

Ese incómodo objeto en el muro. El Taller 4 Rojo,

un autor colectivo entre las artes gráficas y la intervención política*

Realizar una investigación sobre el Taller 4 Rojo ha sido todo un reto tanto por el compromiso que implica abordar esta experiencia artística/política particular, como por los escasos documentos que hay sobre su desarrollo. Este colectivo ha sido poco estudiado por los investigadores del arte en Colombia, y en los pocos documentos publicados se ha estudiado bajo categorías y métodos de análisis de la historia o la crítica del arte hegemónicas que impiden dar cuenta del trabajo integral que éste produjo¹. Es quizás por tal complejidad y por el desafío que su estudio implica, que ha sido poco atractivo para los especialistas del arte: es un objeto de estudio fronterizo, incómodo para cualquier disciplina. El T4R, más que un espacio de creación artística, más que un taller de artes gráficas, fue un lugar de articulación que se nutrió de las preocupaciones y discusiones de los movimientos políticos y sociales del momento. De esta manera es importante hacer un análisis integral que permita explicar los nodos en los que se movió y desarrolló el trabajo de este colectivo.

La experiencia del Taller 4 Rojo se desarrolló de forma paralela a las múltiples manifestaciones sociales de inconformidad del último periodo oficial del Frente Nacional (1970-1974): su germen se encuentra en la amplia repercusión y eco social que tuvo el movimiento estudiantil de 1971. De una u otra manera todos los futuros participantes del Taller 4 Rojo tuvieron un contacto cercano con este acontecimiento o con otros movimientos sociales protagonistas de la década: el movimiento obrero, el movimiento

*Ponencia realizada en el marco del *Coloquio Imágenes, imaginarios e imaginación crítica* organizado por Nelly Richard que se llevó a cabo en Santiago de Chile los días 6,7 y 8 de octubre de 2009 bajo el marco de la I Trienal de Chile.

¹ Las fuentes que han abordado el Taller 4 Rojo se encuentran: Lucena, Clemencia (1975) *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, Bogotá Ed. Bandera Roja. Rubiano Caballero, Germán (1983) "La figuración política" en *Enciclopedia Historia del Arte colombiano*, Bogotá, Salvat Editores. Iriarte, María Elvira (1986) *Historia de la Serigrafía en Colombia* Bogotá, Editorial Universidad Nacional de Colombia. Pini, Ivonne (1987) "Grafica Testimonial en Colombia. Medios de los sesenta a comienzos de los setenta" *Revista Arte en Colombia* N° 33, Bogotá, pp. 60-66. Y, Arango, Clemencia (2002) *El auge del grabado contestatario en los años sesenta y setenta*, Bogotá, Ministerio de Cultura. Más recientemente Wiston Porras realizó una tesis de maestría en Historia, aún inédita, en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (Tunja) dedicada exclusivamente al Taller 4 Rojo, titulada *Taller 4 Rojo (1970-1975). Imagen impresa, imagen artística* (2009).

indígena o el movimiento campesino, particularmente. A este clima social y político se sumó un inesperado potencial de creación visual condicionado por la incorporación de unas nuevas técnicas gráficas que en las décadas del sesenta y del setenta ampliaron las posibilidades de producción y distribución del grabado². Tal fenómeno sucede debido a que medios como la serigrafía y como la fotomecánica (Offset) fueron adoptados por un amplio grupo de artistas y grabadores que recurrieron a ellos en búsqueda de otros usos y otros públicos ubicados más allá del campo artístico establecido.

Pues bien, mi hipótesis es que las dos coyunturas fundamentales que repercuten en la creación del Taller 4 Rojo, como los son el protagonismo de los movimientos sociales y la emergencia de unas nuevas prácticas gráficas, confluyen en 1971 y en Cali, una ciudad que se prepara para recibir los XI Juegos Panamericanos, y por lo tanto experimenta importantes transformaciones urbanas de espíritu modernizador.

Cali 71 y el Taller 4 Rojo

Misael Pastrana, último presidente del Frente Nacional, había llegado en 1970 al poder tras unas elecciones muy cuestionadas. Su estrategia para ganar credibilidad y respaldo político fue invertir en lo social y proponer una reforma educativa. Sin embargo, ésta última fue recibida por el sector como una afrenta para su autonomía y libertad. Las protestas no se hicieron esperar, al iniciar 1971 varias huelgas estudiantiles se enfrentaron contra las directivas y el ministro, denunciaron cómo la autonomía del sistema educativo, bajo la reforma, caería en las manos de los intereses de las corporaciones y multinacionales. La manifestación se gestó en Cali el 7 de febrero con los estudiantes de La Universidad del Valle y se propagó por otras universidades como la de Santander y la de Popayán. Entre febrero y marzo se realizaron grandes marchas con apoyo de sindicatos en varias ciudades, y en dos de éstas los saldos fueron trágicos. El 26 de febrero murieron en Cali 7 personas y hubo numerosos heridos luego de que el ejército enfrentara con fuego a un grupo de estudiantes³. El 4 de Marzo en otros choques con uniformados murieron dos más, uno en Medellín y otro en Popayán, entre ellos, Carlos Tuto González, cuyo caso constituirá el emblema de la lucha estudiantil de ese año.

³ Pecault, Daniel (1989). *Crónica de dos décadas de política colombiana*. México, Siglo XXI, pág. 174 y ss.

En esos días coincidieron en Cali, no por azar, Clemencia Lucena, Nirma Zárate y Diego Arango⁴, quienes participaron en la protesta, y, por lo mismo, fueron testigos de la tragedia. Lucena asistía en la marcha junto a los militantes del MOIR (Movimiento Obrero Independiente Revolucionario), mientras Arango y Zárate, ésta última, vinculada a La Universidad de los Andes, acompañaban a los profesores que se habían unido a la defensa de la autonomía universitaria. Lucena y Zárate habían hecho estudios de Bellas Artes, en La Universidad de los Andes y La Universidad Nacional, respectivamente, y ambas tenían ya un nombre dentro del campo artístico. Diego Arango, en cambio, se había formado en las ciencias sociales: hizo estudios de Filosofía en La Universidad Nacional y de Antropología, y años más tarde, entre 1969 y 1970, viajó con Nirma Zárate a Londres a hacer estudios de grabado en la Royal Academy de Londres.

Luego del encuentro en Cali, los tres artistas regresaron a Bogotá y trabajaron en el planteamiento de un cartel mural sobre otro caso de la lucha estudiantil: los atropellos de las directivas de La Universidad de los Andes, el cierre del campus, y la expulsión de varios profesores y estudiantes. Los carteles, impresos por Arango y Zárate, fueron pegados en espacios públicos de la ciudad, interpelando a los transeúntes y generando una visibilidad al conflicto de aquella prestigiosa universidad privada⁵. Este trabajo, lastimosamente, fue el primero y el último que realizaron como equipo los tres artistas, ya que inmediatamente, surgieron entre Lucena y Arango/Zárate diferencias personales e ideológicas que los alejaron definitivamente, las cuales retomaré más adelante.

A pesar del fracaso de este primer encuentro, sostengo que Cali como epicentro de la agitación social siguió siendo fundamental para la constitución del 4 Rojo. Luego de las manifestaciones de febrero, que condujeron a la implantación del Estado de Sitio para mantener el control social, hubo otro evento que, aunque a la sombra de los Juegos Panamericanos y del Estado de excepción, fue de gran relevancia para el campo artístico nacional: La 1a Bial de Artes Graficas de Cali. En esta exposición se contó con la presencia de importantes artistas tanto latinoamericanos como colombianos que

⁴ Arango, Diego (2008, octubre 1) En entrevista con la autora para la realización de este texto y otras investigaciones.

⁵ Arango, Diego (2008, octubre 1) En entrevista cit.

participaron bajo las categorías de Dibujo, Grabado o Diseño Gráfico⁶. La relevancia de este evento para el 4 Rojo, tiene que ver con que allí confluyeron aparte de Diego Arango y Nirma Zárate, dos profesores de la Universidad Nacional: Umberto Giangrandi y Carlos Granada, quienes participaron con obras referentes a la represión de la lucha estudiantil⁷. Por tanto, no hay duda de que fue en Cali, con su agitada tras escena política y social, donde un grupo de artistas empezó a encontrar intereses, temas y medios en común que con el tiempo se trasladarían a la idea de fundar un colectivo.

De este modo el Taller 4 Rojo fue inicialmente un taller de producción gráfica ubicado en el barrio La Candelaria de Bogotá, dirigido por Diego Arango y Nirma Zárate, con la colaboración de Jorge Mora, un joven egresado de la escuela de diseño de la Universidad Nacional. Luego, en 1972, junto a Umberto Giangrandi y Carlos Granada se planteó la fundación de un autor colectivo, que mantiene el nombre del taller, que acompañe a los movimientos sociales y se amplíe el campo de intervención política de sus miembros⁸. De esta manera se propusieron reuniones de discusión política y estética en la que participaban estudiantes y profesionales de distintas disciplinas, como la antropología, la medicina, o la sociología, así como líderes campesinos, obreros e indígenas, lo cual dio origen a un trabajo que recogía las inquietudes e intereses de diferentes colectivos sociales que se organizaban para reclamar sus derechos ante el Estado. Para consolidar ese objetivo sus miembros consideraron de gran importancia crear un Taller-Escuela de formación, en el cual recibieron a estudiantes de carreras de Bellas Artes de últimos semestres, pero también a personas interesadas en aprender las técnicas gráficas, y en particular, a aquellos interesados en realizar un trabajo visual involucrado con la realidad política contemporánea⁹, de manera que a través de esta estrategia se extendió la experiencia y el trabajo del colectivo.

Consolidación del autor colectivo

⁶ Ver catálogo *Primera bienal americana de artes gráficas: dibujo, grabado, diseño gráfico*. (1971). Cartón de Colombia, Museo La Tertulia.

⁸ La existencia primera del Taller de Artes Gráficas se comprueba en la papelería del Taller 4 Rojo, la cual evidencia dos periodos. En el primero el logotipo sólo aparece con el nombre en letras y el cuatro en color rojo en número. En el segundo, el logotipo usa el nombre *Grupo Taller 4 Rojo* y en el centro una mano empuñada sobre un rectángulo rojo, las direcciones y referencias son diferentes al anterior. Umberto Giangrandi y Carlos Granada aceptan que tal taller existía antes de que ellos se unieran al grupo inicial. Giangrandi, Umberto y Granada, Carlos (2009), en entrevista con la autora para la realización de este texto y otras investigaciones.

⁹ Pérez, Víctor ((2009, mayo 2)) y Arango, Diego, (2009, junio 13 y 14) en entrevista con la autora para la realización de este texto y otras investigaciones.

A partir de toda la investigación y del análisis del material visual del archivo de Nirma Zárate¹⁰, consideramos¹¹ que la producción visual del Taller 4 Rojo, variada y heterogénea, puede separarse en tres grupos. En primer lugar, podemos encontrar un pequeño conjunto de múltiples y originales, firmados y numerados, que circularon en algunos recintos institucionales del arte como el Salón Nacional de Artistas, e incluso obtuvieron premios y menciones en ellos¹². Por otro lado, paralela a la producción realizada con autonomía e independencia temática y visual, hay un grupo de impresos dirigidos a respaldar las demandas y exigencias de grupos y movimientos sociales, particularmente afiches y carteles asequibles a un gran público, o a través del diseño del arte de publicaciones como la *Revista Alternativa*, o *El Libro negro de la represión*. Ahora bien, este tipo de producción excede los fines ilustrativos en los cuales podría enmarcarse, y más bien corresponde a la síntesis de una actitud política colectiva que de manera independiente comenta los acontecimientos del día a día bajo una actitud editorial. En tercer lugar, está otro grupo de trabajos que pertenecen al campo de encargos ligados a la producción gráfica en técnicas como la fotomecánica y la serigrafía, ya que algunos de los miembros estuvieron ligados a la prestación de servicios en distintas instituciones culturales¹³. De este modo se entiende que en el taller se hayan realizado carteles y piezas gráficas de difusión cultural para terceros.

Por supuesto, el material más conocido del Taller 4 Rojo pertenece al primer grupo, al de los múltiples originales, material atractivo para la disciplina de la historia del arte, mientras que el segundo y tercer grupo de trabajos han sido secundarios en los estudios hechos hasta el momento. Ahora, la semejanza entre el primer y segundo grupo, en términos de estilo, de escogencia de temas, de resolución formal y de pretensiones, es significativa, y si hay diferencias, éstas se mantienen en el asunto del original, donde la firma y la numeración de cada pieza incide directamente en el valor comercial de éstas, así como en el de los usos y

¹⁰ Agradezco enormemente la generosidad del maestro Armando Chicangana quien amablemente nos ha permitido acceder al archivo de Nirma Zárate.

¹¹ Debo dar créditos a Camilo Ordoñez con quien hemos estudiado este material, y se ha convertido en mi compañero e interlocutor de investigación desde hace seis meses.

¹² La serie de serigrafías tituladas serie *Testimonio N° 1* obtuvo uno de los premios del XXVII Salón Nacional de Artistas de 1971.

¹³ Hemos encontrado en el archivo visual de Nirma Zárate algunos de estos trabajos y los hemos identificado por el sello del taller en la parte posterior de éstos. Según Diego Arango, algunos de ellos fueron hechos para la difusión de exposiciones del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Arango, Diego, (2009, junio 13 y 14) en entrevista con la autora para la realización de este texto y otras investigaciones.

público objetivo. Por tanto, hacer un análisis de las imágenes, en relación a sus fuentes, a sus referentes, y a sus pretensiones resulta valioso para enriquecer este estudio. Sintetizando, hemos encontrado algunas piezas que ponen en evidencia las simpatías de los autores hacia ciertos personajes emblemáticos del periodo como Camilo Torres, el pueblo vietnamita o Tania la guerrillera. Estos personajes conformaron los trabajos más conocidos del colectivo¹⁴. Hay dos referidos a Camilo Torres, líder estudiantil y sacerdote, fundador del partido político Frente Unido, convencido de la lucha armada y mártir de ésta luego de ser abatido por el ejército en 1966 al mes de haberse hecho guerrillero del Ejército de Liberación Nacional (ELN). En *La lucha es larga comencemos ya* (1973) vemos a un grupo de niños ondeando un trapo rojo y sobre el muro el perfil de Torres que motiva la alegría y esperanza de los jóvenes. En otra, *Sin título* (1973) aparece un texto central, una proclama del sacerdote guerrillero a los colombianos, acompañada de un conjunto de campesinos y obreros que parecen corear proclamas mientras unos alzan banderas rojas y otros sostienen armas. Al fondo, un paisaje oscuro en el que se destaca una inmensa montaña alberga a un grupo de campesinos que parecen regresar de una ardua y extensa jornada de trabajo. Por otro lado está esta obra perteneciente a la *Serie América 1973*, subtitulada *Tania*. La figura central es Tamara Bunke, seguidora del Ché Guevara, quien aparece en un primer plano sobrepuesto a una fotografía de una manifestación política en la plaza de un pueblo colombiano cualquiera, imagen que probablemente fotografió Diego Arango en las múltiples manifestaciones de las que participó. Otra de las obras emblemáticas del grupo es este tríptico del Vietnam, una pieza alegórica, que narra a través de emblemas y símbolos, la lucha del pueblo contra el imperialismo norteamericano, y su invasión territorial e intereses económicos. Todas estas obras fueron vistas con recelo por ciertos grupos conservadores y liberales, como también por sectores de la izquierda como el MOIR, que nunca estuvieron de acuerdo con la lucha armada como estrategia política, y que consideraban que estas obras constituían una apología a ésta.

¹⁴ Éstos son además conocidos porque algunos ejemplares se encuentran en las colecciones de las más importantes instituciones del arte como el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo de la Universidad Nacional de Colombia, por ejemplo. También son algunos de éstos los que han sido publicadas en revistas o enciclopedias de importante circulación, como la Enciclopedia Salvat de Historia del Arte Colombiano.

Por otro lado, hay en los trabajos del Taller 4 Rojo una simpatía hacia otras figuras locales recuperadas por algunos miembros del grupo y muy útiles para el objetivo de apoyar a organizaciones políticas y sociales. Por un lado, *María Cano*, conocida como la flor del Trabajo, líder del movimiento obrero de los años veinte de quien Arango y Zárate hicieron este afiche que participó en la Bienal de Artes Gráficas de Cali de 1971¹⁵. Por otro lado, está la figura de Manuel Quintín Lame, un líder indígena defensor de los derechos de su comunidad en la segunda y tercera década del siglo XX, perseguido por sus ideas políticas, y borrado sistemáticamente de la Historia política colombiana¹⁶. También se representan en otros trabajos a los líderes obreros, campesinos e indígenas contemporáneos que aparecen especialmente en los afiches distribuidos a través de la *Revista Alternativa*, con la intención de difundir sus ideologías y sumar adeptos a la causa social.

Ahora bien, antes de continuar, quisiera hacer un paréntesis y hablar de un par de trabajos que circularon por aquellos años realizados por Antonio Caro y Bernardo Salcedo, dos figuras centrales del arte en Colombia, para compararlas con la propuesta del 4 Rojo. La primera fue realizada por Caro y expuesta en el Salón de Artistas Independientes de 1972. Se titula de la misma manera que la frase que presenta: “Aquí no cabe el Arte” (1972). El autor recuerda debajo de cada una de las enormes letras que la conforman los nombres de líderes estudiantiles, campesinos y obreros, y las fechas y lugares donde cayeron muertos en enfrentamientos con la policía o el ejército entre 1971 y 1972. Por otro lado, tenemos “Primera Lección” (1973) de Bernardo Salcedo, una pintura que señala lo que debería aparecer en los libros escolares de historia: una lectura realista del escudo patrio y su vacío simbólico. En estas dos obras es evidente que el texto es la herramienta fundamental utilizada por los autores, quienes desconocían, caso de Salcedo, o evadieron, caso de Caro, el oficio del pintor o dibujante, y todas las herramientas para construir un trabajo figurativo, o representacional. Mientras tanto los miembros del Taller 4 Rojo si bien usan texto, éste es casi siempre, sino siempre, un complemento de las escenas realistas y combativas que protagonizan sus obras. Sin embargo, en uno y en otro caso, se trata de

¹⁵ Ver catálogo *Primera bienal americana de artes gráficas: dibujo, grabado, diseño gráfico* (1971) Cartón de Colombia, Museo La Tertulia.

¹⁶ De Quintín Lame el Taller 4 Rojo hizo un diseño de afiche que muestra al líder ya anciano sobre un paisaje andino en el que se vislumbran tres chozas de diferentes comunidades indígenas con lo que se alude al deseo de unificación del movimiento indígena.

imágenes que denuncian realidades cercanas, y sus resultados son similares: el mensaje es claro y hay poco espacio para la interpretación. Las de Caro y Salcedo acuden al lenguaje de la publicidad y propaganda de manera crítica, mientras las del 4 Rojo lo hacen unas veces críticamente, y otras de manera propositiva o aleccionante. Basta una anécdota importante: Caro y Salcedo trabajaron temporalmente en aquellos años en agencias de publicidad, por lo que no es difícil concluir que se apropiaron de sus estrategias, aunque invirtiendo la lógica natural de la propaganda comercial. Con este paréntesis quisiera señalar la cercanía que hay en ese momento entre estos artistas de vanguardia, que creían en la autonomía y libertad del artista, y que no les interesaba un arte abiertamente panfletario, y los artistas comprometidos política y socialmente como lo eran los miembros del Taller 4 Rojo.

Ahora, hay un trabajo particular del 4 Rojo fronterizo, difícil de situar, pero muy cercano a la estrategia de denuncia de Caro y Salcedo, dirigido, en este caso a señalar críticamente el papel del artista en la sociedad capitalista. Se trata de un afiche que muestra una alegoría de lo que es el artista contemporáneo para el grupo, un sujeto útil a los intereses del capital, un pelele sin autonomía y libertad, sujeto a las modas, a las corporaciones que apoyan el arte, o al Estado que financia los escasos espacios del arte como el Salón Nacional de Artistas. La figura está acompañada de una leyenda, un cita del Che Guevara, que dice: “El capitalismo en cultura ha dado todo de sí y no queda de él sino el anuncio de un cadáver mal oliente; en arte, su decadencia de hoy.” Con esta pieza realizada en 1972, el grupo renuncia a seguir participando a través el campo artístico institucional¹⁷ y se repliega en un trabajo más fuerte en el campo político y social, del cual *Revista Alternativa* será el mejor ejemplo.

Revista Alternativa fue una publicación emblemática de la época¹⁸ que reunió a intelectuales y líderes de la izquierda colombiana. Entre sus fundadores se encontraban Gabriel García

¹⁷ En esta versión coinciden todos los miembros entrevistados.

¹⁸ El primer número de la revista aparece el 15 de febrero de 1974, bajo el lema *Atraverse a pensar es empezar a luchar*. La primera portada de la revista se hizo a tres colores, aparecía un recuadro de fondo verde con dos escenas; por un lado, un fotomontaje en blanco y negro del ejército bajando de un helicóptero, y delante de ellos un par de campesinos huyendo y escapando del lugar. Por otro lado, en la parte inferior del recuadro se presenta, repetida cuatro veces, una tras otra, la silueta de un hombre de barba, con gorra y fusil en mano en gesto de trote. Las dos escenas estaban divididas por un texto en blanco que funcionaba como línea de horizonte, *La contra guerrilla en acción*, título de uno de los artículos centrales de la edición. Dentro de la revista no apareció ningún anuncio de publicidad comercial, por el contrario, en la contraportada se presentó, en forma de caricatura, a Alfonso López Michelsen sosteniendo un periódico plagado de pautas publicitarias en medio de los cuales apenas se visibilizaba un artículo de noticias: de manera abierta la revista atacaba la falta de independencia y autonomía de la prensa y los medios de comunicación frente a los intereses de capitales privados. A través de los diferentes

Márquez, Enrique Santos Calderón, dos reconocidos periodistas en ese periodo, y Orlando Fals Borda, profesor de sociología de la Universidad Nacional de Colombia, coautor del libro “La violencia en Colombia” (1962) y creador de la metodología Investigación Acción Participativa (IAP), aún vigente en las ciencias sociales. Arango y Zárate, en representación del grupo, se encargaron de realizar el arte de la revista durante el primer semestre de vida¹⁹, es decir, todo el diseño visual desde la portada hasta la contraportada, realizando fotomontajes y crítica política que acompañaba los artículos y temas centrales de cada número.

Giangrandi y Granada, con gran peso dentro del grupo, manifestaron su desacuerdo frente a las limitaciones de creación y producción que implicaba la ilustración pasiva de los diversos intereses políticos, pero delineados por los directores de la revista. A su parecer era necesaria una participación más activa y autónoma de sus miembros. Estas diferencias llevaron a que Arango y Zárate salieran del Taller -que duraría un poco más de un año- no sin emprender un nuevo proyecto que llamaron *Causa Roja* -que llegó hasta mediados de los años 80²⁰- con el que siguieron esa línea de diseñar carteles, afiches y otras publicaciones para apoyar diversos móviles sociales.

La militancia política en Lucena y el compromiso político del Taller 4 Rojo

Luego de esta rápida descripción de lo que fue el Taller 4 Rojo, quisiera llamar la atención sobre la actitud tomada por los artistas del colectivo y la de Clemencia Lucena entre 1971 y 1972. No hay duda que Lucena cambia de actitud frente al arte al hacerse militante del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR) movimiento político colombiano que sigue la línea del pensamiento de Mao Tse Tung. A partir de su militancia, Lucena abandona el tema de sus inicios como artista, que consistía en una parodia de los

números de la revista, casi todas, si no todas las imágenes, tienen una función política: las ilustraciones, caricaturas y fotomontajes acompañan o complementan la información de los artículos, reseñas y textos de la revista, es decir, se trata de imágenes que refuerzan el objetivo de la publicación: ser un órgano de contra-información oficial. El papel de la publicidad comercial fue desplazado por el de la propaganda ideológica. Incluso, es sorprendente la similitud de muchos de los fotomontajes de la revista, con la estética y estilo del artista alemán John Heartfield, uno de los primeros ilustradores en hacer uso de las herramientas de la publicidad nazi, en contra de ésta misma.

¹⁹ Colaboraron en la parte editorial, y en la parte de elaboración de planchas, hasta que la revista dejó de ser quincenal. Los créditos del Taller 4 Rojo desaparecen en la N°4 y el nombre de Diego Arango en el N° 10, siendo reemplazado por el artista Gustavo Zalamea.

²⁰ Sobre este proyecto no se ha realizado aún investigaciones de ningún tipo. Diego Arango me ha relatado algunas de sus intervenciones, como la hecha en la huelga de *Vanitex* entre octubre de 1975 y febrero de 1976.

estereotipos de belleza y performatividad femenina que aparecían en las fotografías de las páginas sociales de periódicos y revistas. Desde el 71 inició una serie de pinturas sobre manifestaciones y diferentes gestas de líderes y militantes del MOIR²¹, apropiándose del planteamiento estético del comunismo chino: el Realismo Socialista de Stalin, cuyas normas y fórmulas apropió, con algunas pequeñas variantes, para la realización de gran parte de su obra pictórica y visual. En suma, Lucena optó por la primera y más radical opción política en el arte: la del arte comprometido.

Por otro lado, Arango y Zárate, incluso Giangrandi y Granada se resistieron a militar abiertamente en partido político alguno²², o seguir algún esquema estético determinado, aunque sí mantuvieron la idea de hacer un arte al servicio de diferentes luchas políticas que se concreta con el Taller 4 Rojo. El grupo, que buscó apoyar las distintas luchas sociales, y no se casó con partido político alguno, sin embargo, no se diferenció radicalmente en su propuesta estética y visual de los trabajos de la pintora del MOIR. Según sus protagonistas, el grupo se dio la libertad de apoyar a diferentes movimientos sociales y a distintos grupos afiliados a una línea política sin comprometerse con alguna de ellas. Pero hay una cercanía formal, y visual entre Lucena y el Taller 4 Rojo, que corresponde a mi manera de ver a que, en uno y otro caso, hay simpatías con el maoísmo, que en Lucena es de forma abierta, era una militante del MOIR, mientras que en el 4 Rojo, sólo algunos miembros simpatizaban con el Partido Comunista Colombiano, Marxista-Leninista (PCCML)²³, el partido político disidente del Partido Comunista oficial de línea maoísta y que apoyaba, a diferencia del MOIR, la combinación de todas las formas de lucha. Ahora, la divergencia de filiación política que toman Lucena y los primeros miembros del Taller 4 Rojo puede ser explicada por la fuerza que uno y otro partido cobró en las universidades con las que tenían filiación estos artistas. En La Universidad de Los Andes, gran parte de los estudiantes, como Lucena, simpatizaban o militaban en el MOIR, mientras que en La Universidad Nacional de Colombia, lugar donde Giangrandi, Granada y Zárate trabajaban como profesores, y donde Arango había estudiado, era más fuerte la militancia del PCC-ML. En todo caso, con los

²¹ Mahecha, María Victoria (2006). *Clemencia Lucena, una artista...* Tesis de la Especialización en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo, Uniandes.

²² Así lo han manifestado todos los miembros en las entrevistas realizadas.

²³ Diego Arango señala haber participado en la fundación y consolidación del PCC-ML. Arango, Diego, (2009, junio 13 y 14) en entrevista con la autora para la realización de este texto y otras investigaciones.

matices y diferencias que puede haber y que existen entre los trabajos realizados por el colectivo y Lucena, hay que añadir que para ella literalmente los del 4 Rojo hacían parte de los artistas de la falsa izquierda- pero aún así, hay una vecindad estilística que nos conmueve y se hace más explícita cuando Diego Arango y Nirma Zárate se desprenden el Taller 4 Rojo y emprenden Causa Roja²⁴.

En suma, seguir profundizando en el estudio de lo que fue el Taller 4 Rojo, puede contribuir y enriquecer las lecturas del arte de los años sesenta y setenta en Colombia, periodo en el que la vanguardia y lo político son ejes centrales de la producción artística. Considero que hay que insistir en hacerlo, a pesar de que en Colombia las miradas a ese pasado no pueden hacerse con la tranquilidad que permite la superación del conflicto, como en otros contextos y lugares se ha podido hacer. Colombia el país formalmente más “democrático” en América Latina, paradójica o cínicamente, ha *necesitado* largos periodos de implantación del Estado de Sitio, esto es, de limitar las garantías de los derechos de sus ciudadanos, para asegurar la continuidad de tal “democracia”. Es un hecho que las acciones de los gobiernos colombianos de la segunda mitad del siglo XX, más que generar un escenario propicio para resolver los conflictos políticos y sociales, surgidos en los años cuarenta y cincuenta, lo que han hecho es ayudar a profundizarlos y enraizarlos. Por tanto, no es de extrañar que aunque en los últimos años han surgido en el país varias investigaciones sobre el arte de los años sesenta y setenta, las lecturas que se han hecho de este periodo han visibilizado y homenajeado al arte de vanguardia y de ruptura mientras han silenciado o desplazado trabajos como los de Lucena y el Taller 4 Rojo. Sin embargo, alienta saber que han empezado a aparecer varios investigadores interesados en el Taller 4 Rojo, que muy seguramente problematizarán las lecturas sobre el arte de aquellos candentes años.

También la desatención hacia el 4 Rojo en la historiografía del arte colombiano y de otras disciplinas se puede explicar por cierto recelo que descubren algunos de los miembros del Taller 4 Rojo, con gran razón, frente a lo que se puede leer o decir hoy sobre su producción, sus prácticas y sus discursos. A pesar del rico material visual encontrado, que se

²⁴ En *Tribuna Roja*, el órgano de difusión del MOIR, apareció una reproducción de una pintura de Causa Roja, muy cercana al estilo de Lucena. Ver Causa Roja (1976) “Luchando unidos venceremos” *Tribuna Roja* N 74, Bogotá, Diciembre, p. 27.

presenta en esta Trienal e inédito aún en Colombia, es imposible negar la frágil memoria archivística del colectivo. A través de la investigación realizada durante más de un año, hemos podido recuperar sus historias casi exclusivamente a partir de entrevistas con sus miembros aún vivos, y muy poco con sus documentos y archivos personales. Éstos son prácticamente inexistentes debido, no solamente a la falta de una disciplina y orden de trabajo, sino sobre todo a lo que implicaba, e implica hoy, tener tales documentos y evidencias en un país en conflicto.

A pesar de todo, el trabajo de investigación ha sido una experiencia enriquecedora en la que han surgido una serie de preguntas en relación a la multiplicidad de expresiones visuales y plásticas que se dieron en la década del setenta en Colombia, y que necesariamente habrá que responder en un estudio más amplio y profundo: ¿Cómo llegó a hablarse de un arte comprometido en Colombia? ¿A quiénes se les consideró en su momento artistas comprometidos, y cómo ha cambiado hoy nuestra percepción sobre ello? ¿Existía en aquellos años una frontera clara entre el artista comprometido social y políticamente, y el artista militante? ¿Cuáles fueron los alcances de un arte abiertamente político, y de otro poéticamente político, vistos desde hoy?

Considero que sería importante dar respuesta a estas cuestiones desde el caso local, sabiendo de antemano que son cuestiones igual de relevantes y estudiadas en otros países de América Latina con sus matices locales y variaciones contextuales, porque además siguen siendo cuestiones importantes de responder frente al actual panorama de crisis, y frente a la revisión que hoy realizan muchos artistas en torno al papel del arte y su intervención para su posible transformación.

María Sol Barón Pino

Octubre 7 de 2009, Santiago de Chile