente patrimonio gráfico común, que ahora sirve de referente universal y materia prima para mostrar el punto de vista del sujeto respecto de elaboraciones, hechos e iconos culturales y sociales mediatizados, a través de la disensión, la trasposición, la denuncia la intervención o cualquier otro mecanismo asertivo o deconstructivo ya sea personal o colectivo (Martínez Moro 2004: 189).

*El ensamble es arbitrario*, motiva al “desorden” a significar algo mientras pone en conflicto nuestro archivo de referentes. Por su parte, en *la maqueta*, los objetos-componentes responden de manera directa y referencial al propósito para el cual fueron construidos: un personaje *humano* es ilustrado, por ejemplo, por un personaje humano a escala, ya sea de goma o de madera. Al contrario, en *el ensamble*, la reconfiguración de objetos posee cierto ánimo *dadá*, quizá reciclaje y nostalgia por neoclásicos del consumo y la tecnología. En este método de ilustración, *nuestro humano* no sería representado por un cuerpo humano, pero podría ser, por ejemplo, un cúmulo de frutas a la manera de Arcimboldo. *El ensamble* no tiene restricción ni límite. En ocasiones exalta objetos inmersos en circuitos de *dominio público*<sup>12</sup> o se reitera a través de nostalgias mediáticas, homenajes y citas. Estas últimas funcionan como reconocimiento de un vínculo donde se articula una imagen con un(a) autor(a) o un trabajo que le precede, reconociendo en él desde autoridad hasta sátira y enfoques autoeditoriales. Así, la edición aparece entonces desde el mismo momento en que un(a) ilustrador(a)

---

12 Se reconoce como “de libre circulación o dominio público” a objetos e imágenes que han superado la frontera que les otorga un derecho registrado y/o *copyright*. No quiere decir que se desdibuje su autoría. Sino que se amplía y define su restricción de usos y circulación en espacios públicos. Este marco legal es polémico y complicado. Tiene a su contradirección el TM, o marca registrada, que representan derechos a perpetuidad. En Colombia los derechos se conservan toda la vida, más ochenta años desde la muerte del autor (o cincuenta años si el titular de la obra es una persona jurídica). Una vez vencido el plazo, la obra pasa a ser parte del dominio público.

*decide* una técnica. Se encuentra activa en su aplicación y escenificación como contenido. Es una forma vigente de control que se encarna todo el tiempo sobre los cuerpos mismos de los productores de imágenes gráficas.

## Copiar

El plagio es, de hecho, una cita. Pero es una cita que no reconoce y opaca su *origen* ante audiencias. Desde la lógica del derecho registrado<sup>13</sup>, podríamos señalar tres propósitos básicos para el plagio: a) atribuirse autoría, b) ignorar autoría, c) beneficiar lucro sin reconocer marcos considerados legítimos.

La copia<sup>14</sup>, la cita y el plagio son recurrentes en la ilustración. Como resultan fáciles de confundir, son fáciles de mimetizar intencionalmente. De esto saben cabalmente muchas *creativas y creativas*. Por esto resulta relevante examinar su manifestación y sus diferencias. Está claro: hay plagios evidentes que se definen entre *inocencia, intención y torpeza*. Pero demos el beneficio de la duda y diferenciamos entre *cita, influencia y confusión*. Un ejemplo es el del dibujo anatómico. Este ha sido, *de hecho y en gran medida*, una cátedra sobre los principios de la copia de un canon. El aprendizaje, en general, tiene algo de ello. Hasta ahí nos parece que es diferenciable dónde empieza y termina todo. Pero, *¿se desprende totalmente el ilustrador o la ilustradora de lo aprendido?*; es decir, *¿efectivamente tenemos control sobre todo lo que ilustramos hasta el punto de decir que “nuestra gráfica” tiene un origen puro, quizá metafísico? ¿El estilo es una formación pura?*

No somos inmunes a las modas, las tendencias, los gestos, la técnica, los cánones. Compartimos de base unas reticuladas y sólidas leyes de composición, color, luz y abstracción. Esto constituye una suerte de régimen escópico del que no estamos exentos y contribuimos en su configuración. Por supuesto, existen los *plagios intencionales*. Pero sería justo pensar que no toda coincidencia entre ilustradores e ilustradoras obedece a una sistemática apropiación “cuerpo a cuerpo” del trabajo de otros y otras. A veces los o las implicadas sencillamente forman parte de *una tendencia mayor* que ellos y ellas mismas, y comprender esto es una percepción más autocrítica y menos privatizadora de la nada.

---

13 El derecho de autor se considera un derecho humano. El *Copyright*, el Derecho Registrado, los *Copyleft* y/o los *Creative Commons*, así como los TM o marcas registradas, son licencias o procedimientos “*personales o empresariales y legales*” sobre el derecho de autor. Entre sus fronteras y modulaciones oscilan intereses económicos, simbólicos, patrimoniales y morales.

14 Para ampliar estos conceptos de manera harto didáctica y entretenida, puede verse la serie de videos *Everything is a remix*, de Kirby Ferguson (Ferguson s.f: en línea).

Por ello, las prácticas que permiten señalar a tales o cuales como “ilustradores o ilustradoras” son resignificadas en los actuales regímenes de visualidad. Estas se encuentran mediadas por *mecanismos de edición* distintos al que en su momento fueron las artes gráficas. Hoy estos mecanismos hacen pliegue sobre los cuerpos de los productores de imágenes a través de redes y circuitos donde es poco probable calcular alcances y circulación. Ángelo Contreras<sup>15</sup> (comunicación personal) afirmaba que “*sí se temía ser copiado o copiada, no debía editarse en internet*”. Esto no es una sentencia contra las redes sociales y el recurso digital. No. Intenta señalar la necesidad de comprender las dinámicas de *réplica y copia* sobre las cuales operan los tejidos sociales y tecnológicos. *Cada vez que se abre una página, estamos haciendo copia de una copia*: esta, por ejemplo, es la demanda de los sectores *Copyleft*<sup>16</sup> y *Creative Commons* ante legislaciones transnacionales y las estructuras estatales que propugnan por privatizar y colonizar bienes inmateriales y sectores públicos de internet. El trabajo ante instancias jurídicas pertinentes de muchas y muchos ilustradores desde los años 70 para ser reconocidos como productores de patrimonio con sus consecuentes beneficios apenas está empezando a tener resultados a inicios del siglo XXI. Sin embargo, el aparente reconocimiento tardío y falaz, resultaría pertinente para lo que fue otro momento e inaplicable hoy día. Este pronunciamiento “legal”, desconoce las prácticas y voces de creativos, creativas, ilustradores, ilustradoras, artistas y productoras y productores visuales, mientras reivindica requerimientos corporativos y empresariales.

En otra dirección, el auge de las licencias *Creative Commons* y la expansión de los *Copyleft* podrían señalar el desplazamiento tanto en la forma de concebir el autor como de negociar la propiedad sobre el trabajo de autores y autoras cuando esta sea su intención. Propone también una lectura particular sobre productos intangibles y colaborativos *frente* a una forma tradicional e industrial, soportada en objetos seriales y finitos. Traer a la ilustración estos temas, regularmente periféricos (pues la gran atención parece estar orientada a la información que

---

15 Ángelo Contreras (1980-2012) Diseñador gráfico, animador, artista visual y *puppetero*. Consultor en diseño para nuevos medios y docente en animación digital y diseño de portafolios digitales.

16 “El *Copyleft* (Proyecto GNU) es un método general para hacer un programa (u otro tipo de trabajo) libre, exigiendo que todas las versiones modificadas y extendidas del mismo sean también libres. La forma más simple de hacer que un programa sea libre es ponerlo bajo dominio público, sin derechos de autor. Esto permite a la gente compartir el programa y sus mejoras si así lo desean. Pero también permite que gente no tan cooperativa convierta el programa en software privativo. Pueden realizarse tantos cambios como se quiera y distribuir el resultado como un producto privativo.” Recuperado de <http://www.gnu.org/copyleft/copyleft.es.html> (acceso el 13 de abril de 2012). Aunque la iniciativa *Copyleft* nace para que prevalezca cierto rango colaborativo entre desolladores de *software*, esta categorización ha sido extendida a otras formas y contenidos mediáticos, por ejemplo, justamente el editorial. Un caso a señalar es el de *Traficantes de Sueños* en España ([www.traficantes.net](http://www.traficantes.net)).

promueve la experticia técnica y el consumo de gadgets y tecnología) podría resultar un horizonte relevante.

Los *Creative Commons*, los movimientos por la libertad de la propiedad intelectual y creativa y el creciente señalamiento a los *Copyrights* como estrategia proteccionista más de las empresas que de los autores, son parte de un panorama aún confuso que no responde a circunstancias estrictamente locales (si podemos decir que algo es estrictamente local), pero aun así, dinamizan la idea anquilosada del derecho privado como máxima y única alternativa, sugiriendo la búsqueda de alternativas distintas a economías estrictamente excluyentes.

### **Lo nuevo/lo novedoso y el síndrome de la USB**

¿Qué es propio en ilustración? ¿Qué es posible, particular, e incluso, *para quien lo desee*, privatizable y comercializable? Baudrillard describió *el modelo y la serie* como dos instancias del desarrollo de objetos donde el primero encarna un cambio radical en concepto y uso de artefactos y el segundo, la derivación serial del modelo hasta que sea superado o sucedido por otro modelo (2004: 155). Este ejemplo industrializado puede servirnos para introducir dos categorías constantes en las demandas sociales del progreso y desarrollo, particularmente en la caracterización de lo creativo: *lo nuevo y lo novedoso*.

¿Hay algo realmente *nuevo* en ilustración? ¿No se encuentra sobrevalorada nuestra tediosa obsesión por *lo nuevo*? ¿No es *lo novedoso* un disfraz de *lo nuevo* y una forma de prolongación de su apariencia? Quizá la novedad es una estrategia para perpetuar modelos, modas, identidades, sujetos y tendencias. Quizá lo nuevo aparece de otras maneras, nunca sea explícito y permanezca invisible, silenciado, asimilado y convertido en *novedad*.

Por supuesto, lo nuevo *existe*; cuando aparece es rastreable. Pero no lo hace con la frecuencia que “señala el mercado”. Tampoco es muy visible y menos aún, es el resultado de *un sujeto genio(a)*. En esto último radicaría la diferencia con lo novedoso: *lo nuevo* señala un viraje profundo, transformaciones que implican *una mirada vacilante frente a contextos habituales*. *Lo novedoso*, por su parte, sería una *re-visión constante* de lo que conocimos algún día como nuevo.

Lo novedoso pasa por la experiencia individual (no subjetiva). Es el asombro frente a lo desconocido o dominante, y que por ser desconocido o dominante (quizá extranjero o importando)<sup>17</sup>, se asume, se confunde con lo nuevo. En la

---

17 Suscribirse a una moda internacional, importarla o colocarla en un territorio exhibiéndola como algo “nuevo” y proclamarse o ser proclamado como precursor(a).

novedad, es categórico el consumo, la exhibición, la autorreiteración a través de nostalgias inmediatistas denominadas *pop o vintage*. La conexión con el pasado es competitiva y comparativa, cargada de sobrevaloración por lo presente o por las ruinas gloriosas del ayer. Entrarían en esta categoría un paisaje grande de lo académico, hasta un vasto tramo de la ilustración comercial y sectores *contraculturales irónicamente derivados en TM*<sup>18</sup>, y adscritos a una estrategia simbólica que prescribe: desobedeciendo obedientemente, se paga la inclusión en el mercado.

Hoy el incomprensible patrón de lo contracultural no puede ser definido como algo nuevo o promotor del quiebre: transpira pesos, dólares y novedad: “Voces prudentes señalan que el *underground*, es un término usado abusivamente. En América, dicen, los únicos verdaderamente *underground* son los panteras negras que se juegan el pellejo en cuanto salen a la luz del sol. Lo demás es juego. Un periódico que se puede comprar en los quioscos solo puede autotitularse *underground* por *snobismo*” (El Editor 1972: 7). Joseph Heath y Andrew Potter, críticos contundentes de las incoherencias *underground* señalan:

La contracultura considera la diversión como un acto transgresor por excelencia, el hedonismo se transforma en una doctrina revolucionaria. ¿Resulta extraño entonces que este tipo de rebeldía contracultural haya servido para consolidar el capitalismo consumista? Si es así, es hora de dar un paso hacia la realidad: divertirse no es transgresor, ni socava el sistema (Heath y Potter 2005: 19-20).

Otro factor característico de la novedad es el *síndrome de la USB*<sup>19</sup>. Se expresa bajo la forma de excesiva confianza en la tecnología como prótesis/extensión de la memoria humana y “*furor por el archivo*”<sup>20</sup>. Por oposición, se define como una marcada desconfianza frente a otras formas de almacenamiento de información que no sean “biológicas” y que resultarían quizá ligeras e inseguras. En el cuadro de este síndrome ambos síntomas pueden ser cohabitantes. Por ejemplo: gran parte de los y las ilustradoras ven con ligereza el trabajo editorial. Proclaman continuamente cómo *nuevos* asuntos que son novedad y que en el presente,

---

18 Marca registrada.

19 USB es el acrónimo de *Universal Serial Bus*. Es un reconocido dispositivo de almacenamiento de memoria.

20 “Una verdadera compulsión por archivar [...] que extiende desde las investigaciones académicas hasta las exposiciones basadas parcial o íntegramente en archivos, pasando por frenéticas disputas entre coleccionadores privados y museos por la adquisición de los mismos. Sin lugar a dudas, esto no es pura casualidad” (Rolnik 2010: 116-117). Esta idea del almacenamiento de datos no es solo institucional. El abarcamiento y acumulación de datos e información y su uso a largo plazo para documentar el gusto o admitir referencias es también un rasgo cotidiano de particulares. La desmaterialización física del archivo hace que podamos contener a Babilonia en menos de cinco gigas de memoria USB.

anunciados como nuevos, solo son el reflejo de profundo desconocimiento o inocencia.

Pero también es cierto que el recelo por espacios ya consolidados (quizá debilitados u obligados a transformarse) es una expresión de hegemonía que debe repensarse. En la apreciación de Diana Castellanos sobre el trabajo de muchos jóvenes ilustradores se ejemplifica tal tensión:

Durante los últimos años he visto exposiciones con imágenes poco novedosas y contundentes, de jóvenes que se dicen ilustradores. ¿Han ellos publicado alguna vez o se han enfrentado a un proyecto editorial real? Pocos. Supongo que la mayoría, desde ese profundo deseo de querer ser, llama ilustración a las soluciones bidimensionales que hacen. Aunque el medio no les haya dado alternativas para madurar sus imágenes y alcanzar la experiencia necesaria para ser ilustrador y para ser docente de una asignatura en ilustración (Castellanos 2010: XVII).

Consecuentemente, podríamos sugerir que algo *cambió*. El entorno editorial debió ceder su mecanismo legitimador ante una ilustración que desbordó no solo el esquema, sino las necesidades sociales de pronunciarse y representarse a través de imágenes gráficas. Lo nuevo radicaría exactamente en la emergencia de otras formas de edición, que podemos señalar como una sincronía entre autoedición, exhibición y circulación a través de redes distintas a los libros o las agencias de publicidad. Esto implica una transformación de las prácticas y los tiempos vinculados a la ilustración, y que Castellanos podría estar señalando como *inexperiencia*. Pero la inexperiencia en lo *nuevo* es generalizada e incluye tanto a vanguardias como a consagrados y consagradas.

Lo nuevo en ilustración no son las desgastadas *nuevas tecnologías*. Lo nuevo se relaciona con ellas, pero sobre todo se vincula con la manifiesta reestructuración de lo social respecto *a lo narrable, sus tiempos y sus formas de editar*. La ilustración se transformó no por la adecuación de la tecnología, sino porque todo aquello que puede contarse como imagen también mutó.

Esta pequeña disputa que protagoniza la ilustración permite verla como parte de un desplazamiento más vigoroso y polémico. Tal como ocurrió en un momento con el habla, la escritura y el giro lingüístico<sup>21</sup>, asistiríamos hoy (según algunos observadores) a un giro pictórico<sup>22</sup> que acusaría la emergencia de un campo

---

21 El giro lingüístico es la revolución lingüística del siglo XX que proclama que el significado no es algo expresado por el lenguaje, sino producido por el lenguaje; en el ejercicio del lenguaje.

22 El giro pictórico podría sintetizarse como una revaloración de las imágenes no como reflejo de las palabras, sino, y bajo la misma forma-principio del giro lingüístico, como el

visual, donde las herramientas de la historia del arte y la estética no bastarían para comprender unas imágenes que, *en tanto subalternas de la palabra*, se independizarían de sus tradicionales formas de interpretación y lectura constituyendo *regímenes de visualidad, es decir, dispositivos para ver, ser visto y hacer ver*. Al respecto, señala W. J. T. Mitchell:

No he pretendido manifestar que la era moderna se muestre sola y carente de precedentes en su obsesión con la visión y la representación visual. Mi pretensión era poner de manifiesto la percepción de un “giro hacia lo visual” o hacia la imagen como lugar común, como algo que es afirmado de modo casual e irreflexivo a propósito de nuestro tiempo y que es saludarlo sin ningún cuestionamiento tanto para aquellos que les place la idea como para aquellos que la odian. Pero el giro visual no deja de ser un tropo, una figura del habla que ha sido repetida hasta la saciedad desde la antigüedad (2003: 31).

El aumento de personas definiéndose como autores y auroras en el ámbito de la ilustración puede tener múltiples lecturas. Responde en parte a un reclamo por habitar un tiempo-espacio donde las personas comunes se narran a través de gráficas representacionales. Tal como fue la búsqueda de inserción en espacios codificados para *hablar, escribir y ser escuchado*, ahora la pesquisa es por lugares para *ver, hacer ver y ser visto*. No se trata de que las imágenes pertenezcan a un lenguaje más transparente que el habla o la escritura. No. Tiene que ver más con la creciente y marcada presencia de las imágenes gráficas y el habitual cuestionamiento a su circulación; esto es, gráficas *acusadas* de la homogenización de los cuerpos, de la colonización de la mirada, de la normalización del gusto, del totalitarismo representativo y la violencia simbólica. La ampliación de tecnologías de visualización y visualidad supera con creces la tecnología doméstica del *software* casero siendo este solo un rasgo mínimo de lo que ha ocurrido con las representaciones y las miradas a través de imágenes gráficas.

Es pronunciado el deseo de aprender técnicas análogas sobre bases de la pintura tradicional, construir *ensambles, maquetas*, apropiarse de espacios, visualizar volúmenes imposibles a escala real o, como lo imaginaron los cartografistas y los astrónomos, extender el alcance visible de lo *biológico*:

---

resultado de la acción constitutiva de significación en el ejercicio mismo de ser imágenes. Esto es, el reconocimiento de que palabras e imágenes pertenecen a órdenes diferentes de conocimiento. “Una manera de lidiar con este problema sería abandonar la idea de un metalenguaje o discurso que pudiera controlar nuestra forma de entender las imágenes, para explorar la forma en que las imágenes tratan de representarse a sí mismas” (Mitchell 2009: 30).

[...] uno de los rasgos más chocantes de la cultura visual es el aumento de la tendencia a visualizar las cosas que no son visualizables en sí mismas. Este movimiento intelectual cuenta con la inestimable ayuda del desarrollo de la capacidad tecnológica, que hace visibles cosas que nuestros ojos no podrían ver sin su ayuda: desde el descubrimiento accidental de los rayos x, en 1895, por parte de Roentgen, hasta las “imágenes” telescópicas de las distantes galaxias, que debemos a Hubble y que son trasposiciones de frecuencias que nuestros ojos no pueden detectar (Mirzoeff 2003: 22).

En regímenes de visualidad aceptados como científicos, médicos y tecnológicos existen máquinas que producen *imágenes* con función ilustrativa: imágenes diagnósticas, mecánicas, astronómicas, de síntesis y administración de datos; códigos QR, realidad aumentada, y *modelos reactivision*<sup>23</sup>. Esto podría ampliar la categoría de lo ilustrable y la relación histórica entre imágenes, datos y palabras. Los diagnósticos, los códigos de programación, los reconocimientos tecno-ópticos, constituidos a partir de códigos alfanuméricos, serían un nuevo material para el estudio de ilustración que señalaría la relación entre gráficas, palabras, sistemas de edición, contenido público y clasificado. *La programación podría así ser leída como otra forma de literatura*, una codificación en cifras y letras que cuando *equivalen o se transforman en imagen gráfica*, señalan el principio fundamental de la ilustración. Esto no va en detrimento de la tradición, ni busca erradicar la versión ilustrada del libro o del impreso. No. Persigue ampliar y reconocer como *posibles*, terrenos donde la definición *ilustración* aplique y potencialice su campo.

Manuel Castells (1997) resume este pronunciamiento en torno a la electrónica digital, la información, el espacio de flujos y el tiempo atemporal, en un supuesto cambio de época definido como *Revolución Tecnológica*. Si bien la dictadura digital ha desplazado emporios análogos e inaugurados sofisticadas formas de articulación entre productores especializados, independientes, *radicales*, circuitos y públicos; nada (hasta ahora) es reducible a una experiencia digital o virtual unificada. ¿Sería posible encontrar rasgos de lenguaje ilustrado en expresiones hecha por máquinas o por no humanos? Creo con humildad que sí. Aunque la actualización de la ilustración no se reduce a lo tecnológico, el cuerpo visibilizado y atravesado por la tecnología transforma continuamente sus representaciones. La codificación cifrada de los colores y formas, la desmembración atómica de

---

23 Un *código QR* (*quick response bar code*) es un sistema para almacenar volumen de información en una matriz de puntos o un código de barras bidimensional. *Reactivision* es un código abierto donde una computadora de plataforma (mesa) genera un marco de visión para el rápido seguimiento de marcadores (fiduciales) que pueden estar unidos sobre objetos físicos al seguimiento de los dedos multi-touch. Fue diseñado, principalmente, como un conjunto de herramientas para el rápido desarrollo de interfaces de usuario basados en tablas tangibles (tui) y superficies interactivas multi-touch. ver: <http://vimeo.com/20559064>, Reactable.



la carne y las representaciones de partículas celulares y microscópicas como la actualización del cuerpo humano tal vez forman parte de un campo más extenso de representaciones, que incluso contemplan el trabajo de las máquinas.

Toda esta movilidad, hibridación y memoria actualizan el campo de la ilustración y lo modelan. *La ilustración* ha mutado a una especie de monstruo, fragmentado, deseado, atrapado, expulsado, venerado, vendido, recogido, continuamente reinterpretado. Lo monstruoso siempre está huyendo o escondiéndose. Es tarea de las y los ilustradores suponer su captura y ponerlo en exhibición.

Entonces ¿qué sería la ilustración hoy? Sin ser sentenciosos, podríamos sugerir cómo en la contemporaneidad son identificables ciertos procesos de representación caracterizados por dinámicas donde una imagen<sup>24</sup> *articula equivalencias* con múltiples códigos<sup>25</sup> mientras mimetizan su escena sobre diversos soportes y propósitos.

En su forma dialógica, *la ilustración* abarcaría un sinnúmero de expresiones marcadamente territoriales, como por ejemplo *el arte urbano*. Visto así, una imagen gráfica es una declaración territorializada que admite su muerte y continua resurrección. Por supuesto, el arte callejero *no es ilustración*. Pero como muchas otras expresiones representacionales, cumple con lo dialógico: busca lectores, intérpretes, los asalta, los intimida o los interpela.

La poesía, por ejemplo, cuya muerte es admitida como un hecho. Y mentiras. Ahí está. En el margen. Sin coinvertirse en mercancía. Con valor y sin precio. Ahí está, hecha por los seres más antipoéticos que existen, y alimentándose del habla –decía Keats–, en los márgenes. Algo parecido pasa con la pintura (¿será una Ley?).

Expulsada de los museos –dedicados a cosas tan importantes como el negocio funerario o las formas de memoria, dubitando entre el fósil y el video–. Incómoda en las galerías necesitadas de firmas que vendan, más interesadas en la mercadotecnia que en la pintura, trabajando más para la decoración que para el arte, vendiendo cuadros con precio sin valor.

Sin museos, sin galerías, acorralada por la moda y el culto a la firma, ¿Dónde demonios se refugió el arte del pintor? Pues en los márgenes (Jaramillo Agudelo 2012: 5).

Hoy, los y las ilustradoras en Bogotá hacen libros, publicidad, imagen interactiva; coactúan con marionetas, diseñan escenografías y vestuarios; se dedican al tatuaje,

---

24 Imagen en un amplio y generoso sentido.

25 Lingüísticos, visuales, audiovisuales y pulsiones sensoriales.

rayan paredes, puertas y cuartos; venden (se venden); regalan (se regalan); intercambian o *guardan su trabajo*; son recolectores y recolectoras de cosas, de basura y de tesoros; actúan sobre el orden inexistente del mundo y contribuyen a mantenerlo legible y lecturable: mundo museo, mundo ruina: ciudad, arquitectura, memoria RAM y cuerpo como archivo.

Douglas Crimp, leyendo la dinámica/narrativa de los espacios de archivo y exhibición, señala:

El conjunto de objetos que despliega el Museum se mantiene unido solo por la ficción que de alguna manera los constituye como un universo representacional coherente. La ficción que se crea mediante un desplazamiento metonímico repetido de los fragmentos por la totalidad, del objeto por la etiqueta, de series de objetos por series de etiquetas, puede aún producir una representación que es de alguna manera adecuada a un universo no lingüístico. Tal ficción resulta de una creencia acítica en la idea de que ordenar y clasificar, esto es, la yuxtaposición espacial de fragmentos, puede producir una comprensión representacional del mundo. Si desaparece la ficción, no queda más en el Museum que “baratijas”, un montón de fragmentos de objetos sin sentido y valor que son incapaces de sustituirse a sí mismos ya sea metonímicamente por el original o metafóricamente por sus representaciones (Crimp 1995: 84).

Una ilustración, claro, *puede ser arte*, pero *no es arte en sí*. No necesita serlo, tal como el arte puede prescindir de lo gráfico, lo icónico y lo técnico. Existen, por supuesto, ilustraciones médicas, comunicativas, informativas, de protesta social y comercio. Que muchas y la mayoría de ellas sean gráficas no significa que sean arte o deban serlo. *Pero si es muy importante* que lo que suponemos arte, al igual que la medicina, la ingeniería, la matemática, la literatura, la política, las expresiones populares o el mercado, *dejen herencia a la ilustración*.

La ilustración siempre hereda beneficio de hermana menor que luce increíblemente bien con ropas ajenas. Así ha ocurrido una y mil veces. Mientras por los pasillos de las academias corre la aparente declaración de muerte de la pintura, *los trabajos de grado* de estudiantes en artes plásticas con intenciones ilustrativas resultaban incómodos para la novedad del arte contemporáneo. Entre tanto, la inclusión de la ilustración en el campo de las *artes visuales* otorgó un ambiguo *prestigio* a las y los ilustradores. Ahora, mientras gran parte del arte insiste en las fracturas y arbitrariedades de los lenguajes, la ilustración persiste en esas relaciones abarcando un amplio terreno de complejas representaciones. Este es su territorio: no solo el de la reproducción física serial, sino el de la insistencia en las formas alegóricas y emblemáticas, reproducirlas y actuarlas, deshacerlas y rehacerlas.

Convénganos decir que no es nuevo que tengamos *Facebook* o que podamos rotar imágenes por *Flickr*, *Behance Network* u otros portales orientados a la construcción de circuitos y comunidades de realizadores de imágenes gráficas<sup>26</sup>. Siendo coherente con lo propuesto, esto es novedoso: la consecuencia de lo realmente nuevo. El formato privilegiado de la ilustración no es más el papel ni el píxel; es el cuerpo mismo. Esta ilustración atraviesa el cuerpo, lo modela, lo anhela, lo describe, le impone ergonomía, identidad frente a sí y en relación con otros cuerpos: lo visualiza. Para José Luis Brea (2006), los estudios de la visualidad sugieren en principio que no hay ojo inocente. Por su parte, Mitchell argumenta que es momento de permitir que las imágenes nos hablen, en vez de recurrir a su interpretación automática a través de aparatos legitimados desde la estética o la semiótica. Estos supuestos no buscan desconocer la literatura e historia sobre la ilustración tradicional editorializada. No. Más bien, tratan de hacer otro tipo de cuestionamientos sobre las imágenes gráficas, considerando sus disciplinamientos, continuidades y quiebres. De este modo, la pregunta “¿qué representan las ilustraciones?” sería ampliada a “¿qué quieren las ilustraciones?” Mitchell señala que esta modificación *sobre la manera de acercarnos a las imágenes* es el reconocimiento de estas como cuerpos subalternos que, en ocasiones, parecen tener voluntad y agencia. Son intermediarios y chivos expiatorios del campo social de la visualidad humana, donde fácilmente se confunde el deseo de la imagen con los deseos del artista o de las audiencias. Estas imágenes, al igual que las personas, pueden olvidar lo que quieren y debe ayudárseles a recordarlo a través de un diálogo con lo demás (Mitchell 2005: 73-82).

---

26 Han sido muchos los intentos de consolidar un portal orgánico articulado por una agremiación de ilustradores e ilustradoras en Colombia. Pero esto no evitó la emergencia de otras comunidades interesadas en ampliar y difundir desde diversas perspectivas. Del tiempo y espacio revisado para este texto son: ilustradorescolombianos.com (<http://www.ilustradorescolombianos.com/>), Colectivo Bicicleta: (<http://www.colectivobicicleta.com>) y Común y Corriente (<http://www.lavacarosa.com>), el proyecto Imagenpalabra (<http://www.imagenpalabra.com>), que desde 2010 fue un evento anual sin ánimo y abierto a criterios y denominaciones diversas de ilustración. Finalmente, proyectos IMG, productores del Congreso Internacional de Ilustración (2011), evento auspiciado por entidades de carácter gubernamental, sector privado y empresa editorial (<http://www.congresofig.com/>)  
Otras redes presentes en la época, quizá trabajando desde perceptivas laterales son: páginas sociales de ilustración diseño en Colombia, creativos colombianos (<http://www.creativoscolombianos.com/>), FuriaMag en Medellín (<http://www.furiamag.com/>), TricicloVerde Workgroup, en Popayán y Guacala, en Cali (<http://www.flickr.com/photos/guacala-colectivovisual/>), entre otras. A nivel regional latinoamericano existen asociaciones que se robustecen y modelan a diario. Distintas redes en Argentina (foro de ilustradores), Ecuador (ilustres ilustradores), Costa Rica (Gama), Venezuela (Red nacional de ilustradores y narradores gráficos) y México (El ilustradero, ilustradoras mexicanas) son solo algunos ejemplos.

## Ver y hacer ver

La vida social de las imágenes y las respuestas a la pregunta *¿qué quieren las ilustraciones?* se encuentran articuladas a nuestras *prácticas modernas, y mágicas/reverenciales* hacia los objetos y las imágenes: la historia de nuestros supuestos de realidad. Siguiendo a Mitchell (2005), queda expuesto que dominar estas actitudes y creencias no significa que comprendemos a las imágenes, pues tendemos a describirlas, autorizarlas y legitimarlas desde la palabra misma, olvidando que este acto es constitutivo de la misma realidad social y no un derivado. Si bien esperamos de la ilustración unos usos acordes *al sitio que le otorguemos o las premisas transferidas desde géneros o taxonomías*, no podremos renunciar taxativamente a que las *imágenes* quieran algo diferente de lo presupuestado, y esto va desde reconocer al otro hasta simplemente ignorarlo o “desear nada”.

Es así como *la fe* parece tener un repunte prestigioso. Pero puntualicemos: por encima del pragmatismo de nuestra época, creemos en cosas progresivamente menos sólidas y cada vez más abstractas. Si bien la devoción en Dios ha modificado su crédito, nuestra fe en las cifras, datos, estadísticas, fórmulas e imágenes no está lejos de ser el equivalente a la devoción en los símbolos como síntesis de todas las posibilidades. El universo es ahora metáfora en el hipertexto, y a través de imágenes microscópicas, una geografía genética y digital:

[...] el sueño del valor simbólico sigue existiendo y a la vez desaparece. Ese universo simbólico, proyectivo, imaginario, siempre fue la descripción del objeto como espejo del sujeto. Proyectamos nuestra subjetividad en el objeto, A esa proyección la hemos denominado escena: es la escena moderna. Hoy, ni escena ni espejo, sino pantalla y red (Baudrillard, como se cita en Sexe 2001: 174).

Muerta la superficie, nos queda la ilusión de escarbar y escarbar.

Desde mediados del siglo XX se viene señalando el auge de una cultura abocada a lo visual y con ello el desplazamiento de lo considerado hasta entonces cotidiano y lo tradicional: “Lo visual ha subyugado a las antiguas élites de lo escrito, tradicionalmente iconóforas [...]. En 1960, dos personas “cultivadas” que van a cenar hablan de lo que han leído; en 1990, esas mismas personas hablan de lo visto. Nuestras cenas fuera de casa tienen como tema de conversación los programas televisivos de la víspera” (Debray 1998: 271). En los primeros años del siglo XXI, muchas de nuestras charlas están atravesadas por la presencia invasiva y adaptable de imágenes gráficas a través de dispositivos *personalizados* que *ilustran* la presencia de cuerpos físicos a través de iconos y avatares: delirio

de las palabras e imágenes *aparentemente* fuera del despotismo ilustrado<sup>27</sup>, desvinculando *lo reproducido* del ámbito de la tradición y enviándolo al encuentro azaroso de los destinatarios (Benjamin 1936: en línea).

Un caso similar lo ejemplifica el polémico trabajo de Stephen Jay Gould (2007), que cuenta la forma cómo las narrativas científicas del determinismo biológico en el siglo XVII, *ilustraron* un cuerpo para el sujeto delincuente: un cuerpo inmigrante, negro y amerindio. Sugiere cómo sobre *ciertos cuerpos se esencializó y racializó* la tendencia al crimen y al mal. Su estudio está basado en un registro de representaciones donde las gráficas ilustran una de las prácticas dominantes de la época: *la cronometría*. Esta sirvió como técnica que permitía identificar a través de datos cientifizados a los *malones*.

Pero los determinismos no se reducen a aspectos científicos. A lo largo del tiempo, *las visiones colonializadoras y la constitución visual del otro o de lo otro*, han sido una de las grandes productoras de *palabras-imágenes*. Abarcan todo un banco de representaciones donde la ilustración gráfica ha sido definitiva. Son un ejemplo mínimo de estos artefactos *las cartografías universales, las imágenes sobre las nuevas tierras de Juan de Mandavila, Francisco Hernández, Theodor de Bry, los cuadros de castas en América y las ilustraciones sobre monstruos, razas y territorios conquistados*. La simulación (*estar en el lugar de algo más*) podría resultar una de las posibles miradas sobre esta relación que nunca será estable. Baudrillard escribió ya hace buen tiempo que “la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto [...]. En adelante será el mapa el que precede al territorio –precesión de los simulacros–” (1978: 9-10). El simulacro nunca es aquello que oculta la verdad. La verdad es lo que oculta que no hay verdad. El simulacro *es* cierto.

La ilustración deviene así en una suerte de delirio esquizofrénico. Por un lado, es un reflejo, un síntoma. Por otro, acentúa representaciones convirtiéndose en una terrible y ajustada materialidad. Nuestra visión educada sería la plataforma que

---

27 Para Kant, el arte no es un conocimiento, sino un sentimiento resultado de la articulación entre quien representa (quien valora, quien contempla) y la estética del genio (el artista). Este último encontraría según *La crítica del juicio* (1790), obra que expone el pensamiento estético de Kant y que dominó en occidente hasta las vanguardias el criterio y pensamiento estético, un pensamiento universal que identificaría lo bello y lo sublime como representación de lo verdaderamente estético. Así, cualquier observador tendría que descifrar las verdades indiscutibles codificadas por el artista-genio a través de su obra. Hoy señalaríamos todo eso como relativo comenzado por el mismo concepto de genio. La estética kantiana, aunque propia de un contexto histórico específico, sigue influyendo sobre el criterio estético/político contemporáneo a manera de censor y autoridad: “La única arma absoluta del poder consiste en llenarlo todo de referentes, en salvar lo real, en persuadirnos de la realidad de lo social, de la gravedad de la economía y de las y finalidades de la producción” (Baudrillard 1997: 51).

da testimonio de esta escena: “De la televisión a los periódicos, de la publicidad a todo tipo de epifanías mercantiles, nuestra sociedad se caracteriza por un crecimiento canceroso de la vista, midiéndolo todo por su capacidad de mostrar o de ser mostrado y trasmutando la comunicación en un viaje visual” (Pallasmaa 2006: 29).

La confianza del conocimiento del mundo a través *de los ojos* resulta una versión ajustada del presente y un imperativo histórico. Huellas rastreables a través de la literatura, las artes y la producción de imágenes lo constatan. Pallasmaa, citando a Sloterdijk, los señala como un prototipo orgánico que no solo pueden *ver* sino que son capaces *de verse a sí mismos viendo* (2006: 18). Esta visión educada, convertida en mirada, se pliega sobre representaciones aprendidas, determinadas y legitimadas, nunca reducibles a problemas de gusto y configuradas a través de regímenes escópicos<sup>28</sup>:

Martin Jay, en “Regímenes escópicos de la Modernidad”, describe tres modos de mirar básicos de la era moderna: el perspectivismo cartesiano, el descriptivo [...] y el barroco [...]. El interés de Jay –quiero destacar– reside en observar qué lugar y qué formas asume la mirada en las distintas tradiciones epistemológicas. Así, las relaciones entre visión y punto de vista (punto de vista único, fijo, cartesiano o múltiple, distorsionante, paradójico, barroco), entre visión y poder (visibilidad y control), entre visión y espectáculo (puesta en escena, máscara, ficcionalización), entre visión y oído (velocidad, fugacidad o memoria, reflexión, conocimiento) son modos de conceptualizar las formas en que la mirada, a lo largo de la historia, adquirió un rol constitutivo tanto de las identidades subjetivas como de los espacios mentales sociales (Bitonte 2003: 1-2).

En la modernidad, se movilizó un impulso *liberador* frente a antiguos modos de *ver* que se interpretaron como irracionales y oscuros. Pero la misma modernidad constituye un afianzado proceso de visualidad legitimadora y educativa. Fue en el nicho enciclopédico<sup>29</sup>, una de las bases editoriales del programa moderno,

---

28 La pulsión escópica sería la pulsión de ver, el señalamiento de la naturaleza en el acto de ver. Hablamos de regímenes escópicos para referirnos a las maneras en que esa pulsión es educada, puesta al servicio de o considerada forma convalidada de ver. No es reducible a un criterio de gusto, sobrepasa la configuración. Martin Jay considera que los regímenes escópicos articulan gramáticas de la mirada configurando modos de mirar. La mirada, entonces, no es algo inocente, es aprendida y culturalmente predeterminada (Jay 2008).

29 Nombro la enciclopedia por ser allí donde se acuña tradicionalmente el término homónimo Ilustración como derivado del movimiento iluminista eurocentrado. La enciclopedia define a la imagen ilustrada (ilustración) como una imagen gráfica equivalente al texto lingüístico que la provoca. Diderot dirigió y redactó de 1751 a 1772 la primera edición de una enciclopedia universal en Francia, la segunda del mundo occidental, después de la inglesa

donde palabra e imagen coinciden en una de las más duraderas y consentidas relaciones de la historia. Es en este banco privilegiado de representaciones, gestos, figuras, arquitecturas y espacios donde la ilustración se expande como definición articulada al texto, quedando así definida como un diálogo *unisensorial entre ojos que leen y ojos que ven; ojos educados para reconocer la efectividad de una gráfica en tanto sean eco de lo leído: La emergencia de una cultura ocularcentrista.*

En tiempos donde lo vertiginoso es gramática cotidiana, se ha extendido una amplia confianza en que a través de la vista, los demás sentidos regulan su alcance e interacción. Sin embargo, gran parte de nuestras representaciones del mundo son bidimensionales y, quizá por ello, la tierra sigue siendo plana. La visión es un sentido amado y odiado, perseguido y deseado; demasiadas cosas están en juego en su territorio. A Sartre, por ejemplo, le azaraba “la mirada objetivadora del otro, una mirada de la medusa que petrifica”, aspecto inherente a la forma de edición propia de la ilustración:

[...] podemos hacer un relevamiento rápido de las distintas posturas más o menos contemporáneas que colocan la visión en el centro de sus sistemas: Foucault y el panóptico, Guy Debord y la sociedad del espectáculo, Richard Rorty y el espejo de la naturaleza, Cristine Gluksman y la *folie de voir*, Metz y la noción de régimen escópico, Lacan, Sartre, Merleau Ponty, Erving Goffman, y la lista podría seguir. Todas estas aproximaciones apuntan o bien a la relación entre las diversas formas de percepción y los cambios culturales, o bien, a los efectos de la mirada sobre los cuerpos (Bitonte 2003: 1).

No es de extrañar que esta expiación simbólica de la mirada busque transformarse recurrentemente en contenidos y representaciones. Desde la década del ochenta del siglo XX, pugnan por tematizarse en ilustración temas de interés cotidiano antes especializados: el bizarro sistema de integración global alrededor del capitalismo, los píxeles como metáfora del átomo y del cosmos, las distancias y acercamientos entre conocimiento y saberes, el desarrollo y el deterioro ambiental, la tecnología y las tradiciones, la crisis de los emblemas institucionales y la fe, la prolongación

---

en 1729, coordinada por Ephraim Chambers. La enciclopedia de Diderot constó de 21 volúmenes de texto, 12 volúmenes de láminas y 2 volúmenes de índice general (71.818 artículos, 2.885 ilustraciones). En ella participaron Voltaire, Montesquieu, Jean-Jacques Rousseau y Jaucourt, entre otros “ilustrados”. La enciclopedia rebasa su apuesta editorial convirtiéndose en una apuesta civilizatoria a través de la difusión del conocimiento. Es, sin lugar a dudas, uno de los más grandes ejemplos de red histórica tras temporal. El caso de contemporáneo de Wikipedia, y otras enciclopedias abiertas on line, se antoja singular y polémico: al no obedecer a un origen estricto, legitimado desde el vínculo editorial análogo institucionalizado, abre nuevos tipos de problemas entre epistemológicos y éticos que, según se vea, irían desde la descolocación de la autoría hasta la autoridad de los datos, relatos y narrativas publicadas.

de la juventud y el surgimiento mediático o fáctico de pandemias como el Sida, constituyen un tránsito temático que va desde narrativas lineales ahora fractales, un trazado histórico constituido por *dualidades* que empiezan a resquebrajarse, y donde *los ojos* no darían abasto.

Reconocer la dogmatización de lo visual es un principio que permitiría el reajuste de categorías venerables como *genialidad y maestría, originalidad e identidad* y quizá la apertura a espacios donde extenderse con otros sentidos: ilustración para el gusto, el oído, el olfato, las percepciones sinestesias y el silencio.





# Magxs, Monstruxs y Enanxs<sup>1</sup>

“Me desligo de las apariencias, y no obstante, me enredo en ellas, mejor dicho: estoy a medio camino entre esas apariencias y eso que las invalida, eso que no tienen nombre ni contenido, eso que no es nada y es todo. Nunca daré el paso decisivo fuera de ellas. Mi naturaleza me obliga a flotar, a eternizarme en el equívoco, y si tratara de decidirme, sea en un sentido o el otro, perecería por salvarme”

Émile Michel Cioran (1973).

“Detrás de todo objeto real, hay un objeto soñado”

Jean Baudrillard (2004).

---

1 El uso de la x en remplazo de las vocales que acentúan género, tanto en los roles como en denominación general “ilustradoxs”, responde en este último capítulo, justo a una idea concluyente. Sugiere un traslado de visión desde una ilustración tal vez sesgada incomprensiblemente y sin debate sobre categorías fijas de género y clase, a un tiempo espacio donde –hoy– por lo menos, puede darse la discusión. Esperemos así sea.



A veces, cuando se habla de ilustración se determina un origen invariablemente editorial o publicitario, campos serios y consecuentemente constituidos pero que en ocasiones limitan los alcances que la ilustración ha ido construyendo con la literatura, la magia, la medicina, el entretenimiento o la alfabetización, entre muchas otras experiencias del conocimiento y la vida cotidiana. Trataré de proponer en este capítulo una articulación de estos precedentes e intentaré integrarlos a la experiencia recogida a partir de la interacción con lxs ilustradorxs, tanto los que participaron en esta investigación como los que a diario puedo referenciar, apreciar, acercarme o alejarme de sus perspectivas. Influirá sin duda, mi trabajo como formador de ilustradores e ilustrador en actividad continúa. Apuesto en este momento, por hablar e interpretar el trabajo lxs ilustradorxs, desde lo dialogado con las y los creadores / productores de imágenes ilustradas: no en exclusiva, desde la demanda editorial, el crudo o atinado sentido de un editor o curadora, o de premisas institucionalizadas a través del mercado o academia. Al final, el resultado mismo juzgará su intento.

En las representaciones ilustradas, el binarismo no ha sido la única constante en el momento de definir, representar o constituir una imagen gráfica. Aunque suponemos determinante esta dramaturgia binaria, herencia colonial de políticas heteronormativas y educación prioritariamente lingüística y religiosa, existen *otras* dramaturgias, quizá igual de persistentes. Una de ellas, resulta en clave triangular. Entre la construcción dual y colonial de *nosotros* y *los otros*; *de un hablado y un hablante*, *de una palabra y una gráfica*, encontramos *lo raro*, una suerte de acumulados que no son *quienes definen*, ni tampoco *quienes resultan definidos*. Es “eso” que se fuga de palabras y gráficas y resulta constantemente manoseado por sílabas o trazos que apenas dan cuenta de su consistencia.

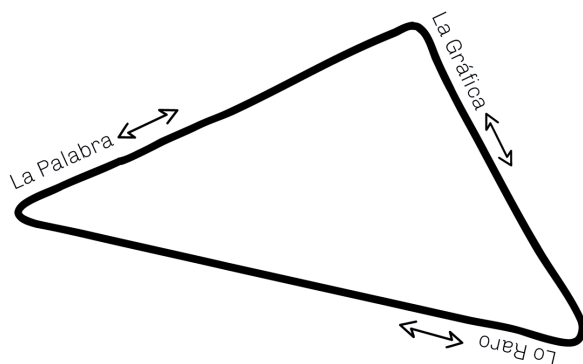


Figura 1. Representaciones triádicas

En el ejercicio y afán de *representar*, lxs ilustradorxs y quienes *desean* ilustración, confiamos se preserve el equilibrio social de las imágenes gráficas: una ficción políticamente necesaria y tranquilizante. Pero el equilibrio aquí no sería entre extremos, sino un balance triádico.

Ejemplificaré esta triangulación entre lo *compresible*, lo *definible* y lo *incomprensible* con el trabajo de Luigi Serafini<sup>2</sup>, *El Codex Seraphinianus*, ilustrado entre 1976 y 1978. Este *Codex* se nos presenta a manera de enciclopedia visual especializada sobre un raro y extraño mundo. Para evitar perdernos mientras le apreciamos, y como ocurre con algunas de las cosas en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*<sup>3</sup>, intentamos traducir sus textos y gráficas a representaciones inmersas en alguna cultura del mundo que nos permita leerlas: no nos resignamos a *incomprenderlas*.

Pero *lo raro*, eso otro que fluye entre ser reconocido, nombrado y no, entre parecer algo y no ser nada, suele ser sometido a *significar*, borrando así su potencial de vacío, de oportunidad. Lo raro resulta constantemente interpretado y en esa terrible persistencia deviene en recurrente definición, un ángulo antes opaco, ahora sólido, en medio de dualidades impositivas: *el gris* entre blanco y negro, *la tierra* entre el cielo y el infierno. Tanto Lady Gaga como la industria del entretenimiento *underground* lo saben: la rareza puede ser editada, difundida y

---

2 Luigi Serafini (Roma, 1949). Artista, arquitecto y diseñador. *El Codex Seraphinianus* fue publicado en 1981 (Milán). Serafini no define bajo ninguna equivalencia sus textos; sin embargo, es evidente que utiliza un conjunto constante y preciso de números y signos reconocibles como caracteres.

3 *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* es un cuento de Jorge Luis Borges que aparece por primera vez en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y posteriormente en *Ficciones* (1944).

asimilada como estrategia de preservación de lo ya establecido, como parodia de una aparente desintoxicación. Una fama disfrazada de cronopio.

## Tríadas y modelos móviles

Las tríadas también posibilitan interpretar y rastrear constantes repertorios temáticos en el trabajo de ilustradorxs. La rareza es usada con frecuencia (no siempre intencionalmente) como una suerte de escándalo consentido, el reconocimiento de un molde cuya cualidad es la de renovarse siempre en sí mismo. Ninguna de estas representaciones es estable, ni tiene sitio permanente como *tercera* entre sus otros dos componentes: son móviles, aparentemente contradictorias y escénicamente complementarias.

A continuación, presento una muestra de tríadas que deben entenderse solo como una ejemplificación limitada y solo eso:

|                           |  |  |
|---------------------------|--|--|
| Viejo/Nuevo/Copia         | Psicodelia/Existencialismo/<br>Literalidad | Lo Público / El Público/<br>Los Públicos |
| Visto /No Visto/Invisible | Editable/Ineditable/<br>Independiente      | Lo Secreto/Lo Íntimo/Lo<br>Vergonzoso    |
| Blanco/Negro/Gris         | Urbano/Rural/Espacio (Sideral)             | La Justicia/El Crimen/El<br>Prófugo      |
| Padre/Espíritu Santo/Hijo | Tierra/Mar/Río                             | Bueno/Malo/Feo                           |
| Abuela/Madre/Hija         | Noble/Paria/Guerrero                       | Ciencia/Tecnología/<br>Industria         |
| Padre/Cazador/Arma        | Rico/Pobre/Tierra                          | Sonoro/Disonante/Ruido                   |
| Azul/Rosado/Blanco        | Magas/Brujas/Hadas                         | Limpio/Sucio/Ordinario                   |
| Niño/Animal/Juguete       | Lesbiana/Arepera/Camionera                 | Iluminación/Oscuridad/<br>Color          |
| Iglesia/Casa/Carro        | Dios/Demonio/Ángel                         | Humano/Robot/Cyborg                      |
| Hombre/Mujer/Marica       | Blanco/Negro/Amarillo                      | Derecha/Izquierda/Abajo                  |
| Madre/Bruja/Hermana       | Amarillo/Negro/Rojo                        | Comida/Mierda/<br>Nutrición              |
| Reina/Putas/Virgen        | Caucásico/Afro/Latino                      | Mujer/Soltera/<br>Abandonada             |
| Hermana/Amante/Hija       | Reina/Bruja/Princesa                       | Burócrata/Desarticulado/<br>Técnico      |

|                      |                                  |                                    |
|----------------------|----------------------------------|------------------------------------|
| Animal/Campo/Máquina | Monstruo/Mago/Enano              | Oficial / No Oficial/<br>Freelance |
| Gay/Lesbo/ Queer     | El Público/Lo Público/ Lo Íntimo | Fin/Una Vez/Etc.                   |
| Drag/Puta/Trans      |                                  |                                    |

Las asociaciones triádicas<sup>4</sup> (como las binarias), son solo una probabilidad de persistencia en significación, nunca una esencia. Su configuración como narrativa o dramaturgia ilustrada hace parte de entramados sociales donde *no solo libros o publicidad*, sino también la institucionalidad, la familiaridad, la escolaridad, los cuerpos humanos y los espacios habitados funcionan como mecanismos de edición, circulación, conservación y disputa.

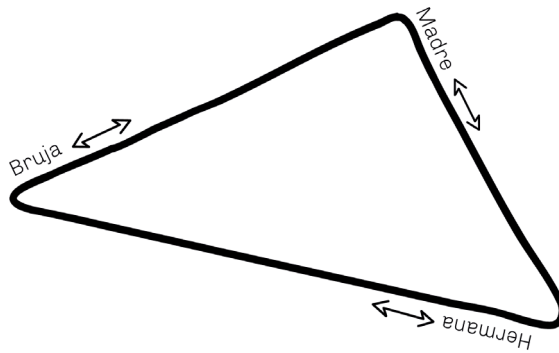


Figura 2. Ejemplo de una tríada institucionalizada: "La Mujer"

Así, una denominación constante e *institucionalizada*, por ejemplo la de *mujer*, nunca debe ser reconocida como estable. Es sobre todo un espacio *en continua discrepancia y combate*: una bolsa llena y siempre a punto de reventar rodeada por otras definiciones igualmente tensas y rebosantes de significación.

---

4 La triangulación es un sistema tan impositivo, escandaloso y fascinante como el binarismo. Las representaciones trinitarias de diosxs en muchas religiones ratifican el ejemplo. También la insistencia social en la triangulación familiar (parejas trianguladas ya sea por hijos o perros) la conformación de los poderes estatales, el acusado fervor mediático de los masones y sus tres grados, los videos pop de moda (de cada moda) y nacer, crecer y morir son solo algunas de las recurrencias triangulares en nuestra vida ordinaria. Por supuesto, en diseño no hay excepción. Para el caso, Néstor Sexe (2007) argumenta desde conjunciones triádicas, las narrativas del diseño y su articulación con públicos y modelos culturales.

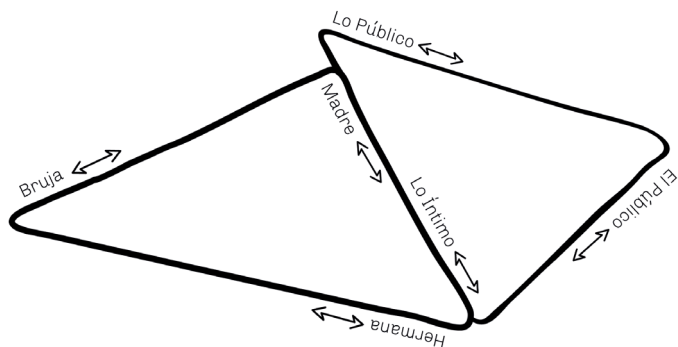


Figura 3. Dos triádas presionándose y produciendo significados y otras tensiones: la tarea de significar

Los significados nunca son autónomos. Por más *ingenua*, sofisticada o editada que se presume una imagen ilustrada, la codependencia con *lo externo* de su escena es una constante. Sontag (2003), Fontcuberta (1997, 1998) y Barthes (1995), entre otros, han señalado la importancia del límite de *la composición* para el registro fotográfico. En ilustración (como en fotografía), el marco, el borde, el límite, *no son solo* un aspecto formal compositivo. En esta indagación encontramos recurrentes señalamientos a la pintura clásica, semiótica, lingüística, literatura o el mercadeo como métodos de reconocimiento *inherentes* a la práctica y sobre los que, sin lugar a dudas, recae una argumentada tradición, pero también la sospecha ante un cerco funcionalista demarcando límites y legitimidades que resulta importante considerar. Por esto, estaría bien interpretar *la composición* más que como un entramado de roces y direcciones geométricas, como la conjunción de tensiones dramáticas, narrativas y sociales donde se transitan y modulan representaciones. A esto es lo que reconoceríamos hoy como el trabajo de lxs ilustradorxs.



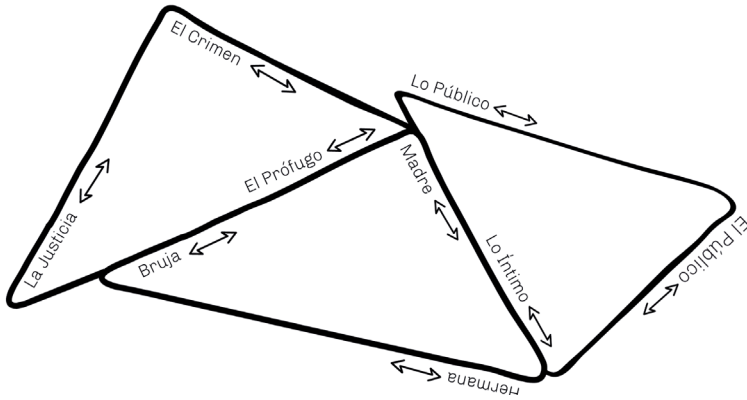


Figura 4. Roces y tensiones de significado

La interacción de los significados ilustrados, sus fricciones, ediciones, circulación y lectura constituyen constelaciones de *más* significados: redes tensas lejos de ser controladas exclusivamente por sus productorxs, o aseguradas y codificadas a través de estrategias semióticas. Esta ilustración no está más en su soporte físico. Allí residiría solo el espejismo, solo un frente del escenario de batalla, pues *la ilustración* se encontraría en la capacidad interpretativa de lectores y lectoras y en la manera en que estas imágenes gráficas se articulan a redes de significados.

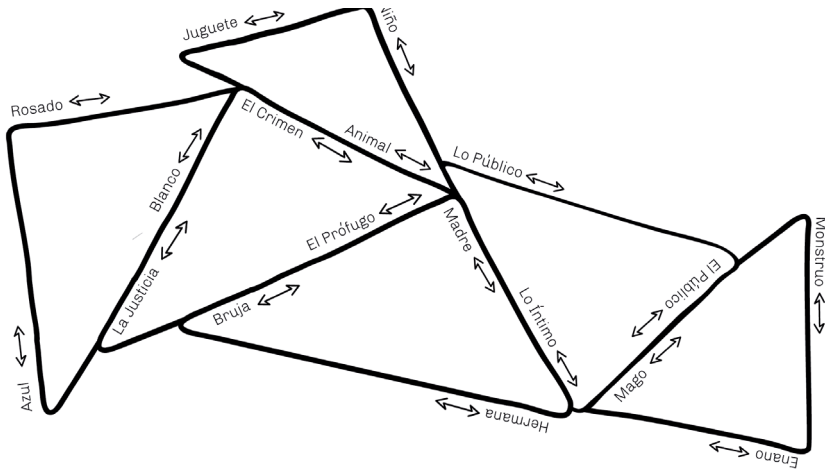


Figura 5. Una red de significados

Las redes y rutas de significado son fluctuantes, y aunque continuamente se intente, no se reducen a los deseos de sus productores. Un caso de estas apuestas

complejas es el mercadeo de identidades. Aquí, un ser identificado con una causa, un modo de consumo, un género o una profesión, *actuaría de cierto modo*, consumiría ciertas cosas e iría a ciertos sitios. Podría incluso hablar de cierta manera y gustar de ciertas cosas. Pero aun así, no es solo lo que actúa. Señalamos la emergencia de *lo raro*, del secreto, de lo que no se hace en presencia del sensor social. Construcción de subjetividades *contrapuestas* a estas lecturas carentes de tensión.

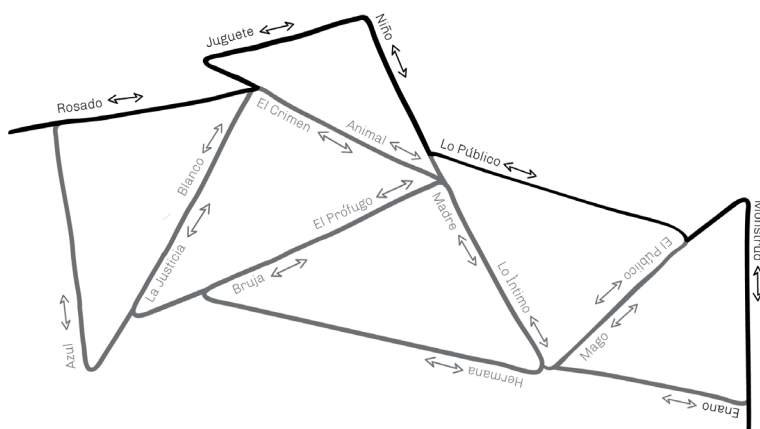


Figura 6. Posibilidad de una línea de significación

La ilustración es un mecanismo de condensación de los significados, de escenificación de representaciones colectivizadas no siempre de forma pacífica. De hecho, podemos rastrear el uso de ilustraciones como un recurso de todos las personas y no como un desempeño privilegiado de individuos o corporaciones industrializadas. Incluso existen en nuestro espacio y tiempo, desde ilustradorxs anónimos hasta quienes se llaman y son llamados ilustradorxs así sea transitoriamente o en contra de recelos institucionalizados<sup>5</sup>.

Pero entonces, ¿Quiénes son estas personas que dicen ilustrar? Antes que determinar una identidad o perfil laboral que *descifre* a los ilustradorxs, podríamos narrar una

5 Un ejemplo de este tipo de institucionalización podrían ser las publicaciones como la revista *Proyecto Diseño*, que otorga el *Lápiz de acero*: premio autoseñalado bajo la categorización de excelencia. Otro caso se anuncia en los últimos años. En medio de reestructuras curriculares, y contrario al inicio de la década de los noventa, la ilustración, como espacio académico, ha empezado a opacarse dentro de los pensum de diseño gráfico y artes, mutando a énfasis o especialización. Quizá esto sea un laboratorio para el lanzamiento de futuros postgrados, nueva apuesta estratégica tanto de universidades como de la industria educativa.

serie de roles entre los cuales circularía el trabajo de quienes se identifican bajo el pretexto de ilustrar.

Como cualquier otra investigación que se presume explicativo o interpretativo, es importante insistir, que nuestro trabajo, es una construcción sobre un espacio y tiempo concreto donde el procedimiento editorial tradicional ya no sería el mecanismo determinante que legitimaría a las imágenes llamadas ilustraciones ni a las personas llamadas ilustradorxs. Las categorizaciones que propondré no se constituyen a partir de la industria, la empresa o la academia universitaria como *pilares exclusivos* de la vida laboral, o simbólica, ni como máximo anhelo de estas imágenes y estas personas. Así como el arte en Colombia ha sido sobre todo un arte *a través* de la academia y la oficialidad, la ilustración, *a la que la academia oficial le había sido esquivia*, podría reflexionar sobre su estatus ambivalente de arte / no arte que, finalmente, poco o nada ha querido asumir, disfrutar y potencializar.

Los roles propuestos para interpretar la dinámica en la que oscilan estas personas serían los *Magxs*, *Monstruxs* y *Enanxs*. Estos tres roles, subyacen sobre una estructura móvil e interpretativa que puede mutar sobre el mismo cuerpo de sus expositorxs dependiendo del espacio y el tiempo: es decir, lxs ilustradorxs *tienden* a ser Magxs, o Monstruxs o Enanxs, pero pueden mutar de uno a otro rol de acuerdo con las circunstancias, sus redes o articulaciones. A continuación se concluye y argumenta.

## Los tres roles de lxs ilustradorxs

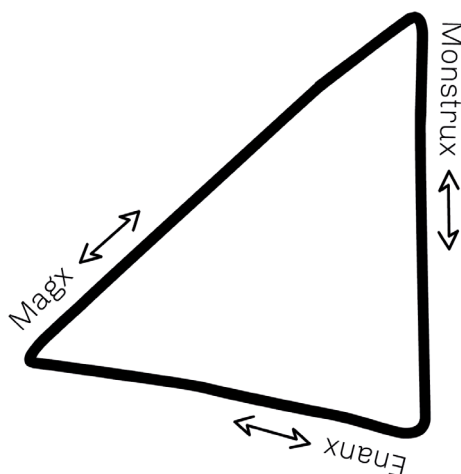


Figura 7. Magxs, Monstruxs y Enanxs

Mauricio Nieto señala cómo Francisco José de Caldas, refiriéndose a la población del Nuevo Reino de Granada, sintetiza observaciones que ilustran parte de nuestra circunstancia:

Todos los habitantes (cerca de tres millones incluso los bárbaros) de esta bella porción de la América se pueden dividir en salvajes, y en hombres civilizados. Los primeros son aquellas tribus errantes sin mas artes que la caza y que la pesca, sin otras leyes que sus usos, que mantienen su independencia con su barbarie, y en quienes no se hallan otras virtudes que carecer de algunos vicios de los pueblos civilizados... Los segundos son los que unidos en sociedad viven baxo las leyes suaves y humanas del Monarca Español. Entre estos se distinguen tres razas de origen diferente: el Indio indígena del pais, el Europeo su conquistador, y el Africano introducido despues del descubrimiento del Nuevo Mundo (Nieto 1996 en línea).

Las síntesis binarias y triádicas han estado tan latentes en nuestro rodeo histórico que no nos resulta ajena la tentación de rastrear genealogías y tradiciones de similar configuración para ennoblecer o *ilustrar* los ruidos del presente. Estos ejemplos, tal vez imaginariamente (y dependiendo de quién lo lea/vea), articulan

heredad entre agendas de la Ilustración<sup>6</sup> y la indómita naturaleza americana. *La Expedición Botánica, el Papel Periódico Ilustrado, la posterior emergencia de la industria editorial, y, en años más recientes, su paulatina mezcla y disputa con la industria del entretenimiento*, circunscribirían al rol más arraigado histórica y tradicionalmente en el espacio-tiempo revisado: *Lxs Magxs*.

Dentro de cierta tradición Ilustrada<sup>7</sup> colombiana, se escenifica a estxs ilustradorxs como colaterales *alfabetizadores* y traductores estéticos de la representación gráfica del *conocimiento*. Su tradición más afianzada es el espacio editorial y el diseño gráfico. Por ello, su historia resulta paralela a la fluctuación académica e industrial que rodea todo el perímetro del *boom editorial de los noventa* sugerido por Castellanos (2010: XV). Aunque *justo* en ese momento se manifieste cierta tensión con la emergente industria del entretenimiento, esta incomodidad poco a poco se ablandará e incluso mutará a complementariedad. *Lxs Magxs* se vinculan entre *ellxs*, con la academia, y la industria a través rankings, pactos de curaduría y gestión certificada del gusto. Son agentes de referencias internacionales a las que acogen como modelos de maestría, identidad y profesionalismo y de los que se sienten nodo y articulación legítima. Regularmente, son grandes técnicxs y dueñxs indiscutibles de la escena tradicional.

Hacia los años finales del *boom*, y como cruce entre *Magxs* desencantadxs, inmigrantes regionales, ilustradorxs no señaladxs por curadores y pronunciadas movilizaciones sociales, políticas y tecnológicas, aparecen *lxs Monstruxs*.

Su síntoma más concreto es la distancia con el ritual editorial *tradicional o publicitario* como centro gravitacional y legitimador de la ilustración. Los debates sobre lo que *parece* externo a la ilustración (*editorial*), las reflexiones silentes e inconclusas y cuestionamientos a mitos e hitos de la práctica son su terreno de movilidad y expresión. Rara vez son reconocidos en circuitos oficiales.

*Lxs Monstruxs* están revestidos de convulsa vida urbana. No son ilustradorxs de taller o escritorio, y no están dedicados en exclusiva a ser productores de ilustración gráfica. Pueden llegar a ser torpes socialmente y peleonerxs. Su voz es regularmente escuchada y fácilmente olvidada. La idea de la gestión independiente les seduce llegando hasta anularles y aunque se encuentren en discrepancia con el protocolo editorial tradicional, no lo descartan como opción laboral. Pueden ser tan densxs o esnobistas como algunxs *Magxs*, pero más cercanos que estxs a ideas reformistas o políticas libre circulación y edición abierta.

---

6 Me refiero, concretamente a la idea de iluminismo acogido por elites criollas y arribada a nuestro tiempo a través dispositivos como la academia, la ciencia, la escuela alfabética y la industria.

7 Iluminismo acogido por elites criollas y arribada a nuestro tiempo a través dispositivos como la academia, la ciencia, la escuela alfabética y la industria.

El tercer rol es el de *lxs Enanxs*. Sus prácticas son el resultado de la experiencia de generaciones nacidas sin dualidades entre modelos de *edición cerrada* (*libros- impresos- audiovisuales- web-objetos*) y *ediciones abiertas* (*redes sociales- transmedia-espacios físicos y urbanos*). *Lxs Enanxs* tienen un rango de movilidad más amplio que *lxs Magxs* y los *Monstruxs*. Habitan el mundo a su medida; sin deudas *explícitas* con la ilustración editorial y mucho menos en contradicción con ella. Asisten a un tiempo integrado en dinámicas transmediáticas, alucinógenos emporios electrónicos e hiperconectividad social. Su devoción en las marcas *puede* ser un rasgo distintivo.

Todxs son estados mutantes, no necesariamente estables.

| <b>Magxs</b> ↔              | <b>Monstruxs</b> ↔    | <b>Enanxs</b> ↔             |
|-----------------------------|-----------------------|-----------------------------|
| Preservadorxs               | Transformadorxs       | Beneficiarixs               |
| lineales                    | Fractales             | Fluctuantes                 |
| Edición cerrada             | Edición Abierta       | Edición Rota                |
| Circunscriben los lenguajes | Modelan los lenguajes | Usan y abusan los lenguajes |

Figura 8. Caracterizaciones estereotípicas de Magxs, Monstruxs y Enanxs

Es importante recordar acá, que rol es *un estado transitorio, simbólico y alegórico*: define *momentos* de los individuos, no cuerpos integrales, señalables y concretos. Un rol es un espacio donde una persona se ubica para hacer, cumplir o protagonizar algo. Esto no le exime del estereotipo, pero tampoco le limita a él, menos en ilustración donde su uso como recurso gráfico puede ser frecuente, repudiado o deseado.

Para ilustrar con *texto* la dinámica de roles, y sustentar cómo la triada es móvil, podemos remplazarla por otro conjunto triangular dependiendo de quién defina (*usted, quien lee esto ahora, por ejemplo*).

Remitámonos para el caso a *famas, cronopios y esperanzas de Cortázar*. También se puede traslapar el ejercicio con otras y variadas triangulaciones. Por ejemplo, las denominaciones *padre/madre/hijos, esposo/esposa/perros, justicia/delincuentes/ley o caucásico/afro/latino*. *Es interesante lo que pasa* con dioses y diosas del panteón hindú: *Visnú (preservador)/Shivá (destructor<sup>8</sup>)/ Brahma (creador)*, o *Durga (el amor maternal)/Kbali (destructora de demonios)/Pavarty (hija del monte Prvata)*.

8 Se debe recordar que la destrucción en la cosmogonía hindú no es sinónimo de la destrucción bélica occidental, sino la constante, imperante y necesaria transformación de la

Resulta particular cuando se ensaya con esquemas que hipotéticamente son más cercanos a los intérpretes. Por ejemplo, los dioses del panteón muisca: *Sue (sol)/Chia (luna)/Cuchaviva (arcoíris)*, o *Chibbacun (organizador, legislador)/Huiaca (diosa lechuza )/Nemcatocoa (Dios hombre zorro de telares y bailes)*. También puede probarse con otras triangulaciones como: música/ruido/sincretismo, tradición/reforma/actualidad.

A continuación, con el mismo ánimo concluyente, ampliaré las caracterizaciones de los tres roles y algunos eventos que han sido protagonizados no por *individualidades*, sino por estos *roles*, durante los últimos años en Bogotá.

## **Lxs Magxs: herederxs y administradorxs de las palabras**

“La lectura es un verdadero arte, y como tal tiene sus reglas dictadas por el buen gusto, por la estética y por la estrecha e íntima relación entre el sonido de la palabra humana y los pensamientos y emociones que se agitan dentro del alma. En la enseñanza de esta materia se debe atender a tres cosas: al cultivo de los órganos de la voz, al desarrollo de la mente del niño para que sea vea bien claro a través de las palabras, y a ponerlo en aptitud de sentir lo que lee y darle expresión conveniente”

Betriz Robledo (2010: 33).





La ilustración en Colombia ha sido fluctuante y variada. *Por esto, no puede establecerse una simple linealidad histórica o una identidad sólida como forma asociativa o ideológica para interpretar las acciones de sus protagonistas.* Sin embargo, en su transcurrir es posible rastrear una serie de hitos, regularmente considerados como ejemplarizantes de la práctica y de su legitimación. Estos hitos tienen dos características respaldadas por objetos-monumentos que constatan una perspectiva más o menos hegemónica y preponderante *al hacer* ilustración en los últimos 10 años. La primera es *la academia* (formal e informal) como lugar de legitimidades enunciativas y la segunda *el entorno editorial* (librero-publicitario) como lugar de legitimidades certificativas. Este es el territorio de Lxs Magxs.

Ya referenciamos cómo *ciertos* sectores de la institucionalidad universitaria y editorial han sido huidizos para reconocer la ilustración como un campo al que se podría considerar *más* como lenguaje y *menos* como un gancho para incrementar matrículas o lectores. Pero por suerte, esto no ha sido un impedimento para que se haya podido gestar en estos espacios pronunciamientos, *textos* y encuentros alrededor de la expresión ilustrada. Entre muchas otras personas<sup>1</sup> que dan cuenta de esto, los trabajos escritos de Carlos Riaño (*ilustrador, autor de texto, y docente*), Zenaida Osorio (*investigadora*), Diana Castellanos (*ilustradora, docente*), Rey-Naranjo (*editores*), Zully Pardo (*editora*), María Osorio (*editora*), Dipacho (*ilustrador*), Jairo Buitrago (*autor de texto*) y José Rosero, ilustrador y gestor con IMG<sup>2</sup> del congreso internacional de ilustración *FIG*: uno de los últimos y más relevantes hitos. Este congreso se articula con la *Feria Internacional del Libro de*

---

1 Insisto acá, que no se trata de colocar nombres de *roles* a personas. Pero sí *roles* a algún desempeño de una persona, esto es, el trabajo de alguien haciendo algo en algún momento concreto. Por ejemplo, *magxs* respaldando la tradición, *monstrux* reconfigurando tradición o *enanx* haciendo conexiones entre tradición y nuevas reconfiguraciones.

2 Proyectos IMG agrupa personas afines al sector editorial y la empresa cultural. Fue constituido por José Rosero, Diana Arias y Jorge Restrepo. Hoy, Diana Arias y José Rosero, en colegiatura con otros artistas y productores, constituyen el proyecto Casatinta, un taller y galería.

*Bogotá* y es resultado de la labor de IMG ante entidades gubernamentales, sector editorial (inicialmente) y poco a poco, sectores de la industria del entretenimiento. Esto último marca su sesgo: de una primera versión categóricamente *editorial* (2011), a una edición 2013 con un perfil expansivo a otras industrias que hacen uso del recurso ilustrado.

Tanto los pronunciamientos de Lxs Magxs, como los eventos que gestionan, escenifican a la ilustración bajo la perspectiva de objeto *estético* íntimamente emparentado con la palabra como vehículo de la alfabetización, el entretenimiento/formativo o el conocimiento. Algunxs podrían considerar cierta linealidad entre literatura e ilustración como una relación natural y automática y, sin ir más allá, como la justificación y máxima aspiración de la segunda. Dada la tradicional consagración de la palabra escrita *académica, científica o literaria* como un lenguaje confiable y transparente, carente de propósitos que nos sean los del *conocimiento*, a algunxs Magxs les molesta admitir públicamente la compleja relación *ilustración/mercadeo*, y mucho menos, *texto/mercadeo*. Paradigmáticamente, son quienes (finalmente) tienen más claro este circuito, su gestión, variantes y formas de afiliación.

Sobre sus incómodas readaptaciones en la práctica, pesó también la emergencia imparable de *otros* lenguajes escritos, no habituales ni tradicionales como los códigos de programación, la sintaxis numérica digital, los códigos alfanuméricos, las imágenes diagnósticas, la piel humana y animal y los espacios arquitectónicos. Será solo cuando *lxs Monstruxs*, después de manifestarse y haber despejado el camino, que algunxs *Magxs*, recogerán como válida esta experiencia, reordenarán sus manifestaciones, determinándolas y cualificándolas ya no de *incomodidad*, sino de lenguaje asimilado y legitimado en la actualización de la práctica.

Esta molestia *mágica* frente a *otros* lenguajes posee un sesgo historicista. Recordemos que las argumentaciones de lxs Magxs señalan la idea de una *ilustración artística* derivada del libro y del *pensamiento ilustrado*, y definen su trabajo como una responsabilidad histórica, quizá civilizatoria, que, en consecuencia, se debe salvaguardar; por ello, resienten el embate de la industria del entretenimiento y de otras expresiones emergentes y sospechosas. Sin embargo, esta historicidad tiene límites: aunque podemos señalar a los Magxs como *herederxs* de la ilustración en la Expedición Botánica, esta *empresa* rara vez es su referente y de hecho, son pocxs lxs ilustradorxs que se definen como *científicxs*.

Así, rotan definiciones laborales y simbólicas por talleres y escuelas oficiales (*escuelas universitarias*), que compiten y modulan con las emergentes (*el taller Arte Digital, Casatinta, Pinto, Yokteng, Dipacho o Felipe Bedoya*) y tradicionales

como la escuela nacional de caricatura y los talleres de Jairo Linares, Rodez y Henry González<sup>3</sup>, este último, fundador del taller *Lápiz Azul* en Medellín en 2012.

Muchos y muchas se movilizan entre ilustración para publicaciones periódicas, libros álbum y libros de texto escolar e impresos. La emergencia de la industria del entretenimiento ha cooptado en gran medida esta tradición. Encontramos, por ejemplo, pénsun de Diseño Gráfico antes centrado en una ilustración con cierre en frecuencias literarias o periodísticas, ahora virando a un genérico digital inducido por poderosas marcas productoras de *software*, herramientas de internet, videojuegos y dispositivos móviles, audiovisuales y de tráfico de información.

Para los Magxs, siendo ancestrales, este quiebre no ha sido fácil ni enteramente digerible. Pero la capacidad de adaptarse a la industria y los modelos productivos son su gran ventaja. Sentirse herederxs legítimxs les da la capacidad de renombrar lo “*raro*” como una consecuencia lineal, lógica e inequívoca de evolución tecnológica y social, constituyendo de este modo el ideal de *un externo y un interno* en la ilustración: son ellxs quienes reafirman la legitimidad y sus amenazas y amplían las fronteras cuando su criterio o la industria y el mercado convenientemente lo presionen. Por mucho tiempo su voz fue silenciosa y no es completamente su mérito que haya dejado de ser así. Fue a través de *traducciones* de editores, pedagogos, publicistas y directores de arte que escuchamos de su trabajo. Al parecer, esto se encontraba justificable en que lxs ilustradorxs solo hablarían públicamente hasta que alcanzaran cierta *madurez editorial* que les permitiera *pronunciarse* por sí mismxs, e incluso movilizarse representando productos, agencias o editoriales en ferias del libro o encuentros temáticos y acreditados.

Para ellxs, la composición, el encuadre y la regulación semiótica, lingüística e industrial son una valoración certificante y necesaria que deviene en garantía, calidad y supremacía técnica. *La edición* resulta así, un estatus posible y alcanzable, *no un recurso político*. En su lenguaje son recurrentes palabras como *maestría, talento, mercado, público objetivo, lectores, target*. Muchos se definieron como “*niñxs en cuerpxs de adultos*”, actitud arraigada y compleja que benefició “*la madurez*” y voracidad de ciertos editores. Algunxs de estos ilustradorxs se convierten en estrellas editoriales, efecto auspiciado que resulta empresarialmente conveniente. Su relación con el Estado, los gremios y el sector privado oscila entre tensa, conveniente y productiva. Son roles depositarios de confianza oficial para desempeñar tareas representativas de lo cultural, educativo o coyuntural

---

3 Tanto Rodez como Jairo Linares y Henry González son paradigmáticos para los años más recientes en Bogotá. No solo han sido formadores de ilustradorxs, también respaldan una concreta demostración de la movilidad de roles en los ilustradorxs, si bien de base todos son frecuentemente magxs, su fluctuación hacia el dibujo, el muralismo, el *body paint*, las artes visuales o diseño de objetos, los fronteriza todo el tiempo como monstruxs o enanxs.

demostrativo. Algunos trabajan fuertemente en *lobby* y tienen representantes; son ilustradorxs cuyas publicaciones tienen reconocimiento, nombre y circuito.

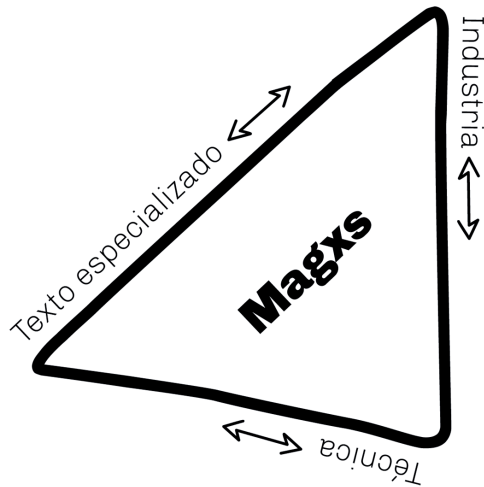


Figura 9. Los Magxs

La tradición pictórica es parte integral de su formación y es quizá la segunda influencia más importante que marca la fluctuación de este rol después de su relación con los textos lingüísticos o los lenguajes especializados. Si se relatara una historia arquetípica para los lxs Magxs, la historia de *Judá León*<sup>4</sup> sería una forma de ilustrarles:

---

4 “*El Golem*” es un poema de Jorge Luis Borges escrito en 1958. Cuenta la historia (basada en una antigua tradición judía), de Judá León, un viejo rabino en Praga que crea un ser animado a partir de materia inanimada. Publicado en el libro *El otro, el mismo* (1964)

“[...] Sediento de saber lo que Dios sabe,  
Judá León se dio a permutaciones  
de letras y a complejas variaciones  
y al fin pronunció el Nombre que es la Clave,

la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,  
sobre un muñeco que con torpes manos  
labró, para enseñarle los arcanos  
de las Letras, del Tiempo y del Espacio.

El simulacro alzó los soñolientos  
párpados y vio formas y colores  
que no entendió, perdidos en rumores  
y ensayó temerosos movimientos.

Gradualmente se vio (como nosotros)  
aprimado en esta red sonora  
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora [...] (Borges 1980:34)

A lxs Magxs también les ilustraría un ábaco, un libro y un grabado bajo el cual se  
ciñe rigurosamente la palabra (ver Figura 13), una pared blanca y en ella la ficha  
técnica que alguien dejó olvidada.



## **Monstruxs: santas herejías y maravillosos fallidos**

-Unos días después, tras reemprender su viaje, el barco naufragó en una tormenta en la costa de Liguria. Ganda<sup>1</sup>, encadenado y sujeto por grilletes a la cubierta, fue incapaz de nadar hasta la costa para salvarse y murió ahogado. Su recuerdo permanece hoy día entre las gárgolas de la Torre de Belem en Lisboa. Aunque el genial Alberto Durero nunca vio al rinoceronte vivo, su grabado – realizado el mismo año de 1515 y basado en las descripciones de otros autores– cobró gran popularidad y fue copiado en muchas ocasiones durante los tres siglos siguientes. Estuvo considerado una representación fiable de un rinoceronte hasta finales del siglo XVIII (Martínez Ron 2007. En línea)

-Un rinoceronte saldrá volando de Medellín. Lo hará en un avión de la Fuerza Aérea, un Hércules en el que suelen trasladarse pertrechos militares, tanques de guerra, soldados, camiones. Se trata del animal que vive en el Zoológico Santa Fe, y que será trasladado hasta la Hacienda Nápoles. El portentoso mamífero pesa 1.500 kilos, lo mismo que cuatro vacas, y hace 20 años vive en un espacio de 300 metros cuadrados, encerrado entre unas rejas, en un cubículo de 4 metros de ancho por 6 de largo. Carece además de un charco para refrescarse. Es un preso

Héctor Barrera (2011: en línea).

---

1 Ganda es el nombre de la rinoceronte que Sultán Muzafar II regaló al gobernador de la India portuguesa; este al rey de Portugal, y el último, al Papa León X. Durante el viaje, el barco naufraga y la rinoceronte muere ahogada. Las descripciones que de ella se hacen fueron las fuentes que Durero interpretó para su emblemática ilustración del rinoceronte.





**E**l ruido sin fuente, sin origen establecido, sin destino declarado, sin texto que lo justifique, pertenece al mundo de lo “*raro*”. Esta disonancia causa estupor y sospecha de catástrofe, una abducción o un sorprendente mordisco de fiera. Puede resultar simplemente desorden *u otro orden*, la metáfora inducida por *piezas* fugadas de un rompecabezas al cual no se ajustan. O efectivamente, ser un mordisco de fiera.

Exhibir, mostrar o mostrarse no es algo *nuevo* en ilustración. En su momento, *El cartel del humor*, *La Escuela Nacional de Caricatura*, *El taller del humor*, la *Cámara Colombiana del Libro* y otras agremiaciones y personas hicieron uso este recurso, siempre desde una perspectiva editorial, curatorial y asociativa.

*En ocasiones*, esta visualización resulta un procedimiento de la escena *novedosa* para actualizar a lxs participantes de la práctica o relevar direcciones de la mirada hacia variaciones de lo aceptado como legítimo. Pero, en otras, señala fracturas que no son consideradas o visualizadas desde la oficialidad: de su huella sabemos a través de redes sociales, del voz a voz, o cuando algunas *se trasforman* en lineamentos y modelos a seguir, perdiendo así su cualidad de fractura y asimilándose a mecanismos a través de los cuales *lo oficial* se refresca y se mantiene.

Es ahí donde, por su misma naturaleza momentánea, reside el clic *de lo monstruoso*. Lxs Monstruxs son el rol con vida más corta, el más efímero y más complejo de interpretar. Ante ellxs, los formatos editoriales tradicionales ceden y, en su lugar, la piel, el muro, la casa y el bosque reconocen su extrañeza como lenguaje. Lxs Monstruxs obedecen a una coincidencia de factores que implican su emergencia, pronta desaparición o asimilación como novedad. Tras manifestar un propósito muchas veces *involuntario*, se *extinguen* o se convierten en magx o enanx.

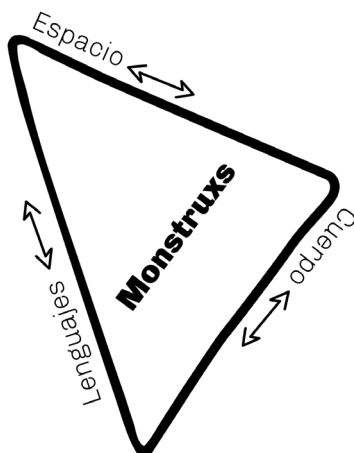


Figura 10. Los Monstruxs

Lxs Monstruxs rara vez son conscientes de su monstruosidad. Se caracterizan por *concebir* otros usos y direcciones para la ilustración, enfatizando en su posibilidad como *lenguaje no reducible a criterios industriales, editoriales, pedagógicos, publicitarios o vitrinas laborales*. De allí que sean más afines que lxs Magxs (sintonizados con el derecho registrado), a políticas tipo *Copyleft* o *Creative Commons*, a las dinámicas de los recursos libres, o a los trabajos grupales y multidisciplinares. Su vida es un cruce de tiempo y espacio irrepetible, un levantamiento espontáneo que nunca alcanza a ser revolución.

*Los momentos* en que emergen pequeñas y articuladas asociaciones extra/universitarias, y colectivos como “*Común y corriente*” (2009), la *Procesión Puppet-Club* (2009), el encuentro *Imagenpalabra* (2010) e ilustradorxs no editorializados que viraron hacia el tatuaje, el muro, la calle, e incluso la moda u objetos inicialmente sin demasiada pretensión y circulación pública, sirven de ejemplos sobre la dinámica y la movilidad de lxs Monstruxs. Por supuesto, todos estos formatos *quebrantados* y emergentes son sintomatología de presencia monstruosa. Pero, para la época revisada, es sobre todo un hecho concretísimo lo que define el aporte de los Monstruxs: la apuesta por dar voz a lxs ilustradorxs sin la tutela o presencia de editores o agentes del gusto.

Dos casos pueden señalarnos esta perspectiva. El primero es *Común y corriente*, colectivo<sup>2</sup> que introduce (quizá sin proponérselo) otras formas de *editar y legitimar* la circulación del trabajo de lxs ilustradorxs. Inicialmente articularon el universo de la música radiofónica -popular rumbera y romántica de los sesenta y ochenta con imágenes de ilustradorxs certificados o no por el régimen editorial, sin importar si

---

2 Conformado por Lewis Morales (artista plástico) y Angélica Acosta (diseñadora gráfica) en 2008.

eran emergentes o consagrados. Esta sencilla pero radical labor los constituye como uno de los proyectos más referenciados en los últimos años.

La clave de su proyecto fue la desarticulación de la institucionalidad y la desacralización de la tradición editorial como único ente certificador de ilustraciones. Con ello, se convierten en referente fundamental de los proyectos que abrieron el camino a muchos y muchas más personas que suponían en *publicación editorial* un norte insuperable.

*Y hasta allí su monstruosidad.* En adelante fueron Magxs, es decir, modelos a seguir, e incluso, como buenxs Enanxs, llegaron a ser marca registrada.

La vida de lxs Monstruxs es corta, pero, incluso siendo anónima, alcanza cierto grado de trascendencia.

El segundo caso es *Imagenpalabra (IP)*: un encuentro *sobre ilustración* que se realizó ininterrumpidamente de 2010 a 2013. Si bien hasta 2013 su principal auspiciante fue el programa de diseño gráfico de la Fundación Universitaria Los Libertadores<sup>3</sup>, conservó un carácter independiente, resultado de la interacción entre ilustradorxs<sup>4</sup> estudiantes, personas externas a la universidad y a la práctica. Si bien permitió visualizar instancias socialmente *inéditas* de la práctica, su experiencia también debe considerarse bajo una perspectiva crítica donde se diferencie entre un *auténtico quiebre* que amplía la práctica frente a la tradición dogmática y un *alboroto* que deviene novedad. Aun con todo esto, la contribución de IP al presente es simple y concreta. El indicativo de su monstruosidad consistió en *otorgarle espacio a la voz pública de los ilustradorxs*: permitirles ser el centro del encuentro, ya no su trabajo, ni a editores de oficio.

De los años revisados, *IP* quizá sea uno de los eventos de carácter local más difundidos *sobre ilustración*, que con un mínimo e irrisorio presupuesto<sup>5</sup> logró el respaldo de diversas tendencias de ilustradorxs, dentro y fuera del país. Vinculó en su apuesta,

---

3 Desde la primera versión se contó con el apoyo de Delia Manosalva, directora del programa de diseño gráfico.

4 Desde 2010, *Imagenpalabra*, es una apuesta colectiva que se encuentra soportada por un grupo base de ilustradorxs (Nancy Jaramillo, Alejandro Mesa, Jonathan Cárdenas, Alejandro Valencia, Leonardo Mesa, Elieth Meléndez, Melisa Castiblanco y Julián Velásquez), pero imposible de realizar sin el apoyo de personas (independientes, profesionales de diversos gremios, ilustradorxs y estudiantes de la universidad nacional y los liberadores) que vinculan gratuitamente su tiempo y talento. A partir de su segunda versión (2011), ha recibido apoyo simbólico, práctico y académico de profesores de diversas instituciones, del congreso internacional de ilustración FIG, y de bandas musicales, diseñadores gráficos, creadores de contenidos para tv, dj, animadores, diseñadores industriales y revistas independientes.

5 Para lo que necesariamente implicó un gasto financiero, Ip contaba con el respaldo de pequeños locales y simpatizantes. No significó un gran costo, pues el evento se constituyó sobre una programación resultado de gestión con conferencistas, ilustradores y talleristas

además de ilustradorxs emergentes y con trayectoria, a productorxs de contenidos para medios y transmedios, promotorxs de políticas *copyright*, *creatives commons* y *copyleft*, y por supuesto, algnx editorxs, gente de libros y agencias.

IP, sin proponérselo, resultó una referencia estratégica para otros proyectos y, por lo mismo, vio extinguir su inicial monstruosidad.<sup>6</sup>

Lxs Monstruxs recurren a la ilustración para sintonizarse con *lo raro*, con lo que no tiene escapatoria mientras escapa. Van tras las *imágenes* como intentando atrapar un ruido sin origen establecido. Si lo logran, ni ruido ni Monstruxs se enteran. Antes que interpretar coherentemente algún lenguaje legítimo, *intuyen* que todo lenguaje es *de facto* incoherente e ilustrativo: una ambigua posesión de la que hace uso la humanidad, u otra comunidad más pequeña. Valoran los lenguajes como *otro recurso* que solo quebrantándolo puede ser trasmitido a otros. En ese intento se desvanecen, perecen o se asilan quedando solxs y mudxs.

Si hubiese una forma de *ilustrarles* podría ser así:

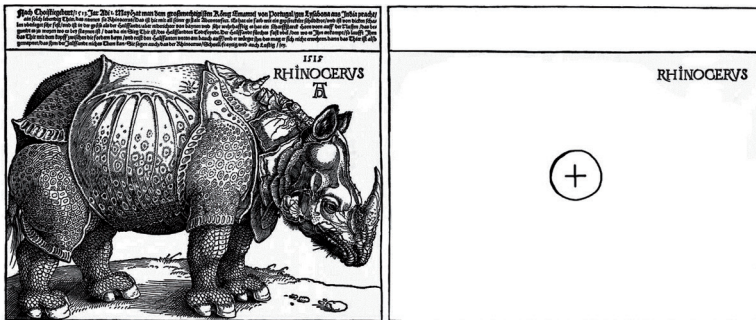


Figura 11. Derecha: Rinoceronte de Durero (1515). Izquierda: coloque el dedo índice en el círculo señalado. Cierre los ojos. Si se siente ridículo, puede hacerlo con ojos abiertos. Repita: “Rinoceronte”, pero evite pensar en uno. No hay un rinoceronte posible, solo posibilidades de rinoceronte. Funciona con todas las palabras de cualquier lenguaje.

que durante una semana donaron su trabajo. Las cuatro versiones de IP no tuvieron ningún costo para sus asistentes ni devengaron lucro a sus gestores.

6 En retrospectiva (esta investigación solo habla de los últimos 15 años) cada época ha tenido y tendrá sus monstruxs, sus reconfiguraciones y cambios que sobreviven o desaparecen. *No se trata definir los casos o roles acá señalados como ejemplos únicos o absolutos* de todo acontecer en el pasado y presente de la ilustración. No. Como ya se ha dicho, es una apuesta interpretativa sobre un tiempo y un espacio concreto para a partir de allí, proponer un esquema que permita entender las modulaciones y manifestaciones actuales de la práctica en Bogotá.

## **Enanxs: tecnología, identidad y marcas**

“Narrativas e imágenes siempre han tenido usos tecnológicos y comerciales. Pero recientemente, han cambiado las relaciones entre los claustros, con la tecnología informática y sus aplicaciones en la narración de historias y la producción artística cobrando reconocimiento entre la gente de todos los rincones del campus. El New York Times hace referencia a una “alianza entre bichos raros y poetas” (Cohen 2010) y la combinación de mezclas entre las humanidades y las ciencias se están volviendo la norma en muchos países (Bakhshi *et al.* 2008: 2). Esto suele ser el resultado de políticas calculadas más que de los ‘accidentes’ tan queridos por los medios bourgeois en su predilección por las casualidades sobre la planificación estatal”.

Toby Miller (2013: en línea)



Hace tiempo, algunxs reaccionabamos con desconcierto e irritación frente a una pregunta cada vez más persistente en clases, talleres y encuentros. La cuestión iba construyendo un guion y una entonación infaltable cada vez que se exponía. Esta surgía cuando (al parecer) había suficientes personas para resolverla o una *autoridad mágico/monstruosa* a la cual se podía apelar. El suspenso, el silencio incómodo y la fatiga (*escucho en este momento un suspiro y una tos*), se hacían manifiestos si alguien tímidamente preguntaba: “y... ¿cuánto vale una ilustración?”

La pregunta ha sido formulada por *jóvenes y viejxs*, en edad y en la práctica. Algunxs ilustradorxs con larga trayectoria, y otrxs merodeando un lugar donde ronronear temporalmente. Lo irónico es que quienes podrían *responder* a esta solicitud serían lxs mismxs que insisten en no saberlo. Digámoslo sin rodeos: *no existe en épocas posindustriales un modelo centralizado, externo a nada que legitime nada*. Lo más parecido que se podría emular como autoridad superior organizativa que responda a nuestros dolientes anhelos es la *oficialidad*. La oficialidad *no es una verdad última*, es una descripción que actúa como dueña del sentido común y por tanto a través de los medios de producción dominantes. Es parcial, conveniente, empresarial y flexible; se encuentra presente en la *customización*<sup>1</sup> de los cuerpos, la evolución *lógica* del lenguaje, los cambios de la moda, la certificación de la ciencia, las palabras de los representantes, el furor de las noticias y lo sabio de la naturaleza; convierte todo lo anterior en guion aceptable o tolerable, pero también en otra forma de ejecución del mercadeo. De allí que ahora llamemos “clientxs” a los ciudadanxs; a lxs negrxs, clientxs; a las mujeres, *clientxs*; a lxs estudiantes, *clientxs*; a lxs pobres (si están ciertas ONG de por medio), *clientxs*.

No existe en ilustración una experiencia del pasado que pueda resolver unificadamente los vertiginosos y acumulativos cambios del presente. Lxs Magxs tendrán algún día

---

1 Adaptación de una palabra en inglés (*custom*) que es usada recurrentemente en el entorno estudiado. Su traducción equivalente: personalización.



suficiente información para hacerlo. Pero no por ahora: lejos nos encontramos de las “confiables” regulaciones semióticas o tarifarias<sup>2</sup> de agencias o editoriales que en ocasiones explotaron a lxs ilustradorxs valiéndose de la creciente “mano de obra creativa”. Lxs Monstruxs, por su parte, no alcanzan a tener una vida lo suficientemente larga como para responder coherentemente a coyunturas o a largos plazos. Enredadx en retóricas intraducibles y atemporales, contribuirán en perfilar modelos que encontraremos aceptables sin que ellos se enteren de haberlo causado.

*La oficialidad*, esa voz *escénicamente* externa a todo, se hace presente a través de las industrias del entretenimiento, de la educación, de la publicidad/ editorial, y con su arsenal de sintéticas definiciones sobre *éxito*, *triumfo personal* y *reconocimiento*, simplifica todo en la ilusión de un *precio justo* acorde a trayectoria, internacionalización de la competencia laboral y transnacionalización de la moneda, articulando la práctica de la ilustradorxs a una economía violenta, reducible a equivalentes de trabajo *horas/ hombre*.

Es ahora (más que antes) que se escucha la tos, el suspiro y el malestar de quien se cansa.

*La pregunta ¿cuánto vale una ilustración? no tiene una respuesta en términos de tarifa*, y no solo porque *la empresa, bastión simbólico y monetario de vida social contemporánea*, se ha entremezclado a un nivel confuso y tenebroso con los oficios y prácticas de la vida ordinaria, sino porque la pregunta resulta emitida en tres posibles tiempos: *pasado, presente y futuro*, y no existe manera de conciliar eso *pragmáticamente*.

Esta compleja actualización del campo propicia la emergencia de lxs Enanxs, rol de los ilustradorxs para lxs que la última tarea que debemos suponer es la del *diseño* de un manual de precios *justos*. Su compleja labor consiste en determinar *un costo*, pero más que monetario, el de articular *la tradición y los cambios; los libros y las transmídia; la profesión con el oficio o el desempleo; el cuerpo con la virtualidad; la fama con el anonimato; la rentabilidad con la culpa*.

---

2 Claro, existen tarifarios internacionales o los nacionales tradicionales, los últimos, casi todos congelados en precio hace más o menos 20 años. Pero este no es el punto que interesa señalar. Se trata de puntualizar que no se está haciendo ilustración, para la misma sociedad, tiempo ni economía, de la ilustración categóricamente editorial.

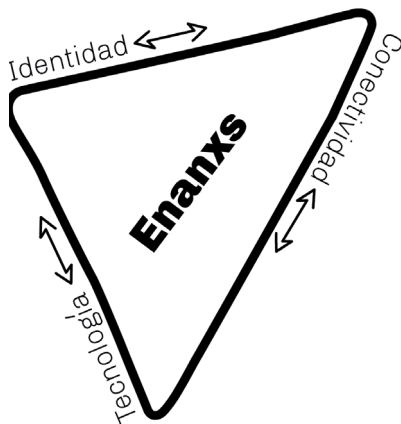


Figura 12. Enanxs

Lxs Enanxs son constructorxs de un tiempo-espacio donde la ilustración estaría libre de *remordimientos ilustrados* y de críticas a un *dogmatismo contra el que no tuvieron que luchar*. Consideran la identidad como un mapa de estaciones donde se distinguen *formas de ser o estar*. Para algunxs de ellxs, este *ser o estar* coincide con formas de consumir y exhibir.

Su articulación con las denominadas TIC<sup>3</sup>, resultan consecuencias, más que fracturas, y las herramientas y técnicas que usan, son aparentemente homogéneas. No quiere decir que se reduzcan a una instrumentalización digital o mecánica, y menos a su consideración como inferiores o menos complejas que cualquier técnica precedente. No. Simplemente son *distintas*.

Identitariamente son flexibles, y modelan de este modo las rutas y *marcas* por los que quieren *ser reconocidxs*. Su aproximación a la tecnología es imperativa. Para ellxs, la *lectura lingüística* estaría al nivel del entretenimiento y la comunicación (nunca por encima). El consumo es una de sus transversalidades imperativas y *el estilo*, una marca a registrar o un distintivo emocional al cual afiliarse. Están embebidos de presente, un presente que abarca tantos matices, como cambios en la larga historia de la ilustración hasta nuestros días. Oscilan entre lenguajes literarios y matemático-programáticos, arquitectónicos, funcionales y pragmáticas categorizaciones de agencias o publicidad.

*Son roles* transversales, con capacidad de decodificar la tecnología y sintetizar información. Un caso puede ilustrar lo argumentado:

---

3 TIC: tecnologías de la información y la comunicación.

Una imagen en 3-D del virus del sida (VIH) ha ganado la competición anual Reto Internacional de la Visualización de la Ciencia y la Ingeniería [...]. Los criterios de evaluación que se utilizan son el impacto visual, la comunicación efectiva, la frescura y la originalidad. La imagen ganadora de la edición del 2010 ha sido elaborada por un equipo ruso dirigido por Ivan Konstantinov, que ha representado digitalmente el VIH desde lo más cerca posible y en 3-D. Concretamente, la imagen ha sido fruto de un análisis de datos de más de 100 publicaciones científicas de los campos de la virología, análisis de rayos X y la espectroscopia de resonancia magnética nuclear (o espectroscopia RMN).<sup>4</sup>

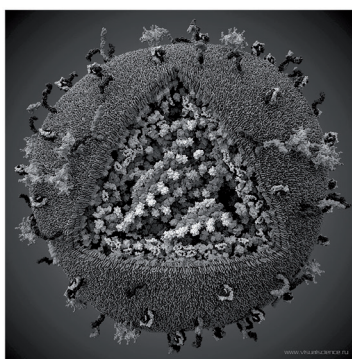


Figura 13. Ilustración 3D del VIH

Lxs Enanxs mutan entre Monstruxs y Magxs. Toman todo de ambos, mientras retribuyen refrescando lo sacro del unx, y lo obstinadx del otrx. Están arraigados en el futuro, como los Magxs en el pasado y los Monstruxs en el presente, tal como lo está la ilustración en las personas en su hablar, señalar, describir y vivir.

---

<sup>4</sup> El equipo dirigido por Ivan Konstantinov construyó en tres meses el modelo más detallado del virus en 3D hasta el 2011. VISUAL CIENCE. Recuperado de <http://visualscience.ru/en/projects/hiv/illustrations/> [acceso el 19 septiembre 2013]. Hemos abierto el ojo a lo inconmensurable. La ilustración hace parte de lo que construimos como certeza y verdad para cada época.

## **Terrenos in-conclusos y postedición (conclusiones)**



Proponer el trabajo de los ilustradores como *un desempeño de roles* podría interpretar la movilidad y transitoriedad alrededor de sus dinámicas acertadas y erradas, sus histórico-mediáticas y logros significativos reconocidos dentro y fuera de sus circuitos.

Las audiencias, oscilando entre *lo público* (como terreno de debate y encuentro), *el público*, (como un propósito cerrado) y *los públicos* (como variabilidad inabarcable e infranqueable, límite comunicativo) constituyen el territorio de movilidad y edición última, el polémico lugar donde las imágenes gráficas *se quedan* o transforman sus alcances y las ilustraciones se encuentran con sus reales gestores.

Por ello, nunca debe haber dificultad en expresar el profundo respeto por la génesis editorial de la ilustración, por su ruda y titánica labor. Pero podría resultar que no es indispensable (nunca impropcedente) articular eternamente arte y editorial como horizontes absolutos de la práctica. Asiste en nosotros un recurrente automatismo a cerrar cualquier discusión en *arte*, cuando se habla de imágenes gráficas, como si esta urgencia umbilical contuviera *naturalmente* todo anhelo y reflejo creativo. En ilustración, este cierre se *salpimienta* con tecnología y entrenamiento, un rebosamiento automático que llena de sentido y lucro más a empresas que a ilustradorxs. A quien convenga, que lo haga. No se estará solx en ello:

Las industrias culturales permanecen bajo el control de los conglomerados de medios y las empresas de comunicaciones que se engullen a las firmas más pequeñas que inventan los productos y servicios. También debemos preguntar si el discurso de las industrias creativas equivale al “reciclaje de material cultural audiovisual creado por el genio popular, explotando su propiedad intelectual y generando un sector industrial estandarizado que excluye, e incluso distorsiona, su fuente misma de negocios”, para citar The Hindu [...] Los beneficiarios de las innovaciones

de tales “aficionados con talento” son, de nuevo, las grandes empresas (Ramathan 2006 y Ross 2006, citado en Miller 2011: 130)

Las clasificaciones del trabajo de ilustradorxs por edad (*generaciones*), herramientas usadas (*digitales o análogas*), desempeño laboral (*publicitarixs, editoriales, entretenimiento y científicxs*), nos permite constatar la ampliación de esta práctica en los últimos años. Pero estas taxonomías comienzan a restringir exclusivamente hacia un desempeño funcional/empresarial. Frente a esto, vale la pena recordar, que podemos rastrear cómo lenguajes humanos son editorializados a través de la cultura, el trabajo, la oficialidad de las noticias y las normas sociales: de hecho, los lenguajes son ilustrativos.

Hoy, la ilustración se encuentra en tiempos *posteditoriales*, lo que no significaría la desaparición de la edición como tránsito obligado de las ilustraciones, sino su reconfiguración y descentralización como mecanismo legitimador. De este modo deberíamos, aceptar *como ilustración*, además de la herencia librera, tradicional y valiosa que nos constituye, a cualquier imagen trasmisible que posibilite la contención y encuentre un público o lector con posibilidad de interpretarla. Esto cubriría desde la infancia lectora humana, hasta las máquinas decodificadoras de signos y sistemas alfanuméricos.

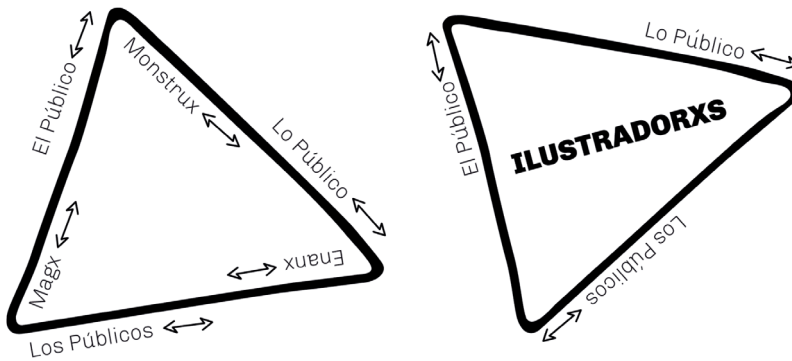


Figura 14. Ilustración: entre el público, lo público y los públicos

Podemos decir que las imágenes diagnósticas, la interpretación de los cambios en la naturaleza según *miradas* geológicas, climáticas o poéticas poseen un carácter ilustrativo, quizá sintético, pero no por ello automáticamente reducible a ingenuo o superficial:

Una aproximación más equilibrada y matizada podría localizarse en el equívoco existente, por un lado, en la interpretación de la forma visual

como un medio y un agente, como un medio de manipulación, y, por otro, en su concepción como una fuente aparentemente autónoma y capaz de decidir sus propios objetivos y significados, y en el modo en que estos son transmitidos al otro. Esta aproximación abordaría la cultura visual, en general, y las formas visuales que la conforman como “enlaces” entre las diferentes transacciones sociales, como un repertorio de trámites y plantillas que estructuran nuestros encuentros con otros seres humanos (Mitchell 2003: 34).

Se trata más bien de entender que la práctica de la ilustración, como casi todas las cosas de la vida cotidiana, se modula y palpitan en la medida que nacen y mueren sus gestorxs. La categorización de los ilustradores no como *individuos profesionales* centrados en un desempeño creativo/empresarial, sino como poseedores de *un rol móvil* y cambiante, permite la descripción de un paisaje particular en Colombia y quizá en América Latina, donde lxs ilustradorxs no han sido “formados” bajo un estricto requerimiento de mercado y supuesta garantía de sostenibilidad laboral. Nuestro terreno *pragmático* es otro y dentro o fuera de requerimientos industriales “las imágenes actúan como filtros a través de los cuales reconocemos, y por supuesto, confundimos a los otros. Suponen mediaciones que, paradójicamente hacen posible lo “no- mediado” y el “enfrentamiento” (Mitchell 2003: 34).

La ilustración, en su capacidad de pliegue, de somatización, de apariencia, se incluye en el universo alegórico. Esto es, un vínculo simbólico con la historia oficial y la escena social de los consensos y contradicciones. Es una especie de gramática básica de las imágenes por la que pugnan privatizaciones y disciplinamientos. La ilustración no es la contraparte de las artes, sino un lenguaje análogo, invadido, moldeable y constitutivo de requerimientos sociales.

Lo nuevo en su expresión no es reducible a la multiplicidad de *gadgets* y dispositivos tecnológicos en los que la ilustración habita y a través de los cuales puede transitar; es, sobre todo, el hecho de que hoy podamos decir, de manera no especializada y cotidiana, que la imagen es un reflejo de lo que suponemos humano, parte constitutiva de su monstruosidad, donde lxs ilustradorxs hacemos de domadorxs: hacer ver, hacer creer ver.

Las palabras e imágenes trasmudan en cifras, datos en equivalencia de color, textura forma y valoración. Es una característica particular del siglo en cuestión. Cada época transcribe las formas de legitimar su experiencia temporal sobre cuerpos y espacios. Y allí la ilustración ha estado como espejo, contra espejo y contenedor.

Entonces ¿Por qué hacer ilustraciones? Esta pregunta busca sobre todo abrir respuestas más allá de sentidos laborales o de formulismos recurrentes tipo: “*hay un(a) niñx en mí que desea expresarse...*”, “*no tengo otra forma de comunicarme*”



*sino a través de imágenes...”, “Es una forma de liberarme de mis fantasmas...”, “soy un artista y los artista hacemos eso”... (!)*

Estos estereotipos son articulables y descriptivos de algún momento de la ilustración en Bogotá, y quizá en Colombia. Ya hemos señalado cómo el (la) ilustrador(a) *infantilizado(a)* o *artista* respondió a una serie de imaginarios que constituyeron épocas, pero nunca la totalidad de posibilidades. El riesgo a simplificar o sobredimensionar está presente siempre que hablemos de ilustración, más si tenemos en cuenta que la gramática visual de los ilustradores no es una experiencia constituida para un análisis sistemático o académico sino, sobre todo, para la gente común y la vida cotidiana. De allí que se perciba cierto choque, quizá generacional, de parte de ilustradorxs autodidactas hacia ilustradorxs *formadxs en universidad*; caso inverso a las artes plásticas, donde el autodidactismo ha sido visto con cierta sospecha.

Asumamos que la ilustración es un lenguaje sujeto a las mutaciones sociales. Por ello mismo, es articulable sobre cualquier agenda, interacción pública o lectores insertos en polémicas definiciones como ciudadanos, habitantes, pobres, clientes, mujeres, emigrantes o negros. *El lector como editor, el estamento de lo público, de la circulación, del hacer ver y ser visto* son la actualización de ese fin que Diana Castellanos anotaba como ulterior de la ilustración: la publicación y la circulación. Ambas categorías, desbordadas en la contemporaneidad, intentan ser cooptadas por la flexible lógica empresarial. Julius Wideman, director editorial del área digital de los libros de diseño y *cultura pop*<sup>1</sup> para Taschen, afirma:

El auge experimentado en los últimos años, reflejado en las exposiciones de galerías, y en los eventos específicamente planeados para mostrar la ilustración como una forma de arte ha asaltado el panorama mundial. Cada vez es mayor su presencia en medios de comunicación en muros y en zonas públicas, ropa, dispositivos electrónicos, automóviles y muchos otros espacios comerciales. De los juguetes a las editoriales, de la publicidad a la decoración de tiendas, del embalaje a la moda: nunca antes había habido tanta gente que valorara la ilustración como ahora (Wideman 2009: 7).<sup>2</sup>

Wideman nos ofrece un panorama “amplio” para el campo. Describe la supervivencia de este lenguaje y visualiza su actualización en tono triunfal. La ilustración sería

- 
- 1 Lo *pop*, como sinónimo de popular, no *aplica* para la ilustración en Colombia, menos como universal. Habita una gran diferencia entre ambas representaciones. Por supuesto, podemos considerar ambas como escenas, agendas y construcciones relevantes, pero definitivamente enunciativas de contextos diferentes.
  - 2 Importante recordar que en Colombia los libros ilustrados y anexos son libros que no pueden considerarse de alcance *popular*: son libros costosos orientados para el consumo distinguido.

ahora independiente al *diseño editorial*, y habría llegado el momento de que tenga historias independientes, que se “multipliquen y florezcan”.

La ampliación sin precedentes de herramientas facilitadoras de procesos de producción, reproducción y circulación de contenidos e imágenes (antes procesos especializados), se encuentran al alcance de un número significativo de personas que, sin proponérselo, reconfiguran las nociones de *usuarixs*, *interlocutorxs*, *audiencia*, *lectorxs*, *clientxs* o *público*.

Wideman pone en consideración, desde una clara perspectiva *comercial*, la estetización de contenidos y la producción de sentidos a través de dinámicas privatizadoras, esto equivaldría a *la distinción a través del consumo*, actividad ambigua que correspondió en otro momento a la academia y a la práctica editorial especializada.

Hoy, el mercado globalizado y su escena de *aparente inclusión* son una constante variación de citas y correspondencia entre logos, sellos e identidades marcadas:

Nosotros no competimos con otras editoriales de arte sino con empresas como Starbucks, Zara, Apple, Air France o Audi. Todos queremos lo mismo: el tiempo de la gente. Porque el tiempo que emplea un joven en tomarse un café con un amigo es el mismo tiempo que emplearía en comprar uno de nuestros libros, como el tiempo de salir a un restaurante a cenar es hoy perfectamente intercambiable con quedarse en casa navegando en *Facebook*. Aparentemente todo vale lo mismo y nosotros solo tenemos que convencer a nuestros clientes de que el tiempo que emplean con nosotros merecerá la pena y hará, en definitiva, su vida más interesante (Wideman 2001: en línea).

Por supuesto, Wideman hace una lectura sesgada y territorializada, y por suerte, no explicativa de todo lo que ocurre en ilustración. Al respecto pueden decirse cosas antagónicas: desde reconocer a la ilustración como un dispositivo para la disposición cultural nunca antes soñando por los críticos del arte, hasta considerarla una imagen autoparlante y narcisa. *Voces acreditadas* desde del diseño conciben esta transición como un viraje del mercado en el cual ilustradorxs se actualizan como *artistas creatiuxs*, legitimando así su trabajo. El editor y autor especializado en temas relacionados con el diseño gráfico Steven Héller escribe:

Cada vez que pronuncio la palabra mercado, un escalofrío me recorre la espalda: odio como suena y lo que implica [...] ¿Por qué enmascarar el proceso con tan crasa terminología empresarial? Los ilustradores son artistas, ¿no? Y por extensión, también lo son los directores de arte que les hacen los encargos (y los guían) [...] pero resulta ridículo no pensar

en la ilustración como en un negocio ya que el ilustrador podría quedarse del mismo, por ignorancia (2009: 10).

Resulta singular encontrar cómo los actuales modelos de *empresarialidad*, tanto en el arte como en el entretenimiento, desprestigian sistemáticamente a sus precedentes, acusándoles *de fríos o inhóspitos*: una temible sombra del *modelo industrial* que las políticas neoliberales bautizaron en su actualización como *el modelo empresarial*; esto es, la gestión de los afectos a través de familias corporativas, y una identidad laboral asociada con un *proyecto de vida*: *yo soy cocinero, yo soy ilustradora*. Este es uno de los síntomas contemporáneos de la inclusión laboral: una empresa creativa que emula la escena familiar y propicia de un ambiente cómodo, ajustable, personalizado, donde los creativos son definidos *como tales* mientras sean rentables y productivos.

Aunque el objetivo de las empresas siempre es el mismo: movilizar a los asalariados según los objetivos de la empresa para maximizar los beneficios, estas cada vez intentan más presentarse como portadoras de valores y de referencias para cada individuo [...] utilizan un discurso que pretende no solamente convencer e influir sobre los comportamientos de los actores, sino también seducirlos proponiéndoles a la vez un trabajo, una cultura, una identidad (Marzano 2011: 132).

No todos los ilustradores caben en este modelo. Muchos optan por *editar su propia imagen*, presentándose como *autores y autoras*, aplicando así a la emergente categorización de artista visual independiente.

Esto dispone una escenificación distinta en relación con la aparente flexibilidad del modelo empresarial. La rotación en redes como productor, creativo e independiente implica editar constantemente sus trabajos y poner a circular sus opiniones, consumos y gustos como acto demostrativo e identitario. Es el ejercicio *de hacer*; pero también *de ver y ser visto*. Este(a) ilustrador(a) *no produce* enfáticamente para un solo medio: muta. Y puede oscilar desde lo expositivo hasta lo editorial o lo textil. No proviene necesariamente del mundo académico, pues en la mayoría de casos, lo académico va infinitamente más lento que los modelos emergentes. El (la) ilustrador(a) que autogestiona su imagen procura modelarse y suscribirse a nodos que le otorguen rasgos de identidad flexible:

[...] una labor básica a la hora de enfocar la cultura visual consiste en buscar medios de escritura y narración que permitan la permeabilidad transcultural de las culturas y la inestabilidad de la identidad. A pesar del reciente centralismo en la identidad como un medio para resolver dilemas culturales y políticos, cada vez está más claro que la identidad es tanto un problema como una solución para los que se encuentran entre

culturas, lo que, en la diáspora global del momento actual, nos incluye a casi todos (Mirzoeff 2003: 51).

En estos territorios pueden ser frecuentes las afirmaciones identitarias (*yo soy ilustrador- ilustradora*) que constatan la posibilidad del estereotipo para operar como un vacío útil. Los “memes”, lo productivo como acto liberador, la sintomatología de la “locura”, la creatividad siendo un imperativo de la vida humana, la reafirmación del derecho a la rentabilidad del arte y el señalamiento estereotipado de lo gráfico como expresión *más honesta* por el hecho de no ser *palabra* hacen parte del arsenal de identificaciones recurrentes en algunos ilustradores (as). Acá, *lo público*, a diferencia *del público*, sería la metáfora de lo alcanzable, el abismo en espejo donde se lanzan los significados y sus apariencias y que resultan parte constitutiva de lo que se disputa. Hacia ellos se dirige gran parte de la tensión por la visibilidad, por el reconocimiento dentro de un espectro visual que para *algunxs* garantice nombre: ser marca.

### **Ser visto mientras se hace ver**

Tradicionalmente, los ilustradores ilustraban, haciendo dibujos para ayudar al lector a visualizar las escenas claves de una historia, o para añadir una pizca de sal a las ideas sosas. Las ilustraciones coloreaban estadísticas o alegraban una argumentación tediosa. Sin embargo, hoy en día el término “ilustración” es de hecho, inexacto: procede de una época en las que los editores necesitaban dibujos para interesar a los lectores en libros poco conocidos, o para romper la monotonía de páginas y páginas de texto. En los últimos cincuenta años esto ha cambiado. Gran parte de los dibujos que se cuelgan actualmente en las rendijas de los medios electrónicos reclaman nuestra atención de un modo distinto: algunas personas lo califican de “comentarios Gráficos”, pero la expresión resulta forzada y me recuerda la época en que las mujeres de la limpieza de Nueva York, para asombro de sus empleadores, solicitaban ser llamadas ingenieras del hogar. No hay necesidad de buscar un nuevo nombre para este innovador enfoque del modo de utilizar la ilustración, pero comprender como y porque es distinto del de Norman Rockwell, ayuda a entender el cambio de actitud que ha provocado (Holland 2005: 4).

La cita del reconocido ilustrador norteamericano Brad Holland<sup>3</sup> me interesa por su comentario respecto a las “ingenieras de hogar”. Trasladaré su escenario con un propósito. Estimemos por un momento en su comparación, la interpretación de

---

3 En la introducción de la colección *illustration now*, de Taschen. Esta publicación hace parte de una serie de ediciones denominadas “Art Book”. En ellos se compila lo que se

lo *menor e histórico* de la ilustración. La ejemplificación de lxs ilustradorxs como sujetos enclasadxs, feminizadxs<sup>4</sup> e infantilizadxs fue por mucho tiempo parte constitutiva en los imaginarios sobre el oficio. La minoría de edad, inferioridad, dependencia y cualquier otro referente que sobre ilustración se haya definido ha sido menos que entendido, parcialmente *desaprovechado* y poco estudiado.

En ocasiones, el persistente deseo de visibilidad a través de denominaciones tradicionalmente prestigiosas como arte o artista, responden, entre otras cosas, a una forma de sobrevivir (así sea de forma limitada) a las actualizaciones del campo del arte y de la ilustración, espacios tan particulares que oscilan entre complejas cartografías semióticas, hasta simplemente devenir en *temas colaterales*.

Para definir los *temas colaterales*, las crónicas se hacen necesarias. Pero interpretadas como experiencia absoluta, transparente e inequívoca, resultan limitantes, seductoras y, por qué no, tramposas. Por ello, esta investigación, no retoma literalmente las voces de los entrevistados y entrevistadas. El objetivo principal no fue documentar la voz y el trabajo personal de ninguno de ellxs; tampoco leer como correctas o incorrectas a las fuentes secundarias señalando alguna urgente actualización. Se pretendió, sí, articular engranajes, disputas y coincidencias: trazar unos terrenos sobre los que actualmente se mueven lxs ilustradorxs, considerando siempre que las personas no son reducibles a su desempeño laboral-profesional o identitario, así lo quieran.

Definiré los “temas colaterales” como temas “sin importancia”, manifestaciones temáticas que rodean a los “grandes temas”, tradicionalmente administrados por expertos en asuntos “superiores”, como los editorxs, científicxs, representantes o curadorxs. Estos leerían los “temas colaterales”, como adyacentes a algo realmente importante. Este ha sido el caso de la técnica con respecto a la ciencia, la ilustración a las artes, o los saberes a la pedagogía. Estos expertos “superiores”, profesionales, laborales o estratégicos son para la ilustración y, en el contexto de esta investigación, los *agentes del gusto*: representantes de estructuras administrativas o de contenidos formales o emergentes, que se encuentran articulados con agendas identitarias, donde se promueven representaciones mediáticas de gobierno, educación, industria, nacionalidad, racialidad, género, clase, cultura o tecnología: las secuelas de lo publicable o no publicable.

---

considera una muestra representativa del trabajo de ilustración a nivel global, generalmente ilustradorxs que han hecho trabajos para grandes casas o agencias internacionales.

4 Otro de los grandes *clichés* descriptivos en el oficio fue el que ancló por mucho tiempo a las ilustradoras como *ilustradoras infantiles*. El estereotipo de prácticas feminizadas e infantilizadas en relación a los oficios gráficos (independientes de la pintura o el grabado) estuvo medianamente presente en la labor y formación de ilustradorxs.

Este desempeño (el editorial), particularmente empoderado, simbólico y laboral, se encontraría parcialmente deconstruido en los actuales regímenes visuales, en los que ya no solo la voz experta o institucionalmente autorizada determina lo editable, sino que emergen canales, prácticas y tecnologías donde los cuerpos mismos de los productores de imágenes gráficas son lo más próximo a un sistema de edición, determinando no el logro de una anhelada libertad expresiva de sus ejecutantes, sino sofisticadas tecnologías de control sobre los cuerpos, sobre lo que pronuncian, ilustran y manifiestan. Esto, sin duda, pone en terreno resbaladizo las, ya en crisis, nociones de autoría, de derecho registrado y los estándares de la autenticidad, el gusto personal, el de mayorías o minorías.

Los “temas colaterales” se caracterizan porque, a través de extrañas y ambiguas articulaciones, tienden o derivan en temas reiterativos que cobran espacio y ocupan atención cotidiana en la vida de la gente. Estos circuitos, mixtura de la vida pública y privada, cocinan perspectivas y lecturas contradictorias, expansivas y emergentes que terminan llamándose, entre otras cosas, y sin ser un universal: la contracultura.

El prestigio que residía en los autores de palabras, como practicantes disciplinares de la gramática textual, estuvo respaldado por una historicidad real o ficcional (que es lo mismo) trazada sobre vínculos modernos. Las imágenes gráficas, cuyo auge se hace manifiesto en un momento donde el capitalismo detona toda su bizarría sobre la carne humana en detrimento de ser la última garante de derechos, ven palidecer su génesis a través de la demanda y la mercadotecnia. De este modo, las imágenes gráficas nacen necesariamente bastardas: son hijas de una madre sobreprotectora llamada palabra y un padre disciplinar desconocido que eventualmente las reconoce.

Así es como este trabajo se construye sobre la urgencia por habitar un territorio donde las imágenes gráficas coexistan a pesar del aplastante disciplinamiento del “arte”, o el apremiante *lifting* de mercadotecnia: se pugnó por rastrear quiebres y fraccionamientos, no por develar cambios rotundos o nuevos paradigmas.

Por supuesto, esto provoca muchas sospechas y no menos vacíos. Algunos de estos, a punto de llenarse por novedades tipo *underground*, donde lo caótico, la inconformidad y la actitud contestataria se reciclan hábilmente a través de *stikers*, *fanzines* y eventos que refuerzan franquicias y al ascendente mercado del entretenimiento.

Cada problema de ilustración invoca un ambiguo territorio de legitimidades, una invocación tan problemática como colateral. Desde sus taxonomías clásicas (pensadas para una industria editorial, que rehuyó a hablar de géneros de la ilustración), hasta su expresión actualizada como lenguaje no dependiente de representaciones gráficas convencionalizadas, la ilustración arrastra consigo todas

las tensiones, disputas y representaciones contenidas en los lenguajes que la provocan. Su “virtud” (para usar este formulismo virginal) consiste sobre todo en una cosa: su profunda y casi lasciva promiscuidad comunicativa; esto es: concertar, representar y pretender congelar en el tiempo el sentido de las leyes, las carnes, los vegetales y los minerales.

No hice “estudios culturales”, porque quiera hacer “estudios culturales”. Nadie que realmente lo haga, lo hace. No sabía qué era eso y creo que aún no lo sé. Pero presumo tener claro que se hacen “estudios culturales”, porque devienen es un espacio de movilidad bastarda y posible, aunque algunas de sus perspectivas peligrosamente empiezan a convertirse en temas colaterales en ascenso, harto atractivos para los agentes de la cultura, mercados e instituciones anémicas, ávidas de hablar de inclusión como forma de agrandar rentabilidad o tributo, así sea a punta de maricas, negrxs o pobres; esta última, una de las conversiones que Hall sutilmente señala en su trabajo sobre representación al prescribir cómo hay personas que ya nunca tendrán opción de ser ciudadanas y pasarán (si la logran) a solo tener la posibilidad de convertirse en clientes.

En tanto nuestro tema, se trata de un tránsito que ilustra no solo las variantes tecnológicas que relevan su instrumentalización, sino también su “virtud” (de nuevo lo virginal figurará) como espejo de los anhelos de memoria, registro y representación, ya no solo de los contenidos ilustrables, editables y publicables, sino también de los cuerpos mismos de productores de imágenes gráficas, de la exhibición de su carne, sus prácticas, sus gustos, sus redes y sus nodos. Una forma de “incluirse” en nuevas tecnologías de consumo simbólico y cultural. El cuerpo mismo de lxs ilustradorxs, tradicionalmente olvidado, ensombrecido y poco presente, es hoy instrumento escénico de significados, representaciones y consumo: el capitalismo contemporáneo estremeció los cuerpos ensombrecidos en regímenes anteriores haciéndolos hoy vibrantes, exhibibles, productivos y rentables.

Esta investigación, en su afán de dibujar un tiempo, no podrá superar su estructura de borrador. *Tanto Magxs* como *mostruxs* y *Enanxs* son una arbitrariedad simbólica y colonizada que pretende dar cuenta de un sincronismo interpretativo con el *ojo de la época*, los *regímenes escópicos*, el *ocularcentrismo*, el *panóptico*, la *sociedad del espectáculo*, *bordelands*, Cortázar, Borges, Black Mirror, el Rey Mono y Blade Runner: especies de ojos-anales que poseen la capacidad de hacer al mismo tiempo lo que cada órgano hace por separado.

De allí que haya rehusado a usar ilustraciones que ilustren prácticas de ilustración. Quería hablar para posicionar cierto orden a un desgaste lingüístico de hace algunos años. Por supuesto, podría haber sido de otra manera. Esta es quizá solo una versión posible de algo de debía ser y sobre todo, detenerse en algún momento. Sin embargo, solo terminando encuentra uno el tono y el volumen que

hubiera querido para todo el proceso. Quizá debió ser solo imágenes gráficas, sin una sola palabra, o mejor aún, un texto escrito de manera cínica y menos cuadriléjica sobre temas que me desbordan en capacidad e intelecto.

Este desplazamiento (de hacer ilustración para un medio editorial a hacer ilustración y ser visto haciéndola) debe considerarse dentro de una transformación más amplia. Hace parte del pronunciado surgimiento de otras y más formas de representar y de buscar ser representado. No se trata de nada nuevo, pero pasa por revisar lo considerado canónico y tal vez venerado. La ilustración se ha extendido lentamente, con o sin aceptación del medio editorial, mientras mira extrañada en el espejo su carácter bastardo, desescolarizado y complejo.

Se ha dicho ya que esto no debe ser leído en un tono triunfalista; menos con la ligereza que suele leerse lo bastardo cuando se reduce a moda, locura alternativa o clasificaciones de lo más normativo. Se trata de aceptar, dimensionar y construir una ilustración como lenguaje maleable, abriendo para ella un estudio que permita comprender su compleja actualidad. De todo se trata menos de hacer apologías contemporáneas, determinar direcciones o arremeter con nostalgias. La duda sobre lo que se ama es el primer paso para recordar la imperfección del mundo como un hecho que no debe causar dolor. Justamente, acusa una sospecha generalizada sobre todo aquello que (editorial o neoeditorializado) presume, exhiba, sea señalado, actúe o disponga su escena como una ilustración, y sobre todo, los porqués de su declaración.

¿Es posible ilustrar el silencio? ¿Puede verse lo que se dice?





## Referencias citadas

- Asociación de Dibujantes de Argentina. S.f. *Dibujantes trabajando* [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://dibujantestrabajando.blogspot.com/p/ley-asignacion-unica-de-reconocimiento.html>.
- Barrera, Héctor. 2011. Rinoceronte del santa fe irá a nápoles. *Corporación Raya*. Recuperado de <http://corporacionraya.org/index.php/18-actualidad/885-rinoceronte-del-santa-fe-ira-a-napoles>
- Barthes, Roland. 1995. *La Cámara Lúcida: Nota sobre la Fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, Jean. 2004. *El sistema de los objetos*. México: Siglo Veintiuno editores.
- \_\_\_\_\_. 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Batteux, Charles. 1746. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. París: Durand.
- Bauman, Zygmunt. 2004. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. 1936. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Recuperado de [http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin\\_arte.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm).
- Bitonte, María Elena. 2003. Ver o no ver: la mirada sobre la televisión. *Contemporánea: Revista de Comunicação e Cultura*. 1(1): 49-69.
- Borges, Jorge Luis. 1980. Nueva Antología Personal. Club Bruguera. Emece Editores.
- Brea, José Luis. 2006. Estética, historia del arte. *Revista de estudios visuales* (3). Recuperado de [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea\\_estetica.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea_estetica.pdf)

- \_\_\_\_\_. 2005. *Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad*. Madrid: Akal.
- Carroll, Lewis. 2004. *Alicia a través del espejo*. Ediciones del Sur, cordoba Argentina.
- Castellanos, Diana. 2010. Hace 25 años, el boom bang de la ilustración en Colombia. En: IMG (ed.), *{IMG.} 50 formas de ver la ilustración*. pp. XV-XVII. Bogotá: IMG Editores.
- Castells, Manuel. 1997. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol.1*. Madrid: Alianza.
- Colectivo Bicicleta. 2008. *Diario Digital: Ilustración y Cultura Gráfica*. Recuperado de <http://www.colectivobicicleta.com>.
- Común y corriente [en línea] <https://www.facebook.com/La-Vaca-Rosa-287075745985/>
- Cortazar, Julio. *Rayuela*. 2004. Biblioteca Ayacucho. Caracas-Venezuela.
- Corte Constitucional de Colombia. 2012. Comunicado No. 48. *Corte Constitucional*. Recuperado de <http://www.corteconstitucional.gov.co/comunicados/No.%2048%20comunicado%2028%20de%20noviembre%20de%202012.php>
- Creative Commons. S.f. *Creative Commons en Colombia*. Recuperado de <http://co.creativecommons.org/quienes-somos/>
- Crimp, Douglas. 1995. *Sobre las ruinas del Museo*. Barcelona: Kairos.
- De Bray, Regis. 1998. *Vida y muerte de la imagen gráfica. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- DRAE. 2006. *Ilustración*. Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=ilustracio>
- El editor. 1972. "Introducción". En: Chumy Chúmez (comp.), *Comix Underground USA*. pp. 7-9. Madrid: Editorial Fundamentos
- El ilustradero. 2013. *El ilustradero*. Recuperado de <http://elilustradero.blogspot.com>
- El País. 2011. "Julius Wiedemann: "Taschen no compite con otras editoriales sino con Starbucks o Zara". Entrevista de Elsa Fernández Santos el

- 16 de junio. *El País*. España. Recuperado de [http://cultura.elpais.com/cultura/2011/06/16/actualidad/1308175201\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2011/06/16/actualidad/1308175201_850215.html)
- Ferguson, Kimmy. S.f. *Everything is a remix*. Recuperado de <http://everythingisaremix.info/>
- Fontcuberta, Joan. 1998. *Ciencia y fricción: fotografía, naturaleza, artefacto*. Murcia: Mestizo.
- \_\_\_\_\_. 1997. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Forodeilustradores.com. 2013. *Foro de ilustradores de Argentina*. Recuperado de <http://www.forodeilustradores.com>
- FuriaMag | Arts Magazine. 2013. *FuriaMag | Arts Magazine*. Recuperado de <http://www.furiamag.com/>
- Flickr - Photo Sharing! 2013. *Hiper Realismo - Ilustración | Flickr - Photo Sharing!* Recuperado de [http://www.flickr.com/groups/hiper\\_realista/discuss/7215760585553549](http://www.flickr.com/groups/hiper_realista/discuss/7215760585553549)
- \_\_\_\_\_. 2013. *Mundo visual guacala*. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/guacala-colectivovisual/>
- Heath, Joseph, Andrew Potter. 2005. *Rebelarse vende: el negocio de la contracultura*. Madrid: Taurus.
- Holland, Brad. 2009. "Introducción". En Julius Wiedemann (ed), *Illustration now! 3*. Köln: Taschen.
- Ibby.org. 2013. International Board on Books for Young People. Recuperado de <http://www.ibby.org>
- Ilustradorescolombianos.com. 2008. *Ilustradores colombianos*. Recuperado de <http://www.ilustradorescolombianos.com>
- Ilustradoresecuatorianos.org. 2015. *Ilustradores ecuatorianos*. Recuperado de <http://www.ilustradoresecuatorianos.org>
- Iluyos. 2009. *Iluyos: ilustradores de literatura infantil uruguayos*. Recuperado de <http://iluyos.blogspot.com/>. Uruguay
- Imagenpalabra. 2012. *Video Imagenpalabra 3*. Recuperado de <http://www.imagenpalabra.com/#!Imagenpalabra-3/cf4b> y en <https://vimeo.com/imagenpalabra>

- Jaramillo Agudelo, Darío. 2012. "Prólogo". En Bogotá Street Art (ed.), *Calle esos ojos: cuatro miradas del arte urbano en Bogotá*. Bogotá: Bogotá Street Art.
- Jay, Martin. 2008. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Jay, Stephen. 2007. *La falsa medida del hombre*. Barcelona: Editorial Crítica.
- López, Diana Lucía. 2013. pulzo.com. 2013. *¿A quién culpar por el plagio? (Columna de opinión)*. Recuperado de <http://www.pulzo.com/nacion/quien-culpar-por-el-plagio-columna-de-opinion-42336>
- Martínez, Juan. 2004. *La ilustración como categoría: una teoría unificada sobre arte y conocimiento*. Madrid: TREA.
- Martínez, Antonio. 2007. *Fogonazos: El rinoceronte de Durero*. Recuperado de <http://www.fogonazos.es/2007/08/el-rinoceronte-de-durero.html>
- Marzano, Michaela. 2011. *Programados para triunfar. Nuevo capitalismo, gestión empresarial y vida privada*. Barcelona: Tusquets.
- Miller, Toby. 2013. La nueva derecha de los estudios culturales: las industrias creativas. *Tabula Rasa*. (15): 115-135.
- Mirzoeff, Nicholas. 2003. *¿Qué es cultura visual? Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, William. 2011. "¿Qué es una imagen?". En Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*. pp. xx-xx. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: Universidad de Chicago.
- \_\_\_\_\_. 2003. Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual. *Revista de Estudios Visuales*. (1). Recuperado de <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf>.
- \_\_\_\_\_. 1996. What Do Pictures "Really" Want? *Revista October*. 77: 71-82.

- Moreno, Belén. 2002. El monstruo: con imagen sin semejanza. *Desde el jardín de Freud: Revista de psicoanálisis*. (2) Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/12169/12786>
- Nieto, Mauricio. 1996. “Nosotros” y “ellos”: América vista por los criollos. *Historia natural y política*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia-natural-politica/hnp-15.html>.
- Osorio, Zenaida. 2001. *Personas ilustradas, la imagen de las personas en la iconografía escolar colombiana*. Bogotá: Colciencias.
- Palacios, Rolando. 2002. “Hipertextualidad: un desafío para las comunidades interpretativas”, *Centro de Estudios Mediales*. Santiago de Chile: UDP.
- Pallasma, Juhani. 2006. *Los ojos de la piel: la arquitectura y sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Paz, María Fernanda. 2010. *Una historia del libro ilustrado para niños en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Pexider, Alexandra. (2011). *Fiducials Theatre - Faust*. Vimeo. Recuperado de <http://vimeo.com/20559064>
- Proyecto GNU. 1996-2015. ¿Qué es el Copyleft? *GNU*. Recuperado de <http://www.gnu.org/copyleft/copyleft.es.html>.
- Riaño, Carlos. 2009. *La ilustración desde la perspectiva digital*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Robledo, Beatriz Helena. 2010. “Antecedentes del libro infantil ilustrado en Colombia, Siglo XIX y primeras décadas del siglo XX”. En María Fernanda Paz (ed.), *Una historia del libro ilustrado para niños en Colombia*. Bogotá: Biblioteca nacional de Colombia.
- Rolnik, Suely. 2010. Furor de archivo. *Revista estudios visuales*. Recuperado de [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08\\_rolnik.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf)
- Rosero, José. 2012. La ilustración semblante: Reflexiones sobre el oficio de ilustrar. *Revista Puntos*. (11). Bogotá: Pontificia universidad Javeriana.
- Rottman, Diego. 2007. “Sentidos”. En Diego Rottman (comp.), *10 Años de Periodismo.com*. Buenos Aires: Data Press Multimedia.

- Sánchez, Diego Francisco. 2012. *Ilustración y libro infantil*. Recuperado de <http://dipacho.blogspot.com/2012/11/ilustracion-y-libro-infantil.html>.
- Sapiensgrafica.com. 2012. *Sapiens Gráfica S.A.* Recuperado de <http://sapiensgrafica.com/>
- Serafini, Luigi. 1981. *Codex Seraphinianus*. Milán: Franco Maria Ricci.
- Sexe, Néstor. 2007. *Casos de comunicación y cosas de diseño*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Diseño.com*. Buenos Aires: Paidós.
- Shelley, Mary. 1994. *Frankenstein*. Anaya editores.
- Sontang, Susan. 2003. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Subealring.com. 2011. *Red nacional de ilustradores y narradores gráficos*. Recuperado de <http://www.subealring.org.ve/>
- Telesca, Ana María. 2009. Sí a la Historia del Arte. Aproximaciones a un debate actual: la aparición de los Estudios Visuales. *Revista Espacios 40*. Recuperado de <http://www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/revistaespacios/articulos41.html>.
- Uribe, Lorenzo. 1960. Rizo, Salvador: artista botánico y prócer de la independencia. *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias*. 11(42). Recuperado de [http://www.accefyn.org.co/revista/Volumen\\_11/42/XXIV-XLI.pdf](http://www.accefyn.org.co/revista/Volumen_11/42/XXIV-XLI.pdf)
- Wiedeman, Julius. 2009. *Ilustración Now 3*. Köln: Taschen.

## **Entrevistas**

Contreras, Ángelo. Bogotá, 10 Enero de 2011. Comunicación personal.

Paula Rodríguez. Bogotá, 04 Julio de 2013.

Lewis Morales. Bogotá, 21 Julio de 2013.

José Rosero. Bogotá, 01 Septiembre de 2013.

Pegatina criolla. Bogotá, 02 Septiembre de 2013.

Santiago Zúñiga. Bogotá, 04 Septiembre de 2013.

Zully Pardo. Bogotá, 06 Septiembre de 2013.

Diego Francisco Sánchez. Bogotá, 06 Septiembre de 2013.

Alejandro Becerra. Bogotá, 10 de septiembre de 2013

Wilson Borja. Bogotá, 18 de septiembre de 2013

Julián de Narváez. Bogotá, 19 Septiembre de 2013.

Pilar Berrío. Bogotá, 20 de septiembre de 2013

Felipe Bedoya. Bogotá, 20 de septiembre de 2013



María Jiménez. Bogotá, 21 Septiembre de 2013.

Diana Castellanos. Bogotá, 21 Septiembre de 2013.

Diego Agudelo, Bogotá, 22 de septiembre de 2013

Miguel Martínez y Yein Barreto. Bogotá, 23 Septiembre de 2013.

Lorena Álvarez. Bogotá, 26 de septiembre de 2013

Clàudia Rueda. Bogotá, 07 Octubre de 2013.

Turcios. Bogotá, 09 Octubre de 2013.

Paola Escobar. Bogotá, 10 Octubre de 2013.

Alejandro Mesa. Bogotá, 11 Octubre de 2013.

Juan Calle. Bogotá, 12 de octubre de 2013

Andrés Barrientos. Bogotá, 17 de octubre de 2013

Carlos Consuegra. Bogotá, 20 Octubre de 2013.

Tatiana Córdoba. Bogotá, 20 Octubre de 2013.

Henry González. Bogotá, 21 Octubre de 2013.

Nancy Jaramillo. Bogotá, 23 Octubre de 2013.

Este libro fue diagramado utilizando fuentes ITC Garamond Std a 10,5 pts,  
en el cuerpo del texto y en la carátula.  
Se empleó papel propalibro beige de 70 grs. en páginas interiores  
y propalcote de 220 grs. para la carátula.  
Se imprimieron 200 ejemplares.

Se terminó de imprimir en Samava Impresiones en Popayán,  
en Marzo de 2016