

Escuela Nacional de Artes Plásticas, Academia de San Carlos

**Del socialismo al capitalismo dos décadas
de comunicación y expresión dentro del
cartel**

Joanna Lizet Delgado Calderón

Maestría en Artes Visuales

Asesor: Fernando Zamora Águila

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción

Capítulo 1 Socialismo. Construcción del cartel dentro del sistema

1.1 Acontecimientos históricos vinculados a la imagen

1.2 La imagen dentro del cartel político

1.3 El cartel cultural

1.4 Relato visual

Capítulo 2 El proceso de transición política y su repercusión en el cartel

2.1 Solidaridad. Productor de imagen

2.2 La imagen dentro del cartel político

2.3 El cartel cultural

2.4 Relato visual

Capítulo 3 Observación en la actualidad capitalista

3.1 El espacio del cartel actual

3.2 La calle como salón del cartel. Muros y bardas
en Varsovia, Cracovia y Wilanow

3.3 La imagen dentro del cartel político

3.4 El cartel cultural

3.5 Relato visual

Conclusiones

Anexos

1. Las veintiun reivindicaciones de Gdańsk, 1980

2. Entrevista a Piotr Kunce

3. Entrevista a Sebastian Kubica

4. Entrevista a Jerzy Skakun

Fuentes de consulta

Toda imagen cuenta una historia

PETER BURKE

Introducción

Yo creo que uno mira una pintura con la esperanza de descubrir un secreto.

No un secreto sobre el arte, sino sobre la vida. Y si lo descubre, seguirá siendo un secreto, porque, después de todo, no se puede traducir a palabras.

Con las palabras lo único que se puede hacer es trazar, a mano,

un tosco mapa para llegar al secreto.

JOHN BERGER¹

Son dos los movimientos de carácter social que vivió Polonia a finales del siglo XX: la disolución del sistema socialista y la integración del capitalismo al país. Si bien ambos movimientos siguieron caminos diferentes, no se puede negar que entre ellos existieran afinidades que se manifestaron, entre otros, en la producción de imagen.

El mundo industrializado vive en un oportunismo capaz de convertir todas las cosas en espectáculo: la naturaleza, la historia, el sufrimiento, las personas, las catástrofes, el deporte, el sexo, la política, etcétera. Es aquí donde la investigación se inserta dentro de los estudios históricos aplicados a la imagen, en donde se traman lo político, lo social, lo cultural y el terreno de la experiencia a partir de la búsqueda en la resistencia y en la rebelión de las masas contemporáneas frente al estado de enajenación política, pues si algo define una época son sus relaciones sociales y la forma en que asume la experiencia,

¹ BERGER, John, "¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa" en *El Bodegón*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 59.

lo que produce, lo que se puede llamar “estado de ánimo social”. El mirar entonces es condición necesaria e indispensable para construir la experiencia.

La postura desde la que he escrito esta investigación supone que las imágenes no son estrictamente un reflejo de determinada realidad social ni un sistema de signos ajenos a dicha realidad, sino que, retomando a Peter Burke² las imágenes ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos, dando testimonio de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o un grupo de individuos ven el mundo.

Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o un conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver. Sin embargo, nuestra percepción o interpretación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver.

Los grupos sociales interpretan los acontecimientos de acuerdo al contexto en el que estén viviendo y en esta investigación se estudian aquellos grupos que dan respuesta a actos dominantes por parte del sistema, llámese socialista o capitalista, pues estos grupos no son objeto de una homogenización y manipulación totales, ni siquiera cuando son objeto de una vigilancia y disciplina panópticas, es decir, ni en una sociedad con un despliegue tan especializado en sus dispositivos y tecnologías de represión. Además de los grupos que reaccionan al sistema se analizan los trabajos realizados por parte del propio sistema, ya sea socialista o capitalista, emitiendo su propio discurso generando la respuesta de los grupos sociales.

² BURKE, Peter, *Visto no visto*, Crítica, Barcelona, 2005.

A lo largo de la historia se ha intentado que las culturas diversas y los grupos disidentes sean centralizados en una determinada función, llámense de mercado, de régimen laboral, de seguimiento de modas y estereotipos; en un determinado estatus: ciudadano, enemigo del régimen, etcétera; bajo un emblema que les da peculiaridad y cierta voz social unificándolos como grupo. Es importante entonces, la reflexión sobre la comunicación, la cual tiene que ver con circunstancias históricas que refuerzan el sentimiento de que los medios son resultado del control y manipulación, más que de información.

Partiendo del hecho de que la comunicación es un fenómeno natural, cultural y creativo, cabe decir que corresponde a los niveles de implicación del hombre con las relaciones interindividuales y los órdenes sociopolíticos. La identidad remite a la noción de compartir, la diferencia remite a las nociones de jerarquía y de conflicto. Entonces, el problema de las identidades recubre el de los intereses, de las estrategias y de su expresión simbólica: el reconocerse, pertenecer a un grupo y diferenciarse de otro, tanto en el orden de las prácticas como en el de las ideas.

En un artículo de la revista *Estudios Visuales*³, nos encontramos con una doble articulación en la desconfianza de lo visible: un descrédito del ojo y una desconfianza de lo visual. Esto es importante, pues en primer lugar, el ojo ya no es suficiente para captar lo visible, ya que hay algo, un “inconsciente óptico”, que se le escapa y que ahora es puesto de manifiesto con las nuevas técnicas, con lo cual el “saber retiniano” se desacredita. Y en segundo lugar, y el más importante para la investigación es lo visible,

³ HERNÁNDEZ Navarro, Miguel Ángel, “Resistencias a la imagen”, en revista *Estudios Visuales*, Núm. 4 ¿Un diferendo “arte”?, enero 2007, p. 74.

que en sí, también sufre un proceso de descrédito y desconfianza, puesto que, por un lado, el criterio de “realidad” de la representación se muestra inconsistente y errático, y por otro, los propios medios que sí son ahora el “espejo de la naturaleza”, también pueden ser manipulados. Podríamos afirmar que, a partir de un mismo archivo visual, surgen dos regímenes escópicos o dos emplazamientos aparentemente contrapuestos: un régimen dominante y un régimen de resistencia.

Entonces, a partir de qué premisas puede utilizarse la imagen como testimonio histórico. He aquí algunos puntos que contestan y son la guía de nuestra investigación:

1. La imagen puede ofrecer testimonio de algunos aspectos de la realidad social que los textos pasan por alto.
2. Lo figurativo a menudo es menos realista de lo que parece, y más que reflejar la realidad social, la distorsiona.
3. Las imágenes dan acceso no solo directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época. No puede permitirse el lujo de olvidar las tendencias contrapuestas que operan en el creador de imágenes, por una parte a idealizar y por otra a satirizar el mundo que representa.
4. El testimonio de las imágenes debe ser situado en un contexto, o mejor dicho, en una serie de contextos, llámese cultural, político, etcétera, así como la función que se le de a éstas.
5. El testimonio de una serie de imágenes siempre es más fiable que el de una imagen individual.
6. Hay que leer la imagen entre líneas, percatándose de los detalles significativos, por pequeños que sean, y también de las ausencias, utilizándolos como pistas.

Con esto, doy por sentado que no he planteado un estudio iconológico. Me alejo de éste método por encontrarlo un tanto indiferente a la historia social de la imagen que aquí interesa. Es necesario mencionar que anteriormente, en el 2006, desarrollé una investigación que muestra los discursos del cartel polaco del siglo XXI⁴, haciendo un análisis profundo en los códigos del lenguaje como lo icónico, lo cromático, lo topográfico, lo morfológico y lo tipográfico, permitiéndome que surgiera el interés de abordar de una manera distinta a éste medio partiendo justamente de la búsqueda en la resistencia y en la rebelión de las masas frente a la enajenación política, sin caer en especulaciones teóricas y reflexionar sobre imágenes concretas.

La tesis pretende ocuparse no sólo de los textos y hechos políticos o económicos, sino de los niveles más profundos de la experiencia que las imágenes se encargan de sondear, valiéndose de una referencia histórica-comparativa, encargada del estudio de los fenómenos culturales que parten del establecimiento de elementos básicos y comunes dentro de la cultura polaca. Algunos teóricos como Peter Burke, suponen que los historiadores no habrían podido llevar a cabo sus investigaciones sobre estos campos relativamente nuevos, si se hubieran limitado a las fuentes tradicionales, como por ejemplo, los documentos oficiales producidos por las administraciones respectivas y conservados en sus archivos.

A la hora del análisis debemos saber que cualquier imagen sirve como testimonio histórico, sin embargo, es preciso tener en cuenta los cambios que se producen en el tipo de imagen disponible en determinados lugares y momentos.

Otro argumento que conviene tener presente, es que el invento de la imprenta

⁴ DELGADO Calderón, J. Lizet, *El cartel polaco del siglo XXI. Sus discursos*, Tesis, ENAP-UNAM, México, 2006, pp. 134.

permitió que se produjera un salto cuantitativo en el número de imágenes al alcance de la gente, es decir, la comunicación de la información por medio de imágenes se vio facilitada por la capacidad de repetición que proporcionó la imprenta, donde comunicar entonces, consiste en convocar objetos, relaciones sociales y órdenes políticos, pues toda teoría de la comunicación propone un conjunto de elementos momentáneamente indivisibles: un modelo del intercambio funcional entre los hombres, un punto de vista sobre sus relaciones de poder y de cultura, una visión del orden político que los une; puntos de vista ideológicos, éticos y políticos.

Es necesario, dentro de esta investigación, comprender al cartel en una situación de comunicación, pues se trata de un elemento significativo como consecuencia de un contexto determinado que tiene el objetivo de interactuar con dicho contexto, donde las características compositivas de un cartel, responden a sucesos históricos en los cuales se produce y se distribuye, reflejando el estado de conciencia del país y la actitud con respecto a la tradición cultural. Las imágenes dentro de éste pueden revelar o implicar con respecto a las ideas, actitudes y mentalidades durante diversas épocas.

El proceso histórico por el que Polonia ha atravesado se ve relacionado con el desarrollo del cartel distinto al del resto de los países de Europa, y si partimos de que las condiciones sociales son las que permiten la creación de la imagen, entonces el cartel dentro del socialismo polaco y su proceso de transición al sistema capitalista se ve influenciado directamente por dichos cambios políticos. Pero éste no solamente se ve influenciado por los sucesos históricos que actúan en cualquier sociedad, sino que, como tal se involucra directamente en los acontecimientos sociales que afectan a Polonia, construyendo así, una identidad visual.

Para entender mejor el periodo histórico que nos hemos propuesto investigar (1989-2009), se menciona brevemente el desarrollo de éste a partir de su surgimiento. Dicha recopilación se tomó de la investigación realizada en el 2006 acerca de los discursos visuales dentro del cartel polaco del siglo XXI⁵.

El desarrollo del cartel se llevó a cabo sobre todo al término de la Segunda Guerra Mundial, donde las únicas parcelas gráficas que habían conseguido salir al exterior de sus fronteras fueron las controladas por las agencias de publicidad estadounidenses y algunos cartelistas europeos del bloque doctrinal tecnológico de la Bauhaus. La influencia que la penetración de la vanguardia constructivista soviética tuvo en la Europa de los años veinte fue netamente ideológica, pues tras la invasión a Polonia por parte de Alemania el primero de septiembre de 1939 y el 18 de septiembre del mismo año por parte de la Unión Soviética ocasionaron una devastación progresiva en Polonia que duró seis años, donde indudablemente esto causó innumerables pérdidas humanas, alimenticias, industriales y culturales. La capital de Polonia, Varsovia, fue destruida casi en su totalidad.

Dentro de la devastación social y cultural, el campo de la impresión y del diseño en sí, dejaron de existir, pues durante la guerra fue imposible llevar a cabo producción gráfica. El cartel de la posguerra no solo se vió dirigido hacia el campo que controlaba el Estado socialista, sino que a la par, los creadores se unieron a los gremios artísticos, como por ejemplo a los productores de cine, escritores y pintores, dentro de lo que se llamó la Unión Polaca de Artistas que determinaba las normas y honorarios de los creadores.

⁵ DELGADO, Lizet, *op. cit.*, p. 79-97.

La mayor aportación gráfica por parte de Polonia, inmediatamente después a la guerra, no era precisamente lo que vemos ahora, pues retomaban los movimientos surgidos en otros países, como Alemania, Italia o Suiza, hasta que llegaron al punto mismo en que Polonia se descubre y aporta al mundo lo que hoy conocemos. “El cartel polaco que se realizaba durante el Modernismo no tenía otro interés que su contribución al estilo general, al que aportó un único elemento particular, el interés por el renacimiento de las fuentes del arte folklórico”⁶.

Las funciones del cartel cambiaron radicalmente tras avanzar los años de posguerra; dejó de ser un instrumento de publicidad comercial para convertirse en un medio de propaganda política, de educación y de información estimulante de la vida cultural.

El primer creador polaco del que se tiene referencia por su importante singularidad y que realizó su trabajo antes de la guerra es Tadeusz Gronoswki (1894-1990), veterano del arte gráfico polaco aplicado, como lo llaman los críticos del cartel. El cartel de Gronowski contribuyó a la posterior utilización de las manchas de color y la concepción cimentada en la unión del símbolo y la decoración.

Además de Gronowski, había otros artistas que procedían principalmente de los talleres de arquitectura y de la Academia de Bellas Artes. Los primeros aportaban el dibujo de trazos severos, el fotomontaje, las manchas, los colores pulverizados por la brocha de aire y las letras cuyas formas recordaban el patrón técnico. Los segundos tenían un estilo más vivo, pictórico de líneas suaves y muy decorativas, enriquecido por una emoción intensa.

⁶ SATUÉ, Enric, *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza Forma, Madrid, p. 352

El primer cartelista surgido en la posguerra es Tadeusz Trepkowski (1914-1956), quien se filtró en el terreno del cartel político a través de su riqueza inventiva, originalidad y su muy particular manera de formular ideas en forma plástica. Su estilo proviene del cartel francés y puede explicarse a través de su relación con el surrealismo, aunque bastante personal y característico. Trepkowski fue un creador plenamente intelectual. Su dibujo giraba en torno a los objetos, el hombre como tal casi no aparece en su obra. Asociaba herramientas de trabajo, cosas simples y cotidianas, formas fáciles de reconocer. “Su técnica involucró la reducción de las imágenes y palabras hasta que el contenido era destilado en su presentación más simple”⁷.

Tras morir Trepkowski el nuevo maestro del cartel polaco fue Henryk Tomaszewski (1914-2005), quien encabezó la escuela polaca de cartel con una tendencia distinta al proporcionar al movimiento un impulso importante desde su posición como profesor en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Tomaszewski decidió escapar del mundo de la tragedia y el pasado sombrío a través de un mundo radiante y decorativo lleno de color y formas. Introdujo la sensibilidad sorprendentemente lúdica y abstracta que caracterizó al cartel polaco de entre los años sesenta y ochenta del siglo veinte. Se centró por completo en el diseño de carteles para instituciones y acontecimientos culturales.

La grave escasez de pinceles, pinturas y papeles dificultaba las condiciones gráficas en Polonia, permitiendo que se replanteara las convenciones del cartel eliminando toda referencia física sustituyéndola con atrevidos colores y perfiles abstractos. Tomaszewski ha sido un creador de cartel plenamente pictórico. Las letras son suaves y el color sumamente pensado. Toda su obra da muestra del desprecio hacia los elementos

⁷ CZESTOCHOWSKI, Joseph, *Contemporary polish posters in full color*, Publications Dover, NY, 1979, p. 3

rutinarios que no llevan muy lejos y por otra parte muestra una invariable actitud personal hacia el trabajo emprendido.

Otros creadores gráficos que desarrollaron cartel de manera importante para Polonia fueron Eryk Lipinski (1908-1991) y Jerzy Srokowski (1910-1971) que se caracterizan en cierto sentido por emplear el humor como medio de comunicación amistosa con el público. Sin embargo, el de mayor repercusión tras Trepkowski y Tomaszewski ha sido Roman Cieslewicz (1930-1996) comenzó a mostrar su enorme capacidad a mediados de los años cincuenta, pero es a partir de 1963 que obtuvo un reconocimiento mundial, pues demostró tener un dominio sobrecogedor sobre el blanco y el negro con una capacidad de aglutinar cualquier tipo de tendencia con habilidad sintáctica sorprendente.

Así podemos enlistar muchos cartelistas que dieron forma a la escuela polaca que hoy conocemos: Jan Lenica, Wiktor Górka, Mieczysław Górski, Lech Majewski, Waldemar Swierzy, Jan Młodożeniec, Mieczysław Wasilewski, Stasys Eidregivicius o Piotr Kunce por mencionar algunos que desarrollaron una ola de creación crítica que utiliza al cartel como medio de discusión dentro de la sociedad, pero no es el objetivo de ésta investigación hablar de cada uno de ellos, sino abordar dos periodos importantes y decisivos para la imagen del cartel actual, pues éste se convirtió en un medio comprometido que surgió de la necesidad de decir la verdad sobre la vida de la comunidad y su inmersión en la sociedad.

Los temas que se fueron declarando a lo largo del proyecto explican el papel que ha tenido la imagen dentro del cartel en Polonia. La investigación se ha desarrollado dentro de tres capítulos: el primero describe los acontecimientos sociales en la última década del

socialismo polaco, abordando el papel del cartel en el contexto socialista a través del análisis de la imagen del Estado, complementándose con las imágenes hechas por la sociedad en respuesta a estos acontecimientos y discursos emitidos por el Estado; el segundo capítulo describe el proceso de transición política de 1989 mediante el uso del cartel hecho por el primer sindicato libre socialista, *Solidarność*, continuando con los carteles hechos por el Estado. Este capítulo tiene un anexo importante (anexo 1) pues muestra los textos originales de las veintiún reivindicaciones de *Gdańsk*⁸; el tercer y último capítulo presenta el uso del cartel dentro del sistema capitalista actual por parte de las grandes corporaciones encargadas de la distribución de la imagen y el cómo los creadores actuales responden a estos hechos mediante imágenes de protesta al sistema capitalista. Éste capítulo se nutre con tres entrevistas realizadas en Polonia a algunos de sus creadores (anexos 2, 3 y 4).

Para llevar a cabo la investigación se tuvo un acercamiento pleno con Polonia, primero estudiando su historia y después interactuando dentro de la sociedad polaca durante un periodo invernal que dejó ver rápidamente el porqué de la gráfica en sus obras. El convivir con sus creadores bajo una minuciosa observación del mundo visual en ciudades como Varsovia, Cracovia y Wilanow enriqueció plenamente la investigación de opiniones directas por parte de los creadores polacos, dándonos luces de lo que para ellos ha sido y es ahora el cartel.

Esta tesis representa el serio trabajo que se llevó a cabo para difundir uno de los episodios fundamentales de la historia del cartel en Polonia, descubriendo cual fue el papel de la imagen en los acontecimientos sociales; utilizándola como testimonio y

⁸ En los años setenta se llamaban Astilleros Lenin. Aquí fue donde iniciaron las huelgas y protestas que tuvieron lugar en los ochenta y que acabarían echando abajo al socialismo en Polonia para extenderse luego al resto de países bajo la órbita soviética. En la actualidad los astilleros están amenazados, pues si en 1980 trabajaban 20.000 trabajadores, hoy en día no pasan de 3.000. Actualmente pueden verse tres enormes cruces de hierro levantadas en honor a los obreros muertos en el astillero.

siendo conscientes en todo momento de que no fueron producidas con esa finalidad, sino, que fueron creadas para desempeñar múltiples funciones políticas, religiosas, estéticas, etcétera y que incluso han desempeñado un papel importante en la «invención cultural» de la sociedad. Por todo ello las imágenes constituyen un testimonio del ordenamiento social del pasado y sobre todo de las formas de pensar y de ver las cosas en tiempos pretéritos. El significado de las imágenes, entonces, depende plenamente de su contexto social.

CAPÍTULO 1

SOCIALISMO. CONSTRUCCIÓN DEL CARTEL DENTRO DEL SISTEMA

*Cualquier sociedad moderna,
comunista igual que capitalista,
es una red de señales*
SUSAN SONTAG¹

No se puede dudar de la importancia del cartel como vehículo cultural, como depositario del pensamiento de una sociedad y propagador de los valores de la misma. Es indiscutible su papel en la socialización del conocimiento, como lo es también que los acontecimientos sociales determinen el camino que sigue éste medio.

El amplio acceso al mundo de la cultura conlleva a desarrollar imágenes nuevas en las que el diseño ocupa un papel determinante. Puede afirmarse, sin exagerar, que los trabajadores de la cultura producen conceptos ideológicos, forman opiniones y criterios estéticos, estimulan tendencias en las costumbres de la población e influyen poderosamente en los niños y en los jóvenes.

Si bien hoy en día existen miles de publicaciones insertadas en las calles del mundo, el cartel se desarrolló para comunicar sentidos culturales específicos de acuerdo con parámetros y experiencias pertenecientes a cada cultura. Las imágenes plasmadas en cada cartel son una fuente de información sobre el interés que atañe, pues dan muestra del estado de conciencia del país y la actitud con respecto a su tradición cultural.

El arte gráfico político serio², podría llamarse, nació inmediatamente después de 1918,

cuando los nuevos movimientos revolucionarios que convulsionaban a Europa estimulaban una gran efusividad de exhortación cartelística, especialmente en Alemania, Rusia y Hungría. La Primera Guerra Mundial trajo como consecuencia que el cartel político empezara a constituir una rama valiosa en lo cartelístico. Comenzó a adquirir importancia como propaganda política; la guerra supuso la campaña propagandística más grande hasta la fecha, que fue desde recaudar dinero, hasta enlistar a soldados de reclutamiento, pasando por el solicitar voluntarios y el estímulo a la producción. La Rusia bolchevique dio vuelta al arte del cartel durante su guerra civil. Lenin y sus seguidores demostraron ser los amos de la propaganda moderna, y el cartel se convirtió en un arma vital que sería utilizada a través del siglo XX en procesos políticos y sociales dentro de toda Europa (Imágenes 1, 2 y 3).

Polonia, sin embargo, tuvo un acercamiento más relajado e intuitivo dentro de la imagen cartelística, donde el acto creativo irrumpió sobre el control político como una gran conquista. Corresponde ahora hablar sobre el régimen socialista que vivió Polonia en donde la producción visual y gráfica fue sometida a extremos.

1. Acontecimientos históricos vinculados a la imagen

A partir de la Revolución de Octubre y meramente dentro del Socialismo* se enriqueció la historia y la forma de construcción cultural de la gente, pues los trabajadores comenzaron a

² La llegada del cartel político podrá parecer una ruptura violenta con la función original de los carteles (alentar al consumo). Pero las condiciones históricas que dieron lugar a éstos, primero como publicidad comercial y luego como propaganda política, están entrelazadas. Si el cartel comercial es producto de la economía capitalista, con su necesidad de acuciar a más gente a gastar más dinero en bienes no esenciales y espectáculos, el cartel político refleja otro fenómeno. Primero fue articulado en la matriz del capitalismo: el moderno estado-nación, cuyas pretensiones al monopolio ideológico tienen como expresión mínima e indisputable la meta de la educación universal y el poder de la movilización en masa para la guerra. [SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 9]

* En 1945 las fronteras de la región que se escindía del mundo capitalista se ampliaron considerablemente. En Europa pasaron a incluir toda la zona comprendida al este de una línea que iba, aproximadamente, del río Elba en Alemania hasta el Adriático, incluyendo toda la península balcánica, menos Grecia y la pequeña parte de Turquía conservada en Europa. Polonia, Checoslovaquia, Hungría, Yugoslavia, Rumania, Bulgaria y Albania pasaron a la zona socialista, así como la parte de Alemania ocupada por el ejército rojo después de la guerra y convertida en la República Democrática Alemana en 1954.

tomar una parte activa en la vida cultural de todos los países socialistas. El cartel desempeñó un papel importantísimo, pues se recurría a él como medio propagandístico para cada acto político.

El socialismo polaco marcó un periodo fundamental en la historia de Polonia y al abordarlo, la investigación se encamina específicamente a las bases ideológicas que definieron a la sociedad polaca respecto al resto de los países de Europa, pues ésta se determinó tras las imposiciones políticas hechas por los países vecinos antes, durante y después de las guerras mundiales.

El socialismo como tal, creó una situación en la cual surgió un grupo de mandatarios capaces de utilizar este proceso bajo consignas políticas, creadoras entre otras ciertas formas de idealismo jurídico. El recurrir a la estética por parte del Estado infundió la fuerza para unir los mitos, símbolos y sentimientos de las masas, aspirando transformar radicalmente la cultura y los modelos de vida populares. En China por ejemplo, la propaganda hizo un amplio uso del realismo socialista, no sólo para mostrar la vida como realmente es, sino también como debía ser, y así instruir a la sociedad en el desarrollo revolucionario del espíritu socialista. La propaganda China tuvo su periodo artístico en donde mezclaban la realidad y la ficción, haciendo hincapié en lo positivo y disimulando lo negativo. Todos estos países socialistas utilizaban las representaciones que Rusia creó. Un ejemplo claro de esto es el símbolo de la hoz y el martillo, acuñado para representar la unión entre los trabajadores del campo y los de la ciudad, articulación social considerada como la base que dio origen a la revolución bolchevique (Imágenes 4, 5 y 6).

Lo que hay que decir del área socialista es que durante la mayor parte de su existencia formó un subuniverso autónomo y en gran medida autosuficiente política y económicamente. Sus relaciones con el resto de la economía mundial, capitalista o dominada por el capitalismo

de los países desarrollados, eran muy escasas. El sistema socialista político del mundo, era básicamente imitación del sistema soviético, basándose en un partido único, fuertemente jerarquizado y autoritario que monopolizaba el poder estatal. La separación del campo socialista fue desmoronándose poco a poco en los años setenta y ochenta, por ejemplo, en julio de 1980 comienzan las huelgas terminando con la conquista de sindicatos independientes del Partido y del Estado, introduciendo un factor explosivo en la situación polaca y una novedad revolucionaria en los estados de Europa Oriental (Imagen 7).

Estos hechos demuestran que la nacionalización de las empresas industriales, el monopolio estatal del comercio exterior y la planificación, por sí mismos no bastaron para instaurar el socialismo, y que la posesión abstracta, a través del Estado no capitalista, de la propiedad colectivizada no instauró por ello la igualdad entre los trabajadores ni el control de estos sobre la economía y el Estado.

Los carteles de propaganda tuvieron que servir como la principal fuente de información para el pueblo. Con el país en caos total, estas imágenes, que contenían indicaciones claras y sin ambigüedades de lo que el comportamiento y las consignas eran aceptables en ese momento, fueron vistos como más confiables que los medios de comunicación. Pero no solamente el estado recurría a este medio, sino que, como se mencionó anteriormente, la oposición lo utilizaba para recordar y mostrar a la sociedad los acontecimientos sociales por los que estaban pasando, el cartel se utilizó como medio de protesta (Imágenes 8 y 9).

En la propaganda del Estado soplaban nuevos vientos, se hablaba de la democracia socialista y de la renovación, pero dos escenas simbolizan el inicio de una nueva etapa: el sábado 23 de agosto de 1980, en los astilleros Lenin, cuna del naciente contrapoder obrero, el viceprimer ministro Mieczysław Jagielski se reúne con el presidium del Comité de Huelga

Interempresas de Gdańsk. Una semana más tarde, el 31 de agosto, firma los acuerdos históricos por los que, por primera vez, un poder socialista admite la existencia de un sindicato independiente, de una organización autónoma de trabajadores. Antes de que cayera el muro de Berlín y se convirtiera, con su desaparición, en el símbolo difinitorio del desmoronamiento del socialismo, existió un personaje que se convirtió en la imagen pública que dio esperanza al pueblo polaco de la eliminación del régimen socialista: Lech Wałęsa, un obrero de los astilleros. La huelga de los trabajadores fue una demostración de desafío sin precedentes contra el gobierno controlado por Moscú que había regido los destinos de Polonia durante treinta y cinco años. Moscú se dio cuenta de que aquel movimiento era la amenaza más grave que se le presentaba en su Imperio del Este. Wałęsa fue elegido presidente de la Comisión Nacional llamada *Solidarność* (Solidaridad), que nace oficialmente el 22 de septiembre de 1981.

A través de la gran brecha abierta por los obreros todos los demás sectores sociales también irrumpen en los procesos. Artistas, escritores, periodistas, profesores, científicos, estudiantes, artesanos y campesinos. Todos quieren autogestionarse, creando nuevas organizaciones o transformando desde dentro las existentes. En las universidades se forman sindicatos independientes de estudiantes, agrupados posteriormente en una federación ligada a *Solidarność*. Diecisiete asociaciones de artes y ciencias crean, el 18 de septiembre un comité encargado de examinar los problemas de la cultura. Los campesinos de diversas provincias comienzan a crear sus propios sindicatos, tropezando desde el primer momento con la oposición cerrada de las autoridades, donde la propaganda había dejado de utilizar motivos anticlericales, pero después de haber pasado unos años se volvió a la política de frenar todas las iniciativas eclesiásticas y a la vigilancia de los sacerdotes.

“Hoy Narozniak, mañana Wałęsa, pasado mañana tú”³ dice un pequeño cartel distribuido masivamente durante el incumplimiento gubernamental de los puntos más urgentes, a juicio de la parte obrera, de los acuerdos de Gdańsk, aumento de los salarios, acceso de los nuevos sindicatos a los medios de comunicación obligando a *Solidarność* a realizar, el 3 de octubre, una huelga de advertencia, de una hora de duración, en todo el país.

Los elementos de propaganda religiosa fueron mucho más intensivos en Gdańsk que en Szczecin. En la sala de discusiones de Szczecin tuvieron una consigna muy grande “Proletariados del mundo, uníos” y en la sala de Gdańsk se alza al lado de la mesa un monumento a Lenin pues los astilleros llevan su nombre.

En los regímenes socialistas la producción visual y gráfica fue sometida a extremos; el cartel polaco mostró imágenes libertarias en un sistema que difícilmente lo permitía, pues en las obras del realismo socialista se crea un mundo paralelo poblado por héroes y heroínas que personificaban ideas políticas como en el resto de los países socialistas. Como trabajadores incansables, diligentes educadores o entregados activistas del partido, que exhibían un comportamiento ejemplar y con actitudes del perfecto ciudadano. (Imágenes 10 y 11)

La primera marcha de hambre tiene lugar el 25 de julio en Kutno. El movimiento una vez más, se extiende con una rapidez extraordinaria: hay marchas en Łódź, donde los carteles piden *libertad para el espíritu y pan para el estómago*, en Wrocław, Szczecin, Kalisz, Cracovia, Tarnow; estallan huelgas contra la disminución de las raciones en Czestochowa, Radomsko, Katowice. La política del gobierno hizo que la economía polaca estuviera cerca de la catástrofe. La producción de la agricultura había disminuido, se habían parado varias inversiones, dominaba la desorganización y

³ El 20 de noviembre las autoridades detienen al impresor de *Solidarność*, Jan Narozniak, que reproducía una instrucción secreta del Fiscal General sobre métodos de lucha contra la “actividad antisocialista” del Sindicato Independiente “Solidaridad”, entre otros. Al cabo de algunos días de tensión huelguística las autoridades ceden y ponen en libertad al impresor.

el despilfarro, crecía la deuda externa. La gente no podía comprar los productos básicos (Imagen 12).

En esta situación política se desarrolló la actividad de la oposición. Muchas publicaciones sin censura informaban a la sociedad polaca sobre el momento por el que pasaba el Estado y la economía. Las acciones de la oposición provocaron la represión del gobierno. “Hemos logrado el objetivo previsto para el día de hoy. [...] Muy buena colaboración del ejército con la policía y las fuerzas de seguridad. Rompimos la primera posición: paralizamos, aunque no derrotamos al adversario”⁴

El tono de los comunicados gubernamentales es muy duro: el sindicato es acusado de arrogancia, y las manifestaciones, huelgas y otras acciones saboteadoras de poner en peligro la seguridad del Estado. Los diarios, y especialmente el del ejército, no dudan en escribir que *Solidarność*, incluida su dirección, es una madriguera de enemigos del socialismo, y que, llegado el caso, todas las fuerzas y todos los medios serán empleados para defender la Polonia socialista (Imagen 13).

Los cambios políticos de la posguerra, en Polonia, llevaron al surgimiento de un gobierno dedicado al establecimiento de una economía centralmente dirigida. Fundaron sus cimientos dictando una serie de leyes de nacionalización y perspicaces planeaciones económicas en donde los trabajadores luchaban por la destitución de éste. Los carteles de este período se burlaban y mofaban de los políticos de la oposición etiquetándolos como antipolacos y más que impacientes por colaborar con los Nazis y con el imperialismo americano (Imágenes 14, 15 y 16). Tanto en las revoluciones del segundo cuarto del siglo XIX, como en las de la segunda

⁴ Discurso emitido en diciembre de 1981 por el General Florian Siwicki (jefe del Estado Mayor General del Ejército Polaco) en la sesión del Buró Político del partido.

mitad del siglo XX en la Europa Central, se plantea claramente la cuestión del poder, en donde se da prioridad a lo político por encima de cualquier otro objetivo.

Puede decirse que es artificial, la separación entre los aspectos políticos y los aspectos económicos en un sistema capitalista y que la opresión política interior y exterior, es una forma de la misma dominación capitalista. Sin duda es cierto. Pero también lo es que los hechos dentro del interior y exterior de Polonia fueron capaces de dar a la acción revolucionaria un carácter de masas, una acción organizativa.

Los demás países pertenecientes al campo soviético también vivieron el cambio del socialismo a un capitalismo diseñado. Las relaciones entre ellos y Moscú pasaron de la cooperación y la ayuda mutua a la explotación y la dominación por parte de los soviéticos. En estos países que giraban en torno a la Unión Soviética se formaron igualmente dos corrientes dentro de la clase imperante pero aquí la disidencia tuvo manifestaciones más radicales que la acercaron peligrosamente a la restauración capitalista con la inclusión en sus filas de artistas, escritores, filósofos, etcétera, que dieron a su lucha una aureola de poesía y romanticismo, como dirían algunos. En otros casos la oposición se incorporaba a la clase obrera. Lo sucedido con Polonia, Yugoslavia, Hungría y Checoslovaquia fue ejemplo de la potencialidad de la reacción hacia el imperio soviético. Sin embargo, más de un intento de las fuerzas reclamantes de adueñarse de esos países, volverlos al capitalismo típico y desintegrar el sistema del que eran parte fueron reprimidos por éstos (Imágenes 17, 18 y 19).

La religión en Polonia es sumamente importante pero ni todo el catolicismo de los obreros bastó para que renunciaran a sus propios sentimientos políticos, sobre todo económicos, a su experiencia y a lo que ellos creyeron que debieron ser sus objetivos. Lo demostraron cuando

volvieron la espalda a la llamada del cardenal primado Stefan Wyszyński⁵ para levantar la huelga en agosto de 1980.

Esta victoria obrera se convirtió en el impresionante movimiento de liberación social y nacional que incluye en sus filas a la inmensa mayoría del pueblo polaco: obreros, campesinos, intelectuales, estudiantes y trabajadores de toda condición.

El movimiento de los trabajadores polacos ilustra y esclarece, más que muchas disertaciones, la verdadera naturaleza de los regímenes sociopolíticos del Este europeo, así como el significado y objetivos de la oposición interna.

Bajo el silencio y el miedo se acumulaba el sordo descontento de todas las clases sociales, y las tendencias críticas seguían desarrollándose en el seno de los partidos. Algunas pancartas mencionan: “queremos ser hombres libres, no esclavos”.

Paralelamente a la agitación obrera, aparece también la contestación intelectual. La organización oficial de los escritores se convierte en un polo activo de enfrentamiento con el poder. Gran parte de los periodistas se suman a la corriente oposicional, que llega así a reflejarse en la prensa oficial. Revistas culturales de primera fila, como *Nowa Kultura* en Polonia (Imagen 20). Nacen también clubes intelectuales como el *Club Kolo* de Varsovia, con ramificaciones en las provincias. Las universidades se convierten en bastiones del ala más radical de la nueva oposición.

En Varsovia los manifestantes llevan pancartas en las que, entre otras consignas, se lee: “libertad, verdad, pan” y “no hay Europa independiente sin Polonia libre”; la sola opresión originó que la sociedad polaca saliera a las calles remitiendo a lo que menciona Lenin: “los de

⁵ Religioso polaco nacido en 1901, que desplegó una diplomática lucha por la libertad religiosa. Muere en Varsovia en 1981, ocho años antes del derrumbe del socialismo.

arriba ya no pueden seguir gobernando como antes y los de abajo no están dispuestos a seguir viviendo como antes”⁶, es decir, Polonia ya no estaba dispuesta a seguir siendo gobernada por el sistema que algún día había impuesto Rusia.

A mediados de los ochenta, Gorbachov se puso a la cabeza de los contestatarios al iniciar desde el gobierno, la fase de regreso definitivo de la economía y la sociedad soviéticas al capitalismo. Como era de esperarse, tal decisión dio un gran impulso a la corriente antagónica en los otros países del sistema. Todo el año de 1989 estuvo lleno de movimientos políticos en la mayoría de los países del Este europeo que terminaron en la deposición de los gobiernos y en el acceso al poder de los líderes discrepantes que de inmediato se dieron a la tarea de poner en obra sus reivindicaciones más sentidas cuyo eje rector era la reestructuración de la propiedad privada capitalista.

La creatividad, la madurez y la decisión de los trabajadores polacos, renovaron al movimiento obrero mundial dando una expectativa socialista a los países de Europa oriental y a los partidos, sindicatos y organizaciones obreras del mundo capitalista, así como el transformarse en un poderoso estímulo a la auto-organización de los trabajadores y a su independencia de los aparatos de todo tipo.

Polonia puso a prueba todas las teorías y explicaciones sobre los estados de transición entre el socialismo y el capitalismo; dio muestra de que los movimientos de rebelión y protesta que estallaron, separados por lustros, no eran sobresaltos aislados sino expresiones de un proceso único de maduración de la conciencia proletaria, que afloraba a intervalos cuando las condiciones políticas y económicas nacionales e internacionales lo hacían posible. La

⁶ Discurso emitido por Lenin para la celebración del primero de mayo de 1913.

desaparición del socialismo existente, significó un triunfo contundente de la sociedad burguesa; se destruyó el mayor peligro potencial para el sistema capitalista.

1.2 La imagen dentro del cartel político

El cartel nació del impulso estético y de cómo los procesos sociales dentro de cualquier sistema repercuten en éste, sin embargo, cualesquiera que fueran sus orígenes, ya sea para vender productos o ideologías específicas, los carteles siempre han tendido a desarrollar una existencia independiente como elemento principal en la decoración pública de las ciudades. La posible subversión de la forma cartelística en pro de su autonomía estética se confirma por el hecho de que desde finales del siglo XIX se empezaron a coleccionar carteles.

El cartel siempre dice algo del periodo en que se desarrolló permitiendo comprender los acontecimientos sociales pasados, olvidando lo que dirían algunos autores modernos alejados de la calidad estética: el cartel artístico ha dejado de existir, pues la comercialización mercadológica lo ha sustituido.

Justamente aquí cabe preguntarse dónde queda el cartel político, pues durante todo el siglo XIX floreció un precedente cercano a éste. Pero no fue sino hasta 1914 que realmente funcionó como tal, cuando los recién beligerantes gobiernos europeos reconocieron la eficacia del medio publicitario para propósitos políticos. El «arte» tenía que ser público, financiado por el estado y dirigido a las masas. La cultura socialista debía construirse sobre los mejores logros del pasado para, a partir de ellos, “elevar” el nivel cultural de las masas.

La llegada del cartel político puede parecer una ruptura violenta con la función original de los carteles (alentar el consumo), pero las condiciones históricas que dieron lugar a éstos, primero como publicidad comercial y luego como propaganda política, están entrelazados. Si el

cartel comercial es producto de la economía capitalista, con su necesidad de estimular a que más gente gaste mayor cantidad de dinero en bienes no esenciales y espectáculos, el cartel político refleja otro fenómeno que pertenece, característicamente a los siglos XIX y XX, y que se manifiesta como un simple productor de ideologías.

Las imágenes que en esta investigación se estudian muestran que el cartel le sirvió al Estado como herramienta propagandística que enseñaba el desarrollo versátil del país. Llegando a ser también un pretexto para presentar una imagen nueva de patriotismo polaco, orgulloso y lleno de optimismo hacia el futuro de la patria recuperada (Imagen 21). Surgieron numerosos carteles políticos que recordaban gestas históricas de independencia, por mencionar un ejemplo, el sensibilizar a la sociedad respecto al problema del trazo recuperado de la Pomerania de Gdańsk en Polonia (Imágenes 22 y 23).

Bajo el régimen socialista, el cartel fue también utilizado para los bienes materiales y culturales, pero los obreros en su lucha contra el sistema recurrieron a él como medio de comunicación político, fomentando así al mismo Estado a su mayor utilización.

El cartel tiene la virtud de decir a la humanidad todo lo que aconteció y lo que acontecerá, pues como medio de comunicación se encarga de transmitir los procesos de desarrollo de la sociedad, sin olvidar que las imágenes tienen éxito o fracasan en la medida en que se interpretan satisfactoriamente.

Se puede suponer que los carteles políticos producidos por una minoría disidente, tendrían que ser más llamativos visualmente, más estridentes o simplistas ideológicamente, que aquellos producidos por el gobierno en el poder, pues debían competir para ganar la atención de un público distraído, hostil o indiferente.

Pero qué nos dicen las imágenes, pues la llegada del cartel refleja la evolución de esa

economía industrializada cuya meta es el constante aumento del consumo en masa, aunque también refleja el Estado-Nación moderno, secular y centralizado que trae consigo una concepción particular del consenso ideológico y una retórica de participación política en masa.

De acuerdo a algunos estudiosos del cartel, durante la Primer Guerra Mundial estos tienen poco interés fuera de lo histórico, pero no debemos olvidar que la columna vertebral que sostiene esta tesis tiene que ver con el contexto social, constituyendo una crónica muy especial del momento histórico en que se concibieron después de éste periodo.

Los acontecimientos históricos por los que Polonia pasó durante el socialismo fueron detonadores del surgimiento de movimientos que a través de la imagen informaban a la sociedad las ideologías impartidas por el Estado. Las calles polacas funcionaban como verdaderos salones de cartel (Imagen 24). La vida en la sociedad europea, en cuanto a lo visual se refiere, se vio dividida en dos fases, la oficial y la privada. La primera era dirigida a la sociedad controlada por el régimen (Imagen 25). La segunda funcionó por parte de la sociedad como crítica a los acontecimientos históricos (Imagen 26). Pero ambas han mostrado la evolución del cartel en la sociedad polaca.

La idea de nación se ve claramente en la imagen polaca realizada dentro del socialismo. Durante muchos siglos fue identificada con la “patria”, o bien con el lugar del nacimiento, así como con las tradiciones comunes y el pasado glorioso que simplemente enaltecía a los burgueses. Esta idea repercutió en el pensar comunitario, resumiéndose en imágenes que sintetizaban sus rasgos más típicos, en cuanto se veían amenazados o reprimidos.

En este momento corresponde hablar de las obras que se formaron durante el periodo socialista en Polonia, llámense dominantes o de oposición. Para el análisis se definieron tres

puntos que guían el desarrollo de la investigación: quién, qué y cómo se dicen los acontecimientos sociales vividos en Polonia.

Quién lo dice: el Estado

Qué dice:

1. El sistema político que se vivió en Polonia, implementó una ideología mediante la cual pretendía lograr el establecimiento del sistema socialista. Esto significaba, que un solo partido, que realizaba la política prosoviética, negaba su conexión con la historia y la cultura polaca, utilizando símbolos patrióticos para fines de propaganda política (Imagen 27).
2. Hubo una reorganización dentro del sistema del gobierno, de la administración y de la justicia polaca según el modelo soviético.
3. La reorganización del sistema industrial, reorientó la producción de la que dependía la sociedad y la situación del mercado interior polaco (Imagen 28).
4. El socialismo real como único modelo de valor en el arte, permitió el aislamiento de las influencias del mundo occidental (Imagen 29).
5. Dentro del realismo socialista se crea un mundo paralelo poblado por héroes y heroínas que personificaban ideas políticas. Como los trabajadores incansables, diligentes educadores o entregados activistas del Partido, que exhiben un comportamiento ejemplar y con actitudes del perfecto ciudadano.
6. El color rojo fue utilizado con recurrencia por parte del Estado, pues representa al socialismo en sí mismo, además de la representación del propio movimiento socialista internacional (Imagen 30).

7. El socialismo tiene un lenguaje propio. El puño cerrado y levantado, por ejemplo, son la imagen viva de la unión entre iguales, la fuerza de llevar a cabo lo que no puede conseguirse de manera individual. El martillo y la hoz, hermanan a campesinos y obreros (Imagen 31).

8. Dentro de los carteles se mira que soplan nuevos vientos, se habla de la democracia socialista y de la renovación del Estado, se mira el entusiasmo nacional de principios del siglo XX para construir un país moderno y un estado de derecho (Imagen 32).

Cómo lo dice: el Estado

1. El sistema social fue productor de miles de carteles políticos y sociales dentro de Polonia. El Estado, exhortaba a la sociedad al sueño de transformación socialista mediante imágenes ilustrativas, coloridas en cierta ocasiones que no se recurría al rojo como representación socialista (Imagen 33).
2. Trazos recurrentes a la gráfica soviética, alejados de las formas pictóricas que los cartelistas polacos lograron definir tras la Segunda Guerra Mundial.
3. Enaltecimiento de la bandera polaca en cada uno de sus carteles (Imagen 34, 35 y 36).
4. Recurrencia siempre al hombre fuerte capaz de realizar los cambios, pues los gustos de los representantes sistémicos suelen coincidir, dan muestra de cuerpos robustos y bellos (Imagen 37).
5. Edificios grandiosos, que muestran la grandeza del estado frente al individuo.
6. Actos de masas milimétricamente ensayados con gritos acompasados y guturales.
7. Uniformes vistosos donde los rostros pierden individualidad. La contrapartida del "realismo socialista", en suma.

Lo que las imágenes indican es que por su parte el Estado necesitó articular un discurso ideológico y por extensión visual que lo legitimara. Cada uno de los carteles utilizados por éste, dejan ver dicho discurso ideológico ocasionando la ruptura por parte de la sociedad hacia dicho planteamiento político. Esta ruptura o movimiento de oposición tuvo una manera de decir sus inconformidades y posiciones respecto al sistema.

Quién lo dice: la oposición al Estado

Qué dice:

1. A pesar de la vigilancia de la censura, se encuentran alusiones críticas dirigidas al régimen.
2. La creatividad bajo el régimen socialista de la Europa Oriental, floreció en actos discursivos, como por ejemplo, en la desestalinización, pues el colapso del socialismo, conllevó al derrumbe de los mecanismos de producción cultural en Polonia, donde “la creatividad se mantuvo sobretodo en la reproducción de periodos represivos, por ejemplo el 1968 en Checoslovaquia y el 1980 en Polonia”⁷ (Imágenes 38 y 39).
3. El acto creativo como tal, irrumpió el control político como una gran conquista (Imagen 40).
4. Los trabajadores polacos llegan a la conclusión de que, a pesar de ser la clase dirigente, su situación económica y social no tenía cambios progresivos, además de no tener influencia en el poder real, advirtiendo sus condiciones de vida y trabajo por parte del sistema.

⁷ HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2007, p.501.

5. El socialismo, en tanto sistema político, fue una serie de reglas que la sociedad comenzó a desafiar mediante levantamientos, causando una crisis dentro del poder terminando con el gobierno que se había alejado del contacto con la sociedad.
6. La imagen dentro del cartel de oposición al sistema recurre a la estructura colectiva como una expresión legítima de las necesidades sociales, mostrándose como una actividad de servicio a la sociedad.
7. Los símbolos patrióticos empleados por el estado con fines propagandísticos, son empleados por la oposición de manera reversible, pues se alejan del enaltecimiento heroico o de la utilización simbólica bajo el sentido que el Estado denota a cada uno de ellos.
8. Tras la reorganización del sistema de gobierno la oposición recurre a evidenciar de manera absurda y sarcástica los hechos políticos acontecidos, la utilización de armas para detener las manifestaciones y reclames sociales (Imagen 41).
9. La reorganización del sistema industrial ocasionó innumerables imágenes aludiendo siempre al desabasto alimenticio por el que pasaba el país.
10. Aún tras el modelo socialista único en el arte, la imagen dentro del cartel recurrió a técnicas totalmente ajenas a las soviéticas implantadas en todos los países socialistas (Imagen 42).
11. De manera contraria al Estado, la imagen de oposición remite a los diligentes políticos no como héroes, sino como verdugos sociales (Imagen 43).
12. El anhelo por parte del Estado para la construcción de un país moderno, se tornó lejano, pues lo que la oposición muestra en sus imágenes es el enfado social, que más que la

renovación socialista, se mira una lucha organizativa que lleva al mas puro de los capitalismos (Imagen 44).

Lejos de la legitimación que el Estado pretendía obtener, la imagen de oposición articuló un discurso político remitiendo al descontento social y a la formación de nuevas maneras de organización, mostrando siempre otra forma de ver al Estado.

El hecho de que existiera un programa teórico en escuelas como la de Cracovia o Varsovia, definieron el carácter del cartel en su etapa inicial del desarrollo hacia un punto referencial para su historia posterior, pues el cartel iba a tomar parte de las bellas artes manteniendo su valor de publicación industrial. El cartel de oposición muestra una imagen democrática que permitía la visión crítica de la realidad.

Cómo lo dice: la oposición

1. Muestran imágenes pictóricas (Imagen 45).
2. Recurren a lo satírico para emitir el mensaje.
3. Utilizan símbolos socialistas en contra del Estado.
4. Recurren continuamente a la metáfora (Imagen 46).
5. Las imágenes de estos carteles al contrario de los realizados por el Estado están llenos de plasticidad y expresión (Imagen 47).
6. Recurren continuamente a la tipografía hecha a mano y se alejan de lo que está establecido como orden y retícula, llámese de orden tipográfico o de composición.
7. Jamás recurren a la narración visual para fundamentar el mensaje.
8. Rechazan totalmente la gráfica soviética, creando un propio estilo (Imagen 48).

El manejo de las formas, colores y técnicas difieren plenamente de acuerdo a quien muestre el cartel, sin embargo resulta mucho más plástico y expresivo el hecho por la oposición.

El colapso del socialismo, conllevó al derrumbe de los mecanismos de producción cultural en los países afectados, sin embargo, la creatividad se mantuvo aún cuando se reproducían los periodos represivos apareciendo una gran cantidad de carteles expresivos y preocupados por contar los acontecimientos políticos y sociales de la sociedad en Polonia a partir de 1980.

El fin del socialismo, terminó con problemas para los cuales nadie tenía, ni pretendía tener, una solución. Cuando los ciudadanos del fin del socialismo emprendieron su camino hacia una nueva sociedad a través de una niebla que les rodeaba, lo único que sabían con certeza fue que una era de la historia llegaba a su fin.

1.3 El cartel cultural⁸

Durante la década posterior a la Segunda Guerra Mundial, la producción gráfica llegó a ser tan débil que ocasionó a finales de los sesenta y principios de los setenta un grito de libertad y emotividad en cada uno de los carteles que aparecían en las calles. Volver la mirada al cartel ha resultado gratificante, sobre todo si lo hacemos con embeleso y cautela, pues podríamos perdernos en las profundidades de la imagen cartelística.

⁸ Se pone atención en el análisis de las cuestiones culturales, específicamente por su relación con el resto de la estructura social, donde el dominio de lo cultural (constituido sobre todo por la ideología) es un reflejo de las relaciones sociales de producción, es decir, de la organización que adoptan los seres humanos frente a la actividad económica.

Si partimos de que un buen cartel está compuesto por numerosos elementos donde su función principal es, sin duda, comunicar: atraer la atención y transmitir información, el primer paso consiste en reconocer que la imagen visual no es estable, sino que cambia su relación con la realidad externa en los determinados momentos de cualquier época.

Un pie verde muestra el prohibido gesto de victoria, una clara alusión a la situación política de Polonia en los años ochenta. Henryk Tomaszewski lo hace con un trazo sencillo y sutil. Crea un diálogo, una especie de juego intelectual con el receptor, construye un género de comunicación único mediante aforismos y anécdotas visuales refugiados en trazos aparentemente torpes (Imagen 49).

La década de los ochenta definió el cambio político en Polonia y éste cartel hace referencia a aquellas manifestaciones, pues de manera indirecta, Tomaszewski le dio una bofetada con guante blanco al sistema, circulando el cartel por toda la ciudad sobresalía de lo que el Estado acostumbraba utilizar.

El estilo expresivo que une el arte pictórico con el dibujo y la tipografía dinámica dejó verse en esta imagen. Sin embargo, la importancia del cartel de Tomaszewski adquiere mayor sentido, si partimos del contexto social en el cual se produjo, pues mirar la “V” de victoria en la década de los ochenta, significa un apoyo pleno al movimiento que surgía: *Solidarność*.

Roman Cieszlewicz deja ver en su imagen un personaje que se forma por los espacios territoriales de Polonia, recurre al montaje de manera excelsa y al contraste cromático. El ojo está abierto pero nos hace dudar en cómo describir esta mirada. (Imagen 50). Además de todo el personaje sonrío tenazmente, deja ver la tierra y los sitios de interés, pues éste se remite a mostrar más que un acto político de fondo los lugares de proyección filmica.

El juego tipográfico se une en el festín metafórico que Cieszlewicz introduce en su cartel, sin embargo, tras dicho festín se esconde el ahorro de espacio. Une la forma más simple que puede dar un recorte con la complejidad que genera un mapa detallado. El haber visto esta imagen en la década de los sesenta, representa un ánimo distinto al que el Estado estaba acostumbrado a mostrar produciendo una sorpresa donde se revela el rostro del creador.

En la novela *1984*⁹ George Orwell utiliza la siguiente frase: "dos más dos igual a cinco" ($2 + 2 = 5$), como una demostración del dogma falso y absurdo expuesto por el estado totalitario. Pero se lleva a cabo la lucha por decir que "la libertad es la libertad de decir que dos más dos son cuatro" ($2 + 2 = 4$) (Imagen 51).

En este cartel Tomaszewski recurre a la ideología que Orwell despliega, hace una clara alusión visual a lo que es la libertad, recurre a sus trazos aparentemente torpes y a los colores sencillos y recurrentes al sindicato *Solidarność*. El simple hecho de colocar los números genera un lenguaje que lleva a lo más profundo de la imagen dentro de su contexto, el final del socialismo en Europa.

⁹ ORWELL, George, *1984*, Ediciones Destino, México,

Capítulo 2

El proceso de transición política en Polonia y su repercusión en el cartel

*De ser una apariencia atractiva o de una hechura convincente,
la obra de arte pasó a ser un proyectil.*

WALTER BENJAMIN¹

El cartel como productor ideológico dentro de cualquier contexto se ha apoyado en una antropología cultural que parte del fundamento teórico de que la sociedad se concibe como una estructura organizada, análoga a la del lenguaje, y en la que tanto las formas de organización social como los productos culturales son elementos que deben interpretarse en relación al resto de los elementos del sistema.

Es aquí, donde se inserta la investigación y específicamente el capítulo dos, pues los fines ideológicos cambiaron radicalmente tras la inserción de un sistema distinto al que produjo una gran cantidad de carteles artísticos, dentro de la escuela polaca del cartel, que fue creada por pintores llenos de fantasía y soltura desarrollándose dentro del realismo socialista, en donde no había carteles comerciales y los anuncios remitían a valores ideológicos y culturales.

El socialismo como doctrina y sistema socio-político se desacreditó totalmente. En 1980 se terminaron en Polonia las pruebas para reformarlo. Su persistencia hasta 1989 se relacionó con la situación internacional. Los gobiernos

¹ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2004, p. 20

de los ancianos en el *Kremlin*² intentaban parar los inevitables procesos de abolición del socialismo en Polonia y en toda Europa Central. El estado de emergencia en Polonia en 1981 hizo profundizar las diferencias de la sociedad polaca entre los perseguidores y los perseguidos.

2.1 *Solidarność*. Productor de imagen

La política, causó el colapso euro-soviético de 1989 a 1991. Políticamente, la Europa oriental era el talón de Aquiles del sistema soviético, y Polonia su punto más vulnerable. Desde la primavera de Praga de 1968, quedó claro, que muchos de los regímenes satélites habían perdido su legitimidad. Estos regímenes se mantuvieron en el poder mediante la coerción del estado, respaldada por la invasión militar soviética o como en Hungría, otorgando a los ciudadanos condiciones materiales superiores a las de la media de la Europa del Este, que la crisis económica hizo imposible mantener. Sin embargo, no era posible ninguna forma seria de oposición organizada política o públicamente, pero la conjunción de tres factores lo hizo posible en Polonia. La opinión pública del país estaba fuertemente unida, no sólo en su rechazo hacia el régimen, sino por un nacionalismo polaco antirruso y solidamente católico.

La Iglesia conservó una organización independiente a escala nacional, y la clase obrera demostró su fuerza política con grandes huelgas intermitentes desde

² La palabra *Kremlin* es frecuentemente utilizada para referirse al gobierno de la Unión Soviética (1922-1991) y a sus miembros de mayor rango (como generales, secretarios, jefes de estado, presidentes, ministros y miembros del comisionado). *Kremlin* se refiere a la política de Rusia, específicamente, sin olvidar que surge del nombramiento que se le dio al conjunto de fortificaciones y edificios civiles y religiosos situados en el corazón de Moscú.

mediados de los cincuenta. El régimen hacía tiempo que se había resignado a una tolerancia tácita o incluso a una retirada, como cuando las huelgas de los setenta forzaron la abdicación del líder del momento y su margen de maniobra fue disminuyendo peligrosamente. Pero desde mediados de los años setenta tuvo que enfrentarse a un movimiento de trabajadores organizados y apoyados por un equipo de intelectuales disidentes con ideas políticas propias, ex marxistas en su mayoría, así como a una Iglesia cada vez más agresiva, estimulada desde 1978 por la elección del primer papa polaco de la historia, Karol Wojtyła (Juan Pablo II)³.

En 1980 el triunfo del sindicato *Solidarność* como un movimiento de oposición pública nacional que contaba con el arma de las huelgas demostró un tanto que el régimen llegaba a su final, pero también que no podía ser derrocado por la agitación popular en una intervención armada soviética. O bien los rusos se decidían a intervenir o, sin tardar mucho, el régimen tendría que abandonar un elemento clave para los regímenes socialistas: el sistema unipartidista bajo el liderato del partido estatal, tendría que abdicar. Mientras el resto de gobiernos de los países satélites contemplaban nerviosos el desarrollo de los acontecimientos, a la vez que intentaban evitar, vanamente, que sus pueblos los imitaran, se hizo cada vez más evidente que los soviéticos no estaban ya preparados para intervenir.

Fueron los obreros los que se levantaron contra ese régimen que se

³ El papel del pontífice en la lucha contra el comunismo en Europa oriental y en la caída del Muro de Berlín fue un tanto simbólico y moral. Contrastó con la jactancia de Stalin sobre el Papa anterior. Tuvo fuerzas a su disposición que no imaginaban los comunistas que tomaron las riendas de Polonia después que las tropas soviéticas ocuparan al país al término de la Segunda Guerra Mundial. Juan Pablo II no propugnó un levantamiento abierto contra el comunismo, pues pareció mantener cierta relación de afinidad con el general Wojciech Jaruzelski, quien impuso la ley marcial en 1981 en un intento por liquidar el movimiento *Solidarność*. Algunos mencionan que la medida de Jaruzelski salvó a la agitada Polonia de una potencialmente catastrófica invasión soviética.

identificaba con la clase obrera y contra el partido único denominado obrero. Los astilleros Lenin de Gdańsk junto con otros astilleros de la costa báltica, se pusieron en huelga el 14 de agosto de 1980 (Imagen 1). Un joven trabajador, Lech Wałęsa⁴, comprometido desde hacía unos años con las actividades de la oposición democrática clandestina, se convirtió en el líder de la huelga (Imagen 2 y 3). Las razones más inmediatas fueron de orden económico; sin embargo, el programa de 21 postulados (Anexo 1) reclamaba la creación de sindicatos libres, la legalización del derecho de huelga, la libertad de expresión y la consecución de reformas económicas estructurales. El movimiento de *Solidarność* se extendió en un primer momento por la costa báltica y a continuación por toda Polonia. Los campesinos llevaban víveres a los obreros encerrados en el astillero de Gdańsk, y la *Intelligentsia* de todo el país intentaba apoyarlos. Los obreros sin patria, se convirtieron en los baluartes de la causa nacional y cantaban “para que Polonia pueda ser Polonia” (Imagen 4).

La palabra *Solidarność*, tuvo un programa de gran calado humano, como dicen algunos autores: contra la ideología oficial de la lucha de clases, pues proponía la Solidaridad de un pueblo anhelante de autonomía, de hombres y mujeres de diferentes condiciones sociales, de quienes no llevaban armas ante las

⁴ Trabajó en el Astillero Lenin, en Gdańsk, como técnico electricista en 1967. Fue miembro del comité ilegal de huelga en el astillero de Gdańsk en 1970. El 14 de agosto de 1980, tras el comienzo de una huelga laboral en el Astillero Lenin, Wałęsa escaló su muro ilegalmente y se convirtió en líder de la huelga. Esta huelga fue seguida de forma espontánea por otras por toda Polonia. Varios días después detuvo a los trabajadores que querían dejar el astillero de Gdańsk y los persuadió para organizar el Comité de Coordinación de Huelga (*Międzyzakładowy Komitet Strajkowy*) para dirigir y apoyar la huelga general espontánea en Polonia. En septiembre de ese año, el gobierno firmó y acordó con el Comité de Coordinación de Huelga permitir la legalización de la organización. El Comité de Coordinación de Huelga se legalizó como Comité de Coordinación Nacional del Sindicato Libre *Solidarność*, y Wałęsa fue elegido presidente de dicho comité.

fuerzas policiales, el ejército, los barcos soviéticos que surcaban el Báltico y las fuerzas militares soviéticas que permanecían en suelo polaco.

El 31 de agosto en los acuerdos de Gdańsk, un contrato sin precedentes entre el poder autoritario y la sociedad, permitieron crear un sindicato libre, formado por diez millones de personas. Posteriormente, durante 500 días, Polonia fue el único país del bloque soviético donde los campesinos tenían derecho a la propiedad privada, y donde la mayor fuerza moral era la de la Iglesia, pero donde también y lo más importante es que había una sociedad civil organizada. El 13 de diciembre de 1981 el poder decretó el estado de guerra contra sus propios ciudadanos⁵ (Imagen 5).

En 1988, tras una serie de huelgas, las autoridades de Polonia se dieron cuenta de que no podían controlar la situación sin recurrir a métodos drásticos, es decir, a la violencia. El régimen se encontraba francamente debilitado y sus intentos de liberalización contribuyeron a ello. El 13 de diciembre de 1981 el Estado polaco tomó partido y eligió utilizar la violencia armada contra la sociedad y rechazar así cualquier tipo de diálogo político con *Solidarność*. Pero en 1989, su elección fue distinta: creían que sus intereses podían preservarse de otro modo o bien consideraron que se trataba de meras concesiones pasajeras que no cambiarían la naturaleza del sistema y que podrían anularse pasado un tiempo, como había ocurrido con la nueva política económica de la Rusia soviética de 1921.

⁵ El general Jaruzelski presionado por la URSS, confrontado con la crisis económica y un creciente papel de *Solidarność*, decidió optar por la fuerza: el 13 de diciembre de 1981 fue declarado el estado de guerra en Polonia. Varios miles de activistas de oposición fueron internados, se utilizó el ejército para paralizar las huelgas. Muchos activistas de la oposición y de movimiento sindical clandestino fueron condenados a la cárcel, otros muchos fueron obligados a emigrar. La ley marcial, oficialmente terminó en julio de 1983.

Por un lado, el Estado trataba de evitar a cualquier precio el reconocimiento de *Solidarność* como socio, ya que significaba reconocer públicamente el fracaso de la operación militar del 13 de diciembre. De esta manera rechazaba cualquier idea de pluralismo sindical, es decir, de una nueva legalización del sindicato, que incluía también cierto pluralismo político. En primer lugar había que convencer a la Iglesia para que formara un sindicato cristiano y se comprometiera, o bien que decidiera responsabilizarse de la situación política del país, ya fuera directamente o valiéndose de una representación política laica. La Iglesia rechazó rotundamente estas proposiciones y reiteró que *Solidarność* era el único socio válido para las negociaciones. El poder propuso negociar el pacto social en una mesa redonda compuesta por las organizaciones no gubernamentales, de la que se excluía a éstos (Imagen 6). Finalmente, el poder negoció con la sociedad, pero a condición de nombrar representantes. Este programa fue conocido como el “Combate y el Entendimiento”. Combate contra toda oposición democrática y cualquier tipo de pluralismo social o político, y entendimiento con los creadores del régimen.

El régimen se derrumbó. El efecto dominó se extendió a toda la región: en Budapest se creó otra mesa redonda siguiendo el ejemplo polaco, la Revolución de Terciopelo cambió el régimen en Checoslovaquia, el Muro de Berlín se derrumbó. Polonia fue el país que inició el proceso revolucionario. Tras una serie de huelgas en el verano de 1988 (Imágenes 7, 8, 9, 10 y 11), el gobierno, dirigido por Jaruselzski, tuvo que sentarse a negociar con *Solidarność* (Imagen 12). Los acuerdos de abril de 1989 significaron el reconocimiento legal del sindicato. El

Estado fue duramente derrotado en las elecciones de junio y no tuvo otro remedio que permitir la formación de un gobierno presidido por Mazowiecki, dirigente de *Solidarność*. Se formó así el primer gobierno no socialista en Europa Oriental desde 1945. La rápida descomposición del régimen, permitió que Lech Wałęsa fuera elegido presidente del país en 1990.

Un año de enfrentamientos con el poder puso de manifiesto que la libertad es indivisible, sobre todo en un régimen basado en la negación global de la misma, que la defensa de los derechos sindicales lleva inexorablemente a ocuparse de la información, de las fuerzas de seguridad, de los grandes mecanismos de la producción y la distribución, y finalmente del modo de designación de los dirigentes: ¿nombramiento por arriba o elecciones libres? (Imágenes 13 y 14), y que un movimiento de diez millones de afiliados opuestos a una oligarquía no es una simple organización profesional, sino que era ya un enorme movimiento social, interesado en el pan, la mantequilla y la carne.

Pero la principal debilidad de *Solidarność* y del movimiento obrero polaco residió, precisamente, en no haber tenido un programa económico alternativo al del gobierno para sacar al país de esa crisis y asentar la democracia que conquistaron en una reconstrucción democrática y centralizada en la economía, desde abajo y en función de los intereses de las trabajadores. O sea, que todavía no afirmaron y consolidaron los avances políticos logrados en la creación de las precondiciones para la construcción del socialismo con una política y una concepción global, para esa fase de transición en la que no existe ya el capitalismo, pero aún subsisten la ley del valor, el mercado, la división entre trabajo manual e

intelectual, con todas las desigualdades y la burocratización consiguientes. Es decir, de una fase en la que los productores se enfrentan a una burocracia, surgida de su propio poder, a la vez, de la influencia del mercado y de la existencia del régimen capitalista mundial (con su productividad superior) y de la subsistencia de las relaciones capitalistas en el país, tanto heredadas del pasado, como resultante del hecho de que la liquidación del viejo régimen no instaura automáticamente al socialismo, sino un proceso intermedio cuyos ritmos internos y cuyo desenlace dependen de la eliminación internacional, en gran parte incontrolable por los protagonistas de la construcción de las bases nacionales del nuevo régimen social no capitalista.

El compromiso democrático de *Solidarność* movió incluso a algunos miembros del aparato interno del partido a rebelarse. “Yo era una ingenua al creer que unos pocos hombres malvados eran los responsables de los errores del partido” comenta Marian Arendt, miembro del Comité Central del PC en el diario polaco. “Ahora ya no tengo esa clase de espejismos. Lo que falla es nuestro aparato en su conjunto, toda nuestra estructura”⁶.

Durante todo el movimiento de *Solidarność*, los partidos socialistas en países cercanos se protegían contra su influencia, viendo en ella un peligro mortal para su poder. Los alemanes, temiendo que se propagara *Solidarność* en octubre de 1980 cerraron, tomando una decisión unilateral, la frontera con Polonia, por la que hasta entonces había un tránsito sin visados.

⁶ Periódico *Time*, 4 de enero de 1983.

Solidarność clandestina, no se limitaba a una actividad de carácter político, sino también suponía una cultura y una educación independientes, por lo que dio origen a un movimiento editorial llamado en aquel entonces *El Segundo Circuito*, independiente del poder surgido al margen de la censura (Imagen 15). Se desarrolló a una escala inusitada y desconocida en cualquier otro lugar, aunque los editores, impresores y también los distribuidores del así llamado *samizdat*, eran detenidos y condenados a penas muy altas (Imágenes 16 y 17). El periódico clandestino más importante editado durante la ley marcial, el *Semanario Mazovia*, alcanzaba una tirada de 80 mil ejemplares. Durante todo el periodo de la oposición organizada, en los años 1976–90 (hasta la supresión de la censura), pero sobre todo al decretar la ley marcial el 13 de diciembre de 1981, en Polonia, en el *Segundo Circuito*, se editaron casi 5000 títulos de periódicos y revistas, y casi 7000 títulos de libros y folletos. Se calcula, que unas 100 mil personas tuvieron un contacto continuo con este tipo de publicaciones, y unas 250 mil personas un contacto esporádico.

Durante todos estos años se organizaron exposiciones, conferencias, conciertos e incluso espectáculos teatrales independientes. Esta actividad, en cierto punto, la coordinaban y le apoyaban de forma material diferentes comités sociales y, más tarde se integró con el mismo fin, el ministerio clandestino OKNO (educación, cultura, ciencia con siglas en polaco) creado en 1983.

De agosto de 1980 a noviembre de 1989 se produjo el mayor cambio político en Europa después de la segunda guerra mundial: entre la entrada a los Astilleros de Gdańsk y la Puerta de Brandenburgo en Berlín. A consecuencia del

proceso desencadenado por *Solidarność* se derrumbó el muro de Berlín, el símbolo de la división de Europa posterior a Yalta. La fuerza motriz de los cambios resultó ser la *Solidarność* social.

En la Costa los obreros hicieron pedazos la imagen estereotipada del obrero torpe, que subsistía en los despachos oficiales y en los salones de elite. El obrero no discute, realiza el plan. Si queremos que el obrero haga uso de la palabra, es sólo para que prometa y afirme. Al obrero torpe sólo le importa una cosa: cuánto va a ganar. Cuando sale de la empresa, en los bolsillos se lleva tornillos, cables, herramientas. Si no fuera por la dirección, los obreros habrían robado la empresa entera. Después se van a tomar cerveza. Después duermen. Por la mañana, durante el viaje en tren al trabajo, juegan a las cartas. Al llegar a la empresa, forman una cola ante la consulta médica y cogen una baja. ¡Qué dura es la vida del que tenga que dirigir a los obreros! ¿De qué va a hablar con ellos?

Sin embargo, en la Costa, y después en todo el país, de detrás de aquella neblina de despreocupación contenta, emergió una cara joven de la nueva generación de los obreros - que piensan, son inteligentes, conscientes de su lugar en la sociedad, y - lo más importante - decididos a sacar todas las consecuencias del hecho de que, según las premisas ideológicas del régimen, a su clase se le conceda el papel principal en la sociedad. Fue por primera vez, desde que recuerdo, que esta convicción, esta seguridad y voluntad firme, se manifestaron con tanta fuerza, precisamente durante aquellos días de agosto. Por nuestra tierra empezó a fluir un río que cambia el paisaje y el clima del país⁷.

⁷ KAPUSCINSKI, Ryszard, *Diario de Independencia*, Número 19, septiembre de 1980. Historiador, escritor y periodista polaco, que entre 1954 y 1981 fue miembro del Partido Unido de los Trabajadores Polacos.

Moscú se dio cuenta de que el movimiento de *Solidarność* era la amenaza más grave que se le presentaba en su imperio del Este. Dentro de la Unión Soviética, la oposición seguía procediendo principalmente de determinados activistas defensores de los derechos humanos, muchos de los cuales se ubicaban en la derecha política. Los miembros del sindicato podían ser fácilmente tachados de títeres del capitalismo, sin embargo, como menciona Naomi Klein en su *Doctrina del shock*, eran trabajadores que empuñaban martillos y llevaban hollín incrustado en los poros de su piel; eran precisamente las personas que debían constituir la base del partido. Aún más amenazante resultaba el hecho de que el proyecto de *Solidarność* ofrecía justamente aquello de lo que padecía el partido: democracia en vez de autoritarismo, descentralización en vez de centralización, participación en vez de burocracia. Y sus diez millones de miembros tenían sin duda capacidad suficiente para paralizar por completo la economía polaca si se lo proponían. El propio Wałęsa lo dijo en tono provocativo, “los trabajadores podían perder una que otra batalla política, pero no pueden obligarnos a trabajar como ellos quieran. Si quieren que fabriquemos tanques, fabricaremos tranvías. Y los camiones solo irán hacia atrás si los hacemos así. Sabemos como vencer al sistema. Somos alumnos del sistema”⁸.

En el cambio de 1980 a la década de los noventa, dentro del bloque soviético se confirmó la importancia que habían tenido los días de aquel agosto Polaco de 1980 para la historia de Europa. Por un lado, habían frenado al sistema,

⁸ KLEIN, Naomi, *La doctrina del shock, el auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 233

por otro, habían despertado la imaginación social fortaleciendo el valor. Y aunque sólo una de las partes disponía de tropas militares, se enfrentaron dos fuerzas. La Unión Soviética se derrumbó. Surgieron nuevos Estados independientes: Lituania, Letonia, Estonia, Ucrania, etcétera.

Pero cómo se veía el movimiento de *Solidarność* desde distintas miradas dentro de Polonia y en el resto del mundo, aquí enlisto algunos puntos:

1. El Comité del Premio Nobel de 1983, vio en Lech Wałęsa a un hombre que no alzaba otra arma que la de la huelga pacífica (Imagen 18).
2. La izquierda veía en el movimiento una redención, una versión del socialismo que no estaba manchada por los crímenes de Stalin (Imagen 19).
3. La derecha veía la demostración de que los Estados socialistas respondían con brutal fuerza a cualquier expresión de oposición, hasta la más moderada de ellas (Imagen 20).
4. Los movimientos de defensa de los derechos humanos veían a un gran número de personas encarceladas solamente por sus creencias (Imagen 21).
5. La Iglesia católica veía en *Solidarność* a un aliado contra el ateísmo socialista (Imagen 22).
6. Estados Unidos e Inglaterra vieron en aquellos sucesos una abertura, una grieta en la armadura soviética, aun cuando *Solidarność* luchaba por la misma clase de derechos que ambos países trataban por todos los medios de invalidar, pues significaba la entrada del capitalismo de la manera más fácil y segura (Imagen 23).

A partir de 1988, el Estado optó por ceder, legislando *Solidarność* y accediendo a celebrar elecciones de inmediato. A partir de entonces, se dividió en dos: el sindicato y una nueva sección, el Comité Ciudadano de *Solidarność*, que sería el que participaría en la elecciones, pues los líderes de *Solidarność* eran los candidatos que se presentaban en los comicios.

En octubre de 1992 las últimas tropas del Ejército Soviético, estacionadas en *Świnoujście*, abandonaron el territorio de Polonia. Sin embargo, en una parte del antiguo imperio, el sistema soviético sobrevivió en diferentes formas. Este cambio, como todos los cambios políticos tienen la costumbre de abrirse a la democracia cuando sus proyectos económicos están al borde de la implosión. Los socialistas llevaban décadas administrando la economía, la cual se colapsó por completo. “Para nuestro infortunio, ¡hemos ganado!”, exclamó Wałęsa en una frase célebre y profética. Muchas fábricas producían mercancías que, sin pedido previo ni comprador alguno, estaban destinadas a pudrirse en los almacenes. La situación hizo que la transición a la “democracia” de los polacos fuera especialmente cruel. La libertad había llegado por fin, pero pocos tenían ganas o tiempo de celebrarlo pues sus suelos eran difusos. Dedicaban horas y horas a hacer cola para conseguir harina y mantequilla, suponiendo que aquella semana hubiera existencias de esos productos en las tiendas (Imagen 24).

El gobierno de *Solidarność* pasó todo el verano que siguió tras la victoria electoral paralizado por la indecisión. “La velocidad del desmoronamiento del antiguo orden y el súbito y apabullante triunfo en los comicios habían sido auténticas conmociones, en apenas unos meses *Solidarność* había dejado de

ocultarse de la policía secreta para convertirse en responsables del pago de los salarios de esos mismos agentes”⁹. Además se habían visto aún más sorprendidos al comprobar que apenas disponían de dinero suficiente para abonar las nóminas debidas. En lugar de construir la economía posterior al cambio con la que habían soñado, los líderes del movimiento tenían ante sí la tarea, de evitar un desastre total y una potencial hambruna generalizada. Pero cómo aliviarían estos problemas, pues antes que nada, necesitaban aliviar su deuda y precisaban de ayuda para salir de su crisis.

Todos los apoyos creados para “ayudar” a Polonia y proporcionar fondos estabilizadores para evitar catástrofes económicas fueron establecidos con el fin de la inserción libre de un capitalismo voraz en este país; Polonia fue controlada por economistas de la Escuela de Chicago que veían en la depresión económica y la elevada deuda la perfecta posición de Polonia para aceptar un programa de terapia de *shock*¹⁰ radical, pues lo que estaba en juego era la Europa del Este que era un territorio virgen para el capitalismo occidental, donde todos sus activos más preciados eran aún propiedad del Estado: candidatos perfectos para la privatización. El potencial de ganancias rápidas para quienes llegaron primero fue enorme.

2.2 La imagen dentro del cartel político

Los hechos políticos por los que atravesó Europa del Este y específicamente Polonia definieron la manera de hacer cartel, pues concretaron el mensaje político

⁹ Klein Naomi, *op. cit.* p. 237

¹⁰ *Ibid*, p. 238

como prioritario para que la sociedad participara en los acontecimientos sociales y los propiamente políticos (Imagen 25).

Durante el proceso de transformación política, lo ornamental dejó de ser, como sucedía anteriormente en la sociedad, un efecto que se extendió sobre la vida cotidiana a partir de la producción artística tradicional; donde el resultado es un cultivo de formas de ese mundo en la vida cotidiana, un cultivo que se lleva a cabo en las posibilidades realmente existentes dentro de un marco de acción manipulado directamente por la industria cultural y su encargo ideológico (Imagen 26).

El punto de vista moderno sobre el creador radica en la ideología de la burguesa sociedad capitalista, con su concepto altamente elaborado de la individualidad personal y su presunción de que existe un antagonismo esencial, último, entre el individuo y la sociedad; cabe definir, entonces, como actúa el cartel de propaganda política en el proceso de transición del socialismo al capitalismo encargado de formar individualidades en la sociedad.

La estética que el sistema introduce llega a tal grado de enajenación que es capaz de disfrutar su propia aniquilación. El creador de carteles actúa durante este proceso político como generador de comunicaciones, contextos o estructuras, partiendo del punto de vista de su conocimiento, pero a la vez incidiendo en una convención histórica y en la proyección hacia el futuro, es decir, en un contexto cultural y temporal que recuerda al antiguo sistema y que se va formando en el nuevo.

En el momento en el que el Muro de Berlín cae, y se convierte, con su desaparición, en el símbolo definitorio del desmoronamiento del bloque socialista,

el cartel actúa como una forma de almacenamiento de información, donde todas las manifestaciones cartelísticas tienen el mismo valor y donde cada sociedad se expresa de un modo específico dependiendo de las maneras de organización.

Las imágenes de este apartado se insertan en la década de los noventa donde se pregonaba la caída del cartel polaco y la pérdida en la lucha con la comercialización en Polonia que rápidamente introducía la economía de mercado. Estas imágenes exponen su carácter subyacente, sus prejuicios y silencios, revelan en la forma hechos y momentos, las imágenes por sí mismas, representan. Más allá de eso, se insertan en una cultura que se encuentra permeada de ideas, pues como toda imagen pertenece a una sociedad, a una cultura.

La cultura visual ha sido fundamental en la vida de la sociedad polaca, la imagen ha sido un medio de representación social y de autoconciencia. El cartel como tal se creó en condiciones históricas, en las cuales la creación artística fue tratada de manera instrumental para los fines inmediatos, pero la década de 1980, periodo de profundos cambios en Polonia, así como los noventa, llamados por algunos “primera década de libertad”, arrastraron la necesidad de redefinir la identidad nacional y social, dando como resultado una ola de arte crítico que utiliza los nuevos medios de comunicación, drásticos medios visuales y poética de la provocación. El cambio de política fue una indudable novedad para la sociedad polaca.

A continuación se enlistan los puntos que surgen después de observar los carteles realizados durante el proceso de transición política en Polonia a partir del fin del socialismo, a través de los tres planteamientos que han conducido este

análisis social y visual de la tesis, llámense dominantes o de oposición.

Quién: el Estado

Qué:

1. Las autoridades socialistas intentaron siempre frenar el proceso de *Solidarność* (Imagen 27).
2. El Estado manejaba siempre la imagen enaltecida del individuo socialista (Imagen 28).
3. Un camino común fue el socialismo para el Estado (Imagen 29).
4. La bandera polaca está presente siempre como símbolo de nación (Imagen 30).
5. El águila polaca fue representada innumerables veces como símbolo nacionalista, el Estado eliminó la corona de la cabeza de ésta por enarbolar un símbolo monárquico contrario a la igualdad que propugnaba el Socialismo (Imagen 31).
6. La ayuda brindada por Occidente a *Solidarność*, fue prácticamente el anuncio del aislamiento total del Estado (Imagen 32).

Cómo: el Estado

1. El color rojo y blanco aparece en todos los carteles del Estado, como símbolo Socialista, además de ser el color de la bandera nacional polaca (Imagen 33).
2. Los trazos geométricos definen formas simples que aluden continuamente a fechas importantes que debe recordar la sociedad (Imagen 34).

3. La tipografía recurre continuamente a trazos sencillos que recuerdan las tipografías pesadas y geométricas del constructivismo ruso (Imagen 35).
4. El águila también es recurrente en sus trazos, ya sean geométricos o sintéticos, se aleja de esa expresividad polaca y el color blanco la define constantemente.

Quién: Sindicato *Solidarność*

Qué:

1. El monopolio de la propaganda de las autoridades fue minado por centenares de boletines y carteles sindicalistas divulgados en todas las regiones e impresos en imprentas clandestinas (Imágenes 36, 37 y 38).
2. Cuanto más se prolongaba la censura, mayor fuerza cobraba la mitología de *Solidarność*.
3. Se convocaba constantemente a numerosas huelgas locales y nacionales (Imagen 39).
4. Se nota claramente la reacción conveniente de países como Estados Unidos, Francia, Suecia o Gran Bretaña, entre otros, insertados en el mercado capitalista al brindarles un apoyo moral y material en una escala inusitada (Imagen 40).
5. La corona que el Estado Socialista eliminó de la cabeza del águila fue instaurada y colocada nuevamente en su testa en 1990 (Imagen 41).
6. El apoyo político por parte de la Iglesia, estaba de su parte (Imágenes 42 y

43).

Después de todo, la imagen de *Solidarność* fue tan fuerte como para derrocar al Estado y lograr colectivizar a la sociedad en una lucha antisistémica, recurriendo igual que el Estado, a símbolos e ideologías que compartían como sociedad, incluso acudían a símbolos de aquel sistema occidental por el que luchaban.

Los siguientes años a la ley marcial paralizaron Polonia y no devolvieron a las autoridades la efectividad de sus acciones, donde recordaban la memoria de una *Solidarność* de diez millones de integrantes que frenaron al sistema.

Los carteles realizados durante este periodo y por parte de la oposición al sistema dejan ver constantemente al logotipo del sindicato (Imagen 44), hecho por el pintor Jerzy Janiszewski quien menciona fue realizado para la unidad colectiva y que con el tiempo llegó a ser reconocible en el mundo entero:

“La idea partía de la siguiente analogía: al igual que las personas apiñadas en la muchedumbre se apoyan, de forma solidaria, unas en otras, también las letras de esta palabra deberían apoyarse unas en otras. Añadí la bandera porque tenía la conciencia de que ya no era una cuestión de un círculo reducido, sino una cuestión universal”.

Cómo: sindicato Solidaridad

1. Trazos nerviosos aparentemente torpes que se alejan de aquellas líneas geométricas y pesadas hechas por el Estado (Imágenes 45 y 46).
2. Constantemente recurren también al color rojo y blanco, como símbolo de *Solidarność* y de la nación como lo menciona Janiszewski (Imagen 47).

3. Existe una constante utilización de la metáfora, de donde proviene su fuerza por un lado y por el otro la falta de soluciones puramente formales en la expresión del cartel (Imagen 48).

Una parte del mundo, la Unión Soviética y la Europa oriental del “socialismo real”, se colapsaron por completo, no se percibió la naturaleza mundial de la crisis, ni se admitió su existencia en las regiones desarrolladas no socialistas. “Durante muchos años los problemas económicos siguieron siendo recesiones”¹². No se había superado todavía el tabú de mediados de siglo sobre el uso de los términos depresión o crisis, que recordaban la era de las catástrofes. Aun cuando las recesiones de los ochenta fuesen las mas graves de los últimos cincuenta años. La civilización que había transformado las frases mágicas de los anunciantes en principios básicos de la economía se encontraba atrapada en su propio mecanismo de engaño. Esta década posterior al cambio sirvió para que se admitiese que los problemas económicos del momento eran peores que los de los años treinta.

La imagen en este momento ya no tenía que ser el arca de la memoria nacional, como propagaba el sistema, pues tras el cambio político comenzó a dirigir la mirada hacia los modelos internacionales, uniendo a ellos algunos significados locales. En toda Europa tuvo lugar una discusión sobre el concepto de realismo y el gran estilo monumental; aparece la imagen comprometida que surge de la

¹² HOBBSAWM Eric, *Historia del siglo xx*, Crítica, Barcelona, 2007, p.403

necesidad de decir la verdad sobre la vida de la comunidad, sobre la inmersión del individuo en la sociedad, sobre la historia y sobre los estereotipos.

La década posterior al cambio político en Polonia, fue una época difícil llena de cambios que tuvieron como objetivo integrar a la sociedad polaca en el círculo de las civilizaciones democráticas modernas. Este periodo de transformaciones dejó indudablemente su rastro en la cultura, arrastrando la necesidad de redefinir la identidad nacional y social.

La imagen dentro del cartel se planteó nuevas preguntas fundamentales, tratando de sacar a la sociedad de la rutina de las costumbres y de una forma de pensar estereotipada. Condujo a la sociedad a enfrentarse al sistema de manera colectiva, más no a asimilar posteriormente las consecuencias de dicho cambio. El papel decisivo que jugó la imagen de personalidades políticas concretas, influyeron incluso en la regulación de determinadas instituciones, como por ejemplo, la imagen de Lech Wałęsa en la formación de sindicatos autónomos al Estado.

2.3 El cartel cultural

El cartel de Wiesław Grzegorzcyk muestra una imagen donde reúne a los tres mandatarios Churchill, Roosevelt y Stalin. Se sientan juntos y comparten la música; uno fuma, otro está apunto de tocar el saxofón y el otro simplemente se divierte (Imagen 49). En esta imagen, al contrario de la fotografía original tomada en Yalta en 1945 (Imagen 50), nadie los acompaña, están sólo los tres donde el más enfermo se nota contento. Churchill, Roosevelt y Stalin reunidos. Sus rostros se miran

enfermos, sobre todo los primeros dos, pues Stalin, deja ver cierta fuerza aún en ese cuerpo anciano.

Las proporciones adecuadas entre los elementos que conforman este cartel, dan muestra de que el creador trabaja dentro de unos límites derivados de la temática, en donde se espera hacer reaccionar vivamente a los transeúntes. Se muestra un carácter predominantemente pictórico y emotivo, que lleva a recordar a estos personajes en las calles de alguna ciudad polaca recurriendo a un acontecimiento impactante y recurrente, llevando al espectador a descubrir qué es lo que hacían Churchill, Roosevelt y Stalin ahí sentados en medio de la calle, escuchando música tan gratamente, pues 1945 se había quedado atrás y ahora esta imagen lo traía al presente polaco (principios de los noventa); un presente en pleno cambio político.

La tipografía sencillamente se remite a informar, a dar lo necesario visualmente para que el receptor asocie la imagen con ésta. El espacio es importante, no interfiere con la imagen solo le da el acento que la oscuridad de la imagen necesita.

El socialismo polaco trajo un enriquecimiento visual a la historia del cartel, la gente trabajaba activa y culturalmente convirtiéndose en los creadores culturales y sociales del país. La reunión de Yalta como alusión a todos los acontecimientos por los que pasó Polonia, es una clara metáfora utilizada en el cartel cultural recurrente continuamente por los creadores de la imagen como crítica y expresión propia. La imagen alude al no fin de la historia, a lo que el poder discutirá eternamente sobre las divisiones que no le corresponden hacer.

Ahora un cartel de Mieczysław Górowski reposa en una pared de las calles de Cracovia, la calle Tomaszka 17 lo alberga con un ambiente oscuro y sentimental, las paredes medievales e iluminación con velas le dan la luz que la imagen necesita (Imagen 51).

Górowski se ha caracterizado por desarrollar la técnica pictórica magistralmente, cada uno de sus carteles hacen alusión al pincel que utiliza, se ven las cerdas de éstos. La pasta llega a incitar al tacto, a notar los relieves que da la textura. Dentro del sistema socialista estas técnicas permitieron el desarrollo creativo de los creadores de cartel en Polonia. En la década posterior al cambio político Górowski sigue recurriendo a la técnica pictórica, tanto en la imagen como en la tipografía. Integra el texto con la imagen de manera precisa.

Los colores que emplea usualmente son terrosos, combinando perfectamente con el ambiente del espacio urbano donde se colocó. En la esquina de frente uno ve la imagen y te llama a que lo veas de cerca. Dieciséis años actuando en la calle significa que el mensaje ha sido perfectamente comprendido por la sociedad.

Stasys Eidrigėvičius, inicia su carrera gráfica a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta (Imágenes 52 y 53). La imagen en primer instancia muestra formas que se ven configuradas por una serie de colores, líneas y masas de carácter peculiar capaces de representar a un ser humano y un espacio quizá nublado y frío. La representación de una paloma sobre los rostros hace una clara alusión a la paz, pues ésta imagen tiene el lugar simbólico que universalmente se le ha señalado.

El manejo asombroso del pastel define el trabajo de Stasys, rara vez deja de incluir el material en sus obras, no he visto alguno en el que no refiera esa tibieza de textura que el pastel le proporciona. Los colores, al igual que muchos creadores polacos, remiten un ambiente frío y golpeado por la historia. Los rostros se notan sentimentales, sirven como lienzo de la paloma. Las tipografías plenamente hechas a mano, se integran con la imagen y la textura de la técnica, utilizan un espacio pequeño pero justo para dejar que la imagen hable por sí misma. Expone su carácter subyacente, sus prejuicios y silencios, revela en la forma hechos y momentos, el cartel por sí mismo, representa.

Así pues, la cultura visual ha sido fundamental en la vida de la sociedad polaca, pues ha funcionado como un medio primordial de representación social y de autoconciencia. La producción cultural de Polonia fue capaz de transformar la imagen existente desarrollada por el sistema. El espacio del cartel cultural funcionó perfectamente como un espacio para el creador de imágenes alejados de la imagen del Estado, sin embargo, la libertad artística y la censura coexistían enredadas en un juego particular.

CAPÍTULO 3

Observación en la actualidad capitalista

*La obsesión globalizante busca neutralizar,
sea para negar o para desnaturalizar*

DIEGO LIZARAZO¹

La sociedad contemporánea no parece dar tiempo a las imágenes. Las producimos con una asombrosa precipitación; queremos cubrirlo todo, figurarlo todo, y esto trae consecuencias: el abaratamiento icónico, la reducción casi a cero de su valor, la evaporación de la imagen en nuestra experiencia y recobrar así su lugar, para retornar su puesto revelador e indicador. Hemos perdido, como dice Bolívar Echeverría, la lentitud de las imágenes y con ella su sabiduría.

El mundo de principios del siglo XXI se caracteriza por tres sucesos principales:

1. Las enormes fuerzas que aceleran la velocidad de nuestra capacidad de producción.
2. Un proceso de globalización acelerado por la revolución en el transporte y las comunicaciones.
3. El rápido cambio en la distribución de la riqueza, el poder y la cultura.

¹ LIZARAZO, Diego, coordinador, *Sociedades icónicas*, Siglo XXI, México, 2007, p. 50

El punto que aquí interesa, es el segundo, pues tiene que ver con la unificación cultural e ideológica, es decir, la globalización, que de acuerdo a Eric Hobsbawm², es el desarrollo mundial como una sola unidad, cuyas transacciones y comunicación están libres de trabas locales y de otra índole.

La peculiar naturaleza de este proceso a partir de los años setenta, es concretamente el triunfo sin precedente de un capitalismo que descansa en la libre movilidad global de todos los factores de la producción y de los gobiernos atentos a no interferir en la distribución de los recursos dispuestos por el mercado.

Algunos aspectos de esta globalización neoliberal tienen relevancia directa sobre la situación mundial general a principios del siglo XXI. Primero, es patente el incremento en la desigualdad económica y social, tanto en países como al interior de ellos. Fuertes y crecientes desigualdades en la riqueza, el poder y las oportunidades para tener una vida mejor, no son la receta para la estabilidad política (Imagen 1).

Otra característica de la globalización neoliberal es que, al sustituir un conjunto de economías nacionales por una economía global, se reduce severamente la capacidad de los gobiernos para influir en las actividades económicas de su territorio y se daña su capacidad recaudatoria. Esta situación se agudizó mayormente al aceptar todos la lógica del neoliberalismo. Desde la terminación de las economías de planeación centralizada, todos los países, incluyendo a los más

² HOBBSAWN Eric, es considerado el decano de la historiografía marxista británica, lo menciona en *Después del siglo XX: un mundo en transición*, artículo publicado en 2009.

grandes, están en mayor o menor grado a merced del mercado. Todos los gobiernos centrales y locales, por la naturaleza de sus actividades, son los principales empleadores de la fuerza laboral. Así han retenido su mayor valor histórico: el monopolio de la ley y el poder político. Y esto significa que ya no funcionan como actores económicos en el teatro mundial, ni siquiera como dramaturgos aunque sí como escenógrafos. Los actores de hoy (las grandes corporaciones transnacionales) se ven en la necesidad de acudir a estas fuerzas laborales, pues son los propietarios de los teatros nacionales que requieren para sus operaciones, es decir, las corporaciones dominan el mercado cultural.

3.1 El espacio del cartel actual

El capitalismo transforma todo lo que lo conforma en meras comodidades. La historia del cartel nos ha dicho que éste surge y se desarrolla dentro del sistema capitalista, de la necesidad industrial de mostrar la mercancía y estimular en el público la necesidad de adquirirla. Pero es en sí mismo la razón del cartel capitalista o existe un cartel que se desarrolle en contra de todos estos fines mercantiles (Imagen 2).

En el capitalismo polaco, el antiguo astillero de Gdańsk punto de origen del sindicato *Solidarność*, hoy es una pieza de museo que pasó a ser un recuerdo para los visitantes, el cual forma parte del *tour* que realizas pagando 90 *zlotys* (equivalen a \$400 mexicanos en 2010) (Imagen 3). En la actualidad capitalista polaca más del 13 por ciento de la fuerza de trabajo está desempleada y lo ha estado

durante la mayor parte de las últimas dos décadas. Otro 30 por ciento tiene empleos marginales o muy mal pagados.

Polonia experimentó una mezcla de capitalismo y socialismo de estado, vivió una crisis económica y política crónica en donde el cartel fue un instrumento común para forjar a la nación. La llegada del cartel muestra la evolución de esa economía industrializada cuya meta es el constante aumento del consumo en masa. Al respecto Alberto Híjar menciona: “La uniformación de la vida con el diseño es correlato necesario del pensamiento único característico de la globalización capitalista”³. Se puede decir entonces que la producción fue resultado de los intereses espirituales específicos del periodo histórico y no un propósito que empezó y terminó en sí mismo.

Las imágenes dentro del cartel polaco nos hablan de los hechos políticos y sociales por los que ha pasado Polonia; de lo que representa el cartel para ellos como propaganda política o como un medio de conocimiento que se ve ligado a los acontecimientos históricos por los que Polonia ha pasado. He de hacer notar que la imagen propagandística pertenece al momento en el sentido de que debe renovarse constantemente y actualizarse, pues la imagen como tal, implica esa permanencia en el momento y su traslado por todos los tiempos. Siempre ha tenido un valor de referencia y de representatividad y ha servido de canal comunicativo y de intercambio en las distintas sociedades (Imagen 4).

³ HIJAR, Alberto, “Criticar lo cotidiano”, en *De la reflexión a la acción*, México, UAM, 2006, p. 205.

El cartel nos invita a abrir un diálogo en nuestro diario andar. Como habitante, su presencia permite crear debates en el marco de la sociedad. En su itinerante existencia, en tanto actor colectivo, permite orquestar el ritmo de una época y construir un símil de museo en la calle. El cartel ha seguido el camino que los acontecimientos sociales le han determinado; ha tenido un papel indiscutible en la socialización del conocimiento; ha funcionado como vehículo cultural, como depositario del pensamiento de una sociedad y como propagador de los valores de la misma, en donde la razón por la que se deben estudiar y criticar los medios masivos, es porque prolongan la dominación capitalista por medio de la información y el entretenimiento, al aportar simulacros de felicidad o de acción soñada, las masas colaboran en su propia pérdida por su gusto desenfrenado por el espectáculo.

Las estructuras de la comunicación visual han sufrido un profundo cambio que ha modificado radicalmente la experiencia cotidiana del espacio y del tiempo. En la ciudad contemporánea, el muro, ya no es aquel efervescente soporte de informaciones, y el cartel que fue su vehículo, cada vez tiene menos razón de ser, sin embargo, lucha por no desaparecer y mantener su existencia (Imagen 5).

3.2 La calle como salón del cartel. Muros y bardas en Polonia

En las ciudades que habitamos, vemos a diario cientos de imágenes publicitarias. Ningún otro tipo de imagen nos sale al paso con tanta frecuencia. El capitalismo se ha definido como un tipo de sociedad en la historia en la que ha habido tal concentración

de imágenes y tal densidad de mensajes visuales que resultan ajenos y poco interesantes (Imagen 6).

Uno podría olvidar o recordar estos mensajes, pero los captamos por breves momentos y durante un instante, según John Berger estimulan la imaginación, ya sea por medio del recuerdo o de la expectación. La imagen es cosa del momento, la vemos al doblar una esquina y no la volvemos a ver. Sin embargo, que actúe en una situación como la que aquí nos corresponde, la hace tan importante que la aleja del olvido.

Las imágenes están estrechamente relacionadas con ciertas ideas de libertad. El cartel de las ciudades capitalistas son el signo inmediatamente visible del “Mundo libre” que ofrece el sistema. Para la Europa del Este, estas imágenes occidentales resumían lo que les parecía hacerles falta. La publicidad, llegó a ofrecerles una libertad de elección que los condujo a desaparecer el antiguo sistema, pues propuso a cada uno que se transformara y transformara sus vidas.

Sin embargo, existe algo que aún con el capitalismo hostigándolo sale al trote dentro de las sociedades. El concepto de identidad colectiva en que se basan las imágenes de referencia de una comunidad, pueblo o nación y se diferencia del de identidad individual en que el primero no solo es fruto de un simple reconocer-se sino de un complejo reconocerse en algo externo a la propia singularidad. El individuo se imbuje de una personalidad generalizada y queda marcada por sus caracteres de grupo.

Los medios masivos no se conciben sino en la interacción postulada con poblaciones numerosas y heterogéneas: trabajar para el “gran público” es al mismo

tiempo sinónimo de reconocimiento popular y de malestar de identidad en sociedades donde el proyecto gráfico sigue siendo individualista.

“En la sociedad capitalista, los carteles son una parte omnipresente de la decoración del paisaje urbano. Los aficionados a nuevas formas de belleza pueden encontrar satisfacción visual en el improvisado “collage” de carteles que decoran las ciudades. Se trata por supuesto, de un aditivo, ya que son pocos los carteles exteriores actuales que, mirados uno por uno, procuran un placer estético, pero lo que hace que se multipliquen los carteles en las áreas urbanas del mundo capitalista es su utilidad comercial para vender determinados productos y, ante todo, para perpetuar un clima social donde lo normativo es comprar. Ya que la salud económica depende de que se invadan fuertemente cualesquiera límites de los hábitos consumidores de la gente, no puede haber límite en el esfuerzo de saturar el espacio público con anuncios”⁴.

La imagen actual dicen algunos teóricos es una imagen técnica, una superficie con significado que puede ser trasladada de un soporte a otro, se aprende con una sola mirada y es generada por aparatos ya programados. No las hace más la mano humana, como es el caso de las imágenes que las antecedieron (pinturas, vitrales, tapices o mosaicos). Por lo mismo, no posee ya más un valor como objeto en sí, sino como pura información, como un mapa ordenador del mundo de las escenas que significa, “como un sistema de símbolos bidimensionales capaz de significar escenas”, como dice Vilém Flusser respecto a la crisis actual de la cultura. Sin

⁴ SONTAG, Susan, “Carteles, anuncio, arte, artefacto político, comodidad” en *El arte en la revolución*, México, McGraw Hill, 1970, p. 11

embargo, los creadores polacos han dado muestra de la lucha que han tenido por no olvidar las técnicas tradicionales polacas.

Si el capitalismo opera por la diferenciación de los deseos, es decir, por la diferenciación de las expectativas parece que el multiculturalismo y su alta diversidad de anhelos conviene al sistema de mercado, que no se distingue por vender lo mismo a todos, sino por vender a todos cosas distintas, según sus aficiones y peculiaridades culturales. “Lo homogéneo es el consumo (función), lo heterogéneo es el producto (imagen)”⁵.

El cartel se ha convertido en el tapiz de las ciudades, pero son pocos los carteles exteriores actuales que, observados uno por uno, procuran un gusto por mostrar imágenes interesantes, pues lo que hace que se multipliquen estos en las áreas urbanas del mundo capitalista es su utilidad comercial para vender determinados productos y, ante todo, para perpetuar un clima social donde lo normativo es comprar (Imágenes 8, 9 y 10).

Tanto Varsovia, como Cracovia, Wilanow y Gdańsk han significado para Polonia un nexo entre la memoria colectiva, la imagen individual que se tiene de sí y el sistema de valores propios, aunque la imagen capitalista esté ligada a diversos factores y no al simple poder de impacto de una industria y al efecto de imposición de ésta.

⁵ Término empleado por Paxi Lanceros en 2005 y mencionado por Pablo Lazo en “La perversión semántica de las imágenes en una sociedad multicultural”, en *Sociedades icónicas*, México, Siglo XXI, 2007, p. 66

La producción visual norteamericana aparece particularmente adaptada, tanto en sus estructuras comerciales como en sus estructuras organizacionales para la exportación al mundo entero, sin embargo, Polonia ha definido una manera de hacer cartel, que aún con las industrias globalizantes invadiendo al país, lo han distinguido condiciones político-sociales que lo han definido en su expresión y comunicación.

Los mercados mundiales están dominados por las empresas norteamericanas. La variedad creciente de producciones en el mundo y la aparición de nuevas potencias exportadoras relativiza la idea de hegemonía, recordando que la inestabilidad, la innovación y la diversidad son el corazón del fenómeno cultural (Imagen 11). Las calles de las ciudades polacas no son la excepción, sin embargo, se dejan ver detrás de aquellos carteles industrializados los que se alejan de la homogenización visual, apareciendo en aquellos lugares que les ceden un espacio.

Pero ¿Un cartel está hecho para alguna sala de exposición? Parece que este planteamiento se aleja de la finalidad de éste y todos los medios de comunicación, pues resulta paradójico ver un cartel en cualquier sala de museo ajeno a la transitabilidad de la sociedad, sin embargo, estos espacios se han convertido en algo importante para los cartelistas desde 1966⁶, pues además de mostrar los carteles diseñados para las problemáticas que definen las Bienales, muestran obras realizadas que actúan con la sociedad mas allá del espacio cerrado de una galería dando un reconocimiento por su labor de comunicación en el entorno

⁶ En 1966 se organiza por primera vez la Bienal Internacional del Cartel en Varsovia, con el fin de producir la integración de escuelas nacionales, la unificación del lenguaje formal y la integración del cartel polaco con el mundo. El 2010 lleva a cabo la 22ª Bienal de Cartel en Varsovia, siendo miembro del jurado el cartelista mexicano Alejandro Magallanes, quien pareciera que en cada uno de sus carteles recurre a la gráfica y metáfora que los polacos tanto usan.

social (Imagen 12). Al respecto Susan Sontag menciona: “Hoy en día las colecciones tienden a ser ostentosamente internacionales. Y no es puro azar que el comienzo de la manía de coleccionar carteles, hacia 1950, coincida con la marea creciente del turismo norteamericano de la posguerra en Europa; turismo que ha convertido los cruceros a través del Atlántico en una prerrogativa de la clase media tan banal como lo fueron anteriormente las vacaciones en los balnearios americanos”⁷.

3.3 La imagen dentro del cartel

Las calles de Polonia muestran carteles que se encargan de distribuir productos, sin embargo, salen a la calle aquellos que dentro del sistema se revelan y muestran ideologías que identifican a ciertos grupos sociales. A continuación se enlista lo que la industria mercantil dentro del cartel polaco dice a la sociedad. Para el análisis, se han seguido los puntos que han guiado el análisis que corresponde en esta investigación: quién, qué y cómo se dicen los acontecimientos sociales vividos en Polonia (Imágenes 13 a 20).

Quién: las corporaciones

Qué:

1. La reorganización del sistema político, reorientó la producción de la que dependía la sociedad; sufrió cambios en la estructura de la comunicación visual, modificando la experiencia cotidiana del espacio y del tiempo en la

⁷ SONTAG, Susan, *op. cit.* p. 19

ciudad contemporánea, reestructurando el quién dice lo que dice: las corporaciones.

2. El sistema político nuevo, utilizó convenientemente al cartel como un arma eficaz en su transmisión de mensajes publicitarios.
3. La industria cartelística es desarrollada por las corporaciones encargadas de distribuir la imagen al mundo. Los cartelistas polacos que trabajan para estas, se encargan simplemente de colocar el texto en su idioma.
4. El cartel que predomina en las calles, es aquel que vende productos y servicios.
5. Cada imagen deja ver al sistema capitalista eliminador de ideologías propias.
6. McDonald's es ahora la imagen que tapiza las calles polacas, recordando al rojo de la bandera polaca, pero simbólicamente difiriendo de manera rotunda.
7. La tecnología ha ocupado espacios que anteriormente utilizaba el cartel, pues en las grandes pantallas de las calles se muestran millones de imágenes que un solo cartel no podría exponer.
8. Los fines del capitalismo no son meramente objeto de la publicidad. Y el creador sirve, en la mayoría de los casos, como instrumento de una gran estafa social.
9. El cartel se convierte en reflejo de las necesidades de expansión comercial que el capitalismo monopolista siente.
10. La cultura se ha convertido en una mercancía, las corporaciones venden

cine, teatro, literatura, etcétera mediante imágenes y aquí es donde reside su importancia para el sistema capitalista.

11. El gobierno norteamericano simplemente exporta la “cultura”, lo cual indica, a fin de cuentas, una ausencia de contenidos ideales en el seno de las distintas formaciones.

Ahora resulta pertinente fijarse en la naturaleza de la imagen polaca, en la extraordinaria aptitud y destreza con la cual los cartelistas desarrollan técnicas para expresar una idea; ver la naturaleza de comunicación dentro de las obras, alejada de lo individual y que ofrecen más bien una discusión colectiva (Imágenes 21 a 25).

1. La imagen capitalista recurre continuamente a modelos mitológicos para dar el mensaje. Escenas como *La Gioconda*, por mencionar un ejemplo, es constantemente utilizada dentro de la composición del cartel.
2. Dentro de las imágenes se dejan ver aquellos espacios naturales que hacen olvidar el entorno de las ciudades grises, aplicando colores que sobresalen en las paredes del entorno, unido a la repetición en masa de una misma imagen.
3. Dan muestra del estereotipo de mujer que ha creado el sistema: mujeres serenas, perfectas y objetos sexuales entre otras tantas. La fotografía es una herramienta indispensable en este tipo de imágenes.
4. El hombre no es ajeno a los estereotipos del sistema, las posturas físicas que dentro de la imagen aparecen sugieren riqueza y virilidad.
5. Las calles polacas dan muestra de otro tipo de cartel, aunque siguen

actuando para la sociedad del consumo éstas se encuentran cargadas de tipografías y acomodos interesantes; se nota un gran dominio tipográfico por parte de los creadores.

La libertad de creación está condicionada a los intereses supremos del utilitarismo capitalista y todo intento de creación, en el sentido profundo de la palabra, queda truncado en su base misma.

Para muchos en la Europa oriental, las imágenes de occidente resumieron lo que les hacía falta en el Este. Pensaron que les ofrecían una libertad de elección, pero siempre existen quienes se manifiestan en contra del sistema y por su parte la imagen cartelística realizada por éstos es un tanto solitaria; responden al monopolio de la publicidad capitalista de manera aislada pero sobresaliente al resto de las imágenes, aún existe la cuestión del espíritu y la entrega del creador: la manera en que se relaciona con la sociedad y la forma en que contribuye a ella (Imágenes 26 a 33).

Qué: oposición al sistema

1. Las obras se muestran como crítica de la sociedad a la que se dirige y en donde se insertan. Evidencian las “necesidades sociales” que pretenden satisfacer como las distorsiones en la estructura del sistema.
2. El régimen soviético, resulta ahora desastroso, la actitud oficial hacia la obra y el creador son los puntos que la imagen del cartel contemporáneo aborda.
3. Las imágenes aluden la conmemoración de periodos históricos, hablan del

surgimiento de una comunidad creativa comprometida y de un público que entiende dichas imágenes.

4. Aparece una sociedad antisistémica; los carteles dicen que tras la imposición política la lucha social siempre existió.
5. Las imágenes del cartel actual, de ninguna manera son simplistas, mas bien son claras, directas y evocadoras para toda la sociedad.
6. El cartel polaco tiene un alto nivel de importancia dentro de la sociedad, sin embargo, es realizado por muy pocos creadores.
7. La imagen polaca sigue una tradición directa de la escuela de cartel, continúa un lenguaje de formación y una perpetua búsqueda de la forma, toma al lenguaje del cartel como algo propio y lo ayuda a seguir constituyéndose.

Polonia asumió que rápidamente llegaría al nivel occidental por el que luchó, y cuando éste llegó, millones de personas concluyeron que el cambio quizá no había sido lo que esperaban. Sin embargo, también existen los que recuerdan al sistema ventajosamente, sin darse cuenta de lo que el capitalismo ha hecho y hace por el país, es decir, defienden el cambio sin mirar las consecuencias, en donde el nuevo camino de las formas de expresión, no alcanzarán la plenitud de su personalidad plástica.

Ahora es tiempo de hablar de las formas, colores y técnicas desarrolladas por los creadores contemporáneos en contra del sistema (Imágenes 34 a 41).

Cómo: los creadores contemporáneos

1. Las obras recurren a los símbolos del sistema capitalista como una crítica de la sociedad mofándose de ellos.
2. Resulta que el régimen soviético y con éste el sistema comunista implantado en Polonia sigue resultando amargo, las imágenes muestran metáforas visuales aludiendo esta implantación, sin embargo, los creadores recurren a la fusión de aquella implantación con la nueva, el sistema capitalista en Polonia.
3. La tradición pictórica se mofa de aquellos estilos globalizantes que imponen las industrias de la imagen en el cartel.
4. Dentro de las imágenes también se dejan ver trazos simples y firmes capaces de decir mucho más que una imagen fotográfica.
5. Hablar del color es difícil, pues cada cartel recurre a una gama de acuerdo a lo que necesite decir, por ejemplo, la imagen del águila polaca indudablemente será blanca para recordar su significado, pero la unión del blanco con el rojo de la bandera lo reafirma aun más y si observamos que el color rojo se une con el amarillo de McDonald's y la forma de la M como la corona del águila, entonces connotan perfectamente los dos sistemas políticos de Polonia, mofándose de lo que ahora es el capitalismo en el país.

La imagen polaca, como se mencionó anteriormente, sigue una tradición directa de la escuela de cartel pues hay mucha ilustración y sencillez, o como alguna vez mencionara Piotr Kunce, los polacos utilizan abreviaciones visuales dentro de sus

carteles (anexo 2).

El ambiente urbano moderno no es concebible sin la fluida vitalidad que le prestan los carteles multicolores. El cartel es un elemento tan habitual en nuestro universo visual, pero que a pesar de esto, pocas gentes se paran a meditar sobre la singularidad del fenómeno que supone el cartelismo.

3.4 El cartel cultural

Trascurre el siglo XXI con el recuerdo del cartel artístico heredado de la escuela polaca del siglo pasado y al mismo tiempo se deja ver el cartel innovador abierto a las corrientes mundiales que el cambio político dejó ingresar. Actualmente el cartel vive una situación más difícil, pues la competencia comercial existente con gusto lo eliminaría del paso y ocuparía los espacios más tradicionales que le fueron reservados en tiempos anteriores. Sin embargo, los carteles que promueven el lanzamiento al mercado de productos y servicios cuya calidad se compara con la que se ve en todo el mundo, trata de ocupar el espacio de imágenes que resisten, intentando mostrarlos como débiles; resultándoles lo contrario, pues mirar éste cartel quiere decir que hay un grado de conciencia que se deja ver en las calles y que la sociedad recibe respondiendo o no a éstas. Ahora el cartel (de autor) es un campo de despliegue para divulgar y crear el espacio que rodea a la sociedad.

La oferta de Europa, hace una alusión clara a lo que como continente capitalista ofrece a la sociedad, lo que como creador e integrante del sistema ven los creadores. Una de las ironías de nuestra época es que ahora, cuando las calles se han convertido en el artículo más valioso de la cultura publicitaria, las

manifestaciones de cultura se hallan bajo amenaza.

Al hablar de la obra de Michal Batory las palabras se ponen de pie, las imágenes bailan y se regocijan, se muestra relajado y pensativo, la escuela del cartel polaco se nota presente en cada uno de sus trabajos. Se ha dado vuelo en mostrar una interpretación metafórica y omnipresente que dan muestra de una gran influencia surrealista dentro de su obra, pues el diálogo que cada cartel genera es de una simplicidad maravillosa en donde emplea metáforas mientras recurre a la ilustración, a la fotografía, a los collages y a las técnicas de la pintura (Imágenes 42 y 43).

Las imágenes visibles que no encubren nada, evocan misterio, según Magritte y sin duda alguna cuando uno ve los trabajos de Batory se plantea que no significa cualquier cosa, porque el misterio no significa nada, es irreconocible. Su obra es una perfecta unión entre dos imágenes que no tienen nada en común creando una percepción certera y un claro mensaje. Son imágenes ingeniosas y provocativas que pretenden cambiar la percepción preconicionada de la realidad y forzar al observador a hacerse hipersensitivo a su entorno.

Batory llena de carga conceptual su trabajo, se basa en el juego de imágenes ambiguas y su significado, pone en cuestión la relación entre un objeto y otro haciéndolos tan reales que uno dudaría en si existen o no. Ha logrado encontrar su propia gramática visual, su escritura. Lo cotidiano se hace presente en su trabajo, un cotonete para oídos, una bolsa de plástico, los pies de su amiga, los calcetines de su hija, tantas cosas al alcance de todos dan luz de manera inteligente al objeto. El almacén de hardware, la tiendita y el especiero se han convertido en los más

grandes surtidores de Batory. Él ofrece sus carteles a cambio de que los muestren en su contexto, pareciera que quisiera sentir más cercanos a los peatones dejándoles mirar una rebanada de seta que están a punto de comprar o el cuerpo de una mujer atada por los cables de la computadora que dejaron ahí para arreglar.

El gusto por el collage y los montajes lúdicos pero exactos, constituyen un gran acercamiento al trabajo de Batory y a la diversión de la materia en su estado más natural. La cera cayendo de los dedos de un hombre o un pimientero corriendo no existían hasta que el cartel es colocado en las calles y es impreso en las retinas y memorias de los que han cruzado su trayectoria incluso una vez y que han decidido tener una mirada más atenta, una mirada capaz de percibir los trabajos que se concibieron con el fuego del alma y ejecutados con serenidad clínica.

Otro creador que es importante mencionar es Sebastian Kubica (anexo 3). Un ojo se abre, tal vez con la esperanza de que veamos su trabajo, su boca divide su rostro y alguien se asoma. Decide mostrarse como el trazo de un niño, como aquello que miras y te recuerda a aquel que se formó en la escuela polaca. Se muestra la representación y lo representado de aquello que dicen es un ojo (Imágenes 44 y 45).

Las imágenes de él están cargadas de infancia y sutileza, de búsqueda y juego. Dentro de sus carteles expone las imágenes más cargadas de sosiego que pueda haber mostrando una gran influencia de la escuela polaca, pues cada una de sus imágenes se forma por metáforas sencillas que recurren a las técnicas del collage y de la pintura. Pareciera que Kubica tiene a un niño dentro que se encarga de trazar y recortar cada una de las imágenes. Las propiedades plásticas incitan los

sentidos, ponen en duda la forma de las cosas, renuevan los vínculos que subyacen lo aparente, dejan ver lo lúdico y lo abstracto dentro de su obra.

Tantos colores producen un mundo lleno de experiencias, dos colores a veces, forman otro espacio en donde solo bastan ellos para que la sencillez toque y deje salir la concreción y simbolismo que una estrella roja puede simbolizar. Que una fábrica produzca un rostro agresivo y saque humo, Kubica lo pudo sintetizar en dos colores con un trazo lúdico y firme, una zona de símbolos se dejan ver entreverados. Convierte una imagen en movimiento, vive y se enreda en sus trazos, captura imágenes reales y las sintetiza con gran versatilidad. Se vale del trazo presuroso y se inclina por lo infantil. Juega con las imágenes, los colores, los pinceles; los recortes de sus experiencias ahí se ven. Sus carteles me dan la razón, un trazo, un solo elemento, apenas una pincelada, un estencil le confieren el sello irrevocable y difícil de confundir.

El contexto en el que encontramos a estos creadores ya es plenamente capitalista, y las obras que se muestran son solo un fragmento de todo lo creado en este momento en Polonia, sin embargo hablaremos por último de Piotr Kunce, un cartelista lleno de humor.

Una historia que cuenta, tiene que ver con lo que hace para conseguir el pollo desplumado que apareció en uno de sus carteles, a quién tuvo que empanizar el rostro y fotografiar, cuantas ratas necesitó para acompañar a su muñeca. La muñeca que perteneció a su familia y que junto con ellos se escondía algunas veces en los cuartos de su casa durante el socialismo. Sus imágenes cuentan lo que

entendió a finales de los ochenta cuando la situación política de Polonia lo impulsó a decir lo que pensaba de la situación (Imágenes 46 y 47).

La falta de soluciones puramente formales en la expresión del cartel es algo que rige el trabajo de Kunce pues trata de inculcar las reglas propias del cartel que tienen que enfrentarse con cierto cálculo racional referente a la recepción correcta de los contenidos incluidos en las formas del cartel. Ahora Kunce hace estos carteles en una etapa en donde ya habla de los acontecimientos sociales de todo el mundo, y donde el capitalismo rige su país y todos los del mundo.

Resulta interesante cómo el uso de la metáfora está presente en estos trabajos, el que tengan esa claridad de creación y comunicación dominante del ámbito técnico tras la inserción del nuevo sistema, hace que los polacos se hayan enfrentado a cosas distintas a las que continuamente recurrían. La metáfora y el símbolo han desempeñado siempre un papel importante en la política, pero en estos carteles “culturales” se nota claramente el manejo de éstos elementos. Sin embargo, aún tras la lucha social que se desarrolló en la década de los ochenta para permitir el cambio político, el país no ha visto una luz tan definida. Se torna una sociedad resentida por todos los acontecimientos por los que han pasado, manifestándose claramente en cada una de las imágenes, donde el tiempo que los creadores polacos conserven su creatividad, su cartel seguirá siendo una fuente de inspiración y provocación para los demás en todo el mundo.

Conclusiones

Esta investigación ha dejado, además de muchas y muy gratas experiencias, el ánimo de seguir mirando al cartel en cualquiera de sus contextos, pues ha permitido ver la situación política y social de Polonia mediante ojos analistas atraídos por la expresión que un cartel puede mostrar en su espacio.

El cartel como tal ha cambiado sus objetivos de acuerdo a las circunstancias, sin embargo, el mundo ha reconocido al cartel polaco como un gran expositor meramente cultural que durante épocas como la posguerra, las huelgas de los ochenta, la caída del socialismo en 1989, entre otros, generó una cantidad importante de cartel político-social, donde la historia de Polonia está ricamente narrada con carteles, actuando no solamente como un narrador, sino como sujeto activo en cada uno de los cambios sociales, pues desde la Segunda Guerra Mundial las manifestaciones de expresión social fueron un elemento tan importante para el sistema político polaco como para la gente que formaron al país tras estos hechos.

Acompañando a los actos de protesta en Polonia, la producción creció significativamente, desarrollándose una cantidad importantísima de carteles políticos y culturales donde a la par se dejaron ver todas las opiniones y actos de protesta hacia el sistema político de las décadas aquí estudiadas. La imagen dentro del cartel teatral dejó ver esa plasticidad característica del cartel polaco que tomada de la mano de las opiniones por parte de los creadores hicieron un cartel lleno de crítica social y plasticidad. El cartel, además de ser uno de las manifestaciones más antiguas, es ante todo una forma de creación plástica, un medio de difusión de la cultura y de propaganda política y social.

A pesar del lazo histórico que ha existido entre los carteles comerciales y los políticos

hay una importante diferencia de contexto, la presencia de carteles empleados como anuncios comerciales indica un tanto el grado en que una sociedad se define en búsqueda del estatus político y económico, que está plenamente dentro del sistema capitalista. En cambio, la presencia de carteles políticos generalmente indica que la sociedad se encuentra en estado de emergencia y se organiza colectivamente en contra de éste.

Los carteles fueron un instrumento de comunicación conocido durante periodos de crisis dentro de la sociedad que promulgaba actitudes políticas. Sufrió también las crisis económicas y políticas crónicas, convirtiéndose en un instrumento común para forjar a la nación, además de ser el medio de comunicación más recurrente, no solo en periodos tan intensos como los que abordamos, sino que actualmente tanto las corporaciones, como los creadores de manera independiente recurren a él por su gran impacto social y fuerza expresiva.

Los carteles reproducidos en esta investigación son sólo una ínfima porción de la cultura gráfica que se dio en Polonia durante los movimientos sociales de la época. Nos han revelado que a menudo los creadores apuestan en los carteles a poner el acento sobre el atractivo de su propio accionar. En algunos casos, en lugar de personalizar al opositor, buscan de modo preponderante las formas de representación objetivas o abstractas. Una de estas formas de representación abstracta es la alienación respecto de los símbolos ampliamente conocidos, como lo vimos con el águila del escudo polaco, por ejemplo, pues resulta ser una reutilización del símbolo dentro de este tipo de manifestaciones.

Pero, ¿qué papel desempeñó la imagen en los procesos históricos? Si bien no es seguro señalar hasta que punto la imagen determina algunos de esos sucesos o si la imagen misma no se ha limitado sencillamente a acompañarlos o a seguirlos, he de reconocer a ésta un lugar notable en los procesos históricos. En donde el cambio político y la caída del Muro de Berlín, por

ejemplo, no fueron el primer acontecimiento internacional que se dio a conocer a través de imágenes, pues antes de la apertura de las fronteras, éstas eran en cierto modo una ventana al mundo.

El interés de la investigación buscó siempre encontrar el uso de la imagen dentro del cartel como documento histórico y fomentar la utilización de este tipo de documentos en distintos contextos sociales, mediante el análisis de las representaciones de la realidad, los estereotipos y discursos políticos que contribuyeron a la escenificación de la sociedad polaca, dentro del contexto socialista, el proceso de transición política y el sistema capitalista actual.

El análisis de las representaciones de la realidad social, comprueban la importancia de comunicación que tuvo y tiene el cartel dentro del proceso político social, llegando a constituir un medio eficaz para la acción y el pensamiento de la sociedad que lucha hoy contra la sustitución global por parte de las corporaciones distribuidoras de imagen, sobresaliendo Polonia del resto del mundo por esa carga emotiva e histórica que los ha marcado, además de remitir constantemente a aquella escuela creada por artistas plásticos involucrados totalmente con la estilización poética de la imagen dentro del cartel, pues el hecho de que muchos de los diseñadores polacos hayan sido pintores y aun continúen con esa formación artística es evidencia de que la sociedad polaca unió la brecha entre las bellas artes y las artes gráficas en un excelente medio de comunicación.

Si bien es cierto que su forma actual difiere de la de hace veinte o treinta años, en esto precisamente, entre otros factores, consiste su proceso. En la actualidad viven y crean sus obras creadores pertenecientes a diferentes generaciones, de ahí la gran variedad de estilos. El cartel expresa una realidad cambiante, sirviéndose de técnicas novedosas a la hora de crearlos.

Podrían clasificarse en dos corrientes tradicionales: la intelectual y la emocional. La primera, a

través de un trabajo de síntesis y metáfora pretende suscitar en el receptor un pensamiento autónomo, mientras que la segunda, de un carácter predominantemente pictórico y emotivo, se remite a la tradición artística y cultural polaca, actuando poderosamente sobre la imaginación del espectador, sin embargo, ambas no están peleadas y se nutren plenamente.

Las innovaciones dentro del cartel polaco, entonces, parecerían raras, pero en esta investigación se puede decir que el desarrollo de una cultura gráfica tan vital y estimulante como ésta le dio pleno significado al término “revolución visual” y que hoy Polonia tiene una nueva generación de diseñadores un tanto reflexivos que parecen recurrir constantemente al estilo clásico, sin embargo, debemos recordar que actualmente los carteles son creados y funcionan en un medio completamente distinto al que hace cuarenta años favoreció su desarrollo y determinó su forma, es decir, la cultura visual de cualquier sociedad está sujeta siempre a una constante evolución.

BIBLIOGRAFÍA:

- ACHMATOWICZ, Jerzy, *Polonia en el curso al socialismo*, UNAM, Instituto de Investigaciones Económicas, México, 1987
- ALMEYRA, Guillermo, *Polonia: obreros, burócratas, socialismo*, Juan Pablos Editor, México, 1981
- ARBATOV, Georgi, *El aparato de propaganda política e ideológica del imperialismo*, AKAL, Madrid, 1976
- AULICH Y SYLVESTROVÁ, James y Marta, *Political Posters in Central and Eastern Europe 1945-1995, Signs of the times*, 2000
- BERMÚDEZ, Jorge, *La imagen constante*, Letras cubanas, Cuba, 2000
- Biennale Plakatu 1, 15, 18, 20 y 21*, Varsovia, 1966, 1996, 2002, 2006, 2008
- Chinese posters. Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*, Lincoln Cushing and Ann Tompkins, San Francisco, 2007
- CLAUDÍN, Fernando, *La oposición en el socialismo real*, Siglo XXI, México, 1981
- COLOMER, Jesep Maria, *Por Polonia: entre la renovación política y el desmoronamiento del estado*, Editorial Laia, Barcelona, 1982
- COMAS, José, *Polonia y Solidaridad*, El País, Madrid, 1985
- CZESTOCHOWSKI, Joseph, *Contemporary Polish Posters in full color*, 2007
- Dydo, Krzysztof, *Polski plakat 21 wieku*, Kraków, 2008
- Dydo, Krzysztof, *Plakaty*, Olszanica, 2001
- El cartel bienal: 60 jurados del mundo opinan sobre el cartel*
- Festival Plakatu w Krakowie*, Dydo Poster Collection, Polonia, 2003
- GALINDO, Luis, *Organización social y comunicación*, Premio, México, 1987
- HOBSBAWM, ERIC, *Historia del siglo XX*, CRÍTICA, BARCELONA, 2007
- JODAR, Pere, *Polonia: por que luchan los obreros*, Revolución, Madrid, 1982
- KLEIN, Naomi, *Vallas y ventanas. Despachos desde las trincheras del debate sobre la globalización*, Paidós, 2008
- KLEIN, Naomi, *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Paidós, México, 2007
- LUKOWSKI, Jerzy, *Historia de Polonia*, Cambridge University, Madrid, 2002

MAIGRET, Eric, *Sociología de la comunicación y de los medios*, FCE, México, 2005

MATTELART, Armand, *Comunicación masiva y revolución socialista*, Diógenes, México, 1976

MATTELART, Armand, *La comunicación masiva en el proceso de liberación*, SIGLO XXI, México, 1977

MATTELART, Armand, *Multinacionales y sistemas de comunicación, los aparatos ideológicos del imperialismo*, SIGLO XXI, México, 1977

MAYER, Marcos, *John Berger y los modos de mirar*, Campo de ideas, Madrid, 2004

MOLES, Abraham, *El afiche en la sociedad urbana*, Paidós, Buenos Aires, 1976

MÜLLER, Josef, *Historia de la comunicación visual*, GG, México, 1998

MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO, *El arte del cartel polaco*, CNA, México, 1964

OROSZ Y SYLVESTROVÁ, István y Marta, *Art as activist. Revolutionary Posters from Central and Eastern Europe*, Universe, Nueva York, 1992

PACIOREK, Barbara, *Cartel Contemporáneo Polaco*, UAM, México, 2006

PIEKNA, Rzecz, *Mieczyslaw Gorowski, Posters 1968-2003*, Cracovia, 2004

Posters from the Poster Museum at Wilanow Collection, Varsovia, 2007

RENAU, Josep, *Función social del cartel*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976

ROBLEDO, Gabriel, *El derrumbe del socialismo real*, Centro de Estudios del Socialismo Científico, México, 1992

SATUÉ, Enric, *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza Forma, Madrid, 1999

SCHUBERT, Zdzislaw, *Mistrzowie plakatu i chuczniowie*, Varsovia, 2008

SIMPSON, Grinberg, *Comunicación alternativa y cambio social*, Premia, México, 1989

SONTAG, Susan, *El arte en la Revolución*, McGraw Hill, México, 1970

VEYRAT-MASSON, Isabel, *Espacios públicos en imágenes*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994

WALTER, Benjamin, *Imaginación y Sociedad*, Taurus, Madrid, 1980

WALTER, Benjamin, *Ensayos escogidos*, México, 1999

WASNIEWSKI, Jerzy, *Plakat Polski. The Polish Poster*, Hardcover, 1972

HEMEROGRAFÍA:

ESTUDIOS VISUALES 1-6

Puntos de suspensión ... ENERO 2009

Políticas de la visualidad en un mundo 2.0, ENERO 2008

¿Un diferendo “arte”?, ENERO 2007

Estética, historia del arte, estudios visuales, ENERO 2006

La polémica sobre el objeto de los estudios visuales, ENERO 2005

Los estudios visuales en el siglo 21, ENERO 2004

PÁGINAS DE INTERNET:

<http://www.cracowpostergallery.com>

<http://www.poster.com.pl/>

<http://www.polskiplakat.link2.pl/>

<http://www.postermuseum.pl/>

<http://www.eidrigevicius.com>

<http://www.sebastiankubica.of.pl/>

<http://www.homework.com.pl/>