



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**EL TALLER 4 ROJO: ENTRE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA Y LA LUCHA SOCIAL  
(Plástica política en Colombia, década del setenta)**

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
ALEJANDRO GAMBOA MEDINA

DIRECTORA DE TESIS  
Mtra. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

MÉXICO D.F. NOVIEMBRE DE 2008

**UNAM**  
**POSGRADO**  
Artes Visuales





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.

# **EL TALLER 4 ROJO: ENTRE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA Y LA LUCHA SOCIAL**

(Plástica política en Colombia, década del setenta)

---

*A mi papá y a mi mamá, a mis hermanas y hermanos, a toda mi familia.*

*A Sonia.*

Tesis presentada por  
Alejandro Gamboa Medina

México D.F. Noviembre de 2008

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>REPOSICIONAMIENTOS: ARTE POLÍTICO Y POLITIZACIÓN DEL ARTE EN COLOMBIA</b>	<b>7</b>
1.1 Los años incandescentes	8
1.2 El ámbito de la plástica	13
1.3 El nuevo arte político	21
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>DEL TALLER 4 ROJO AL TALLER CAUSA ROJA: HACIA UN PROYECTO DE ARTE POLÍTICO EN COLOMBIA</b>	<b>35</b>
2.1 Fundamentos: La Gráfica Testimonial y el Teatro Experimental	35
2.2 Primer Taller 4 Rojo	46
2.3 Segundo Taller 4 Rojo	60
2.4 Taller Causa Roja	71
<b>CAPITULO III</b>	
<b>ARTE, VANGUARDIA O LUCHA SOCIAL: LECTURAS DEL TALLER 4 ROJO</b>	<b>76</b>
3.1 El Taller 4 Rojo en la historiografía del arte en Colombia	76
3.2 Democratización: articulación del arte con la lucha social	79
3.3 El Taller 4 Rojo y la idea de <i>Vanguardia</i> : Producción, distribución y consumo del arte	84
3.4 “Falsa superación del arte” y aportes para un arte político actual	95
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>99</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>102</b>

## INTRODUCCIÓN

¿Cómo descifrar el paso de *Colombian History III* [imagen 1] a *Combatiendo Unidos venceremos* [imagen 2]?

Ambas son obras de la primera mitad de los años setenta hechas por el colectivo de artistas colombianos Taller 4 Rojo; *Colombian History*, de 1972, es una foto serigrafía que nos

increpa: una joven nos observa desde la mirilla de su fusil, mientras detrás de ella se reproduce la imagen de una protesta barrial; se establece para el espectador un adentro y un afuera: afuera, frente a la obra, quedamos también frente al fusil, somos enemigos en potencia; adentro nos sumergimos en la imagen haciendo parte de esa masa que protesta. La propuesta de la obra es patente: se hace parte de la lucha social o se está en contra de ella, cada cual decide a qué lado ubicarse.

*Combatiendo unidos venceremos* es un óleo de 1975, en el que mediante una composición básica y esquemas gastados del Realismo Socialista se representa un levantamiento campesino; cuellos anchos, puños cerrados y ceños fruncidos, banderas rojas ondeando y fusiles levantados. Las miradas que antes se dirigían al espectador se

pierden aquí en un horizonte lejano, el fusil que antes nos increpaba se exhibe al cielo, somos observadores de lo que parece una puesta en escena.

¿Qué pasó en el Taller 4 Rojo de 1972 a 1975? ¿Qué pasó en el arte y la política que impulsó la transformación en la obra del Taller 4 Rojo y la manera de relacionarse con el espectador? Y como complemento de lo anterior ¿a qué espectadores se dirigían sus obras y qué tipo de respuestas esperaban generar? ¿Qué estrategias usaban para impulsar estas respuestas? ¿Qué lograron?



[1] De la serie: *Colombian History III* (fragmento)  
1972.

Foto serigrafía sobre papel.



[2] De la serie: *Combatiendo unidos venceremos*  
(fragmento)  
1975. Óleo sobre tela.

Estas y otras inquietudes similares fueron el aliento inicial para decidirme a realizar una investigación sobre este colectivo de artistas. El Taller 4 Rojo es el más reconocido grupo de artistas colombianos interesados en la articulación del arte con la lucha social. En actividad entre 1971 y 1976, combinaba una producción plástica estrechamente ligada a las organizaciones sociales y alejada de los circuitos convencionales del arte, con labores educativas que realizaba en su Taller Escuela y en espacios alternativos. Sus obras no se vendían en galerías comerciales y solo eran exhibidas en sitios “capitalistas” cuando su presentación fuera útil al proceso de liberación de la sociedad. En sus talleres convergían artistas, científicos sociales, estudiantes y trabajadores, convocados por el propósito de diluir la brecha entre el artista profesional y el hombre de a pié, brindando algunas herramientas técnicas necesarias para posibilitar la expresión plástica autónoma. Su particular concepción de la relación entre arte y política los indujo a una radicalización de sus posturas y expansión de sus frentes de acción, proceso que se frenó con la temprana disolución del grupo.

Sin embargo, es notable la falta de estudios monográficos, archivos documentales, material gráfico o registro de la historia y la producción del Taller 4 Rojo; descontando algunas menciones rápidas, son pocas las oportunidades en que se ha tenido en cuenta en la historiografía del arte colombiano y latinoamericano. Como consecuencia, lo que lo que inicialmente me planteé como una sencilla revisión historiográfica, se convirtió en un largo trabajo de recolección y selección de información de primera mano, exploración de archivos públicos y privados, revisión de fuentes bibliográficas, hemerográficas y cotejo de materiales fragmentados. Fueron indispensables varios viajes entre Colombia y México, desplazamientos geográficos que propiciaron también una distancia crítica necesaria para apartarse de las tensiones y susceptibilidades que el tema continúa generando, intentando desde este “no lugar” una mirada separada de las confrontaciones partidarias y los juicios a priori.

Otro reto para esta investigación fue delimitar los elementos teóricos a partir de los cuales analizarlos. En primera instancia, esta es una reflexión sobre arte político; sin embargo, parte de una previa renuncia a intentar una definición taxativa de “arte político”. Arte político no es un estilo, una racionalidad inmanente, ni un programa con fundamento propio, no designa ningún territorio estable de la estética ni de la política; arte político es el nombre de un encuentro problemático entre dos esferas, en el que se exponen sus paradojas y limitaciones. El uso del término “arte político” y “plástica política” sirve en esta investigación para englobar a los artistas que desde su producción intentaron

conscientemente tomar partido frente a la situación socio-política en la que se desenvolvían.

Este esfuerzo consciente de los artistas por “tomar partido” implicaba un distanciamiento de las nociones tradicionales de la estética modernista, según la cual el arte se constituía como tal a partir de una hostilidad entre lo alto y lo bajo, lo puro y lo contaminado, creando una separación esencial entre el arte y la vida práctica. Para los artistas interesados en el “arte político”, la práctica (praxis) era el punto donde el arte y la política se encontraban: ambas podían ser entendidas como una acción real y efectiva del humano sobre la naturaleza y la vida social. La práctica artística, como posibilidad de intervención en la realidad, era una manera de participar en las luchas sociales que marcaron la década del sesenta y setenta, caracterizadas por ser acciones que sectores de la población marginada llevaban a cabo para ganar reivindicaciones políticas y económicas, o revolucionar la sociedad para promover estructuras sociales no excluyentes.

Sin embargo, las maneras específicas cómo el arte puede participar en la lucha social eran (y siguen siendo) motivo de profundos debates. Una de las críticas más fuertes al distanciamiento entre el arte y la práctica vital (y dentro de ella la lucha social) fue la realizada por las Vanguardias Artísticas de inicios del siglo XX, las cuales atacaron al arte burgués, sus convenciones e instituciones. Preocupaciones análogas fueron retomadas por las Neovanguardias Artísticas de los años sesenta y setenta, que con un componente marcadamente político cuestionaban el estatus del arte en la sociedad capitalista.

A partir de la idea de Vanguardia, especialmente mediante una relectura de los planteamientos del crítico alemán Peter Bürger, intentaré argumentar que el reto del Taller 4 Rojo no se limitó a la renovación de las técnicas y los lenguajes plásticos, sino que era un cuestionamiento a las categorías y condicionantes del arte en la sociedad colombiana de su tiempo.

Con ese enfoque, el primer capítulo será una revisión de los reposicionamientos en el campo del arte colombiano que dieron lugar a un acomodaticio modelo de arte político que retomaba eclécticamente de la tradición artística, las rupturas vanguardistas y la militancia política. El segundo capítulo se propone como un acercamiento a los orígenes y desarrollo del Taller 4 Rojo desde sus antecedentes en la Gráfica Testimonial y el Teatro Experimental, hasta un análisis de sus etapas como colectivo y su producción gráfica. Se planteará en este capítulo una narración cronológica, sin la cual el lector que no está suficientemente familiarizado con la historia del Taller 4 Rojo quedaría

inevitablemente restringido. El tercer capítulo abordará, desde diferentes miradas, lecturas de la experiencia del Taller 4 Rojo y las estrategias con las que intentó articular el arte a la lucha política, sus alcances, limitaciones y aportes.

El interés fundamental de este estudio es ayudar a posicionar al Taller 4 Rojo dentro de la historiografía del arte y la cultura visual colombiana; sin embargo, no será un intento de reivindicarlos como los “adelantados” que hoy día deben ser revelados para la historia oficial. Esquivando los peligros de la sacralización y la “exotización”, se propondrán aquí aproximaciones a lo social, a los desplazamientos en la idea de arte, a las paradojas de su propuesta y a sus estrategias de acción. Desde allí, y teniendo en cuenta mi formación como artista plástico, intentaré un acercamiento a la complejidad de su experiencia, y buscaré señalar las nuevas posibilidades que a partir de su disolución se evidenciaron para la plástica política contemporánea en Colombia y Latinoamérica.

Quiero expresar mi sincero agradecimiento a los maestros Diego Arango, Umberto Giangrandi y Jorge Mora, fundadores del Taller 4 Rojo, quienes desinteresadamente me abrieron las puertas de su vida; espero que este trabajo sirva de testimonio de su determinación y fortaleza. Así mismo, agradezco a todas las demás personas que con sus memorias y comentarios hicieron posible acercarme un poco a la complejidad del periodo.

Fueron imprescindibles los aportes hechos por la maestra Blanca Gutiérrez, directora de esta tesis, que me fueron guiando y dando luces precisas en los momentos en que más extraviada se encontraba la investigación; gracias a ella y a los demás maestros y maestras de la Universidad Nacional Autónoma de México que me brindaron su apoyo y opinión. Esta investigación no hubiera sido posible sin la concienzuda colaboración y profesionalismo del director y personal del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia y su Colección de Gráfica Contemporánea; así como del personal de la Biblioteca Luís Ángel Arango de Bogotá y el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Para concluir, agradezco profundamente las críticas y comentarios de Sonia Vargas y José Alfredo Torres, que con su mordacidad se convirtieron en un importante impulso para seguir adelante. Y sobre todo doy gracias a mi mamá y papá, hermanos y hermanas, sin los cuales ningún esfuerzo hubiera sido posible ni habría tenido sentido; a su ejemplo de constancia, integridad y entrega, a su desinteresado apoyo y fuerza permanente desde la distancia, a ellos, letra por letra, va dedicada esta tesis.



## I. REPOSICIONAMIENTOS: ARTE POLÍTICO Y POLITIZACIÓN DEL ARTE EN COLOMBIA

Del 5 de noviembre al 5 de diciembre de 1971 se desarrolló en Bogotá el XXII Salón Nacional de Artistas; el Salón tuvo como jurado principal al conocido crítico argentino Jorge Romero Brest, y estuvo caracterizado por la profusión de obras con intencionalidad política y crítica social, que a su vez impulsaron debates hacia estos temas, principalmente por estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia.<sup>1</sup> También en 1971 se conformó el Taller 4 Rojo, varios de sus fundadores y futuros miembros participaron en dicho Salón: algunos reconocidos por haber ganado versiones anteriores, con preocupaciones y acercamientos renovados, como es el caso de Carlos Granada y Nirma Zárate, otros con una presencia discreta, como Fabio Rodríguez. Diego Arango participó con la foto serigrafía *Conjunto testimonio* [imagen 3], con la cual ganó el primer premio de Bolsa de Trabajo<sup>2</sup>.



[3] Diego Arango. *Conjunto testimonio* (fragmento). 1971. Fotoserigrafía.

El Salón Nacional presentaba desde años atrás síntomas de una crisis atizada por varios factores: Primero, las controversias generalizadas alrededor de los Salones Oficiales (como la bienal de Venecia y la de Sao Paulo) tildadas de ser legitimadores del sistema burgués del arte y dispositivos para la jerarquización mercantilista. Segundo, el desinterés de muchos artistas de trayectoria y emergentes que decidieron no participar ante la indefinición entre un salón para artistas consagrados o uno para propuestas jóvenes. Tercero, la escasez de crítica rigurosa provocada por la ausencia de una figura de autoridad como Marta Traba (que años antes había salido del país por desavenencias con el gobierno) y de una nueva generación de críticos interesados en el Salón; quedando así la crítica reducida a una serie de artículos en donde la reflexión y la teorización cedió ante cuestionamientos por la organización del Salón y por la posición y consecuencia política de sus participantes.

<sup>1</sup> Cfr. Camilo Calderón Schrader. *50 años del salón nacional de artistas*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1990.

<sup>2</sup> La Bolsa de Trabajo era equivalente al segundo premio, el primer primero lo ganó Olga Amaral, con la obra textil "Muro tejido N° 79".

Con agudeza, el crítico Antonio Montaña planteó lo siguiente respecto a la participación de obras con intencionalidad política en el Salón:

Me parece fundamental que los jóvenes se preocupen por la política y pongan al servicio de ella sus recursos profesionales: que impriman afiches para protestar por las matanzas y denuncien gráficamente la injusticia social. Lo que no comprendo es por qué en las manifestaciones callejeras esos afiches, esos carteles, no han estado presentes, y en cambio aparezcan enmarcados muy coquetamente en un salón para consumo burgués. Eso por una parte; pero además esos mensajes políticos, muy positivos como afirmación de un compromiso, pecan de ingenuidad. Unos son simples caricaturas (...) Otros son demasiado sofisticados para motivar al proletariado al cual teóricamente van dirigidos. (...)La obra política se envió en un sentido más polémico que estético.<sup>3</sup>

Los intereses políticos siempre han estado presentes en el arte colombiano, pero fue en ese entonces cuando los caminos abiertos por la nueva generación de artistas afectaron los posibles acercamientos: lo político como tema o pose, el arte político separado de la acción y los sectores a los cuales decía representar, el arte político como crítica sin eficacia y absorbido por las instituciones del arte, entre otras, fueron algunas de las controversias que se debatían intensamente en diferentes escenarios y que podemos rastrear hoy en el comentario de Montaña. La década del setenta fue crucial para el arte colombiano, el momento en que las fronteras del arte se ampliaron y mezclaron en un intenso ambiente político que marcó la forma como los artistas se acercaron a la realidad.

## 1.1 LOS AÑOS INCANDESCENTES

Los primeros años de la década del setenta fueron explosivos: paros cívicos, tomas de fábricas y de tierras, ascenso de sectores sociales antes excluidos (como los indígenas y el movimiento comunal), profundización de la crisis universitaria, auge del movimiento estudiantil y formación de múltiples organizaciones de oposición en los márgenes de un sistema en conflicto, producto de la presión social de los nuevos habitantes urbanos desplazados por La Violencia<sup>4</sup>.



[4] Carlos Caicedo©. *Ciudad Universitaria, violencia*. Década de 1970. La imagen muestra una de las frecuentes protestas estudiantiles en la Universidad Nacional de Colombia.

<sup>3</sup> *El Tiempo*, noviembre 14 de 1971, citado por: Calderón, *op. cit.* p. 174.

<sup>4</sup> Se conoce como “La Violencia” a la guerra civil no declarada que desde 1946 hasta 1964 arrasó la mayor parte del territorio colombiano. Fue producida, entre otros factores, por la intolerancia ideológica que el partido político Conservador y jerarquía de la Iglesia Católica desataron en contra de los militantes y las zonas

La conspiración se olía en las aulas universitarias, la mística del discurso político y el arrojo de sus acciones definían los liderazgos. Los disturbios, las marchas, las asambleas multitudinarias y los debates acalorados eran evidencia de la intensa actividad política y la militancia radical de los primeros setenta.

Eran los años más extenuantes del Frente Nacional<sup>5</sup> en el que las elites del país confluían en un proyecto de democracia formal, rigidez institucional y política capitalista de desastrosos efectos sociales. A pesar de una inicial apertura a la libertad de expresión y discurso conciliador, con los años, el rígido esquema de gobierno terminó por ver como una perturbación peligrosa cualquier intento de reforma. Este cierre de espacios creó una gran franja de inconformes que, ante la imposibilidad de participación efectiva, generó una radicalización y ruptura insalvable frente a las fuerzas en el poder. La promesa traicionada de reconciliación y reconstrucción del Frente Nacional tuvo consecuencias paradójicas: por un lado estableció ciertas garantías que ensancharon los niveles de tolerancia y permitieron a los individuos cuestionar lo instituido; y por otro lado cerró, dentro del imaginario político, la posibilidad de alcanzar la transformación social mediante las vías de una institucionalidad que se percibía fingida.

La protesta anticapitalista y el marxismo se convirtieron en el principal punto de reunión de los inconformes; la Revolución Cubana fue la luz que se mantuvo como impulso a la movilización y abrió espacios para la izquierda, aumentó la aceptación del socialismo y creó entre muchos jóvenes la idea de la posibilidad de una transformación social profunda y próxima. Los últimos años sesenta y primeros setenta fueron el auge de la Revolución: crecía la influencia de la China de Mao y se agudizaba la controversia Chino-soviética, se expandía la estampida rebelde del Mayo francés, las ideas de Marcuse y la contracultura; son los años de los movimientos de reforma universitaria, la

---

de influencia del partido Liberal. Lo que empezó como una contienda entre proyectos de nación, devino rápidamente en un cruento enfrentamiento entre los Conservadores en el poder y los Liberales en la oposición, en donde el exterminio físico y la degradación de los sujetos victimizados fue el arma principal. Las mutilaciones, la profanación de los cuerpos, el escarmiento como táctica y la tierra arrasada como método, desarrollaron un deseo de venganza y una patología psicológica que ha marcado a las zonas rurales colombianas durante varias generaciones. “Además de los desplazamientos ocasionados y las 200.000 muertes producidas, La Violencia dejó una huella imborrable debido a la humillación que le representó a los campesinos el entender que el enfrentamiento no era una causa suya sino de la élites, que además se beneficiaron de su posterior desorganización tras los arduos enfrentamientos, para así imponer su hegemonía”. Nicolás Rodríguez Idárraga, *Arte y memoria: Hacia una redefinición del imaginario político en Colombia*, tesis para optar el título de politólogo, Bogotá, Universidad de los Andes, 2004, p. 37

<sup>5</sup> Con la promesa de alcanzar la paz y recuperar la institucionalidad del país, las elites del partido Liberal y Conservador, firman el pacto del *Frente Nacional*, en el que acuerdan por cuatro periodos consecutivos, de cuatro años cada uno, turnarse en la presidencia, repartirse por mitades los cargos de gobierno así como los asientos en el Congreso. Este pacto estuvo en vigencia desde 1958 hasta 1974.

época del antiimperialismo y el rechazo a la guerra de Vietnam. El prestigio del socialismo y el marxismo se extendió entre la intelectualidad y sectores populares; dándole una base teórica y práctica a las luchas populares, revolucionarias y anticolonialistas. Frente a esto la respuesta de Estados Unidos para contener a Latinoamérica no se hizo esperar: lanzaron su guerra *contrainsurgente*, que buscaba detener los avances de la guerrilla, y su “Alianza para el progreso”, que consistía en la asignación de fondos para promover reformas agrarias y fiscales que frenaran el impulso del modelo cubano.<sup>6</sup>

En Colombia, las heridas de La Violencia, las cuales supuestamente cerrarían el Frente Nacional, retornaron asumiendo nuevas formas: ya no era la violencia injustificada y estúpida del bipartidismo, sino una “violencia revolucionaria”, razonada, planificada y teóricamente encaminada a un proyecto de sociedad. La “violencia revolucionaria” pasa a influir en la conformación social, ya que la mayoría de las organizaciones, al radicalizarse, la contemplaron como una posibilidad de solución.

En el imaginario de la época, política era conciencia, compromiso, realidad y transformación; a diferencia de hoy, cuando la política es comúnmente vista como una práctica de burocracia y evasión ejercida por una “clase política” ajena a la realidad de la sociedad civil, la política en ese entonces era algo concreto, con lo que se vivía y que definía lo social. Sin embargo, el impulso revolucionario de los primeros sesenta, canalizado por el auge de las organizaciones sociales, el liderazgo del padre Camilo Torres Restrepo y el surgimiento del movimiento guerrillero, chocó con la realidad de la guerra y apagó las expectativas de revolución a corto plazo<sup>7</sup>. Esta situación, sumada a la “impaciencia revolucionaria” y las divisiones entre autores y países socialistas, sirvió de caldo de cultivo para el constante fraccionamiento al interior de las organizaciones políticas, encajonadas en toda clase de sectarismos.

Este ambiente marcó profundamente el medio cultural colombiano; se propagó un proceso de politización en un amplio grupo de artistas que sintieron la necesidad de

---

<sup>6</sup> Para profundizar en el análisis de estos años, *Cfr.*, Marta Harnecker, *Haciendo posible lo imposible: la izquierda en el umbral del siglo XXI*, México, Siglo XXI, 1999.

<sup>7</sup> Camilo Torres Restrepo (1929-1966) fue un reconocido sacerdote, sociólogo y político; fundador del Frente Unido del Pueblo (coordinación de organizaciones y movimientos políticos de izquierda interesados en la transformación de la sociedad colombiana), abandonó el sacerdocio y se vinculó al recién fundado Ejército de Liberación Nacional, donde murió en combate en 1966. Inspirados por la Revolución Cubana y la influencia de la China maoísta, surgieron en 1964 las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), asociada a una base campesina y comunista, interesadas en reivindicar la tierra; en 1966 el Ejército de Liberación Nacional (ELN), que asumió la bandera del antiimperialismo; en 1967 el Ejército Popular de Liberación (EPL), de línea maoísta; y en 1974 el Movimiento 19 de Abril (M19), como guerrilla urbana conformada por sectores de la pequeña burguesía.

denunciar y comentar las situaciones de su contexto, especialmente en la literatura, el cine y el teatro. Fue la época del *Boom Latinoamericano* en literatura, que en el caso colombiano buscó retratar La Violencia como un hecho social y humano; dentro del que resaltan las precursoras novelas de Eduardo Caballero Calderón, especialmente *El cristo de espaldas* (1952); la novela *El día del odio* (1954) de Osorio Lizarazo y *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, además de las primeras obras de Gabriel García Márquez, en las que relata una vida marcada por la violencia; entre ellas destacan *La hojarasca* (1955), *Los funerales de Mamá Grande* (1962) y *Cien años de soledad* (1967). Fue la época del auge del cuento político en el que sus autores narraron el paso de la Violencia bipartidista a la “violencia revolucionaria”, generalmente desde una comprometida perspectiva política de izquierda, buscando una renovación de los lenguajes y un ataque a los axiomas de la cultura y las instituciones políticas<sup>8</sup>.

Fueron también los años del *Nuevo cine latinoamericano*, cuya oposición frente al sistema cultural norteamericano se constituyó a partir de la búsqueda de lenguajes propios y su alegato contra las dictaduras, la pobreza y la explotación neocolonial. Aunque lejos del grado de desarrollo cinematográfico de Brasil, Cuba, Argentina y Chile, existió en Colombia una tendencia del cine con intencionalidad política desde películas como *El río de las tumbas* (1964) de Julio Luzardo, *Pasado meridiano* (1967) de José María Arzuaga, y del documental *Camilo Torres* (1967) de Diego León Giraldo, entre otras, que buscaron hacer un relato de la Violencia apuntando críticamente hacia los conflictos sociales e individuales, sin caer en el morbo ni el costumbrismo idílico característico de anteriores producciones colombianas.

Mención especial merece el documental politizado, en donde los cineastas Jorge Silva y Marta Rodríguez jugaron un papel fundamental. Sus célebres documentales fueron precursores de un riguroso método de investigación que combinaba la observación sociológica y antropológica; vemos en *Chircales* (1966-1970) un acercamiento a la realidad de miseria en una planta artesanal productora de ladrillos, y en *Planas* (1970) una reflexión sobre el genocidio cometido contra la comunidad indígena de los Guahíbos. Ambas producciones alejadas del exotismo social y el documental panfletario que se propagó desde 1972 con la promulgación de una norma que obligaba a las salas de cine a presentar al inicio de cada función un cortometraje nacional<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Cfr., Jairo Mercado Moreno, “El cuento de la violencia en Colombia”, en Álvaro Medina, *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá-Norma, 1999.

<sup>9</sup> Cfr., Isabel Sánchez M. (comp.), *Cine de la violencia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1987.

Paralelamente surgió el *Teatro Experimental* como un fuerte movimiento antecedido por experiencias similares en varios países de Latinoamérica, caracterizado por una actitud abiertamente anti-comercial, anti-sentimentalista, alejada de las tendencias de espectáculo y fantástica. El *Teatro Experimental* introdujo en Colombia un repertorio integrado por creaciones contemporáneas y reinterpretaciones de clásicos occidentales, desde el teatro griego hasta Shakespeare, asimiló de manera ecléctica -y en ocasiones superficial o tergiversada- las teorías de Bertolt Brecht, Konstantin Stanislavsky, Jerzy Grotowski, entre otros. A la par, dio un profundo sentido político al teatro, modificó las concepciones de actor y director, renovó la puesta en escena y profesionalizó la actividad teatral.<sup>10</sup> El reconocido avance en investigaciones y ampliación del movimiento teatral estuvo acompañado, en varias oportunidades, por una tendencia que aisló la exploración dramática y provocó falencias en la técnica e interpretación disculpadas con un supuesto “distanciamiento” entresacado de lecturas superficiales de Brecht, limitándose a moralizar y recrear obras panfletarias más cercanas a la agitación y propaganda política. Los grupos de teatro (frecuentemente relacionados con un determinado sector político) fueron caja de resonancia de la radicalización de las ideas políticas, que transformaron el teatro en una palestra del sectarismo y el mal entendido radicalismo político. Dentro de los grupos más importantes de este movimiento, y que alcanzaron un alto grado de profesionalización y experimentación vanguardista se destacan el Teatro La Candelaria de Bogotá, fundado en 1966 con la dirección de Santiago García; el Teatro Experimental de Cali (TEC), en actividad desde 1966, con la dirección de Enrique Buenaventura; además del Teatro Popular de Bogotá (TPB) y Teatro La Mama de 1968, Teatro El Local de 1970, el Teatro Libre de Bogotá de 1973, ente otros.

En general, los espacios de producción cultural se ampliaron y vincularon a nuevas capas de la población emigrante a las ciudades; los grupos universitarios comenzaron a ser una fuente importante de producción cultural en todos los terrenos del arte, impulsando eventos en donde, a la par de la agitación y propaganda política, se privilegiaba la búsqueda y reconocimiento de nuevas formas de experimentación. El costumbrismo cedió terreno ante el discurso social y el conflicto político, la auto representación de lo propio que buscaron estos creadores estuvo marcada por una mirada de fatalidad ante la realidad violenta, o por un compromiso político de testimonio social.

---

<sup>10</sup> Cfr., Claudia Montilla, “Del teatro experimental al nuevo teatro. 1959 – 1975”, en *Revista de estudios sociales*, número 17, Bogotá, Universidad de los Andes – Fundación Social, febrero de 2004.

## 1.2 EL ÁMBITO DE LA PLÁSTICA

Sin embargo, el reposicionamiento de la relación entre arte y política no es reductible a factores exógenos, sino también a situaciones propias en el campo de las artes plásticas. Consideramos necesaria una breve revisión que indique los antecedentes artísticos que propiciaron dichos cambios.

Desde finales de la década del cuarenta se empezaron a sentir los impulsos de una generación de relevo, entre los que se destacan Alejandro Obregón, Fernando Botero, Enrique Grau, Fernando Ramírez Villamizar, Edgar Negret, entre otros, que entraron en contradicción con los artistas de la *Generación Americanista*, quienes se interesaban en explorar una mirada nacionalista del arte<sup>11</sup>. El modernismo de los jóvenes artistas de relevo se profundizó con la llegada de la crítica argentina Marta Traba en 1954. Sus agresivos y contundentes postulados fueron el principal factor catalizador de la renovación de la mirada estética que se vivió en Colombia durante la década del cincuenta y sesenta. Su posición netamente modernista de los primeros años la llevó a defender una visión internacionalista del arte en antagonismo con el parroquianismo, la demagogia y la debilidad estética de la que Traba acusaba a los Americanistas.

De manera retrospectiva, la ruptura entre Americanistas y la nueva generación ha sido resumida por la artista y crítica Beatriz Gonzáles como “tres temas diferentes en la forma pero iguales en el contenido, porque conducían a una disputa sobre el arte moderno y su asimilación por parte del arte latinoamericano: el Realismo Socialista contra el Expresionismo Abstracto, el nacionalismo contra el internacionalismo, y el arte figurativo contra el Abstracto”<sup>12</sup>. Esta actitud de ruptura se generó también en gran parte de América Latina, primero, como reacción ante el cierre al intercambio cultural y el agotamiento del lenguaje figurativo y narrativo propio del pensamiento nacionalista, y segundo, por el escepticismo que generaron las guerras mundiales, el apogeo del

---

<sup>11</sup> El arte colombiano, compartiendo el espíritu renovador que recorría Latinoamérica, se plantea a partir de los años treinta la meta de ser latinoamericano y moderno. El grupo de los “Bachués”, la escuela de pintores antioqueños encabezada por Ignacio Gómez Jaramillo y Pedro Nel Gómez, entre otros, pusieron los ojos en lo vernáculo, en el rescate de lo propio y la construcción de identidad latinoamericana como manera en que el arte cumplía su labor civilizadora. Esta generación, que algunos califican restrictivamente como “mexicanista” retoma algunos de los hallazgos formales de las vanguardias (el Cubismo y el Expresionismo, principalmente) y del modelo “democratizador” y didáctico del muralismo y la “Escuela Mexicana”, para reflexionar sobre la realidad específica, retornar con una mirada actualizada a las fuentes míticas y representar luchas sociales e ideologías políticas. Cfr., Álvaro Medina, *Colombia en el Umbral de la Modernidad*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1997.

<sup>12</sup> Beatriz González, “Luís Caballero. Actitudes transgresoras de una década”, en *Sin título 1966 -1968*, Catálogo Museo Nacional de Colombia, 1997, p. 31- 32

Expresionismo Abstracto y la controversia en torno a la instrumentalización política del arte que caracterizó a los primeros años de la Guerra Fría<sup>13</sup>.

La concepción de un arte autónomo se profundizó en Colombia con Marta Traba, al rechazar el condicionamiento directo de las instituciones sociales contra las que luchó la *Generación Americanista*<sup>14</sup>, y la referencialidad directa, el discurso político y moral, y en general cualquier ligazón explícita con las situaciones sociales. Marta Traba aceleró el proyecto modernista del arte, que pretendía valorar las obras a partir de sus características formales (según la autora codificadas internacionalmente) y crear instituciones especializadas en crítica y difusión artística. De esta forma la figura del crítico de arte adquirió un lugar preponderante que no se limitaba a comentarios literarios; como lo plantea la investigadora Carmen María Jaramillo: “el oficio crítico, que a lo largo del siglo ha ido definiendo su territorio, con Marta Traba acaba de presentarse ante la sociedad como una profesión especializada, que actúa como un mecanismo de control y que plantea y resuelve los problemas dentro de sus propios códigos”.<sup>15</sup>

El modernismo internacionalista logró que en Colombia se reconociera moderadamente la actividad artística como ámbito separado de los dictámenes de la iglesia, los discursos y los partidos políticos, pero a su vez hizo patente los peligros que conllevan las preocupaciones exclusivamente formales en las obras y la innovación como fin en sí, que provocaron la separación del artista de los motivos socialmente relevantes, desplazándolos al fuero individual y subjetivo.

La exclusión de lo “contaminante” devino en una neutralidad que en muchos casos no se compaginó con una realidad ineludible que interfería diariamente en la vida del artista,

---

<sup>13</sup> En aquellos años fueron frecuentes las polémicas en torno a la participación de la Central de Inteligencia Americana (CIA) en el patrocinio de instituciones culturales en todo el mundo, como forma de propagar el arte abstracto y neutralizar la influencia de la figuración y el realismo social. En América Latina se acusó a los artistas y críticos de ruptura de recibir subvenciones norteamericanas, por lo que en muchas ocasiones el debate del periodo se rebajó a una simple acusación de manipulación imperialista. Para profundizar en este debate, Cfr., Shifra Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional - Editorial Domés, 1989.

<sup>14</sup> La posición política de la Generación Americanista solo puede ser entendida si se piensa dentro de la situación de este periodo en Colombia, marcada por la disputa entre el partido Liberal (asumido generalmente como libertad y experimentación) y el partido Conservador (asumido como academia, tradición y moral cristiana). La pugna entre el liberalismo y el conservatismo se vio reflejada en una politización de la mirada artística, que tendía a valorar las creaciones artísticas de acuerdo a estos tipos genéricos, más que a partir de sus valores intrínsecos. La lucha de la Generación Americanista fue también para romper con las ataduras que la iglesia y el poder político pretendían imponerles, (aunque sin una expresión formal igualmente audaz y transgresora) pero ligada temáticamente a las dinámicas sociales con las que mantenía una responsabilidad. Cfr., Cristina Lleras, *Arte, política y politización de la mirada estética. 1940 – 1952*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Artes, 2005.

<sup>15</sup> Carmen María Jaramillo, *El papel de la crítica en la consolidación del arte moderno en Colombia*, Beca de investigación en artes plásticas, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1999, p. 106.



y en una sospecha frente al arte del periodo, que por su lejanía y dificultad de comprensión para el espectador parecía reforzar las desigualdades sociales. Con sólo algunas excepciones, existió en esta nueva generación de artistas modernistas una inconexión relativa entre su producción artística y la realidad de La Violencia que desgarraba buena parte del territorio nacional. Más que por conciencia del agotamiento de su discurso, lo efímero de la plenitud del proyecto modernista colombiano se debió, en buena medida, a la necesidad de significar y reflexionar sobre un contexto que se alejaba cada vez más del sueño cosmopolita y la promesa de desarrollo.

## EL NUEVO LUGAR DE LA CRÍTICA

Desde mediados de la década del sesenta, ligado al agotamiento del modelo modernista del arte y la evidencia de La Violencia en la sociedad, se produjo una politización de la cultura en general; al igual que en otros países de Latinoamérica, los artistas y críticos colombianos cuestionaron su papel, replanteando la previa controversia sobre la adaptación local del arte moderno. Como lo citaría Marta Traba años después, el campo del arte se centró en una nueva polaridad e torno a “cuál es el arte que acepta la dominación y cuál es el arte que ayuda a la liberación”<sup>16</sup>.

En este mismo periodo Marta Traba revisó su enfoque internacionalista de los años cincuenta (con el que defendía la adaptación del arte moderno en Colombia), y acogió una postura francamente politizada, como consecuencia de su participación en círculos intelectuales de izquierda, la interlocución con críticos y teóricos latinoamericanos y el contacto con la experiencia cubana<sup>17</sup>. Alejándose del cosmopolitanismo del arte, la autora planteó la necesidad de una batalla contra los “objetos sin sentido” que eran trasplantados del norte a Latinoamérica. Su propuesta se inscribió dentro del viraje social y político de

---

<sup>16</sup> Marta Traba, *Arte en América Latina. 1900 – 1980*, Washington, Banco Iberoamericano de Desarrollo, 1994.

<sup>17</sup> En esta etapa de politización general, Marta Traba estrechó, como muchos más intelectuales de todo el continente, sus lazos con la Cuba revolucionaria. Más que por una identificación con el marxismo o la toma del poder mediante las armas (vía armada), su cercanía radicaba en el antiyanquismo y la evidencia de la posibilidad de establecer un modelo propio, así como en el fomento a la libertad cultural que se convirtió en política oficial durante los primeros años del socialismo, en contravía de los dictámenes de la URSS. Para profundizar en el tema, Cfr, Florencia Bazzano-Nelson, “Introducción general al pensamiento de Marta Traba”, ponencia presentada en: *Marta Traba y las batallas del arte en Latinoamérica*, XI Cátedra Internacional de Arte, Bogotá, Banco de la República- Biblioteca Luís Ángel Arango, 14 -16 de septiembre de 2006.

mediados de los sesenta, cuando adquiere nuevo auge la idea de liberación latinoamericana y se configura el planteamiento de la “*Teoría de la Dependencia*”<sup>18</sup>.

Traba acuñó el concepto de *Arte de Resistencia*, con el que cuestionó la adaptación mimética del arte norteamericano a la realidad latinoamericana, atacando la idea de “coalición de culturas” entre contextos con realidades marcadamente diferentes, donde la falta de desarrollo y la injusticia latinoamericana obligaban a un desarrollo cultural distinto de la “banalidad” del norte. Según ella, se había demostrado que “la coalición es desventajosa, el universalismo es una concepción falsa y pasada de moda, y la producción de formas exactamente iguales a las generadas en una sociedad de consumo termina en una inexcusable abdicación del ejercicio de la actividad creadora”<sup>19</sup>. Su postura, en insubordinación frente a los centros del arte y refutando a los críticos latinoamericanos que defendían el experimentalismo y la adopción de los planteamientos neovanguardistas de los países industrializados (entre los que destacaban el argentino Jorge Glusberg y el peruano Juan Acha), abogaba por el retorno a lo local y los significados de arraigo social, así como por el abandono de la novedad como valor central del arte. La crítica entabló controversia entre resistentes y afirmativos:

La apuesta de los resistentes que aspiran a poner en circulación en el continente, o al menos en sus respectivos países, sistemas expresivos y estructuras de lenguaje cuyas connotaciones sean inseparables de la existencia continental o nacional; la otra apuesta parte de quienes, trabajando desde respetables posiciones innovadoras y experimentales, consideran que la pérdida de identidad es un tanto favorable a la rápida incorporación de una América neutral al territorio neutral de un arte moderno neutral.<sup>20</sup>

La propuesta de *Arte de Resistencia* se desarrolló como reacción a la fractura sufrida en la década del sesenta por la penetración de los valores de la civilización norteamericana (la “década de la entrega”); sin embargo, ésta no solo contempló las posibilidades de los nuevos creadores, sino que se constituyó como narrativa de altibajos, asistematicidad y figuras proféticas (desde Martí y Mariátegui, hasta Octavio Paz), que englobaba a aquellos artistas que desde décadas anteriores se sirvieron de los materiales

---

<sup>18</sup> Las ciencias sociales cuestionan el modelo de modernización económica, entendido como el camino para que las naciones atrasadas alcancen el nivel de los países desarrollados por medio de la industrialización, la inversión extranjera y la colaboración mutua. Como alternativa surge la “Teoría de la Dependencia”, que pone en crisis la noción de desarrollo al afirmar que la precaria situación de Latinoamérica no se debía a su insuficiente aceptación de los modos de vida y producción del centro desarrollado, sino que era consecuencia directa del modelo capitalista en que las metrópolis tienden a desarrollarse mientras los satélites a sub desarrollarse. Desde esta perspectiva, la posibilidad de progreso de las naciones de Latinoamérica radicaba en su capacidad de desatarse de la hegemonía norteamericana y generar un modelo alternativo como región.

<sup>19</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950 – 1970*, México, Siglo XXI, 1973, p.12.

<sup>20</sup> Traba, *Ibid.*, p.86.

lingüísticos modernos, pero sorteando la degradación cultural provocada por el calco de modelos extranjeros, el mexicanismo, el indigenismo y el nativismo, a la vez que aprovechaban sensible y subversivamente la conciencia sobre las particularidades del contexto.

## LAS NUEVAS PREGUNTAS DEL ARTE

A la par de la controversia sobre qué arte aportaba al proceso de liberación latinoamericana, los debates sobre nacionalismo versus internacionalismo perdieron relevancia y fueron desplazados por jóvenes artistas que enfilaron hacia la experimentación y la adopción de nuevas problemáticas, teniendo como punto de partida el rechazo de la estética tradicional y la forma de vida burguesa de la época, con cuyo mundo simbólico ya no coincidían.<sup>21</sup> La noción de cultura en la que se desenvolvían estos artistas se amplió, entendiéndola no sólo como el humanismo elitista y el reconocimiento público propio de la “alta cultura”, sino como el uso de experiencias simbólicas de diferente procedencia: de lo popular, lo religioso y lo étnico, de la salsa y el rock and roll. Las inquietudes por el entorno volvieron a un primer plano: lo cotidiano, lo social y lo político se combinaron con el campo estético. Como lo plantea el investigador Miguel Huertas, se percibió una modificación en el campo artístico, impulsada por tensiones en dos sentidos que empezaron a romper los límites fijados por la tradición anterior: “una tendencia reductiva que en lo formal se acercaba a la disolución, y desde la perspectiva social, ampliaba su campo de acción”.<sup>22</sup>

El medio artístico colombiano no tenía una tradición de experimentación vanguardista y su adopción no tuvo la radicalidad que caracterizó a otros países latinoamericanos como Brasil (donde en la década del cincuenta surgió el grupo *Neoconcreto* y posteriormente el grupo *Nueva objetividad*, que trabajaban innovadoras propuestas que fundían los planteamientos vanguardistas con las tradiciones culturales de su país) y Argentina (donde a través del Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires, se promovió desde los años sesenta la adopción de experiencias de desmaterialización de la obra, el uso de

---

<sup>21</sup> Esto no es lo mismo que afirmar que todos los jóvenes del periodo fueran revolucionarios o adoptaran una militancia clasista, sino que existió un conflicto generacional que llevó al rechazo de la autoridad, sus valores y sus símbolos. La rebeldía podía entonces estar más cercana a los Beatles y la psicodelia que a Violeta Parra y la “Liberación Nacional”.

<sup>22</sup> Miguel Huertas, *El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*, tesis para obtener el título de Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia - Facultad de Artes, 2000, p. 14.

nuevas tecnologías y la actualización con el arte de los países del primer mundo). En estos mismo países destacan sectores de artistas críticos que ensayaron obras emparentadas con el conceptualismo, pero usándolas para hacer frente a las dictaduras militares que asolaban la región.

[5] *Tucumán Arde*, es hoy día un paradigma de la acción estético-política latinoamericana. Hacia 1968, un grupo de artistas argentinos se reúnen en Rosario y Buenos Aires tratando subvertir el arte y a su vez integrarlo con la revolución social; para esto se vinculan con los trabajadores agrarios de la provincia de Tucumán. La acción terminó con la compilación, análisis y publicación de los documentos.



Logotipo de Tucumán Arde, 1968

[6] El arte postal pasó a ser uno de las formas básicas como los artistas, utilizando estrategias conceptuales, intentaban devolverle al arte sus funciones comunicativas y librarlo de las connotaciones mercantiles y los mecanismos de censura. Un ejemplo es esta obra del artista brasileiro Paulo Bruscky, realizada a inicios de la década del setenta.



Arte Correo de Paulo Bruscky

[7] *Inserciones en circuitos ideológicos: Proyecto Coca-Cola*, de 1970, es una obra del brasileiro Cildo Meireles con la que buscaba intervenir físicamente mercancías cargadas de ideología (en este caso imprimiendo textos en botellas de Coca Cola que luego eran devueltas al mercado), pero que por lo descentralizado de su circulación posibilitaban manipulaciones con un sentido crítico.



"Mensaje en una botella" de Cildo Meireles, 1970

En Colombia a la neovanguardia se dirigió una mirada de ecléctica curiosidad, ajustada más a las necesidades del contexto social en crisis que a la homologación con los planteamientos internacionales. Sin embargo, es evidente que la entrada del conceptual, la aparición del *objeto*<sup>23</sup>, los experimentos en la desmaterialización de la obra y el arte efímero, el ataque a la noción de estilo, el cuestionamiento a la historia y la tradición, entre otras, fueron una nueva ruptura que no puede ser comprendida como simple transformación de estilos. La neovanguardia no llegó a Colombia como un programa coherente, sino como preocupaciones fragmentadas y extemporáneas, impulsadas por el deseo de significar contextualmente, rechazar los parámetros de la tradición y perturbar al espectador.

<sup>23</sup> Nos referimos a la aparición del objeto como aquella tendencia en donde la representación de la realidad objetiva fue substituida por la presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos.

A finales de los sesenta se hicieron patentes nuevas actitudes de diálogo, rompimientos y propuestas. Exposiciones como las Bienales de Arte de Medellín y Cali abrieron el camino para la ruptura de paradigmas; paralelo a estas se realizó en Cali el *Festival de Arte de Vanguardia*, en el que se expresó el espíritu irreverente de una nueva generación que daba paso a trabajos efímeros y realizados en colaboración, a la improvisación y a la incorporación de la poesía nadaísta<sup>24</sup> con la música electroacústica. Sin embargo, el momento más claro de ruptura fue la exposición *Espacios Ambientales*, realizada en 1968 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, y la primera *Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer*, de ese mismo año, en Medellín. En estos espacios se delineó la nueva generación de artistas que renovaron la mirada del arte en Colombia, entre los que se destacan Beatriz González, Luís Caballero, Bernardo Salcedo, Feliza Bursztyn, Antonio Caro, Álvaro Barrios, Beatriz Daza, entre otros<sup>25</sup>.

[8] Beatriz Gonzáles, *Los suicidas del Sisga*, 1965. Óleo sobre tela.

Obra clave en el arte colombiano, la artista partió de una fotografía de crónica roja que ilustraba una nota sobre el suicidio de dos enamorados. La obra se aproxima al *Kitsch*, y con inteligencia ironiza la peculiaridad de un medio cultural donde la muerte, el amor y el pecado aparecían como nociones cercanas.



[9] Antonio Caro. *Cabeza de Lleras*. 1970. Estatua de sal en acuario lleno de agua.

En esta obra el artista reproduce el busto del ex presidente de la república, que poco a poco se iba deshaciendo y desaguando por filtraciones que dejaban escapar el agua del acuario. Además de la destrucción de un símbolo de autoridad represiva, Caro ensayaba el uso de lo efímero, lo no comercializable y los materiales pobres.



<sup>24</sup> Se conoce como *Nadaísmo* al movimiento literario constituido en la década del sesenta como una irreverente protesta y desprecio contra el ambiente cultural establecido, la academia, la iglesia y la tradición colombiana.

<sup>25</sup> Para profundizar sobre las rupturas en el arte colombiano de este periodo, Cfr. María Teresa Guerrero, Ivonne Pini, “La experimentación en el arte colombiano del siglo XX. Década de los años sesenta y setenta”, en *Texto y Contexto*, Bogotá, Universidad de los Andes, número 22 (oct – dic de 1993).

[10] Feliza Bursztyn, *Sin título*, 1970. Hierro.  
 Sus agresivas esculturas fabricadas a partir de chatarra y objetos encontrados atacaban el sentido de la estatuaria dominante, a la par que señalaban poéticamente el absurdo, la violencia y el deterioro de la sociedad colombiana.



[11] Bernardo Salcedo, *Primera Lección*, 1970. Pintura al duco sobre madera.  
 450 x 270 cm.  
 La crítica cruda, el humor y la ironía están presentes en esta obra emparentada con el conceptualismo, en la que el artista desmonta el escudo nacional, símbolo vacío que para ese entonces ya había perdido su vigencia.



Se pusieron sobre la mesa preguntas en torno al arte que llevaron a una radical transformación de las formas de construir sentido, en las que se proponía al espectador una participación activa que superara la contemplación: la aparición del objeto encontrado o deconstruido, despojado de valores estéticos, así como el ensamblaje, la ambientación<sup>26</sup> y el *collage* cuestionaron los límites de las categorías estrictas de pintura, dibujo y escultura, y llevaron al arte elementos de la vida cotidiana y la cultura no elitista. La fragmentación de la imagen posibilitó la ruptura del pensamiento lineal y abrió la posibilidad de significados adyacentes. La recontextualización hizo patente la noción de memoria y de las connotaciones de la imagen, así como la coexistencia de pasado y presente. Las obras efímeras y reproducidas técnicamente se apartaron del anhelo de perdurabilidad del “arte tradicional”, desplazándolo al terreno del concepto y la experiencia vital.

La idea de lo nacional se reposicionó en el arte colombiano, pero no necesariamente a partir de una mirada social y politizada que suponía el modelo de la generación americanista, sino mediante la ironía, la manipulación de materiales y la exploración de una “colombianidad” desde lo cotidiano, lo vulgar y las historias mínimas.

<sup>26</sup> Ambientación era el término usado en Latinoamérica en esos años para referirse a las obras que abandonaban la condición de objeto escultórico y rompían la idea de espacio cerrado, tornándolo habitable y a escala humana. El término instalación se empezó a usar en Colombia en los años ochenta.

### 1.3 EL NUEVO ARTE POLÍTICO

Con el cuestionamiento neovanguardista a la separación entre arte y vida se produce un radical desplazamiento del paradigma del arte político: entraba en cuestión la distancia del arte respecto a la práctica social, su efectividad y condición ética; y no simplemente el tema representado. El artista politizado intentó equipararse con el hombre del común, repugnó la distancia que lo aislaba del cuerpo social, denigró de su condición de clase media e intentó un nuevo arte para la “nueva sociedad” que imaginaba a la vuelta de la esquina. Desde este punto de vista es posible hacer un análisis respecto a la manera como se entendía la relación del arte con sociedad; para efectos de claridad, propondremos aquí dos modelos básicos de articulación: politización del arte desde su especificidad, y politización del arte desde su fusión con lo social.

#### POLITIZACIÓN DEL ARTE DESDE SU ESPECIFICIDAD

Como señalamos anteriormente, Marta Traba y su noción de Arte de Resistencia fue el marco general que sustentó la autonomía de la creación plástica politizada. El eje central de su propuesta de especificidad del arte radicaba en que este “pertenece a la ideología cultural y no a la acción directa”<sup>27</sup>; con esto la autora evidencia la posibilidad que tiene el arte de vincularse con la práctica política y al mismo tiempo advierte de sus límites como obra: arte político sí como postura frente a la realidad, más no como práctica política directa. Esto no implicaba un desprecio a su papel ni un escepticismo sobre la absorción y neutralización de su crítica por parte de la sociedad; sino una tarea concreta:

En su poder de descubrir relaciones no visibles dentro de la sociedad, de emparentar la acción del hombre con sus motivaciones profundas, de revelar mecanismos peculiares de tal o cual comportamiento social, y de arrojar luz sobre el progresivo esclarecimiento de grupos humanos que se desconocen enteramente a sí mismos.<sup>28</sup>

Un arte verdaderamente subversivo era aquel que generaba nuevos lenguajes con los que los “súbditos coloniales” (como llamaba la autora a los artistas de los países dominados por el imperialismo) podían hablar por sí mismos; una nueva sensibilidad que demostraría las nuevas prioridades para el hombre del futuro. “En tal caso la cultura de la

---

<sup>27</sup> Marta Traba, “La cultura de la resistencia”, ponencia presentada en la Universidad de Bonn, mayo de 1973. Publicado en : *Marta Traba*, Museo de Arte Moderno – Planeta, Bogotá, 1984, p. 329.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 329.

resistencia rebasa su finalidad estética, y toca una ética y hasta una epistemología”<sup>29</sup>, pero siempre desde el campo concreto del arte.

Esta concepción abogaba por la politización del arte y los artistas, abarcando expresiones del arte político del momento: resaltaba, además de los logros del arte cubano, la renuncia al espectáculo neovanguardista y la reconexión con la sociedad que implicaba el auge del dibujo y el grabado testimonial, así como la actitud crítica con que muchos jóvenes estaban politizando y “nacionalizando” el *pop art*. Su lucha entonces no era en contra de lenguajes o temáticas, sino en contra de los que buscaban:

Abandonar el poder real de la escritura o la creación plástica, para entrar en la acción revolucionaria directa o, en los casos menos dramáticos, para producir y transmitir mensajes operativos, donde no se verifica la mediación artística, sino que simplemente se vehiculan mensajes políticos, económicos, revolucionarios, populares, etc., tan impositivos y alienantes como los mensajes operativos de la industria cultural.<sup>30</sup>

Como vemos, la propuesta de Traba se basaba en que el arte, como *Arte de Resistencia*, se potenciaba con la vinculación a lo político y lo social, pero siempre y cuando conservara una distancia que resguardara su autonomía y lo mantuviera en el marco de las instituciones del arte.

## POLITIZACIÓN DEL ARTE DESDE LA FUSIÓN CON LO SOCIAL

El otro gran modelo de arte político (configurado por la interlocución intensa entre artistas, activistas y científicos sociales, a partir de la práctica política y las necesidades del momento) planteó la necesidad de fusión con el movimiento social y las organizaciones políticas. El contexto sociopolítico marcaba para los artistas una necesidad por significar y alcanzar un efecto en la población, lo que los llevó a preguntarse por el funcionamiento del arte en la sociedad.



[12] “Pintaremos hasta el cielo, pintaremos hasta vencer”, era el lema de las **Brigadas Ramona Parra**, de Chile. Fueron un colectivo de artistas que desde mediados de la década del sesenta realizaron murales clandestinos, y que florecieron a partir del triunfo del socialista Salvador Allende. Las Brigadas Ramona Parra, con quienes el Taller 4 Rojo mantuvo una constante interlocución, fueron también convocantes del Encuentro de Plástica Latinoamericana, en La Habana, 1972.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 327.



Su postura respecto a la fusión del arte con la acción política bebía eclécticamente de fuentes diversas: por un lado, tomaba elementos de la concepción de vanguardia y neovanguardia artística en su cuestionamiento a la autonomía del arte (que critica el aparato de distribución al que está sometida la obra, así como las ideas y el estatus de arte que determinan la valoración de las obras en la sociedad del momento) y por otro lado, retoma de la vanguardia política su preocupación por el contenido de la obra y su exigencia de vincularse con la vida. Los artistas asumieron una nueva autorrepresentación como sujetos: más que observadores y comentaristas de la realidad (y de la revolución), quisieron ser un motor dentro de esta, un detonante para la lucha, generalmente desde la militancia marxista.

## LLAMAMIENTO A LOS ARTISTAS Y CRÍTICOS DEL ARTE

Esta preocupación por la vinculación con lo social fue el punto de partida del Taller 4 Rojo, quienes nunca condensaron sus planteamientos en un manifiesto fundacional que hablara de sus postulados y objetivos, pero fueron contenidos en la declaración final del *Encuentro de Plástica Latinoamericana*, (La Habana, mayo de 1972), en el cual tuvieron una participación activa. Dicho evento fue convocado por el Instituto de Arte Latinoamericano de

la Universidad de Chile y la Casa de las Américas de Cuba; en él participaron delegados de 10 países latinoamericanos, que en total sumaron 26 artistas (entre los que se encontraba Carlos Granada, en calidad de delegado del Taller 4 Rojo). Además de la *Exposición de Plástica Latinoamericana*, los delegados al Encuentro sesionaron en mesas de trabajo en torno al papel del artista y las estrategias de participación cultural en Latinoamérica, dando como resultado un *Llamamiento a los Artistas y Críticos de Arte*, en el que se explicitaron ideas básicas y posturas de consenso, relacionadas no a algún

[13] Cartel de Raúl Martínez. *Cuba en Grenoble*. 1969. Además de referente político, Cuba se posicionó como una de las más importantes experiencias artístico-culturales en todo el continente, con una autoridad que hacía contrapeso al modelo norteamericano. Uno de los desarrollos más reconocidos del arte cubano durante los primeros años de la



revolución fue el cartel, que por su frescura visual, sincretismo de corrientes artísticas y capacidad de comunicar alcanzó gran difusión e influencia por todo el continente.

estilo o modelo específico del arte, sino a la postura de los artistas frente a su realidad sociopolítica.

A partir del *Llamamiento a los Artistas y Críticos de Arte*<sup>31</sup> evidenciamos cinco desplazamientos en la idea de arte en la época: una revisión respecto la función del arte, énfasis en los significados, cambios en el público del arte, en la figura del artista y viraje de la estética a la ética.

#### 1. Desplazamiento de la noción de función del arte.

La función del arte en el proceso de transformación revolucionaria de la sociedad se asumió como una relación compleja entre revolución, mencionada en el Llamamiento como un *proceso que comienza mucho antes de la toma del poder y se proyecta más allá*; y la toma del poder como única posibilidad de establecer *un auténtico programa cultural revolucionario*. En otras palabras, la revolución no se limitaba a la toma del poder, pero si necesitaba de este asalto para posibilitar la puesta en marcha de un proyecto de hombre nuevo. Se relacionaba, de manera implícita y problemática, con el difundido modelo leninista de “los dos pasos”, según el cual, la labor primera de un revolucionario era lograr la toma del poder, para poder así transformar las relaciones sociales burguesas.

Una lectura actual del Llamamiento permite inferir que trataba de esquivar este peligro, enfatizando en la doble función de arte: la función “utópica” y la función “pragmática”. Mencionaremos como función “utópica”, aunque no es referida como tal en el Llamamiento, a aquella que pensaba el arte como un aporte para la *formación de un hombre nuevo*, como concreción futura de una nueva sensibilidad y forma evolucionada de sociabilidad basada en la solidaridad, como lo plantearon el “Ché” y Camilo Torres.

Coincidió con lo desarrollado por Karl Marx en los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844, según el cual el arte tiene la función de satisfacer las necesidades de objetivación del hombre, no en un sentido práctico sino en el sentido espiritual. Es decir, concebía al arte como una de las principales herramientas que tiene el hombre para “humanizarse” a si mismo, para ser plenamente humano. Aunque esta función “utópica” es señalada en otros apartes del Llamamiento, en ningún momento se profundiza en ella, de lo que se puede concluir el rudimentario consenso que existía sobre el tema.

---

<sup>31</sup> “Llamamiento a los artistas y críticos de Arte”, en *España Republicana*, La Habana, Cuba. 1 de Junio de 1972, p 11. En este apartado se usará letra cursiva en todas las citas textuales tomadas del Llamamiento.

## 2. Desplazamiento hacia los significados.

La función “pragmática” del arte, aunque tampoco es mencionada en el Llamamiento bajo ese término, refería a la manera como se participaba concretamente en el proceso de la lucha revolucionaria, e implicaba, sobre todo, un énfasis en la necesidad de significar. Esta función se propuso como el cumplimiento de funciones tanto afirmativas, entendidas como *el rescate y la formación de valores nuestros para configurar un arte que sea patrimonio del pueblo y expresión genuina de nuestra América*; como de resistencia, al *buscar la superación de las limitaciones estéticas y elitistas, oponiéndose al imperialismo y a los valores de la burguesía dominante*. Si partimos de la postura defendida en el Llamamiento, según la cual no existe una entidad histórica latinoamericana lo suficientemente configurada, se entiende cómo las ideas de *afirmación continental nacional* y la *resistencia contra todas las formas de penetración imperialista* son las dos caras de un mismo fenómeno: se resiste afirmando y se afirma resistiendo.

Hábilmente, el Llamamiento asumió una posición abierta en este debate, argumentando que *el arte revolucionario no propone ningún modelo, ni se refiere a ningún modelo, ni se refiere a ningún estilo determinado, pero conlleva, como dice Marx, el carácter tendencioso que tiene el arte creador, en la medida en que afirma y define la personalidad de un pueblo y de una cultura*; trazando así orientaciones generales sobre el papel del arte como resistencia activa al imperialismo y al mismo cuidándose de no dar “normas” de cómo el artista debería lograrlo.

El cambio de foco de lo estético a lo pragmático queda sellado también por la denuncia a *las pretendidas revoluciones estéticas que se presentan como sucedáneos de la revolución social*, es decir, el desplazamiento hacia los significados implicaba, a su vez, una prevención hacia otras obras que se centraban en búsquedas formales. Este aspecto creó una línea divisoria, no sólo frente al modernismo autónomo e incontaminado, sino frente a la misma vanguardia interesada en el cambio de la sensibilidad burguesa a partir de su arte, pero sin unos contenidos socialmente relevantes. No bastaba con revolucionar el arte, la verdadera revolución era la revolución social, y a este fin superior se debían vincular los artistas.

## 3. Desplazamiento de la idea de público del arte.

Si bien el Llamamiento no hizo muchas referencias directas respecto a la necesidad de los artistas por buscar nuevos públicos, si desarrolló algunas concepciones teóricas de acercamiento al espectador. Las *limitaciones esteticistas y elitistas*, como característica

del arte burgués, se evidenciaban tanto en el acceso a un reducido público del circuito artístico, como en unos contenidos herméticos comprensibles solo para los iniciados en el arte.

Por esta doble exclusión, el arte dejó de ser la posibilidad de crear sujetos autónomos y autosuficientes, quedando a merced de *la instrumentación que las burguesías locales hacen del arte, transformándolo en un medio más de opresión del pueblo*. En la lucha por el arte se conjugaron también acciones de afirmación de la comunicabilidad, (evidenciado en la búsqueda de diversos mecanismos que mediaran entre el artista y la comunidad) junto con acciones de resistencia ante el circuito y los intermediarios del arte (que provocaban la *dependencia del artista de los férreos mecanismos de la oferta y la demanda, de las modas impuestas y del esteticismo que emana de ellas*, condicionando así al artista a producir de acuerdo a las exigencias del mercado, inhibiendo su esencia humanizadora). El llamado a la comunicabilidad trascendía la autonomía del arte y, aunque no tomaba partido por una u otra forma de expresión, le asigna la tarea de vincularse con la política, la pedagogía y la praxis social, de acuerdo a las necesidades particulares de cada país. La efectividad del arte pasó a ser entonces una de las preocupaciones preponderantes en el camino de la comunicabilidad.

En este contexto se asume un importante desplazamiento teórico, necesario para hacer frente a los peligros de la espectacularización de la cultura: el proyecto de un arte masivo, divertido, racional y liberador (planteado por Walter Benjamín), estaba ya claramente condicionado por la industria cultural capitalista que anulaba su potencial crítico y vulgarizaba sus expresiones. Sin embargo, en el contexto político en que se inscribió el Llamamiento, no era posible defender un arte cerrado sobre si mismo, sobre sus características formales, elitista y alejado de la amplia difusión.

A partir de esta conciencia surgió la necesidad de un marco conceptual que permitiera legitimar un arte que, aunque masivo, no estuviera controlado por la burguesía ni se sometiera a la manipulación los medios de comunicación capitalistas. Como lo puntualizó Néstor García Canclini<sup>32</sup>, era necesario establecer una diferencia conceptual entre arte de elite, arte de masas y arte popular. El autor señala al arte elitista como aquel originado en la burguesía (y algunos sectores de la pequeña burguesía) interesado en producir obras en donde el valor artístico radique en el gesto individual y original del creador; y en donde el papel del espectador se resume en la contemplación de objetos fetichizados. El arte de masas es igualmente producido por las clases dominantes o

---

<sup>32</sup> Cfr. Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977.

especialistas a su servicio, y su objetivo (además de producir ganancias) es transmitir al pueblo la ideología burguesa; su valor supremo es el sometimiento feliz de la población. El arte popular es producido por la clase trabajadora o artistas identificados con esta; su objetivo, más allá de la utilidad económica o su originalidad, está en la calidad de la producción, la amplitud de su difusión y, sobre todo, la representación y satisfacción solidaria de las necesidades del conjunto del pueblo.

Aunque la idea de arte popular y la relación arte-política ya había sido reflexionada en Latinoamérica desde décadas atrás a partir de la experiencia del muralismo mexicano y los nacionalismos<sup>33</sup>, es en este periodo cuando se le teoriza desde el ámbito de las ciencias sociales: la noción de “arte popular” estaba marcada entonces por la manera cómo se realizaba la producción, distribución y consumo de la obra de arte. Con una argumentación que hoy día puede parecer tautológica, se desplazaba la noción de público, centrado no en el problema de la difusión sino de posición de clase: lo popular era aquello que se identificaba con “las necesidades del pueblo”. Entonces, la concreción de un arte popular residía en la capacidad que debía tener el artista para reconocerse y asumirse como parte del pueblo, acercamiento necesariamente tamizado por su específica posición política y su particular concepción de lo que significaba “pueblo”.

#### 4. Desplazamiento de la figura del artista

Respecto a la figura del artista, vemos cómo el Llamamiento partía de la convicción que la resistencia contra el circuito del arte era ejercida desde la historicidad de todo esfuerzo, es decir, que el artista estaba inevitablemente limitado por las oportunidades propias de una época capitalista, (hostil a la creación) que lo limitaba en su trascendencia y lo alienaba haciéndolo depender del mercado.

El Llamamiento se mantuvo claramente en los linderos de lo planteado por Marx en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, en los que señaló que la enajenación del trabajo obliga al arte a enfocarse principalmente en la utilidad material, abandonando su tarea humanizadora (la “esencia” del arte) para convertirse en un instrumento más de la subsistencia material, haciendo que las posibilidades creadoras sean absorbidas por las exigencias del mercado, tanto en forma como en contenido. De esta manera, concluye Marx, en una sociedad en la que la obra de arte desciende a la categoría de mercancía, el

---

<sup>33</sup> En el contexto colombiano de los años 30 el debate sobre “lo popular” en el arte tuvo connotaciones específicas: los artistas de la generación “americanista” retrataban *tipos* del pueblo (indígena, campesino, obrero); su intención radicaba en visibilizar sectores ocultos de la sociedad y romper con la academia, más que respaldar un programa político (como sí sucedió en el caso del muralismo mexicano).

arte se degrada llegando a la contradicción abierta entre el arte y el capitalismo, entre producción mercantil y libertad de creación.

Entonces, la superación dialéctica de la alienación del arte en el mundo capitalista sólo era posible para el artista *insertándose activa y eficazmente en la lucha revolucionaria, reconociéndola como su propia lucha y librándola con sus armas dentro del mismo proceso*. Así como el artista debía vincular su obra a la acción política revolucionaria, esta vinculación propiciaría la misma transformación del arte y daría un renovado sentido a la creación plástica del continente; nuevo arte que contribuiría al advenimiento del *hombre nuevo*.

##### 5. Desplazamiento de la estética a la ética

Tal vez uno de los desplazamientos más significativos enunciados en el Llamamiento es el de la estética a la ética, entendido como la exhortación a los artistas latinoamericanos a asumir de manera consecuente una postura crítica ante el contexto sociopolítico en que se desarrollaban. No bastaba simplemente con denunciar la *pretendida neutralidad del arte*, era necesario exigir un compromiso tanto de la obra como del mismo artista: *el artista latinoamericano no puede declararse neutral ni separar abstractamente su condición de artista de sus deberes como hombre*. De esta manera se impugnaba a los artistas no sólo a que se sumaran a un proyecto progresista de sociedad, sino que encaminaran su producción plástica a la positiva consecución de dicho proyecto. No es sólo el arte el que debe estar comprometido, es el artista como sujeto el que debe entenderse como parte activa del proceso revolucionario.

La conciencia revolucionaria del artista fue asumida en la militancia política revolucionaria, *es por ello que para el artista latinoamericano la actitud militante vale tanto, tiene tanta importancia como su obra*, ya que desde ella se podía desplegar la dialéctica relación entre obra de arte y praxis social. De esta radical y controvertida afirmación podían desprenderse, por lo menos, dos grandes consecuencias: Primero: la idea del *advenimiento de un hombre nuevo* y de la *auténtica voz del pueblo* evidenciaban un componente romántico-místico propio de la "moral revolucionaria" de la época, presente tanto en el ejercicio de la creación plástica como en la militancia política; se soportaba la precariedad del presente para forjar un futuro luminoso, cualquier sacrificio personal se validaba en la medida que fuese encaminado hacia fines superiores. La vida al límite, la inmolación y el sacrificio marcaban la radicalidad de la acción política, y

conminaban al artista a rechazar los circuitos de prestigio y éxito artístico, fomentando la vinculación directa y la disolución en los movimientos sociales.

Segundo: esta identificación de la obra con la actitud militante y proyecto político abrió el camino para intercambiar propósitos (búsqueda del arte y el hombre nuevos) por condicionamientos a la creación: si bien esta vinculación en algunas oportunidades amplió significativamente las posibilidades prácticas y teóricas del arte, desembocó en no pocos casos en un proceso en que los artistas abandonaban la creación artística o la instrumentalizan a las necesidades de su organización.

## PRÁCTICAS ADYACENTES Y CONTAMINADAS

Así como en otros aspectos, en el arte político existió una constelación de respuestas y fórmulas (muchas veces dicotómicas y excluyentes) con las que se defendía una u otra postura en cuanto a la manera adecuada de participar en los procesos sociales, y entre cuyos defensores se levantaban frecuentes controversias. El análisis de las propuestas defensoras de la autonomía y las defensoras de la fusión con lo social planteadas anteriormente son útiles a escala macro para comprender dicho periodo, pero sería un error descartar los numerosos matices y puntos de cruce que se dieron entre ellas. Para acercarnos a la complejidad del momento es útil una mirada a dos visiones contrarias de entender el compromiso frente a la realidad, que llamaremos aquí: los políticamente “puros” y los “consecuentemente incorrectos”.

### 1. Los “políticamente puros”



[14] Clemencia Lucena  
*Fuera el imperialismo yankee*,  
1973. Litografía, ed. 5000  
ejemplares (publicado por MOIR)  
48 x 67 cm.

Para introducir el asunto puede ser ilustrativo el comentario que publicó Clemencia Lucena respecto al XXII Salón Nacional de Artistas de 1971, en donde se refería a las obras presentadas por integrantes del Taller 4 Rojo. Lucena (nacida en 1945 y fallecida en 1983) era una conocida artista plástica y comentarista de arte, que desarrolló en sus inicios una lúcida obra política mediante alusiones al Pop, y que a partir de su más fuerte militancia dentro del MOIR (Movimiento Obrero Independiente

Revolucionario, de orientación Maoista) fue cambiando su obra a una afín a los formas del realismo Chino.

El lenguaje utilizado y la rigidez de las críticas hechas contra los futuros fundadores del Taller 4 Rojo partieron de su descalificación como “revolucionarios de palabra y reaccionarios de hecho, los revisionistas, la derecha camuflada tras una careta de izquierda”<sup>34</sup>. A continuación intentó una interpretación de la obra de estos artistas, de donde extrajo supuestas conclusiones referentes a la *corrección* o *incorrección* de su postura ideológica: respecto a la obra *Sin título*, de Carlos Granada (imagen 15), decretó que se trataba de una “simbología confusa” de donde “se extrae de todas maneras la siguiente advertencia: lo único que queda de la lucha es la derrota”. De *Conjunto Testimonio*, de Diego Arango (imagen 16), concluyó que existía “crasa ignorancia o malas intenciones” al no representar las “heroicas luchas que libra hoy el campesinado”. Respecto a *Sin Título*, de Nirma Zárate (imagen 17), con desdén la descalificó de caer en el simple “reformismo, en la sensiblería, en la alharaca lastimera e inútil”.

Como se evidencia en estos fragmentos, la crítica de Lucena parte del cisma entre forma y contenido (muy común en los debates de la izquierda radicalizada del momento), pero tomando partido exclusivo por el “contenido” de las obras, de cuya valoración político-moral dependía la valoración como obra de arte. El arte, según Lucena, tenía unos “deberes revolucionarios”, entendidos como la necesidad de mencionar la realidad y extraer la “verdad” de sus hechos, es decir, ilustrar la lucha de clases, la violencia revolucionaria, y expresarlo en un lenguaje básico entendible para la población iletrada. Solo así “estas obras llenan entonces una serie de requisitos que les permiten no solo llegar a la población, sino también estimularlos



[15] Carlos Granada, *Sin título*. 1971. Óleo.



[16] Diego Arango, *Conjunto testimonio*. (fragmento) 1971.



[17] Nirma Zárate, *Sin título*, 1970. Fotoserigrafía 100 x 70 cm.

<sup>34</sup> “Formas puras y formas políticas en el XXII salón”, El Tiempo, diciembre 5 de 1971, en: Clemencia Lucena, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, Bogotá, Bandera Roja, 1975, p. 57.



y contribuir a unirlos a sus luchas".<sup>35</sup>

Clemencia Lucena se apoyaba en una tendencia muy esparcida dentro de buena parte de la izquierda de la época, fuertemente atizada por la polaridad propia de los años de la Guerra Fría: la visión binaria de la realidad; según esta, en el mundo existían dos corrientes ideológicas antagónicas, una burguesa y proimperialista que intentaba afianzar el régimen de explotación, y otra proletaria y popular que intentaba demoler este régimen. La posición incorrecta era la que no rechazaba cabalmente a la burguesía y sus expresiones, la posición correcta era la que aportaba al proceso revolucionario. El pensamiento *políticamente puro*, cuya representante más visible en Colombia era Lucena, era aquel que partía de la consigna de que es completamente ilusorio querer detenerse en un punto intermedio: se está completamente con la revolución o se está completamente contra ella.

En este lugar se puede rastrear la distancia del Taller 4 Rojo con la postura de Clemencia Lucena. Aunque con varios elementos en común (énfasis en la necesidad de la articulación del arte con la lucha social), el acercamiento a la obra difiere en la medida que Lucena rompe el delgado equilibrio entre preocupaciones plásticas y políticas planteado en el Llamamiento, supeditando completamente la valoración plástica a la concordancia con el discurso ideológico. Por otro lado, la obra de Lucena no se preocupaba por el cuestionamiento de las convenciones ni de la institución del arte, los mecanismos de mercantilización ni los espacios de legitimación, sino por la ilustración directa y unívoca de unos contenidos definidos por su específica orientación política.

## 2. Los consecuentemente incorrectos



[18] Antonio Caro, *El imperialismo es un tigre de papel*. 1973. Ambientación.

En la orilla contraria encontramos a los artistas que se asumían como críticos y provocadores respecto a las acciones del Estado y las doctrinas del arte oficial, los discursos anquilosados y las prácticas codificadas de la izquierda y la derecha, generalmente desde una actitud libertaria y anti-militante. Un ejemplo visible de esta tendencia fue el artista bogotano Antonio Caro, que salió a la luz pública en 1970, siendo aún estudiante de la

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 62.

Universidad Nacional<sup>36</sup>; en esta época su producción se caracterizó por la irreverencia y la apropiación de estrategias del arte conceptual, como fue el caso de la obra “El imperialismo es un tigre de papel” (imagen 18).

Esta obra de 1973, presentada en la exposición *Nuevos Nombres*, del Museo de arte Moderno de Bogotá, era una ambientación para la cual recortó en cartulina blanca varias decenas de siluetas con la forma de un tigre a tamaño natural, las cuales colgó en el museo (durante el cóctel de inauguración), además de una pancarta en seda roja donde estaba escrita la consigna de Mao Tse Tung “El imperialismo es un tigre de papel”, con caracteres blancos que simulaban los usados en los carteles del vanguardismo soviético de los años 20. Aunque existió un cierto afán de provocación para ganar visibilidad, (reconocido por el mismo artista) la lectura de la obra no puede reducirse a un simple divertimento, como en su momento fue criticado por sectores de la derecha, ni como burla frívola, como lo calificaron sectores de la izquierda radicalizada que llegaron al intento de destrucción de la obra. A partir de esta obra de Caro afirmamos tres desplazamientos en la postura de los artistas disidentes de la época:

#### 1. De la representación de lo político a la política de la representación

Como se planteó anteriormente, según un amplio sector de artistas el arte debía representar lo popular, la violencia revolucionaria, la lucha de clases, la burguesía reaccionaria y otras nociones políticas; sin embargo, no existía entre la mayoría de estos artistas una diferenciación conceptual entre la realidad (la miseria, el hambre, la violencia, la marginación, entre otras) y la política (como construcción teórica a partir de la cual organizamos nuestra percepción de la realidad); entonces, dada esta falta de discriminación entre realidad y política, las intenciones de representación de la realidad y sus conflictos devenían, en no pocos casos, en representación de postulados políticos. Esta representación de la política se percibía tal vez con mayor intensidad en las consignas, entendidas como la condensación de toda una línea ideológica, usada como guía para la acción y como distinción de otras agrupaciones.

“El imperialismo es un tigre de papel” era una consigna muy en boga por esos días, manejada por círculos que asumieron el pensamiento maoísta, pero conocida por amplios sectores de estudiantes que, a fuerza de repetición, llegaron a incluirla dentro de su cotidianidad. Esta situación la convirtió en una especie de marca registrada, patrimonio histórico y santo y seña.

---

<sup>36</sup> Fue estudiante de la facultad de Bellas Artes de la UN, durante el periodo de 1969 a 1971. Nunca se tituló.

La obra de Caro, en apariencia ingenua, puede ser leída como una crítica mordaz a los discursos políticos del momento. Su táctica era representar la representación, evidenciar la consigna política no tanto como ideología condensada, sino como significante cuyo significado, o bien varía de acuerdo a quién lo interprete, o bien se suspende ante la sonoridad de las palabras, deviniendo en pose. ¿Qué significa que el imperialismo sea un tigre de papel? Ante todas las respuestas y construcciones posibles, Caro escogió la más directa: representar la consigna con una literalidad exagerada, exageración que sirve para señalar su ambigüedad y como forma de subversión.

“El imperialismo es un tigre de papel” es un ejemplo de cómo el arte político se deslizaba de la representación de postulados políticos, encaminados a “estimular al pueblo para la lucha”, a un arte político preocupado por señalar la in-autenticidad de la cultura, por exponer los valores sobre los cuales se estructuran las representaciones sociales (y, por ende, las decisiones y las acciones de los individuos).

## 2. Del programa político a la crítica de los valores

Si bien se mantiene como postura política, la obra de Caro es más una actitud que una declaración, ya que no puede ser entendida bajo la perspectiva de la política reglada, construida sobre imágenes de identidad de clase, de lo correcto y lo incorrecto. Más allá de intentar la representación de clase alguna, busca poner entre paréntesis los valores hegemónicos del momento, ridiculizándolos para hacerlos visibles, y de esta manera influir en la aceptación o rechazo de estos.<sup>37</sup>

Bajo esta perspectiva, su crítica integra el cuestionamiento de los valores sociales con el cuestionamiento a los valores del arte. Además de la poner en evidencia el vaciamiento de significado, “El imperialismo es un tigre de papel” utilizó recursos que no se habían posicionado en el medio artístico colombiano: la obra de arte efímera, lo no comercializable, los materiales y acabados deleznable.

## 3. De la militancia política a la militancia artística

La opción ética de Caro no radicaba en insertarse en la lucha popular y revolucionaria, ni mucho menos en la disolución del arte en la acción política. Su propuesta, si bien era definitivamente politizada, se basaba en un intento de intervención dentro del circuito cultural. En palabras de Caro: “Es fácil hacer un arte político sin coparticipar de un trabajo

---

<sup>37</sup> Cfr. Álvaro Robayo, *La crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano*, Bogotá, Convenio Andrés Bello – Uniandes, 2001.

militante, creo que es más importante aportarle al arte que a la política, el arte político no le aporta a la política”<sup>38</sup>

Caro separaba su condición de artista de su condición como persona (en la cual no tenía ningún tipo de militancia o actividad política pública reconocida), de esta manera se asumía artista como una “puesta en escena” determinada por hechos y actitudes de tipo ético, que se materializan en decisiones como a donde iba, con quién participaba, en donde intervenía, etc. Su interés estaba enfocado más en las intervenciones a escala personal que a la participación en los procesos de transformación de la sociedad, impugnando la visión militante de la moral “revolucionaria” de la época para resaltar su propia moral “pequeño burguesa”.

Propone también una fusión del arte con la vida, pero el lugar para esto es la cultura y no la acción política. Esto no debe entenderse necesariamente como un intento de fracturar cultura y política (las cuales están indudablemente relacionadas), sino como el proyecto que no centra en la destrucción revolucionaria de lo existente, sino en el cambio axiológico de sus fundamentos. El arte de Caro renuncia progresivamente a su autonomía y se convierte en una posibilidad de salir del determinismo biológico, filosófico o existencial. Se disuelve en la vida, pero entendida esta como los modos de hacer cotidianos, regidos por unos valores que limitan o favorecen la realización humana plena. Su lucha no es por el asalto al poder, sino un recatado esfuerzo por devolver al hombre la capacidad de controlar sus significados.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Citado por: Miguel Gonzáles, “Todo está muy Caro”, en *Revista Arte en Colombia*, Bogotá, número 13 (octubre de 1980), p. 40.

<sup>39</sup> Cfr. María Clara Cortés, *Acercamientos a la obra de Antonio Caro*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia – Facultad de Artes, 2001.

## **II. DEL TALLER 4 ROJO AL TALLER CAUSA ROJA: HACIA UN PROYECTO DE ARTE POLÍTICO EN COLOMBIA**

### **2.1 FUNDAMENTOS: LA GRÁFICA TESTIMONIAL Y EL TEATRO EXPERIMENTAL**

Conformar un grupo en estos primeros años de la década del setenta era en si misma una opción política: en contravía de otros países latinoamericanos, en Colombia no existía una tradición de asociación ni trabajo colectivo entre los artistas plásticos. Aunque habían existido movimientos y grupos reconocibles<sup>1</sup>, en la mayoría de los casos estos se habían asentado en torno a proyectos generales y preocupaciones adyacentes, más que alrededor de programas específicos o, sobre todo, formas colectivas de creación. Sin embargo, la situación de la década del setenta hacía que desde el movimiento social y desde otros ámbitos de las artes (sobre todo las artes escénicas y la música) existiera un creciente impulso por la generación de grupos. Fuese como estrategia política o como forma de creación, la acción colectiva se veía en esos años como respuesta posible a la crisis del arte y la sociedad. Bajo esta perspectiva, el Taller 4 Rojo fue uno de los primeros que asumió el espíritu colectivista que ya estaba presente en otras artes y países.

El Taller 4 Rojo surgió como respuesta a las situaciones concretas de su momento, sin embargo, los estudios que hasta ahora se han hecho de él se limitan a hablar de su fundación y disolución, sin abordar a profundidad cuestionamientos sobre los antecedentes directos de su propuesta colectiva, inmersos, como se abordó en el capítulo anterior, en el contexto del arte latinoamericano influenciado por la Revolución Cubana y sus transiciones en el campo del arte y de la crítica. No proponemos un enfoque biográfico, sino la revisión de dos experiencias que influyeron directamente en su posterior concreción: el movimiento de la gráfica testimonial y el teatro experimental.

---

<sup>1</sup> Entre los que se destaca el grupo de “Los Bachués”, fundado en 1930, interesado en acoger para Colombia el espíritu americanista que recorría el continente.

## MOVIMIENTO DE LA GRÁFICA TESTIMONIAL

Aunque no fue una agrupación ni hubo homogeneidad en sus prácticas ni planteamientos, muchos historiadores coinciden en identificar en Colombia, durante la década del sesenta y la primera mitad de la del setenta, un florecimiento de la gráfica con un claro contenido político. El movimiento de la gráfica testimonial, mencionado de diversas maneras,<sup>2</sup> fue la respuesta que buena cantidad de artistas asumieron frente a una sofisticación y elitización del arte con la que no concordaban.<sup>3</sup> El Taller 4 Rojo fue una de las últimas expresiones del movimiento de la gráfica testimonial; ocupando lugares ya abiertos, aprovechando su prestigio y llevando al extremo, desde su particular punto de vista, las preocupaciones del movimiento.

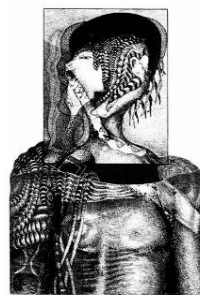
Si bien en Latinoamérica existía desde generaciones atrás una tradición gráfica emparentada con los nacionalismos, es en el periodo de los sesenta y setenta cuando se dio una revaloración del grabado como medio adecuado



[19] Alfonso Quijano. *La cosecha de los violentos*. 1968. Xilografía. 39 x 68.5 cm.



[20] Luís Ángel Rengifo. *De la serie violencia: piel al sol*. 1964. Aguatinta y aguafuerte sobre papel. 15.8 x 29.3 cm.



[21] Pedro Alcántara Herrán. *Retrato de un guerrero*, 1972. Litografía. 32 x 24 cm.

<sup>2</sup> En la historiografía del arte colombiano no existe consenso sobre la denominación de este fenómeno: la investigadora Ivonne Pini lo denomina como “gráfica testimonial” en el libro *Arte y Arquitectura Latinoamérica* (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1985); mientras que el historiador Germán Rubiano lo menciona como “figuración política” en su texto para la *Historia del Arte Colombiano*, (Bogotá, Salvat, Tomo VI, 1998); por su parte, la comunicadora Clemencia Arango utiliza la expresión “grabado contestatario” en su investigación *El auge del grabado contestatario en los años sesenta y setenta en Colombia* (Bogotá, Becas Nacionales, Ministerio de Cultura, 2004). Usaremos aquí la expresión gráfica testimonial, por considerarla como la más ajustada al fenómeno.

<sup>3</sup> Si bien este estudio no intentará una reconstrucción de sus principales exponentes y obras, es importante mantener en la memoria nombres claves como los de Luís Ángel Rengifo y Pedro Hanne Gallo, quienes desde el Taller de Grabado de la Universidad Nacional abrieron el camino para la consolidación de una generación de grabadores, entre los que destacan Alfonso Quijano, Augusto Rendón y Umberto Giangrandi; además de otros que, aunque no necesariamente desarrollaron allí su etapa de formación, fueron eco de este impulso, haciéndose partícipes de los elementos operativos y de lenguaje con los cuales consolidaron la tendencia neo figurativa y testimonial. Entre ellos destacan Pedro Alcántara Herrán, Clemencia Lucena, Luís Paz, Diego Arango, Nirma Zárate, entre otros

para responder a la condición socio cultural del contexto. Esto impulsó la labor colectiva, la serialidad y la reproductibilidad a bajos costos, facilidades que atrajeron a numerosos artistas. Así lo plantea la investigadora Ivonne Pini:

La temática testimonial retornó con nuevos bríos pero la distancia con las experiencias de las primeras décadas del siglo es sensible. El peso de las diversas vertientes de la nueva figuración involucró a representativos grabadores, y fueron varios los artistas que optaron por un expresionismo realista vinculado al testimonio, pero ya sin caer en el nacionalismo reiterativo ni en la repetición de formas decimonónicas en el campo formal.<sup>4</sup>

El llamado “Boom de la Gráfica” estuvo evidenciado por un fogoso aumento del número de exposiciones de trascendencia nacional e internacional centradas en el grabado, el dibujo y el diseño; entre las que destacan la Bienal de Grabado Latinoamericano (San Juan de Puerto Rico, desde 1970), la Exposición Panamericana de Artes Gráficas (Museo La Tertulia, Cali, 1970), y las diferentes versiones de la Bienal Americana de Artes Gráficas (Museo La Tertulia, Cali, desde 1971). A partir de este contexto puntualizaremos tres aspectos determinantes para nuestra valoración como fenómeno: la generación de la violencia, el debate sobre la vanguardia y la reproductibilidad como ideal popularizador.

- La “Generación de la Violencia”

Es solo en la década del sesenta cuando La Violencia bipartidista que desangró el país desde 1946, empezó a ser reflexionada por fuera del discurso maniqueo de culpar al bando contrario. Aunque anteriormente existieron notables excepciones de artistas que reflexionaron sobre La Violencia, fue solo con el caudal de documentos e investigaciones que se inició en 1962<sup>5</sup> cuando se sustentó y legitimó la labor de artistas que, desde una renovación de los lenguajes estéticos, sintieron la urgencia de expresar su estupor por lo sucedido.

La tendencia a la no figuración, tan intensa en la década anterior, empezó a ser reiteradamente cuestionada: también en 1962, Alejandro Obregón gana el Premio de Pintura del XVI Salón Nacional con el hoy clásico óleo “Violencia”, sobre el cual se publicaron sendas críticas que destacaron su superación de lo anecdótico y su

---

<sup>4</sup> Ivonne Pini, “La gráfica testimonial de México, Argentina y Colombia”, en Ivonne Pini (compiladora), *Arte y Arquitectura Latinoamérica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1985, p. 117.

<sup>5</sup> En 1962 causa conmoción en los medios académicos y políticos la publicación del libro: *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*, en el que se documentan las atrocidades cometidas por Conservadores y Liberales y se analizan los procesos socio-políticos que les dieron lugar. Fue escrito por Monseñor Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, quienes, junto con el padre Camilo Torres Restrepo, fueron también introductores de los modernos estudios sociológicos en Colombia.

incuestionable valor plástico. Desde el mismo medio cultural dominante (las instituciones oficiales y las galerías de arte de renombre) empezaron a ser objeto de debate las preocupaciones por la temática y la apertura a inquietudes políticas del arte, aceptando el compromiso de los artistas que hablaban de la situación, siempre y cuando respetaran al mismo tiempo las fronteras y los lenguajes propios de las artes. La neofiguración avanzaba con la década acaparando espacios, encontrándose con el drama de La Violencia: las nuevas generaciones de pintores se apropiaban de las aperturas formales para comentar, de manera estetizada, su visión sobre el periodo.<sup>6</sup>

La nueva ola de politización llegó para los artistas colombianos como reflexión sobre su pasado reciente y recuperación de una memoria atroz que el Frente Nacional se empeñó en borrar bajo el tácito acuerdo de omitir el pasado para reconstruir el presente. Con sus obras, los artistas enfrentaron la visión oficial según la cual la reconstrucción del país se limitaba a la reimplantación de un orden institucional formal, pero que no incorporaba al conjunto de la sociedad ni saldaba las heridas dejadas por La Violencia. La memoria resurge por los cauces de la estética y adquiere un valor político: la memoria, como respuesta al silencio sobre el que se erigió el Frente Nacional, devino en arma política y estrategia de resistencia al llevar a un primer plano la necesidad de ilustrar la barbarie y los excesos. Política era recordar La Violencia.<sup>7</sup>

El grabado, con sus posibilidades de reproducción múltiple y su lenguaje directo y figurativo, fue la respuesta más clara cómo se denunciaba, se ampliaba el público y se exploraban habilidades y técnicas propias del arte. Su mismo carácter de impronta lo convirtió en medio privilegiado para plasmar las marcas de La Violencia: huellas en la memoria y huellas en el papel.

El artista de la gráfica se sintió testigo de su tiempo, pero su acercamiento se nutría sistemáticamente del feísmo, la deformación, la ironía y demás estrategias ligadas a una nueva figuración. El grabador como testigo impulsó la modificación de la figura del artista, pasando de la actitud heroica y adelantada, propia del modernismo, a una en que lo fundamental fue ubicarse en su tiempo e imbuirse en la mirada del común. Este cambio de foco abrió la puerta para la transformación de la noción del arte: en su papel de testigo, el artista no podía ocultar lo sucedido, dando al arte la función de tribunal de la

---

<sup>6</sup> Es dicente una rápida revisión de los premios de los Salones Nacionales, ganados en 1962 por Alejandro Obregón, con el cuadro “*Violencia*”; en 1963 por Carlos Granada, con “*Solo con su muerte*”; en 1964 por Augusto Rivera, con “*Paisaje y carroña*”; y en 1965 por Norman Mejía, con “*La horrible mujer castigadora*”; todos ellos con consideraciones en torno a La Violencia.

<sup>7</sup> Cfr., Nicolás Rodríguez Idárraga, *op. cit.*



verdad y comentarista objetivo. La meta en algunos casos era aleccionar, mientras que en muchos otros se apelaba a la conmoción para generar en el espectador una inquietud que lo obligara a asumir una postura. Juzgar, hablar por las víctimas, interpretar, deducir, recordar, incitar, en otras palabras: hacer ruido.

- Gráfica como retaguardia

Algunas veces manifiesta y muchas otras implícita, la controversia desde la segunda mitad de la década del sesenta en torno a la idea de vanguardia era relevante: en el fondo se debatía la manera específica cómo los artistas latinoamericanos asumían los nuevos planteamientos teóricos, la ola de internacionalización del arte, la industria cultural norteamericana y los valores importados de las sociedades del primer mundo. Sin embargo, como se desarrolló en el primer capítulo, la discusión se limitó cada vez menos al afán de estar al día o el culto al internacionalismo, y derivó en cómo crear una arte que actuara contextualmente, que conservara su capacidad de significar y relacionarse con la vida. El término vanguardia empezó a denominar a aquellas expresiones artísticas que buscaban revelarse contra las convenciones dominantes de la plástica, sustituyendo, en cuanto a las connotaciones de su uso común, al término “moderno” utilizado en décadas anteriores.

En el medio cultural colombiano el discurso de Marta Traba, ahora politizado desde su perspectiva latinoamericana de Arte de Resistencia, continuaba colmando gran parte de los espacios; en él se asumía vanguardia como experimentalismo, y el experimentalismo con la “estética del deterioro”, entendida como aquella según la cual el valor central de la obra de arte era su volatilidad y ausencia de cualquier significado trascendente. Se percibe en la posición de la autora una tendencia a descartar el claro componente político de sus expresiones más radicales en Europa y Estados Unidos<sup>8</sup> y del arte crítico que eclosionó en Latinoamérica en las décadas del sesenta y setenta, a partir de estrategias conceptuales enraizadas en el contexto político-social.

Según Traba, la vanguardia (como experimentalismo vacío de las sociedades de consumo) era resistida desde Latinoamérica respondiendo desde su condición particular: al afán de estar al día se le debía oponer la voluntad por alcanzar un arte pertinente; al

---

<sup>8</sup> “Desengañado de su colaboración con las clases dominantes, el mundo artístico participa en la revuelta biológica, casi instintiva, que sacudía los campus universitarios. La crisis del 68 encontraba su reflejo artístico en muchas de las experiencias neo-dadaístas, happenings, accionismos, etc, y otras más vinculadas a las aspiraciones del movimiento estudiantil que del proletariado.” Tomado de: Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 2001, p. 156.

difundido discurso de la “muerte del arte” y el culto al experimentalismo se oponía una defensa de la vigencia de las tradiciones del arte; ante la pomposidad, el espectáculo y la artificialidad propio de muchas experimentaciones neovanguardistas, el artista latinoamericano debía explorar las posibilidades de la austeridad y la autenticidad. En conclusión, frente a la vanguardia importada, el arte latinoamericano actuaba desde la retaguardia. Para la autora, el dibujo y el grabado eran la forma apropiada para el arte latinoamericano:

El dibujo tuvo un significado profundo. Proclamó lo visual contra la invasión de lo táctil y permitió una lectura descomplicada y sin claves, al revés de las proposiciones conceptuales, que fueron derivando hacia un hermetismo para iniciados y a códigos secretos que la comunidad no podía penetrar. También estimuló la creatividad del espectador al proponerle una forma generalmente abierta que podía “terminarse visualmente”. Su función educadora y comunicativa se ahondó en el grabado, cuya reproducción múltiple terminó con el privilegio de la pieza única.<sup>9</sup>

Y complementa su postulado: “Esta enorme retaguardia de dibujantes y grabadores se convierte en la única vanguardia verdadera, operante y reconectada con una sociedad concreta.”<sup>10</sup>

Un análogo desdén hacia la vanguardia artística se sintió en sectores de la izquierda más radicalizada, para los cuales ésta se relacionaba con “ciertos presupuestos teóricos sacados de la manga por el teórico internacional de turno”<sup>11</sup>, y con una “maratón de modas” con que se pretendía que los artistas latinoamericanos asumieran y reprodujeran el lenguaje artístico internacional. Desde este punto de vista, la vanguardia se conectó con el elitismo y las políticas culturales imperialistas, impulsoras de un formalismo desvinculado de lo social -de lo que habitualmente también se atacaba a Traba, cuyas posturas eran rotuladas de europeizantes.

Ejemplo de la confusión respecto al término vanguardia fueron los militantes textos de la crítica Clemencia Lucena, según la cual el cuestionamiento que Marta Traba hacía respecto al estancamiento de la escuela mexicana y los artistas *comprometidos* “consiste en no estar matriculados los artistas en las corrientes de vanguardia de los países capitalistas, basadas todas ellas en las antiguas premisas del arte por el arte, sea cual sea la forma que tomen (*sic*)”<sup>12</sup>; degradando aún más la noción de vanguardia como experimentalismo, a la noción de vanguardia como esteticismo.

A pesar de diferir profundamente en los criterios de valoración de la obra de arte y el

---

<sup>9</sup> Marta Traba, *Arte en América Latina. op. cit.*, p. 134.

<sup>10</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables. op. cit.*, p.162.

<sup>11</sup> Darío Ruiz Gómez, “El camino de un realismo en Colombia”, en *Arte y Política*, Catálogo del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Octubre 22-Noviembre 22, 1974, p. 3.

<sup>12</sup> Clemencia Lucena, *op. cit.*, p. 38.

papel del artista, Traba y la izquierda radicalizada coincidieron en la idea de resistir al transplante de formas propias de la sociedad opulenta, que en el contexto latinoamericano no serían más que un “elemento catártico perfectamente prefabricado”, tendiente a descargar la agresividad y controlar la acción crítica de los artistas. Por caminos diferentes, el auge que el dibujo y el grabado tuvieron desde mediados de la década del sesenta encontró lugar tanto bajo el paraguas teórico de Traba, como bajo el discurso militante de izquierda.

Se mezclaba inestablemente el rechazo a la novedad (en aquellos casos en que era asumida como valor en sí) con la defensa de valores anacrónicos: el desprecio a “estar al día” era valorado como la posición consecuente de los artistas ante la sofisticación fingida, mientras que la experimentación y los nuevos lenguajes se veían con sospecha. De esta manera, un afán progresista se mezclaba con una defensa conservadora, y un acercamiento conservador del arte se entendía como la forma más progresista.<sup>13</sup>

- La reproductibilidad técnica como proyecto popularizador.

Para gran parte de los artistas politizados de la época aquí estudiada era un imperativo ético y estético producir un arte que abandonara la condición de objeto de consumo burgués y se ubicara al alcance de público no especializado; y fue el grabado la manera inicial cómo los artistas plásticos colombianos intentaron acercar el arte al público. Aunque desde sus orígenes el grabado ha tenido un fin popularizador, en el politizado contexto de estos años la renuncia al objeto único tenía un claro carácter anti-elitista: grabar significaba abandonar el esteticismo gratuito, era pasar del ámbito privado a la esfera de lo público, en donde el creador intentaba comprometerse con el espectador para informarle y persuadirle, más allá de la exhibición de su propia subjetividad y empatías.

Sin embargo, las limitaciones de este acercamiento se hicieron rápidamente patentes: Primero: Aunque pretendía vincularse a la esfera de lo público, el grabado continuaba sustentado en las capacidades intuitivas y experimentadoras del artista, circunscritas dentro de las mismas instituciones burguesas que criticaban; todo lo cual mantenía al grabado alejado de la comprensión y práctica cotidiana del amplio público. Segundo: La

---

<sup>13</sup> Sin embargo, a pesar de este controversial marco teórico, es necesario entender de manera compleja las nociones de Marta Traba y su inocultable defensa de una nueva generación de artistas experimentales. De manera un tanto retrospectiva, planteó que “[la vanguardia,] en los casos en que no perdió de vista la sociedad donde le tocaba representar el papel de miembro iconoclasta e irreverente, fue una corriente de aire fresco, rescató muchos valores de la creatividad popular y entró en la historia actual del arte como legítima parte de su proceso.” Marta Traba, *Arte en América Latina. op. cit.*, p.156.

ampliación de los tirajes, si bien incrementaba las posibilidades de difusión, mantenía alcances demasiado reducidos como para poder lograr una intervención en la práctica social.

A finales de la década del sesenta llega a Colombia la serigrafía artística; el entusiasmo que despertó esta técnica motivó que en pocos años se posicionara en el panorama de las artes plásticas locales, coincidiendo con la expansión y radicalidad de la politización y con la evidencia de las limitaciones que las técnicas tradicionales del grabado aún conservaban. Son al menos tres los factores que impulsaron el rápido florecimiento de la serigrafía en Colombia a partir de los primeros años setenta: el posicionamiento internacional que el *pop art* le dio a la serigrafía dentro del mundo del arte; el regreso al país de un grupo de artistas que estudiaron la técnica en países como Inglaterra, Estados Unidos y España; y el ya mencionado interés por la reproductibilidad técnica y democratización de la creación propio de esos tiempos. Las Bienales de Grabado Latinoamericano de Puerto Rico, así como la exposición y Bienales de Artes Gráficas de Cali, fueron el trampolín desde el cual se catapultó el reconocimiento y expansión la serigrafía dentro del medio artístico colombiano. Ya en 1971 se habían creado talleres de serigrafía en las principales universidades del país, y en 1974 el Instituto Colombiano de Cultura realiza la exposición “Serigrafías”, primera exposición colectiva de obra serigráfica, con lo que oficializa la legitimidad de este medio gráfico en las artes locales.<sup>14</sup>

El uso de la serigrafía que impulsó el *Pop Art*, si bien en algunos casos confirmaba o celebraba el mito del progreso tecnológico, en Colombia se constituía también como una posibilidad de acercarse a la distribución ilimitada de la obra, concebir el artista como parte de un proceso de producción de imágenes (y no como depositario del gesto creador), y tener, por lo tanto, una potencial función política más cercana a las clases populares. Animados por el impulso que en toda Latinoamérica estaba dando la enérgica gráfica de la Cuba Revolucionaria, el tránsito de la serigrafía como técnica al cartel como medio fue la respuesta al énfasis en la reproductibilidad y comunicabilidad que muchos artistas buscaban<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Para profundizar sobre estos aspectos, Cfr. María Elvira Iriarte, *Historia de la serigrafía en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1986.

<sup>15</sup> La problemática de la reproductibilidad fue asumida en estos años desde una perspectiva diferente por artistas como Antonio Caro con su propuesta de “Arte múltiple”: una amplia serie de dibujos que repartió a las puertas del Salón Panamericano de artes gráficas, en 1971; y por Álvaro Barrios con los “Grabados populares”: dibujos publicados en la prensa, que fueron posteriormente firmados por el artista, desde 1972. Cfr. Barrios, Álvaro, *Orígenes del arte conceptual en Colombia. 1968- 1978*, Bogotá, Alcaldía Mayor, 2001.

El uso del cartel implicó un cambio cualitativo para la gráfica colombiana: ubicó la obra en la esfera de lo público; al mismo tiempo que aprovechó las características inherentes a la reproducción mecánica: no existía como objeto único y su reproducción no implicaba una condición estética, económica o social inferior. Mejor que cualquier otra forma de ese tiempo, el cartel proveyó un medio ideal de reconciliación (por lo menos de contención) de dos miradas del arte potencialmente antagónicas: en una, el arte expresaba y exploraba la sensibilidad individual; en la otra, el arte servía como un impulso a la movilización socio política o ética.<sup>16</sup> Y es por este terreno donde transitó la propuesta del Taller 4 Rojo, que rápidamente se consolidó como la experiencia pionera en el uso sistemático de la serigrafía y el cartel en Colombia.

## LA CASA DE LA CULTURA Y EL TEATRO EXPERIMENTAL EN COLOMBIA

Con el inicio de la década del sesenta aflora en Colombia el Teatro Experimental, el cual se caracterizó por la profundidad de su experimentación, su arraigo universitario, la expansión hacia ámbitos de clases populares y su radical politización. Una de las más destacadas e influyentes compañías que surgieron en este periodo fue el teatro *La Candelaria*, que inició actividades desde 1966 con el nombre de *La Casa de la Cultura*, y fue refundada en 1968 como *La Candelaria*, siempre bajo la dirección de Santiago García.

Los artistas Nirma Zárate, Umberto Giangrandi y Diego Arango, quienes pocos años después fundaron el Taller 4 Rojo, hicieron parte de *La Casa de la Cultura*. Este espacio no fue solamente un grupo de teatro: se planteó como la confluencia de artistas de la plástica, el cine y la música, con creadores de teatro (principalmente integrantes del antiguo Teatro Estudio de la Universidad Nacional), interesados en la generación de un amplio movimiento artístico experimental y politizado. En el local rentado como sede, además del escenario y los camerinos, funcionaba una galería para la exposición de obras de arte.

Cada uno de estos artistas tuvo una participación activa en el espacio: Nirma Zárate estaba encargada del área de cultura, además de colaborar con la parte gráfica. Diego Arango y Umberto Giangrandi realizaron allí, en 1966 y 1967 respectivamente,

---

<sup>16</sup> Cfr, Susan Sontag, "Posters: advertisement, art, political artefact, commodity", en Dugald Stermer, *The art of revolution*, New York, McGraw-Hill, 1970.

exposiciones de su producción gráfica del periodo. Como lo recuerda el artista Diego Arango:

Antes de que existiera como tal el Taller 4 Rojo, existía un trabajo anterior con los mismos postulados, que tuvo que ver con las primeras expresiones de un arte y una cultura realmente al servicio de una causa: lo que fue posteriormente La Candelaria, con Santiago García y toda esta gente. Eso fue entre los barrios populares, hacíamos giras por zonas campesinas, representaciones de teatro, muestras de pintura, poesía, etc. Nosotros simplemente estábamos explorando esos indicios, en ese sentido fue de lo primero de vinculación de la cultura al movimiento social, que además era interdisciplinario, eso era lo interesante.<sup>17</sup>

La experiencia de estos artistas en *La Casa de la Cultura* permite comprender varios aspectos del desarrollo posterior del Taller 4 Rojo: la vinculación de la experimentación artística con la preocupación política, el teatro pobre y el método de la creación colectiva.

- Vinculación de la experimentación artística con la preocupación política

El auge del movimiento de *Teatro Experimental* es contemporáneo al proceso de politización que estremecía las artes plásticas. Sin embargo, lo que en las artes plásticas se asumía normalmente como una solidaridad temática o una militancia personal, se percibía como obsoleto para los artistas interesados en una interacción más directa con la vida. La creciente politización demandaba de los artistas un compromiso que desbordara las instituciones artísticas, sus galerías vacías y sus eventos frecuentados por las mismas capas medias urbanas.

El primero en encontrar una respuesta posible a esta necesidad fue el teatro: mientras las artes plásticas privilegiaban el individualismo y la contemplación, el teatro se basaba en la acción grupal. Éste, por su misma esencia de intercambio y relación con el espacio vital del público, se convirtió en la posibilidad más inmediata de trazar puentes entre creadores y espectadores. Aprovechando la precariedad de la escena teatral comercial, los nuevos grupos de *Teatro Experimental* se lanzaron con el terreno despejado a la investigación.

Ya no bastaba una relación de solidaridad ni un testimonio en tercera persona: el teatro posibilitaba la identificación entre creadores y público, cambiando no solo las temáticas sino la forma de acercarse al fenómeno artístico. Para cumplir con su objetivo, el *Teatro Experimental* no podía esperar que el espectador acudiera y pagara; tuvo que salir de la sala y enfrentarse directamente a la lucha social, donde las anteriores maneras circunscritas a una escena y un edificio se hicieron obsoletas. Los montajes de *La Casa*

---

<sup>17</sup> Diego Arango, entrevista concedida al autor, enero de 2007.

*de la Cultura* eran presentados en fábricas y barrios, se transportaban en maletas y viajaban en camión hasta pueblos y veredas.

- El teatro pobre y la producción austera.

Independientemente del modo y profundidad como cada grupo los asumía, fueron muy conocidos por aquellos días los planteamientos de Jerzy Grotowsky, en especial lo planteado en su libro *Hacia un teatro pobre*, editado en español en 1970. El “teatro pobre” planteado por Grotowsky era aquel que rechazaba al teatro como un espectáculo, centrándose en investigaciones de la técnica escénica y de la relación entre el actor y el público, en cuya interacción austera radicaba la médula del arte teatral. Esta noción era un desafío a la tendencia del “teatro rico” que buscaba la hibridación de recursos de las diferentes artes (como la literatura, escultura, pintura, iluminación, cine, entre otras), la cual, según Grotowsky, lo convertía en simple “espectáculos híbridos, conglomerados sin médula o integridad, presentados como obras artísticas orgánicas”.<sup>18</sup>

Estas ideas eran seguidas también por la “Casa de la Cultura”, aunque con un matiz claramente pragmático. Según Santiago García:

[...] técnicas como las de Grotowsky hay que utilizarlas. Entiéndase bien que hablo de “técnicas”. [...] Las condiciones económicas de los grupos lo exigen. Mientras más se utilice el cuerpo del actor como único medio de expresión, más económico resulta. Además esta clase de trabajo resulta más fácil de llevar a cualquier lugar y se adapta perfectamente a nuestras casi inexistentes condiciones técnicas.<sup>19</sup>

La renuncia del espectáculo y la austeridad como táctica definieron en buena medida la manera de responder a las limitaciones propias del medio. Pero no era simplemente un problema práctico, era una concepción que planteaba lo pobre en contra de la pomposidad del espectáculo, como la forma de creación que permitía acercarse a la médula de la vida. Había que llegar a todos los lugares y a todos los públicos, la única alternativa era despojarse de lo accesorio para lanzarse a hablar de frente a la realidad, sin distancias impuestas por la técnica.

- La creación colectiva y el ensanchamiento de la creación.

El *Teatro Experimental* colombiano, ya fuera por las dificultades propias de un medio sin consolidar, o por su misma desestimación de la “división del trabajo” capitalista, se

---

<sup>18</sup> Jerzy Grotowsky, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 2004, p. 13.

<sup>19</sup> Santiago García, citado en Francisco Garzón Céspedes (comp.), *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, s.n.p.

sustentó en la acción de actores que asumieron a la vez tareas de trabajo de campo, creación, promoción y administración. Esta noción llevó a romper con la estructura jerarquizada de la compañía comercial, por una en la que, siguiendo el modelo de estructura socialista que buscaban implantar, todos sus miembros trabajaban con la misma relevancia en la consecución del propósito común de la creación. Retomando la experiencia teórica y práctica ampliamente acogida en otros países, compañías de teatro colombianas fueron sistematizando el método de la *Creación Colectiva*, el cual, más allá de sus ventajas operacionales, era el sistema más conveniente para estudiar los procesos de producción de significado de la vida social y su relación con los sistemas de poder, es decir, recuperar la dimensión política de lo simbólico y lo estético.<sup>20</sup>

En este sentido, Santiago García plantearía la creación de la obra como un proceso conformado por “tres momentos que guardan entre si relaciones de oposición y de complementariedad”<sup>21</sup>: el “momento cognoscitivo”, en el que se hace el acercamiento a la realidad, relacionando el arte y la ciencia en sus maneras específicas y complementarias de conocer los fenómenos; era el momento de aproximarse a los actores sociales, sus conflictos, vivencias y luchas. El “momento ideológico”, en el que la obra de arte se relaciona con los conceptos y la apreciación que el artista tenía de la realidad; se manifiestan aquí las posiciones políticas de los artistas, que a lo largo del proceso de creación eran puestas en tela de juicio, criticadas y analizadas. El “momento estético” en el cual el fenómeno analizado se transformaba en obra de arte; determinaba su forma de presentar los contenidos y su capacidad de producir transformaciones en la vida práctica.

La creación artística asumió un modelo con el cual intentó acercarse cabalmente a la realidad. La creación no fue más potestad del “artista iluminado”, sino parte de un proceso en el que interactuaban sujetos y disciplinas.

## 2.2 PRIMER TALLER 4 ROJO

Si bien el Taller 4 Rojo ya es mencionado en la historiografía del arte colombiano, lo somero de sus aproximaciones nos lleva a considerar fundamental abordarlo desde su historia particular, pensada como un necesario soporte para su comprensión crítica e impulso inicial para futuros estudios.

---

<sup>20</sup> Maria Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, “Teatro en Colombia”, en *Revista de estudios sociales*, *op. cit.*

<sup>21</sup> Santiago García, “La práctica de la creación colectiva”, en *Teoría y Práctica del Teatro* CEIS, Bogotá, 1985, s.n.p.



Partimos de la opinión de que no existió un definitivo Taller 4 Rojo, ya que su concepción de grupo y su producción gráfica estuvieron cruzadas por las maneras particulares cómo sus integrantes asumieron debates sobre el arte, las contingencias del momento y la comprensión específica de su proyecto colectivo. El Taller 4 Rojo fue un proyecto artístico en el que identificamos tres momentos discernibles: en su versión inicial, fue fundado en 1971<sup>22</sup> por el artista plástico y antropólogo Diego Arango, la artista plástica Nirma Zárate, el diseñador gráfico y fotógrafo Jorge Mora, el historiador Jorge Villegas, entre otros. En su segundo momento, a partir de 1972, fue re fundado a partir de la entrada de los artistas plásticos Umberto Giangrandi, Carlos Granada y Fabio Rodríguez. Un tercer momento a partir del fraccionamiento del Taller 4 Rojo y la posterior conformación, 1975, del Taller Causa Roja, principalmente por parte de Diego Arango y Nirma Zárate.

#### PRIMER TALLER 4 ROJO

Como antecedente directo del primer Taller 4 Rojo encontramos que en 1969, dos años antes de su fundación, los artistas Nirma Zárate y Diego Arango viajaron a Londres para cursar en el *Royal College of Art* una especialización en grabado con énfasis en estudios de serigrafía. Por su parte Diego Arango produjo trabajos de grabado y fotografía antropológica en el *New Art's Lab*.

Nirma Zárate (1936-1999) estudió pintura y escultura en la Universidad de los Andes (Bogotá) y música y pintura en la Universidad Nacional de Colombia, donde se tituló en 1960. Promisoria exponente de la joven pintura abstracta en Colombia, ganó en 1963 el segundo premio en pintura del XV Salón Nacional de Artistas, con el óleo *Violeta al Rojo* (imagen 22); a partir de allí participó, con el apoyo de



[22] Nirma Zárate. *Violeta al Rojo*.  
1963. Óleo sobre tela.  
Sin medidas disponibles.

<sup>22</sup> La historiografía disponible sobre el Taller 4 Rojo ubica su fundación en diferentes fechas. Clemencia Arango (*op. cit.*), María Elvira Iriarte (*op. cit.*), y José Alfredo Torres (*Diego Arango, Nirma Zárate y Clemencia Lucena, Arte y propaganda*, Tesis para optar el título de Maestro en Artes Plásticas, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Artes, 2003) la plantean en 1970. Ivonne Pini (*op.cit.* Así mismo en: *Revista Arte en Colombia*, Bogotá, número 33, mayo de 1987) afirma que su fundación se remonta a inicios de 1971. Por otro lado, Germán Rubiano (*op. cit.*) y Umberto Giangrandi (*Umberto Giangrandi. Testimonio de vida*, catálogo Museo de Arte – Universidad Nacional de Colombia, marzo de 2007), la plantean en 1972. Se considerará aquí su fundación en el año de 1971, por coincidir con el registro de las exposiciones en las que participaron, y por el análisis de la información suministrada por Diego Arango, Umberto Giangrandi y Jorge Mora (entrevistas con el autor, enero-febrero de 2007)

Marta Traba, en numerosas exposiciones individuales y colectivas.

Desde finales de la década del sesenta abordó una obra figurativa emparentada con el *pop art*, pero con una mirada local enfocada en ciclistas, engranajes y máquinas (imagen 23). Su temprana vinculación a la elite de las artes plásticas en Colombia fue cediendo terreno a la vez que se profundizaba su vinculación con el activismo político. Gracias a una beca del *Consejo Británico*, viaja entre 1969 y 1970 a Londres, a realizar estudios de serigrafía.

Diego Arango (1942) estudió artes entre 1959 y 1961 en la *Cheshire Academy* y en la *Harford University*, en Connecticut, Estados Unidos. A su regreso a Colombia se vinculó a la facultad de filosofía de la Universidad Nacional de Colombia, donde realizó estudios de antropología. Su trabajo plástico en los sesenta pasó por un periodo informalista en pintura y grabado, abordando luego la fotografía documental y el dibujo figurativo (imagen 24). Su producción plástica se combinó con su interés por las ciencias sociales y su trabajo en la sección de Investigaciones Estéticas de la Biblioteca Luis Ángel Arango, de Bogotá. Fue coautor de publicaciones de carácter sociológico y trabajó en la realización de varios documentales cinematográficos. Junto con Nirma Zárate viaja a Londres a realizar estudios de serigrafía.



[23] Nirma Zárate. *Vuelta a Colombia ... en bicicleta*. 1968. Acrílico y óleo sobre tela. 200 x 163 cm



[24] Diego Arango. *Sucede en Colombia*. 1970. Lápiz sobre papel. 100 x 70 cm

Londres se había convertido en un epicentro de experimentación neo vanguardista: el rechazo a toda la cultura anterior y a las instituciones del arte, que explotó con el Mayo Francés del 68, tuvo allí expresiones importantes: propagaron trabajos en espacios públicos que rompían las fronteras de los géneros artísticos y hablaban de la situación política europea y global, se desarrollaron ambientaciones y acciones performáticas; el cuerpo humano, los materiales sintéticos y los desechos, el público, entre otros, fueron los nuevos terrenos en los que se exploró la interacción del arte con la vida social. Los artistas reivindicaron la trasgresión de códigos sociales y culturales, exploraron las formas

de enfrentamiento a la alienación de los sistemas capitalistas. De esta forma lo narra actualmente Diego Arango:

Lo de Londres fue una experiencia en todo orden, ético y en arte, de respuestas y de planteamientos a una cantidad de cosas. La mayoría de la gente que estaba en la Academia estaba en eso, pero no porque se lo propusieran sino porque estaba en el “espíritu de la época”, era una vaina que iba surgiendo y llevaba a otras cosas. En el plano artístico fue un momento que, en realidad, no creo que se haya recuperado, no volvió. Prácticamente lo que luego se desarrolla [en el Taller 4 Rojo] tiene que ver con todo ese universo.<sup>23</sup>

Luego de su paso por Inglaterra, y retomando la experiencia conjunta vivida en *La Casa de la Cultura*, Diego Arango y Nirma Zárate regresan a Colombia en 1970, impulsados por aires de compromiso social y renovación artística. Las inquietudes acerca de la necesidad y las formas de transformar el arte local estaban ahora impulsadas por la convicción respecto a la posibilidad de trabajar al margen de las instituciones del arte: “hay postulados que nos planteamos mucho, una nueva concepción de los nuevos medios, la popularización y la democratización del arte, a través de qué medios y qué técnicas podíamos cortar con las formas tradicionales en pintura.”<sup>24</sup> Su regreso a Colombia coincidió con el *Boom* de la gráfica, pero sobre todo con el *Boom* social en el que la movilización y la radicalidad política llegaban a punto de ebullición.

Zárate y Arango compartieron un taller de grabado y serigrafía, realizando cada uno de manera independiente sus trabajos. Mantuvieron en este tiempo una participación activa en el campo de la gráfica artística, con un trabajo plástico ya firmemente ligado con su práctica política, especialmente con el movimiento estudiantil en ascenso y con el trabajo de base en comunidades marginales. Aunque ya no era estudiante universitario, Arango sostuvo una estrecha participación con el movimiento estudiantil de los primeros años setenta, especialmente con las huelgas y luchas al rededor del “Programa Mínimo”<sup>25</sup>. En 1971 estalló una huelga en la Universidad del Valle (Cali), que desencadenó protestas y cierres en la mayoría de universidades públicas del país, y movilización en algunas universidades privadas. La efusión de la lucha aumentó luego del asesinato de varios

---

<sup>23</sup> Diego Arango, entrevista concedida al autor, enero de 2007.

<sup>24</sup> Diego Arango, *ibid.*

<sup>25</sup> El “Programa Mínimo” fue el aglutinante simbólico y programático de las organizaciones universitarias colombianas. Su programa de lucha se centró en la exigencia de autonomía universitaria, mayor presupuesto y reforma académica. Eco tardío de las revueltas mundiales iniciadas por el Mayo Francés del 68, es tal vez el periodo de más álgida lucha estudiantil en Colombia. *Cfr.* “La Universidad pública y los movimientos estudiantiles, a los treinta años del Programa Mínimo de los Estudiantes”, en *Revista Utopías siglo XXI*, Medellín, Universidad de Antioquia-Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Vol 2, número 7, (primer semestre 2001)

estudiantes; en su homenaje, el taller de Arango/Zárate realizó un periódico mural y se planteó una serie de trabajos sobre el Movimiento Estudiantil.

Con este impulso inicial se empezó a discutir, entre un círculo de personas cercanas, “la necesidad de convocar un grupo que vincule el arte y lo popular”.<sup>26</sup> Diego Arango, Nirma Zárate, Jorga Mora (diseñador gráfico y fotógrafo), y Jorge Villegas (economista), constituyen en 1971 el primer Taller 4 Rojo, al que poco después se vinculó el investigador Germán Rojas. Se conformó como un esfuerzo por agrupar y proyectar sus experiencias anteriores, encaminado a la investigación y producción en ciencias sociales, comunicación y artes. El nuevo taller no era solamente un grupo de “artistas comprometidos”, producto de la ampliación numérica del original taller Zárate/Arango, sino una decisión por conformar un grupo interdisciplinario en el que confluyeran académicos y activistas de izquierda.

Si bien el Taller 4 Rojo nunca tuvo una vinculación orgánica ni subordinación a agrupación o partido político alguno, existió siempre dentro de sus integrantes un consenso general respecto a la necesidad de un activismo político revolucionario, al mismo tiempo que se dejaba a decisión individual el asumir alguna militancia política. En ese marco, el acercamiento a las comunidades en lucha tenía múltiples sentidos: no se buscaba sólo la investigación plástica o la “solidaridad de clase”, sino que hacía parte de las tácticas de “trabajo de masas” y direccionamiento político típico de las organizaciones de corte marxista-leninista de la época.

Buena parte de los esfuerzos del grupo estuvieron en la parte editorial: se publicaron los libros de Jorge Villegas *Petróleo, oligarquía e imperio*, de 1969, y *Petróleo colombiano, ganancia gringa* (imagen 25), de 1971. Además hicieron publicaciones de historia económica, obras de Camilo Torres, documentos de los sacerdotes del grupo de clérigos rebeldes de Golconda<sup>27</sup>, entre otras.

En cuanto a la producción gráfica uno de los objetivos centrales del Taller 4 Rojo fue participar en la propaganda de las organizaciones y movimientos de izquierda, los cuales, hasta ese momento, no contemplaban la profesionalización de estas labores,



[25] Portada del libro *Petróleo Colombiano, ganancia gringa*, de Jorge Villegas. Ilustración de Diego Arango.

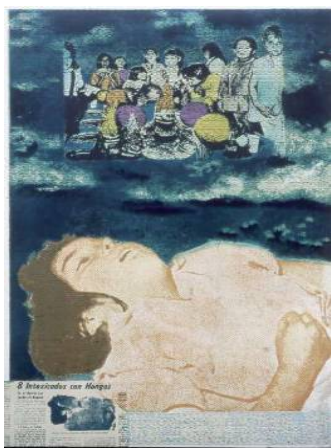
<sup>26</sup> Jorge Mora, entrevista concedida al autor, enero de 2008.

<sup>27</sup> *Golconda* es el nombre de un grupo de sacerdotes y laicos socialistas interesados en continuar, desde el trabajo directo con sectores populares, los planteamientos de Camilo Torres; es decir, la creación de una sociedad sin privilegios.

dejándola casi siempre a la improvisación y asistematicidad. Desarrollaron material didáctico para organizaciones populares, edición de periódicos de organizaciones indígenas, realización de mantas y carteles, entre otras labores. Su propuesta era complementada por la idea de generar canales de divulgación del arte ajenos a los canales convencionales, desplazándose desde las instituciones del arte hacia la calle y el movimiento social; por esto gran parte de su producción se expuso en sindicatos y organizaciones populares. En ese entonces iniciaron también la organización de talleres de gráfica en las comunidades marginales urbanas; generalmente en aquellas que estaban manteniendo algún tipo de lucha reivindicativa.

La producción gráfica de esta primera etapa del Taller 4 Rojo es la más conocida dentro de la historiografía del arte colombiano, a esta se la ha valorado como un aporte a la renovación de la mirada estética en Colombia.<sup>28</sup> Pero las preocupaciones por la modificación de los lenguajes estuvieron siempre acompañadas por una exploración respecto a la “democratización” del arte, por lo que el reto de la mayor difusión se puso en primer plano; por esta ruta se relacionan de manera natural con los lenguajes del cartel político impulsado por la Cuba revolucionaria en toda Latinoamérica.

Las primeras obras: La serigrafía como renovación de las formas tradicionales de arte político.



[26] Nirma Zárate  
*Sin título (N.N. 7 años)*  
1970. Foto serigrafía  
100 x 70 cm.

La obra plástica del Taller 4 Rojo tuvo entonces un importante desarrollo: a su regreso de Londres, Diego Arango y Nirma Zárate comienzan una intensa producción de foto serigrafías, con lo que adquieren un lugar relevante en la consolidación de la serigrafía artística en Colombia, producto del entrenamiento formal y la fresca experiencia de estos artistas, la intensa labor docente desarrollada por Nirma Zárate en los recién creados talleres de serigrafía de la Universidad Nacional y la Universidad de los Andes, la formación en esta técnica dada en los talleres del Taller 4 Rojo, y la misma difusión de su producción foto serigráfica.

<sup>28</sup> En palabras de la historiadora María Elvira Iriarte: “El lenguaje de los fundadores del Taller 4 Rojo se haya en esta época en su periodo más logrado. Conceptualización y realización estética logran un buen equilibrio, con frecuencia expresado en obras que tienen el carácter de ciclo o serie. La voluntad aleccionadora se torna didáctica, el grito de protesta se convierte en discurso plástico. La profesionalidad en el oficio destaca la calidad estética.” María Elvira Iriarte, *op. cit.*, p. 34.

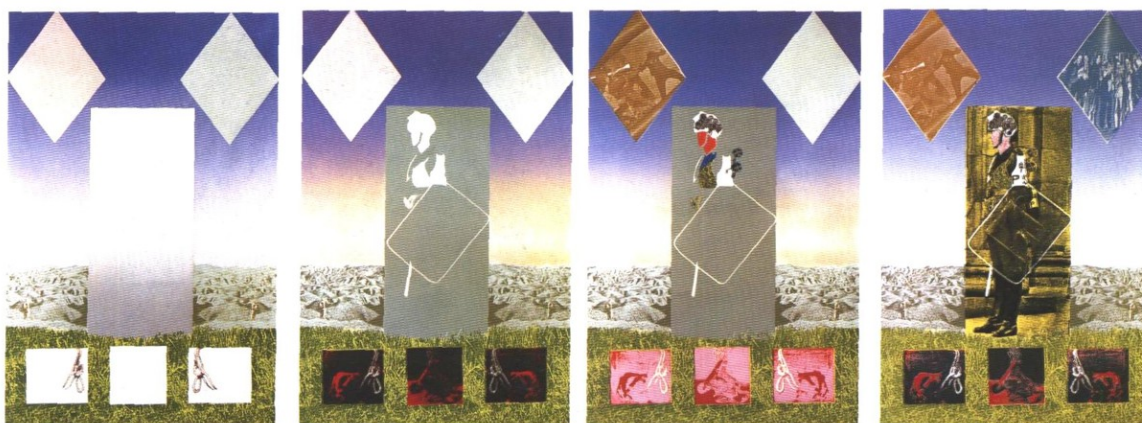


[27] Nirma Zárate  
**Sin título (*Gaminería*)**  
 1970.  
 Foto serigrafía.  
 68 x 50 cm.

Diego Arango y Nirma Zárate participan en la Exposición Panamericana de Artes Gráficas, organizada por el Museo La Tertulia, de Cali, en 1970. Zárate presenta allí las foto serigrafías *NN 7 años* (imagen 26) y *Gaminería* (imagen 27), en donde reflexionó sobre la niñez marginalizada, a partir de bocetos y fotografías tomadas de barrios populares de Bogotá y de recortes de prensa que fueron recompuestos en nuevas imágenes con una cuidadosa gama de colores. Uno de los mayores éxitos de su propuesta gráfica fue el rechazo a las formas de construcción heredadas del americanismo y del realismo chino soviético: en un esfuerzo por romper la referencialidad directa y la retórica típica del arte político colombiano,

intentó formas de significación que superaran la ingenuidad de la imagen de “denuncia” con su literalidad, explorando los contrastes visuales entre la niñez que sobrevivía en la marginalidad y el derroche de la alta sociedad.

“Conjunto Testimonio”: Desprecio al mercado del arte



[28] Diego Arango, ***Conjunto testimonio***. 1971.  
 Fotoserigrafía. Cuatro módulos de 90 x 60 cm c/u

Un año después, en el marco del XXII Salón Nacional de Artistas, Diego Arango presenta la foto serigrafía “Conjunto Testimonio” (imagen 28), con la que gana el primer premio de bolsa de trabajo. La obra consiste en una serie de cuatro foto serigrafías referidas a la represión ejercida por los cuerpos de seguridad del Estado, con la figura central de un policía-muñeco de cuerda de cuerpo transparente, y completado en la parte superior con

imágenes de la represión y la oligarquía. Su carácter modular y la continuidad de las figuras que se van completando dan la idea de una secuencialidad cinematográfica que intenta develar las facetas del poder y las formas como éste instrumenta los cuerpos, tanto de las víctimas como de sus victimarios. Poco después de comunicarse el fallo del jurado, Diego Arango imprimió un tiraje de 600 copias de la obra ganadora, que vendió en las puertas del museo a una fracción del precio comercial reconocido para la obra; algunas de las copias fueron pegadas en calles de la ciudad.

El premio consolidaba la obra y al artista dentro del mercado local del arte, pero el acto de Arango significó una renuncia y denuncia de sus mecanismos. El sueño democratizador que para muchos artistas significó el grabado y la serigrafía, se completó en este caso con la autoexclusión de participar en circuitos de oferta y demanda, renuncia a circunscribir la obra en un espacio exclusivo de culto.

“La Flor del trabajo, homenaje a María Cano”: Adopción crítica del *Pop Art*



[29] Taller Nirma Zárate-Diego Arango  
*La flor del trabajo, homenaje a María Cano.*  
1971  
Foto serigrafía (reproducida posteriormente en Offset)  
70 x 50 cm

También en 1971, entre Julio y Agosto, se realizó la primera Bienal Americana de Artes Gráficas en el Museo La Tertulia, de Cali. Nirma Zárate participó con la foto serigrafía “Testimonios” y Diego Arango con los dibujos *Sucedee en Colombia* (imagen 24) y “Frente Social”. En este evento fue presentada la primera obra firmada como Taller 4 Rojo:<sup>29</sup> se trató de la foto serigrafía *La Flor del Trabajo, Homenaje a María Cano* (imagen 29). En ella retomaron elementos formales del Pop, mostrando en primer plano la imagen de la

---

<sup>29</sup> Aunque en el catálogo de la exposición aparece firmada como “Taller de Nirma Zárate-Diego Arango”

líder sindical<sup>30</sup> (hasta entonces olvidada de la historia oficial del país), acompañándola con una multitud de nuevos obreros, indicando la continuidad de las luchas sociales y articulando el pasado y el presente como parte de un mismo legado.

Esta y otras de las primeras obras del Taller 4 Rojo recibieron elogiosos comentarios de Marta Traba, la cuales valoró como una adopción crítica de los lenguajes del *Pop Art*. Traba distinguía dos variantes cómo los artistas Latinoamericanos se apoderaban de este modelo norteamericano: los simples copistas que grotescamente intentaban transplantar las señales de las sociedades altamente industrializadas; y aquellos que tomaban las señales de la sociedad de consumo, daban un viraje de noventa grados para apoderarse de ellas, y devolverlas en contra de la sociedad que las emitió.<sup>31</sup> La concepción del “pop nacionalizado”, entendido por Traba como “arte de resistencia”, fue base teórica sobre la que el Taller 4 Rojo y otros artistas de la época intentaron una actualización y politización de los lenguajes.

Este trabajo fue reproducido en un amplio tiraje de *offset* por el periódico “Voz Proletaria”, perteneciente al Partido Comunista Colombiano; con lo que el Taller 4 Rojo intentó salvar las limitaciones de tiraje de la serigrafía y llegar directamente al espacio público y la interacción simbólica propia del cartel.

“Colombia-febrero de 1971”: El montaje de pares de opuestos visuales.



[30] Clemencia Lucena/Diego Arango/Nirma Zárate  
**Colombia-febrero de 1971**  
 1971.  
 Foto serigrafía.  
 Sin medidas disponibles

<sup>30</sup> “María de los Ángeles Cano Márquez (1887-1967) fue la primera mujer pública de nuestra historia, constituyó un fenómeno de masas que conmocionó a un país gobernado por un duro régimen político y en medio de una cultura tradicionalista que circunscribía la vida de las mujeres al hogar. La suya fue una vida de transgresiones: fue dirigente de la lucha por los derechos civiles fundamentales y por los derechos de los trabajadores asalariados, de la convocatoria y la agitación de las huelgas obreras, de la difusión de las ideas socialistas y de la fundación del Partido Socialista Revolucionario.” Tomado de: Magdala Velásquez Toro, *María Cano*, Biblioteca virtual del Banco de la República, edición virtual 2004-12-06.

<sup>31</sup> Cfr. Marta Traba, *Dos décadas vulnerables*, *op. cit.*



En esta Bienal fue presentada también la foto serigrafía *Colombia-febrero de 1971* (imagen 30). Esta obra, una experiencia compartida entre el Taller 4 Rojo y Clemencia Lucena<sup>32</sup>, fue originalmente planteada como parte de la serie de trabajos sobre el movimiento estudiantil; se trataba de un montaje de recortes de prensa que referían los episodios de violencia contra el movimiento estudiantil, combinados con una fotografía de una manifestación estudiantil reprimida por la policía y la imagen ridiculizada del rector de la Universidad de los Andes, donde Lucena y Zárate ejercían la docencia.

Esta obra sirve como afirmación del intento del Taller 4 Rojo por retomar prácticas típicas de las vanguardias históricas: el fotomontaje como estrategia para hacer inteligible una realidad fragmentada y disociada; contraponiendo elementos visuales conflictivos o contradictorios, que leídos en conjunto expresan las tensiones y contradicciones de la época moderna.<sup>33</sup> El fotomontaje no apela a la sensibilidad del espectador ni busca un sentido unívoco que despierte compasión o solidaridad, su objetivo central es la concientización política. Para esto no puede simplemente remitir como signo a la realidad, debe incluir en si mismo aspectos de la realidad que no puedan ser interpretados de manera aislada, es decir, elementos exógenos que induzcan a una lógica del sentido más allá de la llana identificación. El espectador, privado del reconocimiento directo, debe asumir un papel activo que articule los elementos aparentemente disociados presentados en la obra; entrenándose así para encontrar las relaciones ocultas en la sociedad.

Los montajes del Taller 4 Rojo partían de imágenes tomadas de la prensa, puestas en contradicción con otras imágenes y textos que interrumpían cualquier lectura literal. La realidad se introducía a la obra, no como representación alegórica, sino como fragmento documental: la fotografía y el recorte de prensa eran evidencia de algo que no surgía de la subjetividad del artista, sino de la incuestionable realidad a los ojos del espectador. El gesto de juntar, recortar y pegar reivindicaba el desorden y la heterotomía como sustento para una dialéctica reconstrucción del orden: no existía síntesis estética, la única síntesis posible era la realizada dialécticamente en la conciencia del espectador.

---

<sup>32</sup> La realización técnica de esta obra estuvo a cargo del Taller 4 Rojo. Sin embargo, fue presentada de manera inconsulta por Lucena en la Bienal, hecho que, sumado a las diferencias políticas, clausuró toda posterior posibilidad de acercamiento.

<sup>33</sup> Cfr. Dominique Baque, *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

“Agresión del imperialismo a los pueblos”: El ciclo como forma didáctica.



[31] Taller 4 Rojo.  
*Agresión del imperialismo a los pueblos I, II, III*  
1971.

Foto serigrafía. Tres módulos de 101 x 71.5 cm. c/u

Una vez en funcionamiento el Taller 4 Rojo se incrementaron las investigaciones y los diálogos colectivos que desembocaban en la producción de obra: si bien en muchas oportunidades la realización técnica quedaba a cargo de Diego Arango y Nirma Zárate, su proceso de conceptualización era, la mayoría de las veces, un proceso de taller. Las obras más conocidas del Taller 4 Rojo pertenecen a este periodo, entre ellas destaca *Agresión del Imperialismo a los pueblos*<sup>34</sup> (imagen 31).

*Agresión del imperialismo a los pueblos* es un conjunto de tres foto serigrafías referidas a la guerra en Vietnam. Sobresale lo elaborado de sus recursos técnicos (ampliación de formatos, uso de foto serigrafía, profusión de colores, incremento del tiraje, uso de materiales nacionales, entre otros), la propuesta de diseño y la cuidadosa selección cromática. Es evidente el carácter narrativo de su secuencialidad dada por tres elementos concatenados: la reiteración de la imagen de la mujer, cada vez de trazos más nítidos y con una composición más clara y despejada, que pasa de una situación de víctima a una de vencedora gracias al uso de las armas. El avión norteamericano que de

<sup>34</sup> Esta obra hizo parte de la selección del Instituto Colombiano de Cultura –Colcultura- para representar a Colombia en la XXXVI Bienal de Venecia, en 1972. Diego Arango y Nirma Zárate presentaron esta obra colectiva del Taller 4 Rojo, representación que se completó con Pedro Alcántara, Alfonso Quijano, Augusto Rendón, Umberto Giangrandi y Juan Antonio Roda. Tal delegación hizo patente la relevancia de la gráfica en el país durante esos años.

destructor deviene en destruido; y en la parte superior de la composición un billete de dólar conformado por imágenes de corporaciones norteamericanas y la sigla de la CIA, que se va desmoronando a medida que se avanza la resistencia vietnamita. La simbología es clara: la mujer, como alegoría del pueblo, transita de una situación de agredida a una victoriosa, gracias al uso de las armas contra el poderío militar y económico norteamericano.

La serie y el ciclo eran una estrategia ya usada por el cartel cubano para hacer evidencia de los pasos para un proceso de lucha o productivo (imagen 32). La funcionalidad didáctica era la manera como el Taller 4 Rojo buscaba incentivar y educar, con un propósito de funcionalidad que en oportunidades prevalecía sobre la misma exploración formal. La función didáctica iba más allá de dar un mensaje a un espectador despreocupado, buscaba insertarlo en una experiencia que lo vinculara velozmente al análisis crítico y la reinención de la sociedad.



[32] Alfredo Rostgaard  
Cartel para la OSPAAAL.  
1968. Offset.

“La lucha es larga, comencemos ya”: La figura del héroe.



[33] Taller 4 Rojo.  
*La lucha es larga, comencemos ya.*  
1973.  
Foto serigrafía.  
100 x 70 cm.

En 1973 Nirma Zárata y Diego Arando realizaron la fotoserigrafía *La lucha es larga, comencemos ya* (imagen 33); su título retoma la consigna promulgada por Camilo Torres, mostrando la figura de un grupo de niños de apariencia humilde que corren enarbolando con júbilo unas telas rojas; la frase y la imagen de Camilo aparecen en un viejo muro, que tiene en su base un busto escultórico y una bandera de los Estados Unidos destruidos. Su significado es patente: los niños, como incuestionables depositarios del futuro, ondean

alegres sus banderas rojas ante los demolidos símbolos de la oligarquía y el imperialismo; la imagen de Camilo impresa en la pared, además de señalar la continuidad de su obra, aprovecha la legitimidad y aceptación que gozaba su pensamiento.

Este cartel, como la mayor parte de sus carteles, apuntaba a la simulación y simplificación de sentimientos morales; para lo cual usaba metáforas que encarnaban un ideal mediante la imagen emblemática de una persona. La figura podía ser un celebrado líder de la lucha, vivo o mártir, o un ciudadano anónimo representativo, como un soldado, trabajador, una madre, una víctima de la guerra, o, en este caso, unos niños. El cartel político apelaba a las emociones con mayor prestigio ético; por lo que sus imágenes no solo eran atractivas, sino imperativas: la imagen del cartel político cultivaba los sentimientos de obligación, el entusiasmo por renunciar a los deseos y libertades privados.

“Colombian history”: Los sentidos múltiples.



También de este periodo es la serie conocida como *Colombian History* (registrada como “sin título”). Se trata de tres foto serigrafías que abordan, con alusiones mucho más crípticas, aspectos de la historia reciente del país. La primera (imagen 34) se divide en tres módulos en los que aparece, en primer lugar, un recorte de prensa en el que se ve a un monseñor saludando a una elegante pareja, ocultos todos por capuchas, sosteniendo su báculo sobre una corroída bandera de E.U. que cubre un cadáver desfigurado. Bajo este conjunto hay unos brazos abiertos que exhiben una mesa cargada con

[34] [35] Taller 4 Rojo.  
*Colombian History I, II*  
1972.

Foto serigrafía. Módulos de 97.5 x 69 cm. c/u



[36] Taller 4 Rojo.  
*Colombian History III*  
1972.

Foto serigrafía. Módulos de 97.5 x 69 cm. c/u

cajas de dinero marcadas con la imagen de la “Alianza para el Progreso” de John F. Kennedy. El segundo módulo es un paisaje montañoso al frente del cual hay una figura sentada, cubierta, que ostenta imágenes de autoridad: un kepis policial, condecoraciones militares, una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, y un libro de la historia de Colombia escrito por “Esso, Texas & others”; además de un enigmático agujero en el

centro del pecho. El tercer módulo es una composición en rojo y negro que reproduce claramente imágenes de tortura. La segunda foto serigrafía (imagen 35) es un desfile de penitentes con capirote, ostentando báculos y crucifijos en una atmósfera donde lo religioso se mezcla con una oligarca pareja que encabeza el desfile, encarnando los valores de la sociedad conservadora. La tercera fotoserigrafía (imagen 36) tiene en primer plano la imagen de una mujer que apunta al espectador a través de la mira de un rifle, mientras tras de ella se reproduce la fotografía de una manifestación barrial.<sup>35</sup>

Esta serie del Taller 4 Rojo se distancia de la mayor parte su producción, al ser construida a partir de imágenes que sugieren una lectura no lineal donde los contenidos no son clara ni explícitamente comunicables, mencionando sucesos sociales por los que atravesaba por ese entonces el país, pero cuyo sentido no se agota en la interpretación literal de sus significados, sino que debe ser completado por la mirada contextualizada del espectador. Sin embargo, en los trabajos posteriores del Taller 4 Rojo la construcción de sentido se hizo mucho más directa.

<sup>35</sup> La imagen de la manifestación barrial reproducida en la tercera foto serigrafía fue tomada durante una protesta adelantada por familias de un barrio de invasión de los cerros sur orientales de Bogotá, en donde los integrantes del Taller 4 Rojo estaban realizando activismo político.

## 2.3 SEGUNDO TALLER 4 ROJO

Partiendo de la experiencia acumulada, en 1972 se decide la refundación del Taller 4 Rojo con la participación de sus antiguos integrantes, y el ingreso de los artistas plásticos Umberto Giangrandi y Carlos Granada. Poco tiempo después se uniría el artista Fabio Rodríguez.

Umberto Giangrandi (Pontedera, Italia, 1943), desde su llegada a Colombia en 1966 se integró activamente a la Universidad Nacional, específicamente al Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes, donde tuvo aportes significativos. Las temáticas de sus grabados giraban en torno a la prostitución, la locura y la marginalidad, avivadas por un medio cultural que exhortaba a la participación en el ámbito de lo político y social. Trabajó una figuración fogosa, claramente expresionista, con reminiscencias baconianas y con un sentido espacial y compositivo que lo relacionaba con la pintura de De Chirico y Carrá, para reflexionar en torno a la soledad y la marginalidad.

Carlos Granada (1933) estudio pintura y dibujo en la Universidad Nacional de Colombia, posteriormente estudió pintura mural y grabado en España y Francia entre 1959 y 1960. Su obra pictórica fue uno de los alegatos más crudos y virulentos que se haya hecho en Colombia durante la década del sesenta y setenta en contra de La Violencia, la infamia y la mojigatería. Representante de la nueva figuración, su pintura rechazaba las convenciones del arte de su tiempo (tanto la abstracción como el esteticismo a ultranza), a la par que desarrollaba una mordaz mirada política. Desde inicios de la década del sesenta tuvo presencia en las artes plásticas, lugar que se consolidó desde 1963 cuando ganó el primer premio en el XV Salón Nacional de Artistas, con el óleo *A solas con su muerte* (imagen 39).



[37] Umberto Giangrandi  
*Vietnam (Maternidad)*.  
1967

Foto grabado. 50 x 35 cm.



[38] Carlos Granada.  
*Composición*  
1968. Óleo sobre tela.  
Sin medidas disponibles



[39] Carlos Granada.  
*A solas con su muerte*.  
1963. Óleo sobre tela.  
Sin medidas disponibles

La vinculación de Giangrandi y Granada, si bien se hizo a partir de la consigna de unidad que profesaba el anterior Taller 4 Rojo, no significó simplemente un cambio cuantitativo, sino que alteró la condición del anterior Taller en por lo menos tres aspectos: Primero: la activa presencia de estos dos reconocidos artistas ayudó a consolidar el respeto y el prestigio del Taller 4 Rojo, tanto entre las organizaciones y movimientos de izquierda, como entre otros sectores que, sin centrarse en el componente político, resaltaban el profesionalismo de su producción. Segundo: sumó experiencia docente y vinculación al mundo académico que antes sólo era desarrollada por Nirma Zárate; así como experiencia plástica que desembocó en la expansión de los acercamientos a la creación. Tercero: se amplió la diversidad política en el Taller 4 Rojo, que con la llegada de los nuevos integrantes acumuló también interpretaciones y planes diferentes a los de la tendencia de Arango/Zárate<sup>36</sup>.

El nuevo Taller 4 Rojo fue para ese entonces un núcleo mucho más vinculado a la producción plástica que a las ciencias sociales, aunque mantuvo los lazos y el apoyo con la anterior esfera de investigadores sociales. Dado el fortalecimiento del trabajo y el reconocimiento que fue adquiriendo, el Taller 4 Rojo desbordó los linderos de su propia producción y probó un funcionamiento como red de trabajo, no necesariamente circunscrita a un espacio físico. De esta manera acercó a individuos y agrupaciones de diferentes disciplinas: de teatro, artes plásticas, medicina, ciencias sociales, entre otras, al igual que entabló relaciones permanentes con organizaciones de trabajadores, campesinos e indígenas.

La discusión teórica desarrollada por el anterior Taller se amplió ante los nuevos puntos de vista. Según la opinión actual de Umberto Giangrandi, existía profundidad y sistematicidad en sus estudios:

Para desplegar todas esas actividades desarrollamos estrategias interdisciplinarias. Recurrimos a investigaciones y estudios sociológicos, antropológicos, psicológicos y estéticos. Podemos recordar textos como *La violencia en Colombia* de Fals Borda y las propuestas de filósofos tan importantes como: Félix Guattari, Gaston Bachelard, Jacques Lacan, Umberto Eco, Gillo Dorfles, Walter Benjamin (*Para una crítica a la Violencia*), Michel Foucault, Franco Bassaglia, entre otros.<sup>37</sup>

Es difícil intentar hoy día una evaluación del rigor y el punto de vista particular desde donde los integrantes del Taller 4 Rojo asimilaban a estos autores; Más clara fue la

---

<sup>36</sup> Fuese como militancia o como simpatía, dentro del Taller 4 Rojo existieron expresiones del Ejército Popular de Liberación (EPL), del Ejército de Liberación Nacional (ELN), del Movimiento 19 de Abril (M19), y de otras organizaciones emergentes, vinculadas la mayoría de ellas a actividades clandestinas y programas de toma armada del poder. Se mantuvo siempre un implícito rechazo a aceptar dentro del Taller a expresiones del Partido Comunista Colombiano (PCC) y del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR).

<sup>37</sup> Umberto Giangrandi, "Taller 4 Rojo", en *Umberto Giangrandi. Testimonio de vida*, catálogo Museo de Arte – Universidad Nacional de Colombia, marzo 2007, p. 30.

influencia de los postulados de los franceses Michel Ragón y Herbert Marcuse, muy en boga por la época, y a partir de los cuales les era posible sustentar el rechazo a las formas anteriores de arte, la transgresión estética y política, y la vinculación de los artistas a la lucha revolucionaria.

Se profundizó el trabajo de comunicación, se realizaron grabados y carteles referentes al movimiento estudiantil y las luchas populares del momento, se ampliaron los tirajes y los formatos. Además de poner en práctica estrategias para reposicionar el afiche político en el país, hasta ese entonces generalmente pequeño e intrascendente, el Taller asumió la labor de pegarlos en las calles; como lo recuerda Umberto Giangrandi: “Pienso que eso también fue un trabajo interesante porque esa actividad política, de asaltar la ciudad y empapelarla, era como un performance, era casi como una acción.”<sup>38</sup>

Las vallas como irrupción en el espacio público.

Según el testimonio de sus fundadores, no se existe en la actualidad un inventario ni registro fotográfico de la mayor parte de la producción de esos días; sin embargo, aunque tampoco se conoce con exactitud el tiraje promedio de las serigrafías del Taller 4 Rojo, los diferentes testimonios recogidos coinciden en destacar la intensidad del trabajo asumido, con unos tirajes que llegaban alrededor del medio millar en las obras más reproducidas.

Existe testimonio oral<sup>39</sup> de una serie de vallas colocadas en áreas rurales de 7.00 metros x 10.00 metros, aproximadamente, elaboradas por encargo de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC). La mayor parte de los trabajos ubicados a nivel rural para el movimiento campesino fueron destruidos y saboteados. “Algunas las



[40] Taller 4 Rojo.  
**Sin título (Sobre la problemática del campesino)** s.f. Foto serigrafía.  
389 x 203 cm.

<sup>38</sup> Umberto Giangrandi, citado en Clemencia Arango, *op. cit.*, p. 110.

<sup>39</sup> Según testimonios de Diego Arango y Jorge Mora. Entrevistas concedidas al autor en enero de 2007 y enero de 2008, respectivamente.



encontrábamos con disparos, sabíamos que tenían una muy corta durabilidad, que eran efímeras. Así eran concebidas, eran para producir esos impactos y reacciones<sup>40</sup>. Se mencionan también vallas realizadas para espacios urbanos, entre ellas una expuesta en los alrededores del Museo de Arte de la Universidad Nacional, referida a la represión, la cual fue destruida por la policía durante una incursión al campus en 1973.

De este periodo se conserva la valla *Sin título (Sobre la problemática del campesino*, según el registro del Museo de arte de la UN) de 3.89 metros x 2.03 metros (imagen 40), conformada por 18 módulos elaborados independientemente. Es un espacio fragmentado donde en primer plano se ven los pies encadenados de un hombre caído, y una pareja de ancianos campesinos pobres. En un fondo rojo sobre ellos, imágenes de éxodos campesinos y, enmarcado en un espacio ondulante que semeja una bandera, un grupo de campesinos armados y beligerantes.

También existen referencias de la valla *Sin título*, de 1972 (sin medidas disponibles) (imagen 41), realizada con la misma técnica de módulos independientes. La composición se asemeja a la de la valla referida anteriormente, pero reemplazando las figuras de los campesinos por la de unos niños con el puño levantado y el ceño fruncido, con lo que hacen alusión a las convenciones del realismo chino más tradicional. (Esta obra aparece en el registro del Museo de Arte Moderno de Bogotá como un óleo de 220 x 175 cm., elaborado en 1975 como parte de la serie: *Combatiendo unidos venceremos*, serie a la que nos referiremos más adelante).



[41] Taller 4 Rojo.  
**Sin título**  
1972. Foto serigrafía.  
Sin medidas disponibles.

Ampliación de su propuesta gráfica.

El nuevo Taller 4 Rojo amplió la forma de abordar la gráfica: a la anulación de autor individual y se practicaba el trabajo en equipo. En esta etapa una tendencia hacia el expresionismo y la nueva figuración. Giangrandi y Carlos Granada (para citar solo los casos más evidentes) dejaron de lado la anterior producción serigráfica de Diego Arango. En este periodo se ejercieron formas propias de la tradición gráfica del país.



<sup>40</sup> Diego Arango, citado en Clemencia Arango, *op. cit.*, p. 114.

litografía (imágenes 42-43). Para Giangrandi y Granada el uso de la serigrafía y el offset obedecían más a las necesidades de masificación que a un nuevo acercamiento a la producción de imagen. La llegada de estos artistas al Taller 4 Rojo implicó la coexistencia de dos formas diferentes de experiencia artística que compartieron solo algunos puntos de cruce.

Participación selectiva en espacios de exhibición.

La selección de espacios de exhibición fue haciéndose más selecta a medida que los debates sobre el arte se agudizaban, el reconocimiento del Taller aumentaba y su voz se hacía fuerte en Bogotá. El Taller 4 Rojo nunca vendió ninguna de sus obras ni realizó ningún trabajo comercial, se financiaba con aportes de personas amigas, venta de publicaciones, pago de talleres dictados y recursos propios de sus integrantes; sólo se produjeron algunas pocas obras para artistas (ejemplo de esto fue la publicación en los talleres del 4 Rojo de dos trabajos serigráficos de la artista María de la Paz Jaramillo).

La exhibición de obras del Taller 4 Rojo se desplazó a espacios no oficiales, participando en diferentes muestras durante eventos nacionales e internacionales, como los Festivales de Teatro de Manizales y la exposición de Arte Latinoamericano de la Habana. Con algunas tempranas excepciones, su obra solo fue exhibida en sindicatos, organizaciones comunales, manifestaciones políticas o eventos culturales donde consideraban que no iban a ser digeridos por una homogenizadora valoración estética.<sup>41</sup> Ilustra esto su actitud ante la polémica generada en el medio artístico en torno del *XXIII Salón Nacional de Artistas* de 1972, en el cual, como reflejo de los intensos debates del periodo, se suprimieron los premios y se hizo itinerante por el país. Este carácter didáctico y no competitivo provocó el rechazo de gran cantidad de

[42] Taller 4 Rojo  
(Umberto Giangrandi)  
*Serie: La lucha  
estudiantil.*  
1971. Fotoserigrafía.  
100 x 70 cm.



[43] Taller 4 Rojo  
(Umberto Giangrandi)  
*Serie: La lucha  
estudiantil.* 1975.  
Pintura y fotografía sobre  
papel. 70 x 50 cm.

<sup>41</sup> Sin olvidar que toda decisión respecto a los espacios donde participar estaba también determinada por el plan de acción de cada organización política, las tensiones y las unidades de acción al interior del Taller 4 Rojo.

artistas reconocidos, que decidieron organizar el *Primer Salón Nacional de Artes Plásticas*, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, como espacio paralelo en protesta al Salón oficial. El Taller 4 Rojo decidió rechazar la participación en los dos salones, impugnando el Salón de la Tadeo por estar financiado por la empresa privada, haciendo un tiraje de carteles que denunciaban el carácter mercantil del arte en el capitalismo, y apoyando las protestas que estudiantes de arte hacían en contra de estos espacios.

También de 1972 fue la controversia en torno a la *Segunda Bienal Panamericana de Artes Gráficas*, del Museo La Tertulia, en Cali. El Taller 4 Rojo, que había participado en su primera edición, decidió convocar a un boicot en protesta por el financiamiento brindado por la empresa Cartón de Colombia. Rechazaron, según sus argumentos, que la Bienal hubiera pasado a manos de esta empresa privada a la que acusaban de depredación ecológica y sobre explotación económica de la población. Aunque la Bienal se realizó sin mayores contratiempos, el boicot convocado por el Taller 4 Rojo tuvo eco en varios artistas.<sup>42</sup>

Si bien algunos de sus integrantes habían tenido una activa presencia anterior en Salones Nacionales, el Taller 4 Rojo nunca participó como tal estos espacios, ni siquiera aquellos en que el “arte político” se planteó como unidad específica.<sup>43</sup> Sin embargo, no existía una rígida posición de principio que impidiera la participación en espacios estatales o financiados por fondos públicos. Aunque condicionados en buena medida por el discurso mecanicista del marxismo militante (que tendía a ver al Estado y sus “aparatos ideológicos” como estructuras monolíticas) su práctica cotidiana había evidenciado la multitud de tensiones y contradicciones al interior de las instituciones del arte en un país neocolonial como Colombia.

Frente a los institucional había que ser muy tácticos: /.../ no se rechazaba absolutamente todo, no era viable, porque de todas maneras había un reto en cuanto a los alcances, la posibilidad que más gente tuviera un acercamiento al trabajo, darle vuelcos y transformar instancias, democratizarlas, pero había que hacerlo dentro de unas condiciones muy claras.<sup>44</sup>

En este orden de ideas, el Taller 4 Rojo aceptó hacer parte de la delegación oficial para representar a Colombia en la XXVI Bienal de Venecia con la obra *Agresión del imperialismo a los pueblos* (imagen 31), pero decidió rechazar la participación en otros

---

<sup>42</sup> “Tuvimos apoyo a nivel internacional de muchas personas que habían invitado a la Bienal, por ejemplo Julio LeParc, personajes como Cruz Diez, hicimos una vaina muy grande alrededor de eso, tuvo mucha trascendencia, la lucha fue tenaz.” Diego Arango, entrevista concedida al autor, enero de 2007.

<sup>43</sup> Nos referimos especialmente al caso del XXIII Salón Nacional de Artistas, de 1972, en donde se organizó un apartado temático exclusivo para el “Arte político”, con un texto explicativo.

<sup>44</sup> Diego Arango, entrevista concedida al autor, enero de 2007

varios eventos, como la exposición *Arte y Política*, organizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en 1974. El Taller 4 Rojo renunció a dicha exposición por considerar que banalizaba la visión de arte político al separarlo de su contexto específico. A pesar de esta negativa, el Museo exhibió una obra del Taller 4 Rojo perteneciente a una colección particular. Respecto a esta exposición recuerda Diego Arango:

No estábamos de acuerdo con la estrategia que apuntaba a dos cosas: neutralizar políticamente algo que era emergente en ese momento, que iba en contra de las tendencias y postulados del museo; y en todo ese proceso de neutralización uno aparecía aparentemente como un estilo, como algo a asimilar y promover en la bolsa de valores. Lo otro eran las circunstancias del momento político, que era una agudización muy grave de la represión, con manifestaciones de represión a la cultura y a gente de la cultura, y que el MAM era en ese entonces un poco partícipe.<sup>45</sup>

Trabajo en Derechos Humanos.

El Taller 4 Rojo participó en 1973 en la fundación del Comité de Solidaridad con los Presos Políticos, organización integrada por personalidades intelectuales, y delegados de las principales organizaciones sindicales y campesinas del momento, preocupados por la vigencia y defensa de los derechos de los detenidos por motivos políticos. Una de las primeras tareas fue la investigación y publicación del “Libro Negro de la Represión”<sup>46</sup> (imagen 44), en el cual el Taller 4 Rojo participó aportando material gráfico y documental, así como en el mismo proceso de elaboración del libro, labor en la que Jorge Mora tuvo una colaboración fundamental.



[44] Portada del *Libro Negro de la Represión. Frente Nacional 1958 – 1974.*, editado por el Comité de Solidaridad con los presos políticos en 1974.

Taller Escuela de Artes Gráficas 4 Rojo.

Aprovechando las capacidades y experiencias acumuladas por los integrantes del Taller, y a partir de críticas a la enseñanza en las escuelas de arte, se planteó la conformación de una escuela especializada en gráfica. Las clases iniciaron en febrero de 1973, con Umberto Giangrandi, Nirma Zárate, Diego Arango y Jorge Mora como profesores (Carlos Granada estuvo vinculado a la parte organizativa).

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Comité de Solidaridad con los Presos Políticos, *Libro Negro de la Represión. Frente Nacional 1958 – 1974*, Gráficas Mundo Nuevo, Bogotá, 1974.

El proyecto de Escuela se enmarcó en el prestigio que gozaba la gráfica, así como en la preocupación común entre muchos jóvenes de la época por comunicar ideas a un público numeroso. La intención de la Escuela Taller 4 Rojo fue, por un lado, llenar el vacío que existía por la ausencia de escuelas especializadas en las técnicas de la gráfica tradicional y contemporánea; pero por otro lado, aplicar una metodología de enseñanza integral que vinculara la creación con las necesidades de divulgación, bajo la común fórmula de vincular la teoría con la práctica.

Se dictaron cursos de técnicas tradicionales de grabado, serigrafía, diagramación y montaje de publicaciones, además de módulos teóricos y prácticas experimentales de gráfica, destinados a personas interesadas principalmente en el aprendizaje técnico, y que ingresaban a la Escuela al percibirla como “la antítesis de la formación tradicional”<sup>47</sup>. Retomando la experiencia de sus docentes, se fomentaron metodologías de creación colectiva, en donde el trabajo de campo, los cursos teóricos y la práctica directa de taller hicieron parte de un mismo y deliberativo proceso artístico. La discusión sobre el arte y la política eran habituales, y con ellas buscaban generar en sus estudiantes una mirada crítica sobre las referencias iconográficas y el montaje como formas de construir sentidos políticamente pertinentes.

No obstante, la práctica cotidiana de la Escuela iba más allá: en los hechos, existían dos escuelas: la escuela diurna abierta para personas con recursos económicos, y la escuela nocturna financiada con los aportes de la primera, en la que se vinculaban personas de bajos recursos y ligadas a organizaciones sociales, centrada en la adquisición de habilidades necesarias para su actuar político. La Escuela, que se mantuvo alejada de los canales de difusión tradicionales, se vinculó con muestras y talleres al movimiento sindical y paulatinamente fue ampliando las actividades extramuros: se iniciaba desde la Escuela un interés por llevar las técnicas del arte directamente a la población, dando herramientas para su expresión.

---

<sup>47</sup> Así lo considera el artista plástico Víctor Laignelet, estudiante del Taller Escuela de Artes Gráficas 4 Rojo. Entrevista concedida al autor, febrero de 2008.

Revista Alternativa.

Dentro de las propuestas en comunicación del Taller 4 Rojo estaba la creación de una revista para la divulgación de investigaciones, noticias, análisis y producción gráfica de izquierda, no como órgano de difusión de alguna organización política (como era frecuente en el periodo). Esta iniciativa coincidió con esfuerzos de otros intelectuales de izquierda que trabajaban por la concreción de una publicación de características similares; es así como en los primeros meses de 1974 salió a la luz la revista *Alternativa*. Con la dirección del economista Bernardo García, la revista contó con la participación de dos célebres intelectuales de la escena nacional: Gabriel García Márquez y Orlando Fals Borda, quienes, junto con Jorge Villegas, conformaban el Comité Editorial; a ellos se sumó el periodista Enrique Santos Calderón. La revista, la más reconocida e influyente experiencia de comunicación alternativa en Colombia, era un impreso de alta calidad con unos artículos de redacción cuidadosa, que buscaban principalmente: 1) divulgar las luchas populares, 2) contrainformación y lucha ideológica contra "los medios de información del sistema", 3) circular en un lenguaje sencillo investigaciones sobre la realidad nacional, y 4) propiciar la unidad de la izquierda.<sup>48</sup>

Para la primera edición de la revista se vinculó directamente el Taller 4 Rojo, que además de colaborar en labores gráficas y editoriales, se encargó del armado y la impresión. Posterior a la edición del primer número de la revista se da el fraccionamiento del Taller 4 Rojo, por lo que los demás números se realizaron en talleres impresores comerciales. Diego Arango, Nirma Zárate y Jorge Mora continuaron contribuyendo con las labores artísticas y gráficas, realizando ilustraciones, fotomontajes y carteles; hasta que en octubre de 1974 (número 18), como parte de una escisión



[46] Arango/Zárate  
Portada de *Alternativa*  
No. 1 (Febrero de 1974)



[47] Arango/Zárate  
Portada de *Alternativa*  
No. 2 (marzo de 1974)



[48] Arango/Zárate  
Portada de *Alternativa*  
No. 4 (abril de 1974)

<sup>48</sup> Cfr. Paulo César León Palacios, *El primer año de la Revista Alternativa. Análisis de una de las más importantes experiencias de comunicación alternativa en Colombia*, ponencia presentada en el 3er. Foro Nacional de Comunicación Alternativa, Bogotá, Mayo de 2007. s.n.p. Publicado por Agencia Prensa Rural: <http://www.prensarural.org/spip/spip.php?article549>

de la revista ocasionada por divisiones políticas internas, se separaron definitivamente de la revista.

Las portadas y contraportadas de la revista que realizaron Diego Arango y Nirma Zárate (firmadas como A/Z) se caracterizaron por la combinación de caricatura, dibujo, fotografía y fotomontaje, compuestas con directa sencillez y completadas por una fuerte policromía y la clara intención didáctica y agitadora (que en oportunidades no coincidía con la posición política del comité editorial, lo que generó frecuentes controversias)<sup>49</sup>. En las hojas centrales de la revista se incluía un cartel que el lector podía desprender sin dañar la integridad de la revista<sup>50</sup>.

Aunque breve, la colaboración con la revista *Alternativa* implicó un ritmo febril de trabajo y la radical ampliación de la difusión de sus creaciones; inclinándolos hacia un trabajo mucho más pragmático, propagandístico y escueto que el desarrollado en obras anteriores.

La división.

En el primer semestre de 1974 se dividió el Taller 4 Rojo; de manera retrospectiva pueden ubicarse, por lo menos, tres factores básicos que provocaron su separación. En primer lugar: las labores en barrios, fabricas y áreas rurales que ejercía el Taller 4 Rojo llevó gradualmente una modificación en la concepción del trabajo, que se fue desterritorializando, primero geográficamente y luego conceptualmente. Esta situación profundizó las diferencias en la proyecto de Taller 4 Rojo, entre quienes lo concebían como un grupo de creación que aportaba a la lucha social, y quienes consideraban que era necesario un acoplamiento más directo con las luchas y organizaciones sociales. Al respecto recuerda Diego Arango:

Unos más y otros menos, se discutía el compromiso político como algo definitorio. Yo era del postulado de lo colectivo y el movimiento, en el caso de otras personas no tanto, sino simplemente el trabajo en equipo. Sin embargo eso se respetó, nunca se trató de meter al



[49] Arango/Zárate  
Contraportada de *Alternativa*.  
No. 5 (abril de 1974)  
Este fotomontaje retoma al de la serie *Colombian History* (imagen 35), aunque incluyendo la imagen de un monseñor y en la parte superior el texto de Isaias 3, 14 que dice: “El señor entrará en juicio con los ancianos de su pueblo y con sus príncipes. Porque vosotros sois, les dirá, los que habéis devorado mi viña, y en vuestra casa están las rapiñas hechas al pobre.”

<sup>49</sup> Así lo recuerda el economista Bernardo García, fundador de *Alternativa*. Entrevista concedida al autor, febrero de 2008.

<sup>50</sup> Antecedente directo de la publicación de carteles de pequeño formato en el interior de una publicación fue la revista cubana *Tricontinental*, que se publicó por primera vez en agosto de 1967. Cfr. *La Imagen Constante: el cartel cubano del siglo XX*, Cuba, Citmatel, 2001. (CD interactivo basado en el libro homónimo de Jorge R. Bermúdez.)

grupo en una camisa de fuerza; quizás si al final parte de la ruptura del grupo fue por razones políticas.<sup>51</sup>

En segundo lugar: no obstante a que las diferencias entre los integrantes del Taller eran anteriores a la edición de la revista *Alternativa*, este hecho se constituyó en el factor desencadenante de su ruptura definitiva. La controversia giró en torno a la posición política del proyecto de la revista; así como al papel deliberante o instrumental que su comité editorial quería asignarle al Taller 4 Rojo. En el primer semestre de 1974 Diego Arango, Nirma Zárate y

Jorge Mora se retiraron del taller<sup>52</sup>, continuando a título individual su vinculación a *Alternativa*.

En tercer lugar: todos los testimonios recogidos respecto a la división del Taller 4 Rojo plantean que, a pesar de las renuncia asumidas por cada uno de sus integrantes, el “prestigio artístico” fue uno de los factores que más tensiones provocó a su interior, y que, a la larga, aceleró su fraccionamiento: descalificaciones entre integrantes, intentos de capitalizar al Taller 4 Rojo como una iniciativa personal, deseo de protagonismo, etc.

No obstante de la salida de sus fundadores, el Taller 4 Rojo conservó el nombre y continuó su funcionamiento bajo la dirección artística de Umberto Giangrandi y Carlos Granada. Mantuvieron un trabajo de apoyo a las organizaciones sociales y, junto con el artista Fabio Rodríguez, realizaron la carpeta de litografías “Testimonios” (imágenes 50-52), en la que refieren la situación de represión en



[50] Fabio Rodríguez  
*Carpeta testimonios*. 1974.  
Litografía.  
70 x 50 cm. c/u.



[51] Umberto Giangrandi.  
*La violencia en el campo*  
(*carpeta testimonios*) 1974.  
Litografía mecánica duotono  
70 x50 cm. c/u



[52] Carlos Granada  
*Carpeta testimonios*  
1974.  
Litografía. 70 x50 cm.

<sup>51</sup> Diego Arango, entrevista concedida al autor, enero de 2007.

<sup>52</sup> Las opiniones en este aspecto son diversas: según Diego Arango su retiro fue voluntario, según Umberto Giangrandi fueron expulsados.



campos y ciudades, mediante un lenguaje que se mantuvo en los linderos de la figuración que estos artistas venían desarrollando. Continuaron con producción individual y con investigaciones sobre terreno, dentro la que se destaca una aproximación al tema de la locura como forma de ironía y resistencia (acomodando planteamientos desde Foucault hasta Lu Xun), mediante visitas al anexo psiquiátrico de la cárcel La Picota. Esta fue su última experiencia colectiva, que por discusiones internas no se concretó en obra plástica. La definitiva disolución del Taller 4 Rojo se dio en 1976<sup>53</sup>.

## 2.4 TALLER CAUSA ROJA

Separados del Taller 4 Rojo y liquidada la Escuela, Diego Arango, Nirma Zárate, Jorge Mora y el pintor Gonzalo Posada, entre otros, conformaron en 1975 el Taller Causa Roja. Aunque manteniéndose en los postulados del anterior taller, Causa Roja se planteó como un proyecto ampliado a las diferentes artes y más fuertemente vinculado a la práctica política directa. Así lo trae a la memoria Diego Arango:

Causa Roja fue una ruptura total. Ya no se volvió a utilizar el mundo del arte establecido, se fue totalmente diluyendo en el trabajo, con una producción mucho más intensa plásticamente, pero ya dirigido específicamente hacia afuera. Fue ya un corte mucho más radical en ese sentido, y el propósito era ese, no participar en ningún otro evento ni nada. Quizá por eso mismo es conocido en sectores populares, pero no en el mundo del arte; eran dos ámbitos de circulación, ahora las exposiciones eran en sindicatos, en barrios, en zonas campesinas, en bailes en el campo, etc.<sup>54</sup>

Se incorporó el trabajo en pintura, teatro, música, audiovisuales y periodismo; los talleres se sustrajeron de un espacio físico fijo y se difundieron por el territorio nacional, con una vinculación más amplia de “activistas” y una ligazón más estrecha con las organizaciones políticas y sociales; destacándose la serie de talleres realizados con el Instituto Nacional Sindical (INS) y la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC).

---

<sup>53</sup> La historiografía sobre el Taller 4 Rojo es muy voluble en este aspecto. Clemencia Arango (*op. cit.*), Ivonne Pini (*op. cit.*), Germán Rubiano (*op. cit.*), y José Alfredo Torres (*op. cit.*), ubican la escisión del grupo original del Taller 4 Rojo en 1974, sin especificar cuanto tiempo duró a cargo de Umberto Giangrandi y Carlos Granada. María Elvira Iriarte (*op. cit.*), plantea su disolución definitiva en 1975, meses después de la salida de sus fundadores. Por su parte, Umberto Giangrandi (entrevista concedida al autor) plantea que el colectivo funcionó hasta 1976, aproximadamente, año del que se dispone de obra suya firmada como Taller 4 Rojo. Con esta afirmación coincide la artista plástica María Teresa Pardo, quién, siendo estudiante de artes de la Universidad Nacional de Colombia, se vinculó en 1976 como colaboradora del Taller 4 Rojo (entrevista concedida al autor, febrero de 2008).

<sup>54</sup> Diego Arango, entrevista concedida al autor, enero de 2007.

Causa Roja abandonó el peso dado a la creación plástica que tuvo el Taller 4 Rojo y se enfocó en labores de comunicación, renunció a la participación en espacios del arte y adquirió una radicalidad e intensidad política que en su versión anterior no era posible por la diversidad de visiones a su interior. La reducción de la diversidad política llegó de la mano de una militancia más directa: decisiones como *donde, con quién y de qué manera*, eran entonces determinadas, en significativo grado, por el plan y las tareas asignadas por la organización política a la que pertenecían sus integrantes.

### Simplificación de la gráfica.

La mayor parte de su producción gráfica, además de lo producido en los talleres con la población, estuvo ligada a medios de comunicación alternativa, dentro de lo que sobresalieron periódicos y carteles en apoyo a las reivindicaciones del movimiento indígena por la recuperación de tierras, principalmente alrededor del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) y el periódico *Unidad Indígena* (imagen 53-54). A medida que se estrechaba la vinculación con las organizaciones sociales y políticas, las exigencias para el Taller Causa Roja se fueron desplazando: se necesitaba mayor literalidad, contenidos unívocos que no dejaran lugar para ser interpretados “erróneamente”. La posibilidad de mantener un proyecto estético renovado se pospuso ante las necesidades de una práctica política que veía al arte como una herramienta de propaganda, para la cual era más sencillo mantenerse en las formas ya probadas del realismo tradicional. El método del montaje de pares de opuestos visuales se fue tornando literal y narrativo: la contrastación de imágenes, que en un inicio tuvo una energía creativa radical como estímulo para el cambio de conducta, devino en fórmula digerida y repetitiva: a la riqueza se opone la pobreza, al lujo la miseria, a la opresión la lucha.



[53] Taller Causa Roja  
*Portada de  
Unidad indígena.*  
No 3. (Marzo de 1975)



[54] Taller Causa Roja  
*Portada de  
Carta Campesina (ANUC)*  
No 30. (Marzo de 1975)  
La manta reproducida en la  
fotografía fue elaborada  
para una manifestación  
pública por el Taller Cuatro  
Rojo.

## El retorno a la pintura

En este periodo de mayor radicalidad política, Diego Arango y Nirma Zárate retomaron la pintura al óleo que años antes habían abandonado, y entran en los cauces de un realismo más digerido. Si bien las temáticas básicas eran similares, hubo una marcada reducción de la complejidad y densidad conceptual, apuntando a un contenido más directo y combativo. El reemplazo de la serigrafía por el óleo hizo retornar a la obra de arte como objeto único; el potencial político de la reproductibilidad técnica de las serigrafías y las formas renovadas de construir sentido que se exploraron en las primeras obras del Taller 4 Rojo, se fueron desplazando hacia preocupaciones por difundir explícitamente contenidos

representados, sin importar si para esto debían retornar a la pintura como objeto autónomo destinado a la contemplación.

De este periodo son las pinturas *Combatiendo Unidos Venceremos*, en las que, usando una figuración emparentada con el realismo chino, intentaban aleccionar políticamente mediante la narración visual de acciones que debía llevar el movimiento popular para alcanzar la victoria: la liberación de los presos políticos, la insurrección en el campo, el levantamiento en las ciudades, la lucha armada, etc.

En 1976 Diego Arango y Nirma Zárate expusieron en el *XXVI Salón de Artes Visuales* (Salón Nacional de Artistas) tres pinturas de la serie *Combatiendo Unidos Venceremos*



[55] Taller Causa Roja  
*Serie: Combatiendo Unidos Venceremos*  
1975.  
Óleo. 220 x 175 cm.



[56] Taller Causa Roja  
*Serie: Combatiendo Unidos Venceremos*  
1975.  
Óleo. 220 x 175 cm.

(imágenes 55-57) Estas obras fueron presentadas con una intención fundamentalmente provocadora, afirmando la “violencia revolucionaria”, pensadas como un golpe al rostro a un Salón que no se compadecía de la realidad social en que se desenvolvía. Respecto a esta participación recuerda Diego Arango:

Eso generó una gran polémica, porque era una apología a la lucha armada, una cosa directa y explícita sin posibilidad de doble interpretación. Fue un periodo muy corto, marcado, paradójicamente, por la tradición del realismo. Las cosas no se justifican, pero si hay que contextualizarlas: se estaba más en la praxis política que en el mismo trabajo artístico, era un momento de radicalización, casi las circunstancias políticas demandaban eso, era como un reto.<sup>55</sup>



[57] Taller Causa Roja  
*Serie: Combatiendo unidos venceremos*  
1975.  
Óleo. 220 x 175 cm.

Sin embargo, más que un debate al rededor del Salón y las artes en Colombia, se presentó una controversia sobre las cualidades de estas obras y lánguidos comentarios que lamentaban el abandono de los logros de sus trabajos anteriores, como el planteado por la crítica Maria Mercedes Carranza:

En este salón hay pocas sorpresas, la única tal vez la da el trabajo de Diego Arango y Nirma Zárate, que presentan una obra a dos manos firmada Taller Causa Roja. El espectador desprevenido jurará al verla que se trata de la última producción de Clemencia Lucena, para luego constatar sorprendido que es solo una copia de los carteles de aquella, con mensaje obvio, triunfalismo proletario a lo MOIR.<sup>56</sup>

Según la crítica, las obras del Taller Causa Roja se emparentaron en esta etapa con las de Clemencia Lucena. La distancia que en un inicio existió entre la obra de estos artistas se redujo, en el contexto de la radicalización política y la reducción de la propuesta plástica, al grado de poder ser confundidas.

<sup>55</sup> Diego Arango, entrevista concedida al autor, enero de 2007.

<sup>56</sup> Maria Mercedes Carranza, en *Revista Nueva Frontera*, Bogotá, número 93, (Septiembre 23-29 de 1976), p.18.

La disolución.

En julio de 1976 Diego Arango y Nirma Zárate colaboraron en la realización del *Primer Encuentro Latinoamericano de Comunicación Popular*, que se impartió durante un mes. El Encuentro contó con talleres de formación a cargo de Diego Arango, encomendado de la formación en fotografía y periodismo, y de Nirma Zárate, encargada de la gráfica. Como eco de esta experiencia, Amparo Beltrán, organizadora del Encuentro, funda a inicios de 1978 el *Centro Popular para América Latina de Comunicación (CEPALC)* con el objetivo de poner en manos de la población sin recursos las destrezas que les permitirían el uso efectivo y autónomo de los medios de comunicación. Bajo esta coincidencia de intereses, Arango y Zárate se vincularon a este, encargándose de talleres dentro y fuera de la ciudad. Cerca de dos años después, a mediados de 1980, por diferencias en la concepción del trabajo Arango y Zárate se desligaron del espacio y se separaron definitivamente como pareja de artistas.

No existe un registro específico que documente el momento de disolución de Causa Roja; sus integrantes fueron asumiendo diferentes roles; algunos vinculados al trabajo académico, otros a la producción plástica, algunos más concentrados en el activismo político. Aunque su final puede ser visto como la extinción de un proyecto sin decantar, o como ejemplo del “canibalismo” de izquierda” frecuente en el periodo; es también, en buena medida, la consecuencia de su particular concepción de la articulación del arte con la lucha social.

### III. ARTE, VANGUARDIA O LUCHA SOCIAL: LECTURAS DEL TALLER 4 ROJO

#### 3.1 EL TALLER 4 ROJO EN LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE EN COLOMBIA

Toda intento por reconstruir la historia del Taller 4 Rojo se encuentra en el aprieto de no hallar más que unos escasos textos que lo reseñan; su mención, aunque frecuente, no ha estado suficientemente acompañada de estudios que profundicen en la reflexión de su propuesta. El objetivo de este apartado es hacer una rápida revisión de la manera cómo el Taller 4 Rojo ha sido percibido desde la historiografía del arte en Colombia; para esto se analizarán tres textos publicados por importantes historiadores del arte: María Elvira Iriarte, Germán Pubiano e Ivonne Pini, que nos servirán como base para afirmar la necesidad de intentar otros puntos de vista desde donde leer la experiencia del Taller 4 Rojo.

María Elvira Iriarte: “Pastiche” versus “grabado artístico”

*[“Colombia, febrero de 1971”] (imagen 30) es más un panfleto que un grabado artístico, e ilustra claramente la dirección que algunos de los miembros propugnaban por imprimir al Taller 4 Rojo, orientando su producción a la divulgación de una ideología, en desmedro de la calidad artística. Esta oposición es apenas reflejo de la confusión entre actitud ética y actitud estética, generada en el medio latinoamericano probablemente desde la época del muralismo mexicano. [...] Con esta óptica, el Taller 4 Rojo elaboraría en los años siguientes decenas de fotoserigrafías concebidas como periódicos murales o carteles sin ninguna intención artística. Por ello estos trabajos no han sido considerados en el marco de esta investigación, referida a la serigrafía de arte.<sup>1</sup>*

Esta cita de la historiadora María Elvira Iriarte ilustra claramente un debate fundamental que ha cruzado la historiografía del Taller 4 Rojo/Taller Causa Roja: ¿su trabajo puede ser visto como obra de arte o como propaganda política? La afirmación de Iriarte, más que descifrar la controversia del contexto de los años setenta, participa extemporáneamente de ésta: a la categoría de “panfleto” opone la categoría de “grabado artístico”, en la medida que el primero busca la divulgación de una ideología, mientras que el otro busca la “calidad artística”. La dicotomía entre ética y estética es entendida aquí por la autora como una necesaria toma de partido entre el uso de medios expresivos propios del arte o el uso de “sobrecargas conceptuales”.

---

<sup>1</sup> María Elvira Iriarte, *op. cit.*, p.p. 28-29.

Abordándola de esta manera deja las puertas abiertas para ahondar en la “gran división”<sup>2</sup> del modernismo, que desde el arribo de la mirada internacionalista de los primeros años en el país de Marta Traba y el contexto de la *Guerra Fría cultural* se manifestaba en el contexto colombiano como el debate entre “arte puro” y “arte comprometido”.

Se percibe en este comentario matices de una rígida discriminación ente obra de arte y propaganda política, interesada en defender la especificidad de la obra de arte frente a las otras formas de discursividad cultural. Por esta vía la autora deja de lado la heterogeneidad y la heteronomía del proceso de creación artística, el cual es influenciado por las circunstancias de su producción y la variedad de funciones culturales y sociales a las que responde; circunstancias que, a la larga, sirven para valorar el arte como no arte (y viceversa), imposibilitando separar taxativa y establemente al arte de las otras expresiones culturales.

Germán Rubiano: La “buena presentación” en el arte político.

El crítico e historiador Germán Rubiano escribió en 1976 sobre la obra del Taller 4 Rojo *Agresión del imperialismo a los pueblos* (imagen 31), a la que calificó como “obra maestra”:

A base de imágenes, sin texto alguno, se cuenta uno de los episodios más dolorosos de la historia moderna, se alecciona políticamente y se edifica. Llama la atención en estas serigrafías el cuidado de todos los detalles. Los fotomontajes son excelentes; las imágenes y los colores, severos y dicentes. El terminado estético de estas serigrafías enseña cómo una obra por más política que sea puede estar bien presentada, y sobre todo cumple así más efectivamente su objetivo.<sup>3</sup>

Aunque su elogioso comentario tiene el mérito de darle al Taller 4 Rojo un lugar en la historiografía del arte colombiano, en él se hace evidente una falta de comprensión del proyecto del Taller 4 Rojo: el reconocimiento a esta obra radica en asignarle unos valores estéticos referidos a la composición cromática, la escogencia de las imágenes y la destreza técnica en su realización. La “buena presentación” de esta y otras obras del Taller 4 Rojo es lo que la hace destacar de las demás obras politizadas del periodo, y lo que la hace digna de mención.

---

<sup>2</sup> Usando la expresión de Andreas Huyssen, referida a la hostilidad esencial entre lo alto y lo bajo, lo puro y lo contaminado, sobre la que se cimentó el modernismo. Cfr. Huyssen, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

<sup>3</sup> Germán Rubiano, *op. cit.*, p. 1572.

La entrada del Taller 4 Rojo en la historiografía del arte colombiano se hace sobre la base de su cuidado técnico y propuesta visual (factores sin duda de gran importancia, en los que el Taller 4 Rojo se destacó), pero sin abordarlo como un proyecto cuya problemática fundamental fue la vinculación del arte con la lucha social, cuestionando el papel del arte en la sociedad burguesa.

Ivonne Pini: "Producción de obra" versus "producción teórica"

Por su parte, la historiadora del arte Ivonne Pini plantea en su ensayo sobre la gráfica testimonial:

La experiencia colectiva del grupo original del Taller 4 Rojo, duró hasta 1974 y la crisis puso en evidencia una serie de situaciones no resueltas que afloraban: por una parte se intentaba generar una propuesta exclusivamente limitativa en el arte; por otra la falta de decantación entre la conceptualización y la práctica llevó a que algunos artistas tuvieran una actividad más teórica que de realización de obra, produciendo muy poco en el periodo o mostrando confusión entre obra de arte y elemento de agitación.<sup>4</sup>

Si bien es reconocido el rigor y los aportes de su estudio, esta cita de Pini señala "situaciones no resueltas" de su propia percepción del Taller 4 Rojo: parte de establecer una dicotomía entre producción teórica y realización de obra, demarcando un terreno para el arte pero sin señalar los puentes posibles entre reflexión y producción. La autora obvia aquí que en el arte internacional existía, desde mediados de la década del sesenta, una tendencia según la cual el concepto tiene preferencia frente al objeto material, y de donde el Taller 4 Rojo retomaba elementos de manera implícita y ecléctica. En el mismo sentido, plantea que algunos de los integrantes del Taller 4 Rojo produjeron muy poco en el periodo, obviando que su producción también estaba comprendida por talleres, publicación de textos, docencia en la Escuela Taller, entre otras.

Su análisis, aunque mucho más complejo y comprehensivo, parte del equívoco de restringir la creación artística a la creación de objetos de arte, en este caso imágenes impresas que mantuvieran una serie de valores plásticos limitativos al arte. El punto de vista de esta autora parece alzarse, a nuestro parecer con excesivo respeto, sobre la propuesta teórica de Marta Traba y su *Arte de Resistencia*, quién estableció una dicotomía entre la neovanguardia de las sociedades de capitalismo avanzado y la gráfica como resistencia desde las neocolonias. Esta discriminación, si bien fue una importantísima base a partir de la cual pudo entenderse el arte latinoamericano como una realidad independiente de cualquier internacionalismo homogenizante, tiene la falencia de

---

<sup>4</sup> Ivonne Pini. *Op. Cit.*, p. 64-65.



no reconocer las tácticas que el Taller 4 Rojo ensayó para superar los límites que las instituciones del arte imponían a cualquier obra política, y que la distanciaban de la lucha social.

Partiendo del reconocimiento de estos vacíos en la historiografía del Taller 4 Rojo, es importante analizar las situaciones y preguntas a las que el Taller 4 Rojo intentó responder, evitando los juicios de valor entre “artisticidad” y no “artisticidad”.

### **3.2 DEMOCRATIZACIÓN: ARTICULACIÓN DEL ARTE CON LA LUCHA SOCIAL.**

El Taller 4 Rojo, en el marco de la politización y el compromiso de sectores ilustrados de la burguesía urbana (a la cual pertenecían) y de las experiencias de artistas politizados de otros países, asumió como meta reducir la distancia entre arte y lucha social, produciendo un arte que reflexionaba y representaba el proceso revolucionario, a la par que intentaba superar las limitaciones propias del arte burgués colombiano de su época. Según Diego Arango, el objetivo fundamental del grupo fue:

Des-elitizar el arte, contactar el arte y la sociedad. Se planteó una concepción democrática, que implicaba que el arte pudiera llegar a todos los grupos sociales; pero principalmente con una nueva propuesta estética y unos contenidos que reflejaran la realidad social y política del país. Un arte verdaderamente libre, abiertamente ligado al proletariado y los sectores populares.<sup>5</sup>

Lo “democrático” en el arte no era solo una renovación temática; lo fundamental era la manera de insertarse efectivamente en la lucha, el esfuerzo por llevar el arte a los sectores de la población marginados de los espacios reconocidos para la participación política y ajenos de los objetos y lugares reconocidos como del arte.

Este insertarse en “lo social” implicaba el reconocimiento no solo de la existencia de un cuerpo social (el “proletariado” y los “sectores populares”) enterrado bajo la fingida apariencia de institucionalidad, sino de la manera cómo aquellos sectores tomaban lugar como cuerpo y disputaban la generación de una nueva institucionalidad no excluyente, sin clases sociales. La fusión con lo social era, en este marco, una fusión con la política; pero no la política burguesa preestablecida, ficticia y excluyente, reducida a teorías de gobierno y dominio estatal; sino una política que involucraba todos los aspectos de la vida, que como voluntad revolucionaria constituía y transformaba la misma condición humana, anulando la separación de lo político con lo social y lo humano.

---

<sup>5</sup> Diego Arango, citado en Clemencia Arango, *op. cit.*, p. 101.

Con esta perspectiva, la vinculación del arte con la política no implicaba ni un recorte ni una renuncia a la libertad; al contrario, era la posibilidad de ampliar sus alcances hacia terrenos hasta ese entonces vedados por la estética tradicional. Tanto el arte como la política podían ser vistos como la forma de re-estructurar (revolucionar) todos los aspectos de la vida social y producir una nueva sensibilidad humana.

La reintegración del arte con lo social que propuso el Taller 4 Rojo tenía unos márgenes definidos: el arte se debía ligar con la “efectiva” práctica social, que no era otra que la de los sectores populares y su lucha por la destrucción de todo sistema de exclusión. El interés fundamental no era el cuestionamiento a las convenciones del arte, sino hacerse partícipes del proceso de transformación que ya estaba en marcha.

Estamos viviendo un periodo pre revolucionario y el arte debe corresponder a esta realidad. El trabajador de la cultura debe ser cada día más consciente de esa realidad y del lugar que tiene dentro de la sociedad, tiene que abandonar su posición de privilegiado; tiene que producir un tipo de obra que afecte y cuestione al hombre, creando nuevas formas plásticas que los mueva, los concientice y los haga cambiar; en una palabra, tiene que luchar por un nuevo hombre por una nueva sociedad.<sup>6</sup>

Por esto, su fusión con la lucha social no podía ser asumida como la simple toma de “conciencia” por parte del artista, o el uso de su obra como denuncia política. Una verdadera fusión estaba mediada por su articulación con organizaciones sociales y políticas del momento, desde las cuales consideraban que podían aportar efectivamente al proceso.

Sin embargo, la lucha por la toma del poder llevaba a una práctica política distante de su versión ideal: dejaba de ser la posibilidad de un reordenamiento simbólico del mundo, y se reducía a estrategia para la destrucción del sistema económico capitalista-burocrático y sus aparatos de poder.

La articulación con las organizaciones sociales exigía del Taller 4 Rojo un compromiso más fuerte, más efectividad y mayor difusión; obras en las que pudieran reconocerse y auto-comprenderse, más que obras que cuestionaran sus convenciones sobre el arte y la vida. Esta situación, a la que se han visto enfrentados en uno u otro momento la mayor parte de los colectivos de artistas que se han ligado a las organizaciones políticas, lleva en su seno un evidente peligro: bajo un discurso que promulgaba el arribo de realidades superiores para el arte, la liberación de la creación y su reconciliación con la práctica, se presentaba una instrumentalización a los discursos políticos. Con este enfoque, la articulación del arte con la lucha social iba necesariamente

---

<sup>6</sup> Diego Arango, en *Revista Flash*, número 73, vol 8, noviembre- diciembre de 1971. p. 19

acompañada de una serie de factores exógenos que delimitaban el proceso creador de acuerdo a las “orientación política” del momento.

“Autonomía relativa” y dependencia a la política.

La subordinación de facto del arte a la política ponía sobre la mesa el debate sobre la especificidad del arte: sobre si podía considerarse como una práctica diferenciada de lo social, o si por el contrario, la política como configuradora de lo social era también configuradora del arte. El postulado básico del marxismo, según el cual el ser humano y sus expresiones están determinados, en última instancia, por las condiciones materiales de su existencia<sup>7</sup>, fue interpretado por la mayoría de la literatura marxista como que los cambios materiales ocurridos en la estructura (las condiciones económicas de la producción) determinan el desenvolvimiento de las formas artísticas, al igual que el de todas las otras áreas que componen la superestructura (derecho, religión, filosofía, moral, etc). Sobre esta plataforma muchos de los discursos marxistas sobre el arte concebían el arte como mera representación ideológica (reflejo) de los conflictos ocurridos en las relaciones de producción.

El eje de la discusión en que el Taller 4 Rojo y la mayoría de los círculos de artistas politizados latinoamericanos se vieron inmersos era la idea de la *autonomía relativa* del campo artístico, según la cual, aunque indisolublemente relacionadas, las crisis de la sociedad no podían traducirse como crisis del arte, y viceversa. Desde la revisión de clásicos del marxismo, hasta las nuevas lecturas propuestas por el estructuralismo, se entablaba controversia respecto a la relación de la estructura con la super estructura ideológica, y el grado en que los intereses de clase determinaban la creación artística. En el Taller 4 Rojo se partía de la conciencia respecto a la relativa independencia del subsistema arte y se reconocía el papel liberador que el arte podía tener en sí.<sup>8</sup>

Pero dadas las urgencias del periodo que requerían la participación de los artistas en el proceso de “liberación nacional”, el Taller 4 Rojo enfrentó profundos debates internos respecto a si su compromiso con la “revolución” debía hacerse desde las instancias propias del arte, o si implicaba encaminar su producción a las tareas pragmáticas de toma del poder, es otras palabras: los aspectos propagandísticos. Al igual que otras

---

<sup>7</sup> Cfr. Karl Marx, “Prólogo a la contribución a la crítica de la economía política”, en *Introducción general a la crítica de la economía política*.

<sup>8</sup> Para profundizar en el debate sobre la “autonomía relativa” del arte y la “estética marxista”, desde una perspectiva latinoamericana, Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, Siglo XXI, México, 2005, y Néstor García Canclini, *op. cit.*

experiencias latinoamericanas, la idea básica que se asumió en el Taller 4 Rojo fue que, si bien el arte iba mucho más allá de elevar la conciencia política, su producción plena solo sería viable hasta el momento en que se dieran las condiciones materiales que posibilitaran la construcción de una nueva sociedad y un nuevo hombre; en otras palabras: en el socialismo<sup>9</sup>.

Entonces, como el artista latinoamericano no podía “*declararse neutral ni separar abstractamente su condición de artista de sus deberes como hombre*”, no le era éticamente viable esperar de manera pasiva la llegada del socialismo o contemplar desde la distancia las luchas sociales; su única opción era hacerse orgánico con las organizaciones políticas, aún cuando en esto tuvieran que renunciar a parte de su autonomía.

### Agitación y Propaganda

La política revolucionaria de los años setenta, entendida como estrategia para la toma del poder, en muchas oportunidades se reducía a una militancia febril en la que las capacidades creativas del artista debían ser encauzadas a las tareas pragmáticas de “agitación y propaganda”. Esto es especialmente decisivo en el caso del Taller 4 Rojo si recordamos que, aunque nunca se vinculó conjuntamente a ninguna organización, sus integrantes sí militaban en diferentes partidos u organizaciones político-militares que veían en la lucha armada la estrategia para la toma del poder.

Una revisión de la producción del Taller 4 Rojo pone en evidencia que en toda ella existe un discurso político alrededor del cual se constituye la obra; sin embargo, es claro que había una dicotomía entre aquellas obras que enfatizaban en la realización formal y aquellas en que lo central era la difusión explícita de contenidos. La justificación de esta partición la da Diego Arango desde nociones de “agitación y propaganda”:

Hay que diferenciar entre lo que es una propuesta eminentemente estética a nivel del grabado (con uno contenidos) y una propuesta gráfica para el cartel o para el afiche, que es coyuntural, con unos lenguajes en concordancia a la situación, al objetivo y demás<sup>10</sup>

Según la teoría *leninista* en boga en el momento, y con la cual los integrantes del Taller 4 Rojo se sentían implícitamente identificados, el propagandista comunica un complejo y largo mensaje a un número limitado del pueblo: aquellos que estén interesados en ampliar

---

<sup>9</sup> “Lo que justifica a la plástica, lo que la vuelve una actividad una actividad necesaria es, en un país socialista, la constitución de un nuevo espacio visual en el que pueda crecer la vida liberada; en un proceso de liberación, generar las imágenes que ayuden a la identificación y el avance de la conciencia política” En: Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 207.

<sup>10</sup> Diego Arango, citado en: Clemencia Arango, *op. cit.*, p. 104.

su conocimiento sobre las ideas de la lucha de clases y analizar en forma crítica un problema social o político; sus referentes semánticos son más mediatos y su repertorio visual, estructura y técnica son amplias. Un agitador actúa en medio de situaciones coyunturales, comunica pocas ideas a “las masas” que en ese momento están solo abiertas al mensaje más sencillo.<sup>11</sup> Para el Taller 4 Rojo no existía una fractura entre interés artístico e interés político (toda su producción tenía un interés político), ni mucho menos entre obra de calidad y obra inferior (toda su producción intentaba poner en cuestión la noción de “calidad”), sino como una asignación ente obras destinadas a la propaganda y obras destinadas a la agitación.

Si bien nos ayuda a introducir la discusión del periodo, este abordaje se torna polémico si intentamos una comprensión actualizada de la postura del Taller 4 Rojo, de lo que se desprenden por lo menos dos posibles interpretaciones:

Primera: La asignación de labores de *agitación y propaganda* constreñía al arte dentro de las labores pragmáticas de la toma del poder; en otras palabras, afirmar que la participación del arte en la lucha social estaba dada por sus capacidades de agitación y propaganda era renunciar al arte como una posibilidad de señalar trayectorias para la relación sensible del hombre con lo real, limitando al arte a la simple difusión de contenidos.

Segunda: Al abordarla desde este punto de vista, el proceso de producción de obra gráfica no implicaba una discriminación entre lo que devendría en obra de arte y lo que no; la misma noción de “obra de arte” pasaba a un lugar secundario, y estaba dada más por la apreciación del espectador que por las intenciones implícitas del colectivo. Lo que cambiaba no era la condición de obra de arte (lo cual carecía de relevancia), sino el papel que dicha obra jugaría en el proceso de la lucha. Desde este punto de vista se conecta con las vanguardias y las neovanguardias –desde los *Proletkult* y los *Constructivistas* de los primeros años de la URSS, hasta sectores de los *conceptuales* norteamericanos en los años sesenta, pasando por el *Taller de Gráfica Popular*, el *muralismo mexicano* y la mayoría de los colectivos de artistas latinoamericanos de los años setenta- en su intento por superar el arte y conectarlo con la lucha social. Esta conexión entre el Taller 4 Rojo y la idea de *Vanguardia* será el tema central del siguiente apartado.

---

<sup>11</sup> Cfr. V.I. Lenin, *¿Qué hacer? Problemas candentes de nuestro movimiento*, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1975.

### 3.3 EL TALLER 4 ROJO Y LA IDEA DE VANGUARDIA: PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y CONSUMO DEL ARTE.

Vanguardia artística, en la Colombia de los años sesenta y setenta, era una palabra cuya capacidad definitoria estaba consumida por sus propiedades connotativas: vanguardia era novedad, ruptura con los valores de la tradición, experimentalismo y provocación. Para otros, vanguardia era una manifestación concreta, con un sentido histórico y estético preciso, que remitía a las experiencias artísticas generadas en las sociedades opulentas. Luego, a fuerza de uso, vanguardia fue la renovación perpetua, el modo natural de desarrollo del arte moderno como continuo, como sucesión de adelantados. Y en no pocos casos, en esa sospechosa coincidencia entre los sectores más obtusos de la izquierda y la derecha, vanguardia fue espectáculo vacío, burla, jolgorio intrascendente, arte por el arte.

Según Marta Traba, vanguardia era “sinónimo de ‘estar al día’, estar al día es ganar tiempo sobre la propia modernidad, adelantarse al que queda rezagado, apuntar linealmente hacia una meta”<sup>12</sup>. Esta idea vanguardia como “apuntar al futuro” pocos servicios prestaba para entender las transformaciones en el arte colombiano, el cual, afirmaba Traba, desconfiaba de lo espectacular y no respondía con saltos lineales hacia adelante, sino con una constante revisión y retorno a sus raíces no superadas que perpetuaban una temporalidad circular; a la par que resistía a las exigencias homogenizadoras del imperialismo trabajando a partir de códigos de comprensión propios de su comunidad.

En el plano de la política, la idea de vanguardia era mucho más unívoca: la vanguardia política era *El Partido*. Con el peso de la cita constante de los textos clásicos del marxismo-leninismo, vanguardia política fue entendida como aquella fuerza que marcha a la cabeza, que ostenta la inteligencia del movimiento, resume sus fuerzas y determina el sentido de su evolución histórica. La vanguardia política era la “elite del común”, la única comprometida con la destrucción de toda elite, incluyéndose a si misma. Sin embargo, esto no significaba ausencia de conflicto: el sentido iluminado e iluminador de vanguardia política llevaba a la disputa entre diferentes organizaciones que se proclamaban como vanguardia “verdadera”; por otro lado, propiciaba que organizaciones de restringido alcance y limitada representatividad se lanzaran a toda clase de aventuras.

---

<sup>12</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables*, op.cit., p. 104.

En Colombia no existió, ni en el periodo estudiado ni en décadas anteriores, una relación armónica entre vanguardia artística y vanguardia política; los artistas más progresistas, más arriesgados y renovadores –más revolucionarios- fueron en no pocas oportunidades también progresistas y revolucionarios en lo político; pero sería un evidente exceso plantear relaciones de identidad entre artistas de vanguardia y vanguardia política. A diferencia de lo sucedido en países como Argentina<sup>13</sup>, en el contexto colombiano no existió entre la segunda mitad de los años sesenta y la primera de los setenta un proyecto concreto que impulsara la experimentación y la radical renovación de los lenguajes, así mismo la vinculación de los artistas más experimentales con la militancia política no fue habitual. La relación cotidiana entre artistas y militantes no era armónica: la vanguardia política colombiana, en su esfuerzo por encontrar contenidos directamente comunicables, vio con frecuente sospecha las experimentaciones y los distanciamientos respecto las formas ya probadas del arte tradicional.

Sin embargo, un significativo sector de artistas logró combinar su militancia política de izquierda con una producción que sobrepasaba los estrechos límites de la “agitación y propaganda”; lanzándose en busca de nuevas formas de abordar el fenómeno artístico: las formas de creación colectiva, la interdisciplinariedad, la des sacralización de los canales de producción y circulación del arte, entre otras, son estrategias que se pusieron en práctica y que no pueden ser reducidas a una espontánea modificación de estilos ni entenderse por fuera de la praxis política del periodo.

#### ¿El Taller 4 Rojo como vanguardia?

El objetivo de este apartado es hacer una revisión de las estrategias del Taller 4 Rojo a partir de la idea de *vanguardia artística*, sin que esto signifique un intento de encajonarlos en una noción de vanguardia que ellos mismos no manejaban; o tratar, hoy día, de reclamarlos como la “verdadera” vanguardia operante en el periodo. Una re-lectura del Taller 4 Rojo desde la idea de vanguardia es relevante en la medida que permite analizar desde la distancia crítica las estrategias de su lucha por superar el arte burgués y sus intentos por devolver el arte a la vida del hombre.

So pena de incurrir en demasiadas simplificaciones, pero a favor de la brevedad necesaria, retomaremos aquí aspectos de la noción de *vanguardia histórica* expuesta por

---

<sup>13</sup> Son conocidos los estudios sobre el proceso de politización de la vanguardia argentina, las tensiones al interior del Instituto Torcuato Di Tella y la experiencia de “Tucumán Arde”. Para profundizar en el tema, Cfr. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

el crítico alemán Peter Bürger, en su influyente libro *Teoría de la Vanguardia*<sup>14</sup>. El autor parte de discriminar entre el Modernismo y la Vanguardia Histórica: *Modernismo* fue la separación de los cuestionamientos de la moral y la religión, la celebración de la autonomía del arte, su auto exclusión de la vida cotidiana, de la cultura de masas y de los asuntos económicos, políticos y sociales. Para el modernismo, que a finales del siglo XIX devino en esteticismo, la autonomía del arte se convirtió en el fin mismo del arte, desligado de toda conexión con la vida práctica. Sin embargo, el momento cuando lo estético despliega su “pureza” hace manifiesto la otra cara de la autonomía: su carencia de utilidad para los asuntos prácticos de la vida social.

Con la emergencia de los movimientos revolucionarios de inicios del siglo XX y la acelerada modernización y urbanización de la vida, arribó también el ataque a la noción autosuficiente del esteticismo. Vanguardia Histórica es el nombre que el autor da al conjunto de movimientos artísticos que “no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha fundado en la sociedad burguesa”<sup>15</sup>. El ataque vanguardista a la institución arte radicaba entonces en un rechazo a la separación del arte con la praxis vital; para esto se lanzó contra el aparato de distribución al que está sometido la obra de arte, y contra el estatus de arte en la sociedad burguesa, descrito por el concepto de autonomía.

Los movimientos reconocidos como Vanguardia Histórica (especialmente el Expresionismo y Dadá berlinés, Futurismo, Constructivismo ruso y Surrealismo francés) y su proyecto de superación del arte estuvieron ligados a la idea de transformación de la sociedad burguesa. Así como la *vanguardia política* buscaba la destrucción de las formas anteriores de política (entendidas como sistemas de exclusión, con sus formas de “participación” como meras máscaras para la repartición de la riqueza), la *vanguardia artística* buscaba la destrucción de las anteriores formas de arte (todas ellas basadas en la hostilidad esencial entre lo alto y lo bajo, entre lo puro de la experiencia estética y lo contaminado de la vida social). No se buscaba el reemplazo de una forma anterior (artística o política) por una nueva, sino la supresión de la institución arte burguesa y la supresión de todas las clases sociales; y para esto, tanto el arte como la política deberían

---

<sup>14</sup> Peter Bürger *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 54.



fundirse nuevamente con lo social. Desde esta perspectiva, la afinidad entre arte y revolución parecía irrefutable.

El fracaso de la Vanguardia Histórica fue producto del carácter “autodisolutivo” inherente a su ataque contra el arte –incluyéndose a sí mismos-, pero también de la derrota de los procesos revolucionarios, la persecución de los totalitarismos y, sobre todo, el apogeo de la industria cultural que mercantilizó el arte y estetizó la mercancía. La reconexión del arte y la vida sucedió, pero de modo atrofico y aberrado en la cultura de lo espectacular.

La postura de Peter Bürger, según la cual toda la vanguardia histórica puede subsumirse en el proyecto de destruir la falsa autonomía del arte burgués, ha sido criticada por su acomodaticia selectividad histórica, y sobre todo por su anulación de la posibilidad de una neovanguardia de posguerra, a la que condena al fracaso y la absorción por una institución del arte que se ha expandido hasta el punto de digerir todo esfuerzo de superación del arte. Para Bürger la neovanguardia es un simple acto artístico, independientemente de la voluntad de sus productores<sup>16</sup>.

Pero la construcción teórica de Bürger sigue siendo útil para valorar las transformaciones en el arte y su relación con la praxis vital del hombre. A pesar de su excesiva condensación, lo expuesto hasta ahora permite demarcar nuestro punto de partida: no se propone aquí un debate sobre los estilos, los riesgos y las rupturas en la obra gráfica del Taller 4 Rojo, sino una revisión a los elementos desde donde intentaron cambiar el lugar y los condicionantes del arte en una sociedad como la colombiana.

#### Producción, distribución y consumo del arte

El Taller 4 Rojo, en coincidencia con las preocupaciones de la vanguardia histórica, partía de la crítica hacia el control que la burguesía, a través de sus instituciones, hacía del arte; en el contexto colombiano este control era evidente, según ellos, en los circuitos de enseñanza, difusión y comercialización del arte. En 1976 el Taller Causa Roja lo planteó en sus propios términos:

El arte y la cultura burgueses que prevalecen actualmente con su decadente cascarón formal, es utilizado por la clase dominante con el fin de mantener al artista aislado de los problemas de las masas, coloca a los artistas en una posición de “privilegiados” en la sociedad, “privilegio” este que lo encierra en una torre de cristal. Algunas de las ideas esenciales sobre las que se basa este aislamiento del artista son las siguientes: la idea de

---

<sup>16</sup> Para profundizar en esta controversia, Cfr, Hal Foster, “¿Quién le teme a la neovanguardia?”, en Hal Foster, *El retorno de lo real*. Madrid, Akal, 2001.

que el arte es autónomo y la defensa de la libertad de creación. La cultura burguesa hace vivir al artista en una ilusión de libertad. El artista inventa su propio mundo, asequible solo a su pequeño grupo de amigos y “críticos”, se pretende “creador”, pues produce piezas únicas a las cuales confiere un valor permanente, pasando por encima de la realidad histórica en que vive. Al conferirle este estatus, la burguesía canaliza la rebeldía del artista y lo utiliza como una válvula de escape del mecanismo de la sociedad capitalista.<sup>17</sup>

Taller 4 Rojo no se centra en la crítica a las nociones de “buen arte” y “buena pintura”, que ya estaban siendo agudamente cuestionadas por otros artistas colombianos del periodo, sino que retoma postulados marxistas-leninistas y nuevas elaboraciones realizadas en el marco del movimiento contracultural, especialmente lo planteado por Herbert Marcuse en su libro *Un ensayo para la liberación*<sup>18</sup>. Según este, la función y recepción del arte no surge de su condición inmanente, sino en el seno de condiciones estructurales institucionales; en otras palabras, la valoración del arte no se debe a sus cualidades intrínsecas particulares, sino mas bien a la forma en que está regulado el trato con obras de este tipo en una determinada sociedad, (definida a su vez por su división de clases sociales). Y en una sociedad dominada por la burguesía, la forma básica de acercarse a una obra de arte es la contemplación individual, reducida a la apreciación de sus cualidades estéticas alejadas de la práctica vital.

Para lograr la conexión del arte con la vida, Marcuse planteaba la necesidad de la desublimación de la cultura y la irrupción del anti-arte. La desublimación de la cultura era, según Marcuse, el proceso por el cual lo bello, lo ordenado y lo segregado sobre lo que se cimentó la cultura burguesa occidental, perdieron su sentido cultural. En este proceso la dimensión estética no se reducía a los aspectos formales y decorativos, sino que abarcaba todas las actividades humanas, como un ejercicio de libertad opuesto al puritanismo. Anti-arte eran aquellas expresiones artísticas que, al resultar totalmente inaceptables como arte (según la idea dominante de arte), obligaban a un cambio en las capacidades receptoras dominantes. Solo de esta manera estas obras obligaban al espectador a un reajuste en la percepción del arte y en la forma de relacionarse con la realidad; además era a partir de esta inaceptabilidad como arte se imposibilitaba el ser absorbido por la voracidad del mercado artístico, ser coleccionado o convertido en mercancía.

En estas condiciones, la capacidad política del arte no podía radicar en la simple exposición de contenidos, puesto que la obra, si se mantenía en los canales burgueses de

---

<sup>17</sup> Taller Causa Roja, en *Revista Teorema Arte y Literatura*, Bogotá, número 7 (octubre-noviembre de 1976), p. 16

<sup>18</sup> Herbert Marcuse, *Un ensayo sobre la liberación*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1973.

circulación, sería inevitablemente reducida a su valor estético (socialmente inocuo), independientemente de la radicalidad de sus denuncias o la audacia de sus propuestas. La burguesía, con la sublimación del valor estético, era capaz de digerir cualquier tipo de arte como un indicador de jerarquía social, tolerancia e inteligencia. Era necesaria una *recodificación*<sup>19</sup> que permitiera cuestionar el cuerpo de convenciones y “leyes” sobre las que se cimenta el arte en la sociedad -en este caso la sociedad burguesa de su tiempo-: la producción, distribución y consumo del arte.

- Producción: crítica a la producción individual

En el contexto colombiano lo colectivo era una práctica relativamente extraña a las artes plásticas; desde sus inicios, los integrantes del Taller 4 Rojo se plantearon como una agrupación en donde se renunciaría a la autoría individual para privilegiar la producción como grupo. Sin embargo, su principal riesgo no fue el reemplazo de lo individual por lo colectivo, sino de lo especializado por lo interdisciplinario: se buscaba desbordar la condición de taller de artistas y consagrarse a una creación en la que las fronteras entre artista - no artista, y entre arte – no arte, se tornaran porosas.

Las formas de creación colectiva que ya estaban siendo exploradas con éxito por el teatro experimental, se manifestaron en el Taller 4 Rojo como un intento de subvertir la rígida división del trabajo y de la sensibilidad propia de la sociedad capitalista. Había que rescatar al arte de la noción que lo asumía como labor exclusiva de los artistas, y como aquello que es tal en la medida que no se fusiona con las tensiones de la vida social. Este intento de superar la figura del artista aislado se dio varios sentidos:

#### Del artista testimonial al artista científico

La noción de gráfica testimonial se construye a partir del reconocimiento del artista como sujeto específico: el artista daba testimonio de su tiempo, desde su lugar de observador podía contemplar las huellas de *La Violencia* y la injusticia; su papel era hacer visible la realidad de las víctimas, darle voz a los excluidos, constituir una nueva memoria.

---

<sup>19</sup> Tomamos prestado el término “recodificación” usado por el crítico norteamericano Hal Foster para referir la nueva noción de lo político en el arte contemporáneo. Cfr, Hal Foster, “Recodificaciones, hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en Paloma Blanco, et al, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

Tal era el caso de Umberto Giangrandi a su llegada a Colombia. Su punto de vista era de testigo presencial, que escudriñaba los espacios físicos y humanos de los sectores sociales excluidos, la mayor parte de las veces mediante una aproximación directa, “sobre terreno”, en la que recolectaba información audiovisual que luego interpretaba en monocopias y grabados de técnica mixta; su búsqueda estaba en relación más directa con la sociedad que con la política, indagando los elementos estéticos que encontraba en los sectores marginados.

La noción de artista testimonial se fue transformando a medida que se involucraba cada vez más con la práctica social: se radicalizaron sus planteamientos, cuestionando la condición mercantil del arte y su desvinculación de los procesos sociales con los que el artista se declaraba simpatizante. La relación inicial, centrada en la interpretación estética, devino, por vía de la autocrítica y el contacto con lo social, en una expansión de su actividad más allá del ámbito propio del arte. Y es aquí cuando inicia su experiencia dentro del Taller 4 Rojo.

El artista testimonial se transforma en el artista “científico social”, que pasa de observador a analista de lo social; y para esto necesita de herramientas que van más allá de su formación artística y su “sensibilidad social”. De manera análoga a los llamados que durante los años treinta hiciera el artista alemán John Heartfield (1891-1968), a los artistas para que se alinearan con la práctica del ingeniero (como figura paradigmática de la nueva relación con los medios de producción, que interviene en la revolución proletaria y cuya obra está en función de la creación de nuevas relaciones sociales<sup>20</sup>); en los años sesenta y setenta la figura paradigmática para el intelectual latinoamericano fue el “científico social”, capacitado para la búsqueda positiva de las razones de la explotación y la injusticia. La economía, la historia, la antropología, y sobre todo la sociología, eran disciplinas que sistemáticamente abordaban el tema intentando descifrar las “leyes” sobre las cuales se configuraba la sociedad. La “cientificidad” y los métodos propios de las ciencias sociales se expandieron a la producción artística, dándole una metodología de trabajo que rompía con las nociones humanistas – idealistas de la creación y las musas.

#### La interdisciplinariedad

Como una extensión lógica de lo anterior, el proyecto de fusión entre lo político, lo científico y lo estético repelía cualquier rígida división disciplinar que separara la creación

---

<sup>20</sup> Cfr: Dominique Baque, *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

artística de la práctica y la investigación social. Para que el artista “de nuevo tipo” pudiera ser considerado como tal no le bastaba una formación en su área, sino que era necesaria educación política y conocimientos básicos en ciencias sociales. En este marco, el Taller 4 Rojo se componía no solo de profesionales del arte, sino que acogía como parte constitutiva a sociólogos, economistas, historiadores y demás estudiosos de las ciencias sociales. Se concebía a sí mismo como un lugar para la fusión de todas las disciplinas, y no simplemente como un espacio de confluencia donde cada uno realizaba su propia producción.

#### El ensanchamiento de la creación

De la interdisciplinariedad se desprende que el proceso de creación artística no es un territorio cerrado sobre sí mismo, sino que hace parte de acercamientos complejos a la realidad: las ciencias sociales dan la base sobre la cual se pueden abordar “científicamente” los fenómenos sociales, la formación política proporciona el punto de vista desde donde descifrar sus contradicciones, la creación estética es el lugar en el que se toma conciencia de las contradicciones sociales y se ensaya, en el terreno de la imaginación, el modo de resolverlas.

La concreción de la obra en el taller del artista pasa a ser solo un paso del proceso. La realización de la obra de arte comienza en el momento en que el artista-investigador social se vincula a la praxis social, continúa con la reflexión “científica” y culmina con la materialización del objeto o la experiencia estética (la cual a su vez, por apuntar a concientización, buscará regresar a la realidad mediante una práctica social renovada). Ninguna de las tres etapas anula a las demás, ninguna puede existir cabalmente sin las demás.

Durante todos los períodos del Taller 4 Rojo, en la Escuela Taller 4 Rojo, así como en la práctica docente universitaria de Umberto Giangrandi, Carlos Granada y Nirma Zárate, el “trabajo de campo” era concebido como elemento fundamental. Este era asumido a manera de auto destierro del salón de clase como espacio “neutral” -para insertar el proceso de enseñanza en las calles y los barrios marginales-, hasta sistemáticas investigaciones en sectores marginales; dentro de lo que se destacan, entre otras, el ya mencionado trabajo en el anexo psiquiátrico criminal de la cárcel La Picota, en Bogotá, en 1974.

- Consumo: crítica a la oposición productor-receptor.

Por la misma vía del rechazo a la producción individual, el Taller 4 Rojo intentó romper la fractura entre productor y receptor. El arte burgués plantea la experiencia estética como la manifestación positiva de la autonomía del arte: el artista se abstrae de la praxis social para crear individualmente su obra, el espectador prescinde de cualquier funcionalidad práctica para entregarse a la pura contemplación de las formas: la producción y la recepción de la obra son experiencias individuales.

El intento inicial de vincular el arte con las masas radicó en la articulación del artista con las organizaciones y luchas sociales, pero conservando su especialización como factor de diferencia. Esta tendencia Latinoamericana a la conservación de la diferencia la sintetizó García Canclini en 1977 al plantearla como: “la elaboración de imágenes para el pueblo que, aun buscando la interacción con sus reales necesidades y disposición sensible, mantienen la distancia entre emisor y receptor.”<sup>21</sup> Las limitaciones de este tipo de acercamiento (identificable con los primeros momentos del Taller 4 Rojo) se hicieron rápidamente evidentes: existía en él una mirada paternalista de “llevar el arte al pueblo”, de iluminar, conservando la distancia entre “el que sabe y el que no sabe”.

Para salvar esta limitación fue necesaria una nueva concepción de la producción artística, en la que la distancia entre productor y receptor se eliminara. La idea era “elaborar con el pueblo y desde el pueblo los elementos formales necesariamente nuevos que por su propia génesis impliquen ese reconocimiento e identificación popular”<sup>22</sup>; no bastaba “acercarse” al pueblo, sino identificarse con él en el proceso de producción colectiva, donde fuera el pueblo el que asumiera por sí mismo la creación de arte. Y el camino para allanar el abismo entre productor y receptor era brindar al pueblo formación técnica y teórica que les permitiera desmitificar la producción plástica e incorporarse a su producción creativa.

Los talleres de formación y la Escuela Taller 4 Rojo fueron la estrategia básica para acercar a adolescentes y adultos; para que en estos, mediante técnicas de rápido aprendizaje y amplias posibilidades de experimentación, encontraran sus propias formas de expresión. La etapa como Taller Causa Roja radicalizó este planteamiento: sus mayores esfuerzos estuvieron en el desarrollo de talleres en zonas rurales y sindicatos; desplazando su producción como colectivo, de la realización de objetos artísticos (hechos

---

<sup>21</sup> Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 206.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 206

por artistas) a la disolución en talleres de creación (donde no importaba la figura de artista).

Pero la radical anulación de la distancia entre productor y receptor implicaba no solamente una modificación en la forma de producir, sino una transformación en la que la misma noción de arte perdía relevancia; puesto que, más allá de buscar la elaboración de objetos reconocibles como arte, esta producción pasaba a ser parte de una práctica vital emancipadora de la población.

- Distribución: crítica a las instituciones del arte.

Para los artistas del Taller 4 Rojo las formas de distribución del arte en una sociedad burguesa condicionaban la relación productores-consumidores del arte, y la organización del proceso artístico: determinaba qué obras llegarán a qué espectadores, controlaba el financiamiento del arte y, en última instancia, sus estilos y valoración. Esta situación evidenciaba la falsedad del mito de la “libertad” del artista, relativizaba la “buena voluntad” que los anteriores artistas “comprometidos” ponían en sus obras (a la larga también inoculadas por el control burgués a los aparatos de distribución del arte) y ponía el énfasis en la necesidad de una radical reorganización de los procesos de distribución.

Para el Taller 4 Rojo, el establecimiento de nuevos procesos de distribución del arte implicaba una serie de renunciaciones y tomas de posición hasta ese entonces poco exploradas en el arte colombiano: renuncia al comercio del arte, renuncia a los símbolos de prestigio y generación de nuevos canales para el arte.

#### Renuncia al comercio del arte

El incidente fundacional de lo que posteriormente fue el Taller 4 Rojo sucedió alrededor del premio de bolsa de trabajo obtenido por Diego Arango en el XXII Salón Nacional de Artistas, en 1971, cuando el artista vendió a las puertas del Museo Nacional copias de su obra a una fracción de su valor comercial y pegó varias copias en las calles, saboteando la cooptación del mercado, renunciando a su sublimación como objeto de museo, interviniendo la ciudad y conminando al público no especializado a la experiencia estética. A partir de allí el Taller 4 Rojo se caracterizó por su radical renuncia a vender sus obras y participar en espacios comerciales o financiados por la empresa privada; además entabló

frecuentes controversias con los artistas que mantuvieron una participación dentro del mercado del arte.

#### Renuncia a los símbolos de prestigio

Varios de los artistas integrantes del Taller 4 Rojo tenían ya un importante lugar en la plástica local. Carlos Granada ganó el primer premio en el Salón Nacional de Artistas de 1963, el mismo en que Nirma Zárate obtuvo el segundo lugar. Umberto Giangrandi, desde su llegada a Colombia, ocupó un lugar importante en la gráfica local.

La propuesta de integrar un Taller alejado de los circuitos del arte, en antagonismo con las instituciones del arte y desarrollando obra colectiva, significaba el “suicidio artístico” que muchos artistas no estaban dispuestos a cometer. Aunque, posteriormente a la disolución del Taller 4 Rojo, Carlos Granada, Umberto Giangrandi y Nirma Zárate retomaron una participación en el mundo del arte, durante el tiempo que éste funcionó no se presentaron en prácticamente ninguna convocatoria, espacio ni concurso a título individual.

Todos sus integrantes pusieron en juego su prestigio en la plástica local; tal vez uno de los ejemplos más dramáticos de este proceso es el caso de Nirma Zárate, quién venía con una pujante carrera en las artes plásticas. Aunque su vinculación a la política no puede ser vista como la única causa de sus modificaciones plásticas, esta coincide con el proceso en que va dejando la abstracción para entrar en la serigrafía figurativa de corte netamente político. Con un aroma sospechosamente machista, se acusó a Diego Arango de ser el culpable del giro de 180 grados en el trabajo de Zárate; de “dañar a esta promesa del arte”, desconociendo su capacidad de tomar decisiones autónomas. Este radical cambio significó su renuncia al prestigio acumulado, al mercado ya abierto y a los apoyos ganados; “y claro, a partir de ese momento le decretaron la muerte artística dentro del mundo del arte, aunque en ese momento ya estaba en otros rollos y eso no le interesaba.”<sup>23</sup>

#### Desterritorialización del arte

Para enfrentarse al aparato de distribución del arte no bastaba rechazar al comercio, tener una participación selectiva en los espacios exhibitivos y renunciar al prestigio personal dentro del mundo del arte; estos eran factores necesarios, pero circunscritos a una crítica de la institución del arte que no implicaba de por sí una participación en la lucha social. Era necesaria la búsqueda de nuevos canales para la efectiva difusión de las obras, tanto

---

<sup>23</sup> Diego Arango, entrevista concedida al autor, enero de 2007.



para llegar a sectores de la población excluidos de los espacios culturales, como para salvar los peligros de la censura y la represión oficial frecuente en el periodo.

Al distanciarse cada vez más de los espacios e instituciones artísticas, se apelaba a circuitos alternativos de difusión: si ya no se usaban los espacios propios del poder hegemónico, era necesario encontrar espacios para la resistencia: las exposiciones se trasladaron a sindicatos, fabricas, asociaciones campesinas e indígenas y festivales culturales, además de las intervenciones directas de sus carteles en las calles y la participación en conmemoraciones como los primeros de mayo y otras jornadas de protesta.

El uso de estos circuitos de difusión modificó la concepción del trabajo, que se fue desterritorializando geográfica y conceptualmente: la obras abandonaban los espacios reconocidos del arte y ya no obedecían a sus “leyes” y valoraciones; la producción de obra ya no era la acción creadora individual típica del arte burgués: se ampliaba inicialmente por los procesos de creación colectiva, y luego, con la Escuela y talleres de arte, se expandía en un intento de borrar la distinción entre productores y receptores. La radicalización de la fusión entre productor y receptor llevó a un proceso en el que los artistas del Taller 4 Rojo trasladaran su actividad creadora desde la producción de obra hacia las labores pedagógicas. La creación plástica no obedecía entonces a un lugar, un momento o un cuerpo específico, abandonaba su propio territorio para ingresar en el de la lucha social, y asumiendo la actividad creadora como una condición inmanente de todas las personas.

Cuando la producción plástica hizo parte de la práctica social, y cuando la figura del artista fue anulada, se perdió la condición de obra de arte como objeto o práctica específica; pervivió una experiencia estética que trascendió cualquier definición restringida de arte. El arte se destruyó como tal para volver a la vida social.

### **3.4 “FALSA SUPERACIÓN DEL ARTE” Y APORTES PARA UN ARTE POLÍTICO ACTUAL**

El anterior acercamiento desde la *Teoría de la Vanguardia* es parcial y parcializado; una revisión cabal a partir del postulado de Bürger evidenciaría que para él la experiencia del Taller 4 Rojo/Taller Causa Roja, significaría una “falsa superación del arte”, más que una reconexión del arte con la vida. En esta denominación el autor incluye toda aquella

producción artística que busca imponer una determinada conducta de consumo (con lo cual se liga efectivamente a la práctica), pero que no es instrumento de liberación sino de sumisión; o en otras palabras, en el caso aquí estudiado, el esfuerzo por unir el arte a la política no se dio como superación del arte (entendida como la fusión de la práctica y la estética en una nueva y emancipada realidad) sino como la eliminación del arte (destrucción de lo que hace específico al arte, deviniendo en pura propaganda).

Una revisión del Taller 4 Rojo/Taller Causa Roja centrada exclusivamente en su producción gráfica ratificaría esta percepción: con el paso del tiempo y la vinculación más directa a la práctica política se dio un proceso en el que la reflexión estética, el interés por la construcción de la imagen y la exploración de nuevos medios se fueron relegando, desplazándose hacia la propaganda política y el uso de convenciones anacrónicas del realismo socialista chino.

Pero esta perspectiva, más que permitirnos comprender su complejidad, nos llevaría a la misma sin salida que Bürger plantea para el arte: partiendo de reconocer que una cabal renovación dialéctica de la experiencia vital y la experiencia estética no será posible en medio de una sociedad burguesa, y que los intentos en este sentido han fracasado o devenido en falsa superación, se pregunta si en realidad es deseable una superación del estatus de autonomía del arte, o si, por el contrario, esta distancia respecto a la práctica vital es lo que permite al arte no ser absorbido por la industria cultural capitalista y la invasión de lo visual. Trasladando este cuestionamiento al caso aquí estudiado, el debate parecería un eterno retorno a las preguntas fundamentales: ¿hasta qué punto la articulación del arte con las contingencias políticas implica un necesario abandono a la especificidad del arte? ¿La ética radicalizada es inevitablemente contraria a la creación estética?

Afortunadamente esta tesis no es un intento de respuesta; el debate sobre la pertinencia y los alcances de la autonomía del arte, en contravía de las otras formas de discursividad cultural, desbordaría completamente nuestro objetivo. La utilidad que para este estudio tiene la Teoría de la Vanguardia radica en que nos brinda la posibilidad de entender al Taller 4 Rojo más allá de las virtudes o falencias formales de su producción plástica (como hasta ahora lo ha hecho la historiografía del arte), o de la consecuencia o inconsecuencia ética y política de sus integrantes (como sucede al analizarlo desde las exigencias de la militancia política). A partir de una lectura amplia de la vanguardia podemos entender al Taller 4 Rojo como una estrategia conjugada políticamente y

motivada históricamente, con la cual se intentó acercar el arte a la lucha social de su momento.

El proyecto del Taller 4 Rojo se entendía a sí mismo circunscrito en una situación “pre revolucionaria”, en la que la revolución cultural consistía principalmente en una reacción frente a los modos de experiencia y sensibilidad; esto significaba hacer interrupciones, refutar, transgredir. Además de los cuestionamientos a las formas de producción, distribución y consumo del arte en la sociedad colombiana, el Taller 4 Rojo (en su primera y segunda etapa) fue un intento por superar el hermetismo y nihilismo que frecuentemente han caracterizado a las vanguardias artísticas, así como el anacronismo del arte decimonónico y del modelo del muralismo mexicano.

Sin embargo, es evidente que su sueño de revolucionar el arte y la sociedad fue aplastado por una realidad omnívora que capitalizó las falencias de su proyecto político (especialmente aquella vulgar forma que adoptó la política radicalizada, que pensaba su “utopía” particular como “obligación histórica” a corto plazo) y las paradojas de su proyecto plástico (que llevaba inscrito una tendencia al abandono de la creación plástica al poner el énfasis en la operatividad con la lucha social).

No obstante a que se frustró su proyecto vanguardista (en el sentido político y artístico) de “liberación del hombre”, el Taller 4 Rojo puede ser leído retrospectivamente como un intento por posicionar a los sujetos en un *aquí y ahora*, por integrar activamente al espectador en su entorno de significados y percepciones del mundo. A manera de balance, Diego Arango plantea:

Suena un poco pedante, pero es muy satisfactorio llegar a un rancho miserable, en la zona más perdida de Córdoba o Sucre y encontrar en una casa campesina una obra del Taller Causa Roja, y la gente cuidándola sin saber de quién es; encontrarme con una obra en un sindicato, en comunidades indígenas perdidas en la montaña, obras desconocidas en espacios públicos, en cualquier lado, eso para mí es más importante que llegar al *Louvre*. Reemplazar la imagen tradicional por obras con otro contenido y otro sentido: esa meta que se apuntaba en ese momento se logró, fundamentalmente dentro de la concepción del Taller 4 Rojo, pero en la etapa del Taller Causa Roja.<sup>24</sup>

Desde este punto de vista es perceptible un interés subyacente en el Taller 4 Rojo/Taller Causa Roja por encontrar nuevos espacios para la acción crítica, caracterizados por los desplazamientos sutiles, y no por las posiciones grandilocuentes frecuentes en las vanguardias artísticas (en su intento de transgresión total). Aunque su discurso político tuvo en todos los periodos la radicalidad típica de la vanguardia política, su interés por reemplazar la imagen tradicional en los espacios cotidianos puede verse como una

---

<sup>24</sup> Diego Arango, entrevista concedida al autor, enero de 2007.

intención de resistencia. El propósito era darle dignidad y voz a los desheredados culturales, brindar las herramientas para que cuestionaran sus tradicionales representaciones del mundo y para que devinieran, por su propia práctica, en “subversivos” culturales.

En la medida que se afirmaba más el colectivo social desaparecía el colectivo artístico. Con la ruptura del Taller 4 Rojo empieza a darse en algunos de nosotros, de forma muy natural e impulsados por las mismas circunstancias, las preocupaciones por la disolución del arte; los vínculos y las relaciones llevaron a eso.<sup>25</sup>

La disolución de lo artístico en lo social pasa a verse como una consecuencia natural, donde lo importante, en palabras de Diego Arango es “el hecho artístico” y no la obra de arte. Al hacer esta discriminación, Arango separa la experiencia sensible (hecho artístico) de su materialización en el marco de las instituciones del arte (obra de arte), dándole a la experiencia sensible un lugar específico dentro de la relación de las personas con lo real, participación que no puede ser reducida a ninguna otra esfera.

De esta manera la noción tradicional de arte pierde relevancia, no importa si se inscribe o no dentro de sus categorías dominantes, lo fundamental es su papel en la manera como las personas interpretan sensiblemente al mundo, de ahí su posibilidad de intervención en la realidad. No importa la radicalidad de sus contenidos o la frontalidad de sus ataques, el arte deviene en práctica relacionada con las fuerzas sociales, políticas y económicas que dan forma a la vida en comunidad.

---

<sup>25</sup> Diego Arango, entrevista concedida al autor, marzo de 2007.

## CONCLUSIONES

Retornemos a la pregunta inicial: ¿Cómo descifrar el paso de *Colombian History III* [imagen 1] a *Combatiendo Unidos venceremos* [imagen 2]? Son obras que responden a diferentes problemáticas: *Colombian History* atacaba las convenciones del arte: ponía en cuestión los valores del arte colombiano del momento al abandonar la obra única, usar materiales pobres, construir la imagen a partir del fragmento y el montaje, impugnar el museo, ampliar los circuitos de distribución, y sabotear la cooptación del mercado. En esta etapa el Taller 4 Rojo tuvo una fuerte producción plástica, expandida por su relación con la práctica social, las concepciones de producción colectiva, el rechazo a los espacios tradicionales del arte, y el intento de superación de la división creador-receptor.

Por su parte, *Combatiendo Unidos Venceremos* enfocaba su disputa contra la institucionalidad cultural: intentaba poner en cuestión los valores de la cultura dominante, especialmente su separación entre arte y conflicto social, rechazando al museo como espacio para la sublimación del arte, usando la “mala pintura” (las convenciones propias de un realismo ya digerido) como excusa para intervenir con su discurso en el Salón de Artistas. Para el Taller Causa Roja radicalidad de su práctica política significó un radical abandono de la concepción dominante del arte, desplazando su producción hacia la acción política, hasta el punto que la obra como tal pasó a tener un papel contingente.

En sus diferentes etapas, la experiencia del Taller 4 Rojo estuvo cruzada por su particular e inestable definición de arte político. Para ellos el objetivo era realizar un arte que participara de la lucha social, no en el sentido de la solidaridad sino haciéndose orgánico con ella. Para esto debía romper con las ataduras impuestas por la burguesía a la creación artística (que petrificaba el arte dentro de los museos y lo reducía a un inofensivo juego estético alejado de la realidad social), explorando circuitos alternativos de producción, distribución y consumo del arte, que posibilitaran llegar al “pueblo” y contribuir en sus luchas revolucionarias.

En este punto se hace patente la pregunta que de una u otra manera enfrentaban los artistas políticos al radicalizar su vinculación con la lucha social: desterritorialización o anulación del arte. Desterritorialización entendida como el abandono del lugar, materialidad, momento e individuo creador del arte; proceso que se hacía posible en la medida que se discriminaba experiencia sensible de obra de arte. Anulación concebida como el abandono de la especificidad del arte (la experiencia sensible), reduciéndolo a la difusión de contenidos de agitación y propaganda política.

¿Hasta qué punto la experiencia del Taller 4 Rojo implicó expansión o limitación del arte? No es posible -ni deseable- intentar aquí un juicio al respecto. Tal vez tal juicio no sea viable, tal vez las fronteras entre la desterritorialización y la anulación del arte sean tan etéreas que cualquier intento de discriminación tajante resulte irrelevante.

La política y el arte vanguardistas pueden tener momentos de encuentro, en la medida que ambas esferas están interesadas en la modificación de la sensibilidad humana; son un intento de reordenar simbólicamente el modo como las personas nos relacionamos con *lo real*, delimitan lo que se ve y lo que se dice, lo que se hace y lo que se puede hacer. Sin embargo, en el contexto aquí estudiado, la política sufría una reducción: de forma de organización de lo sensible se reducía a teoría de gobierno y estrategia para la toma del poder. Derivado de lo anterior, la política como estrategia militar se distanciaba del arte, el cual era entendido como una más de las herramientas necesarias para la concientización del pueblo, subordinando el arte al fin supremo de la revolución política.

La experiencia del Taller 4 Rojo nos muestra que no basta una simple renuncia a la distancia entre arte y política; los intentos de articulación “a como de lugar” corren el riesgo de cancelarse uno al otro, de subordinarse, de anular el arte o liquidar la política. La vinculación de la política y el arte solo puede lograrse por el constante cuestionamiento a las convenciones de ambas. Así como la política no se reduce a una teoría de gobierno, el arte no se reduce a la creación de “objetos artísticos”; ni política ni arte se refieren a hechos concretos, sino a cambiantes construcciones simbólicas definidas y definitorias de lo social. Las nociones taxativas de arte y política pierden relevancia, lo fundamental es entenderlas como maneras posibles de intervenir en la realidad.

El Taller 4 Rojo fue un factor significativo para la renovación de la cultura visual en Colombia durante la década del setenta; sin embargo, más que lograr el desmonte del medio cultural dominante, el Taller 4 Rojo fue excluido del imaginario artístico contemporáneo o (a pesar del esfuerzo de de sus integrantes por lo contrario) reducido a objeto de museo y evidencia nostálgica del sueño frustrado de aquellos años heroicos. Ante el desprestigio que actualmente tiene cualquier proyecto de revolución social, la mayor parte de los artistas colombianos utilizan una serie de estrategias de acción que, sea por escepticismo o por cinismo, limitan cualquier intento de incidencia en lo social y en lo político.

Pero sería falso plantear una identidad estable en el campo de las artes colombianas actuales; los intentos de fuga respecto al discurso institucionalizado (de los cuales el Taller 4 Rojo fue en su momento exponente) dan continuidad a la crítica y renuevan cuestiones sin respuesta final: arte político como tema o como pose, arte político separado de la acción y de los sectores a los cuales dice representar, arte político como crítica sin eficacia y absorbido por las instituciones del arte.

Estas preguntas, con las cuales iniciaba el presente trabajo, se mantienen como impulso para futuras investigaciones. Es pertinente preguntarnos por el rastro del Taller 4 Rojo, por cuáles elementos de su proyecto han tenido continuidad y cuáles han sido definitivamente clausurados. Más allá de los juicios de lo “más logrado” de su práctica o de qué tanto conquistaron, esta investigación fue un esfuerzo por señalar su intento, su toma de la palabra, acercarnos a una experiencia de la que todavía queda mucho por aprender.

## BIBLIOGRAFÍA

### PRIMER CAPÍTULO:

- Barrios, Álvaro, *Orígenes del arte conceptual en Colombia. 1968- 1978*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2001.
- Calderón Schrader, Camilo, *50 años del salón nacional de artistas*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1990.
- Cortés, María Clara, *Acercamientos a la obra de Antonio Caro*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia – Facultad de Artes, 2001.
- Huertas, Miguel, *El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*, tesis para optar el título de Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia - Facultad de Artes, 2000.
- Jaramillo, Carmen María, *Manifestaciones de la crisis del arte moderno en Colombia. 1968 – 1978*, tesis para optar el título de Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia – Facultad de Artes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *El papel de la crítica en la consolidación del arte moderno en Colombia*, Beca de investigación en artes plásticas, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1999.
- Lleras, Cristina, *Arte, política y politización de la mirada estética. 1940 – 1952*, tesis para optar el título de Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Artes, 2004.
- Lucena, Clemencia, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, Bogotá, Bandera Roja, 1975.
- Medina, Álvaro, et al, *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá-Norma, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Colombia en el Umbral de la Modernidad*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1997.
- Rodríguez Idárraga, Nicolás, *Arte y memoria: Hacia una redefinición del imaginario político en Colombia*, tesis para optar el título de politólogo, Bogotá, Universidad de los Andes, 2004.
- Traba, Marta, *Arte en América Latina. 1900 – 1980*, Washington, Banco Iberoamericano de Desarrollo, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950 – 1970*, México, Siglo XXI, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Marta Traba*, Bogotá, Museo de Arte Moderno – Planeta, 1984.



Robayo, Álvaro, *La crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano*, Bogotá, Convenio Andrés Bello – Universidad de los Andes, 2001.

#### PUBLICACIONES SERIADAS Y CATÁLOGOS

Guerrero, Maria Teresa y Pini, Ivonne, “La experimentación en el arte colombiano del siglo XX. Década de los años sesenta y setenta”, en *Texto y Contexto*, Bogotá, Universidad de los Andes, número 22 (oct – dic de 1993).

González, Miguel, “Todo está muy Caro”, en *Revista Arte en Colombia*, Bogotá, número 13 (octubre de 1980).

González, Beatriz, “Actitudes transgresoras de una década”, en *Sin título 1966 -1968*, catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Colombia, 1997.

“Llamamiento a los artistas y críticos de Arte”, en *España Republicana*, La Habana, Cuba. 1 de Junio de 1972.

Montilla, Claudia, “Del teatro experimental al nuevo teatro. 1959 – 1975”, en *Revista de estudios sociales*, Bogotá, Universidad de los Andes – Fundación social, número 17 (febrero de 2004).

#### OTRAS FUENTES

*Marta Traba y las batallas del arte en Latinoamérica*, XI Cátedra Internacional de Arte, Banco de la República- Biblioteca Luís Ángel Arango, Bogotá, 14 -16 de septiembre de 2006.

#### SEGUNDO CAPÍTULO

Arango, Clemencia, *El auge del grabado contestatario en los años sesenta y setenta en Colombia*, Bogotá, Becas Nacionales, Ministerio de Cultura, 2001.

Baque, Dominique, *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

García Canclini, Néstor, *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977.

García, Santiago, *Teoría y Práctica del Teatro*, Bogotá, CEIS, 1985.

Garzón Céspedes, Francisco (comp.), *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, Habana, Casa de las Américas, 1976.

Grotowsky, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 2004.

Guerrero, Maria Teresa, et al, *Umberto Giangrandi. Testimonio de vida. Pintura, dibujo, grabado, fotografía*, Bogotá, Pretextos, 2007.

Iriarte, Maria Elvira, *Historia de la serigrafía en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1986.

Pini, Ivonne (comp.), *Arte y Arquitectura Latinoamérica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1985.

Torres, José Alfredo, *Diego Arango, Nirma Zárate y Clemencia Lucena, Arte y propaganda*, tesis para optar el título de Maestro en Artes Plásticas, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Artes, 2003.

Rubiano, Germán, *La figuración política. Historia del Arte Colombiano*, Bogotá, Salvat, Tomo VI. 1998.

#### PUBLICACIONES SERIADAS Y CATÁLOGOS

*Arte y política*, catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, octubre de 1974.

*Colombia, años setenta. Revista al arte colombiano*, catálogo de la exposición realizada en la Academia Superior de Artes de Bogotá, agosto de 2002.

*Nirma Zárate*, catálogo de la exposición realizada en la Biblioteca Luís Ángel Arango, Bogotá, septiembre de 1968.

Pini, Ivonne, "Gráfica testimonial en Colombia. Mediados de los sesenta a comienzos de los setenta", en *Revista Arte en Colombia*, Bogotá, número 33, (mayo de 1987).

*Revista Flash*, Bogotá, número 73, vol 8, (noviembre- diciembre de 1971).

*Revista Nueva Frontera*, Bogotá, número 93, (Septiembre 23-29 de 1976).

*Umberto Giangrandi. Testimonio de vida*, catalogo de la exposición realizada en el Museo de Arte – Universidad Nacional de Colombia, marzo 2007.

#### OTRAS FUENTES

*La Imagen Constante: el cartel cubano del siglo XX*, Cuba, Citmatel, 2001. (CD interactivo basado en el libro homónimo de Jorge R. Bermúdez.)

León Palacios, Paulo César, *El primer año de la Revista Alternativa. Análisis de una de las más importantes experiencias de comunicación alternativa en Colombia*, ponencia presentada en el 3er. Foro Nacional de Comunicación Alternativa, Bogotá, Mayo de 2007. s.n.p. Publicado por Agencia Prensa Rural: <http://www.prensarural.org/spip/spip.php?article549>

### TERCER CAPÍTULO

Battocok, Gregory, *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Blanco, Paloma, et. al., *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Akal, 2001.

### PUBLICACIONES SERIADAS Y CATÁLOGOS

*Revista Teorema Arte y Literatura*, Bogotá, número 7 (octubre-noviembre de 1976).

### BIBLIOGRAFÍA DE APOYO

Arrubla, Mario, "Síntesis de historia política contemporánea", en Arrubla, Mario, et. al., *Colombia hoy*, Bogotá, Siglo XXI, 1980.

Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Alianza, 2003.

Del Águila, Rafael et. al., *La política. Ensayos de definición*, Madrid, Sequitur, 2000.

García Canclini, Néstor, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México, Siglo XXI, 1979.

Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Goldman, Shifra, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional - Editorial Domés, 1989.

Ferrari, León, *Prosa política*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Harnecker, Marta, *Haciendo posible lo imposible: la izquierda en el umbral del siglo XXI*, México, Siglo XXI, 1999.

Huysen, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

Lenin, V.I., *¿Qué hacer? Problemas candentes de nuestro movimiento*, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1975.

Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 2001.

Ranciere, Jacques, *La División de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002.

Sánchez, Isabel (comp.), *Cine de la violencia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1987.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Siglo XXI, 2005.

Sontang, Susan, "Posters: advertisement, art, political artefact, commodity", en Stermer, Dugald, *The art of revolution*, New York, McGraw-Hill, 1970.

Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1997.

## **ENTREVISTAS**

Diego Arango (Artista plástico, cofundador Taller 4 Rojo). 27-28 de enero/2007, 3 de marzo/2007.

Umberto Giangrandi (Artista plástico, cofundador Taller 4 Rojo). 7 de marzo/2007, 30 de enero/2008.

Jorge Mora (Diseñador y fotógrafo, cofundador Taller 4 Rojo). 20 de febrero/2007, 5 de febrero/2008.

Juan Jaramillo (Médico, colaborador Taller 4 Rojo). 5 de marzo/2007.

Bernardo García (Economista. director de la revista Alternativa). 28 de enero/2008.

Amparo Beltrán (Comunicadora, fundadora de la CEPALC). 25 de enero/2008.

Víctor Laignelet (Artista plástico, estudiante Taller Escuela 4 Rojo). 7 de febrero/2008.

Maria Teresa Pardo (Artista plástica, Integrante Taller 4 Rojo). 4 de febrero/2008.

## **ARCHIVOS**

Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia

Museo de Arte Moderno de Bogotá

Colección audiovisual Biblioteca Luís Ángel Arango – Banco de la República

Casa de las Américas (La Habana, Cuba)

Archivo personal maestro Diego Arango

Archivo personal maestro Umberto Giangrandi