

TALLER 4 ROJO. SUS CAUSAS POLÍTICAS EN EL ARTE (1971-1980)

VALENTINA PÉREZ VELÁSQUEZ

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE HISTORIA
MEDELLÍN
2024

TALLER 4 ROJO. SUS CAUSAS POLÍTICAS EN EL ARTE (1971-1980)

VALENTINA PÉREZ VELÁSQUEZ

Trabajo de grado presentado para optar por el título de Historiadora

Asesora:

Catalina Castrillón Gallego

Historiadora, Doctora en Historia

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE HISTORIA
MEDELLÍN
2024

DEDICATORIA

Para mi madre Mónica, que se convirtió en mi maestra de vida, y mi padre Antonio, por ser parte de mi historia.

AGRADECIMIENTOS

Primero, quiero agradecer a mi madre, Mónica, la mujer que se convirtió en mi maestra y en mi apoyo incondicional, gracias por ser mi voz de aliento, y acompañarme en cada paso de mi vida. Igualmente, agradecer a mis hermanos Katherine y Daniel, por compartir cada etapa de mi vida, por ser mi segunda madre y mi polo a tierra, y por ser mi maestro en la música y en la literatura, gracias por influir en mi decisión de ser historiadora. Este proceso fue más bonito con ustedes en él.

Por otro lado, a mis amigos, compañeros y ahora colegas, gracias por compartir estos cinco años, donde sufrimos, pero también gozamos. Gracias a Juan Sebastián, Paola, Isabela, Kenneth, Juan Diego, Juan Pablo Z, Kelly y todos aquellos que compartimos huecos y horas largas en la universidad. ¡Infinitas gracias!

Finalmente, a la profesora Catalina Castrillón, gracias por ser mi guía y mentora en este proceso, gracias por formarme como historiadora y permitirme aprender de tu profesionalismo y quehacer histórico. También, agradecer a todos los profesores que hicieron parte de este proceso, y que me formaron como profesional, pero más importante, como ser humano y persona.

Fueron cinco años llenos de aprendizajes, que siempre se quedarán en mis recuerdos y en mi corazón. ¡Gracias!

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	6
INTRODUCCIÓN.....	7
1. CAPÍTULO I: LAS OBRAS DE ARTE COMO REPRESENTACIÓN	
1.1 Arte, imagen y representación.....	10
1.2 Arte como fuente para la historia.....	19
1.3 El arte y su aproximación con el espectador.....	24
2. CAPÍTULO II: ARTE Y POLÍTICA EN COLOMBIA	
2.2 Arte y política en Colombia.....	29
2.3 Taller 4 Rojo ¿Quiénes son?.....	38
2.4 Revista Alternativa 1974-1980.....	48
2.5 Frente Nacional 1958-1974. Sus causas políticas.....	55
2.6 Movimientos sociales en Colombia durante la década de los 70s.....	63
3. CAPÍTULO III: ARTE Y MOVILIZACIONES SOCIALES. ANÁLISIS DESDE TALLER 4 ROJO	
3.1 Arte y movilizaciones sociales.....	77
3.2 “A la huelga 100, a la huelga 1000”.....	80
3.3 “Colombia, Febrero 1971”.....	87
3.4 “Colombia 72”.....	92
3.5 “Petición de los pueblos indígenas”.....	99
3.6 “Cartel de difusión sobre la huelga de Vanytex”.....	103
CONCLUSIONES.....	106
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	109

RESUMEN

La presente investigación se enfoca en la década de 1970 en Colombia, explorando la interrelación entre el arte y la política como elementos de gran valor social y cultural. El análisis se centra en comprender la carga simbólica de los imaginarios individuales y colectivos de la sociedad colombiana, con especial atención a los movimientos y movilizaciones sociales, representados de manera destacada por el grupo Taller 4 Rojo. El objetivo principal de este trabajo es proporcionar una comprensión detallada del contexto político y social de la década de 1970 en Colombia, abordando cómo las causas políticas influyeron en la producción artística de Taller 4 Rojo. La investigación se desarrolla a través de un análisis de primera mano que permite explorar a fondo las obras realizadas por este grupo y comprender en mayor profundidad las causas justas que motivaron su compromiso con los sectores públicos. En este contexto, se examina críticamente el papel del Frente Nacional como un factor determinante en las movilizaciones de la época. Se busca entender las causas que llevaron a estos movimientos sociales y cómo se reflejaron en las producciones artísticas de Taller 4 Rojo. Además, se realiza un breve recorrido por los conceptos clave relacionados con el arte, la historia y la historiografía, estableciendo un marco teórico para la comprensión de la investigación, este enfoque permitirá identificar y comprender cómo la expresión artística sirvió como medio para representar y responder a los acontecimientos sociales y políticos de la época.

Palabras claves: Arte, Política, Taller 4 Rojo, Movilizaciones sociales, Frente Nacional.

INTRODUCCIÓN

Esta propuesta se sumerge en el tejido histórico y social de la década de 1970 en Colombia, enfocándose en la estrecha relación entre el arte y la política, como elementos cruciales en la configuración de la identidad social y cultural. En este contexto, se destaca la relevancia del grupo Taller 4 Rojo, cuya producción artística se erige como un testimonio vibrante de la época, marcada por movimientos y movilizaciones sociales que dejaron una huella indeleble en la sociedad colombiana.

El propósito fundamental de este trabajo, es desentrañar la carga simbólica que permea los imaginarios individuales y colectivos de la sociedad colombiana en la década de 1970, prestando especial atención a la manera en que el arte, en particular el producido por Taller 4 Rojo, se convierte en un reflejo y una respuesta a las condiciones políticas y sociales imperantes. En este sentido, el análisis se adentra en el examen crítico del contexto político de la época, centrándose en el papel determinante del Frente Nacional en la gestación y desarrollo de movimientos sociales.

A través de un enfoque de análisis de primera mano, la investigación se sumerge en las obras creadas por Taller 4 Rojo, buscando comprender de manera exhaustiva las motivaciones y causas que impulsaron su compromiso con los sectores públicos. Se trata de una exploración profunda que arroja luz sobre la íntima relación entre el arte y la acción política, revelando cómo la expresión artística se convierte en un medio potente para representar y responder a los acontecimientos sociales y políticos de la época.

En pro de proporcionar un marco conceptual sólido, la investigación también abarca una revisión de conceptos claves relacionados con el arte, la historia y la historiografía. Este enfoque teórico, permite no sólo contextualizar la producción artística de Taller 4 Rojo, sino también identificar las maneras en que la expresión artística se erige como un vehículo para la reflexión, la crítica y la transformación social.

En la década de 1970, este descontento social se intensificó, y diversas manifestaciones y movilizaciones se convirtieron en una característica destacada del paisaje político colombiano. Los movimientos sociales de la época no solo buscaban cuestionar las restricciones impuestas por el Frente Nacional, sino que también expresaban preocupaciones más amplias sobre la desigualdad social, la distribución de la tierra, los derechos laborales y otros problemas fundamentales.

El Frente Nacional en Colombia generó un contexto político y social complejo que dio lugar a movilizaciones sociales significativas. La década de 1970 se caracterizó por la expresión activa de descontento y la búsqueda de cambios en la sociedad colombiana. En este escenario, el grupo Taller 4 Rojo se destacó al utilizar el arte como medio de participación y resistencia, contribuyendo a la representación visual y crítica de las dinámicas políticas y sociales de la época.

A lo largo de este análisis, se ha explorado cómo Taller 4 Rojo no solo fue un colectivo artístico, sino un catalizador de transformaciones. Desde su compromiso con los derechos laborales hasta su participación en movimientos indígenas y sindicalistas, el colectivo se convirtió en un reflejo visual de los desafíos y aspiraciones de la sociedad colombiana. Su impacto se extendió más allá de las galerías de arte para influir en la conciencia colectiva y contribuir a una nueva identidad visual para los movimientos sociales. Además, se examinó cómo Taller 4 Rojo, lejos de adherirse a ideologías políticas específicas, utilizó sus obras como herramientas de expresión durante un tiempo de cambios significativos. La memoria de sus acciones y creaciones sigue resonando en la historia de Colombia, destacando su papel como testigo y participante activo en la construcción de una narrativa visual y política en el país.

La investigación se estructura en tres capítulos con el propósito de proporcionar una comprensión integral del tema abordado. En el primer capítulo, se realiza un recorrido por los conceptos más relevantes que constituyen el marco teórico de la investigación. Este análisis busca ofrecer una perspectiva amplia sobre el papel del arte como fuente histórica, explorando su potencial como medio para entender los acontecimientos del pasado desde una perspectiva alternativa y su conexión con el espectador.

En el segundo capítulo, se aborda la identificación y análisis del contexto político y social de la década de 1970 en el país. Este análisis se complementa con un breve repaso de la interrelación entre el arte y la política, destacando las implicaciones que esta conexión tuvo en los movimientos sociales de la época y su relación con medios alternativos como la revista *Alternativa*. Se busca así establecer vínculos significativos entre el entorno sociopolítico y la expresión artística, brindando una visión más completa de la influencia recíproca entre ambos aspectos.

Finalmente, el tercer capítulo se centra en la interpretación subjetiva de los movimientos sociales de la época a través de un análisis de obras seleccionadas del Taller 4 Rojo. Este enfoque permite explorar de manera más específica cómo estas creaciones artísticas reflejaron y contribuyeron a la comprensión de los eventos sociales ocurridos durante la década de 1970. La interpretación subjetiva añade una capa adicional de profundidad al análisis, permitiendo una conexión más íntima con las expresiones artísticas y su significado en el contexto de los movimientos sociales de la época. En conjunto, estos tres capítulos ofrecen un abordaje integral y estructurado que contribuye a la comprensión completa del tema de investigación.

Capítulo 1

1. Arte, imagen y representaciones

El arte como manifestación humana representa en su medida la referencia y relación directa con la producción, el espectador, el artista y el entorno, haciendo posible que arte sea consecuencia de un mundo visual reflejado en la realidad. Frente a ello, la definición de imagen de Jacques Aumont en su libro *La imagen*, lo presenta “Como el objeto de producción por la mano humana, en cierto dispositivo, y siempre para transmitir a su espectador, de forma simbolizada, o de un aspecto de la realidad”¹ La imagen en sí, juega un papel dentro de los discursos y las prácticas representativas, es decir, establecer correspondencias directas en el mensaje como forma de lenguaje y expresión frente a la imagen. Esto, Aumont lo menciona constantemente dentro de la interpretación de la imagen como una experiencia directa que son visibles aparentemente inmediata e innata, y que, por ello, no son fácilmente comprensibles, sobre todo si han sido producidas en un contexto totalmente alejado de la realidad²

Por otra parte, cuando se habla del sentido de la vista se relaciona directamente con la capacidad de poder captar información y a su vez, jugar con los colores y formas, con ello, la interpretación de la imagen se hace presente en las diferentes representaciones visuales que juegan con el espectador e incluso, en términos mayores, con la semiología y la iconología, haciendo referencia a Erwin Panofsky³. O en palabras de Enrique Martínez “La imagen es reflejo de un objeto ausente, fantasía y realidad, producto individual y social, concreta y abstracta, expresión del pasado, presente y futuro”⁴.

¹ Jacques Aumont, *La imagen*. (España: Paidós, 1992). P 276.

² Jacques Aumont, *La imagen*. (España: Paidós, 1992). P 265.

³ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*. (España: Alianza Editorial, 1939).

⁴ Enrique Martínez, *La historia y las ciencias humanas* (Madrid: Itsmo, 1989) P 185.

En esa misma línea, la imagen cumple su función ya determinada, con o sin bagaje social, cultural o político, cada imagen es la muestra que representa visiblemente los objetos imaginarios y la adaptación de ello al medio. Como menciona Aumont “El estudio de la percepción visual, cuidadoso por una vez de no olvidar la adquisición del lenguaje verbal, transmiten las informaciones que son respectivamente comprendidas entre ellas.”⁵

Con ello, se entiende que la imagen sobrevive frente a la adquisición y la percepción visual constante, es decir, desde lo visto y lo no visto, dándole también un sentido superviviente a la imagen como aspecto físico en los imaginarios. Ahora, cuando se presenta o se realiza una imagen, esta está sujeta a las representaciones diarias y cotidianas del mundo, conteniendo un análisis de información que alude constantemente a la preocupación de las sociedades contemporáneas. Como indica Mónica Moreno en su libro: *Las imágenes de la persuasión. Materiales gráficos para la enseñanza de la historia contemporánea*: “La iniciación al mundo de las imágenes y de los intereses, objetivos y finalidades que las rodean no sólo puede convertirse en un útil instrumento de análisis histórico, sino además en una ayuda para comprender mejor el mundo en que vivimos”⁶.

Vale la pena mencionar que, “a partir del desarrollo de la historia de las mentalidades se ha incrementado la preocupación por analizar los materiales iconográficos, desde las pinturas, murales de las iglesias, a la fotografía o el cine. Esta nueva fuente de información y análisis cobra una especial importancia para la época contemporánea, periodo de multiplicación y uso masivo de las imágenes”⁷ Con ello, la carga de información que posee la imagen toma importancia frente a cada aspecto concedido, es decir, intencionalmente ya sea política, social, cultural o económica, como se mencionará más adelante con el colectivo Taller 4 Rojo.

La imagen es sin duda, un medio por el cual, el pasado, presente y futuro, como menciona Moreno, tienen una relación estrecha con un doble sentido, que no solo influye frente al

⁵ Jacques Aumont, *La imagen*. (España: Paidós, 1992). P 263.

⁶ Mónica Moreno Seco, *Las imágenes de la persuasión. Materiales gráficos para la enseñanza de la historia contemporánea*. (España: Universidad de Alicante, 2000). P 12.

⁷ Mónica Moreno Seco, *Las imágenes de la persuasión. Materiales gráficos para la enseñanza de la historia contemporánea*. (España: Universidad de Alicante, 2000). P 12.

mensaje iconográfico, sino que es capaz de adaptarse a cualquier público con o sin contenido previamente adquirido, ahí, es cuando juega el papel de la mirada y el trasfondo que pueda tener en las sociedades contemporáneas⁸.

Las imágenes siempre serán una representación dentro de las dinámicas de todas las civilizaciones, permiten en sí, un papel de relación con la representación y el paso de los años, incluso, reflejar su poder en la historia. Como menciona Mario Diaz Barrado en su artículo “Introducción: la imagen en la historia”: “Nadie niega el fabuloso poder de la imagen y su infinita capacidad de sugerencia y de asociación, incluso para dar a entender cosas que no pretendía. Su relevancia para conocer el pasado está más que demostrada, aunque no recibe excesiva atención por parte de los historiadores”⁹.

Frente a ello, su relación con el mundo contemporáneo se evidencia dentro de las herramientas sostenidas por los investigadores e historiadores para ver en la imagen una respuesta a las grandes inquietudes de ver nuevas fuentes y explorar más a fondo el imaginario de cada una. La imagen es una representación en el tiempo, una realidad sostenida por los curiosos y una apuesta por ver más allá de lo establecido.

Sin embargo, no es en vano que los estudios de las imágenes sean hoy en día tenidos en cuenta con mayor frecuencia por los investigadores, las imágenes son “un soporte que impone una forma de mirar y cada cambio de soporte de la imagen supone también un cambio o evolución”.¹⁰ esto, relacionándolo con las dinámicas de transformación que llevan a la imagen o a su vez, a la obra de arte, a sumergirse en un cambio constante cuando se enfrenta a la mirada del lector, pero eso lo veremos más adelante.

La mirada mediática de la imagen debe permitir una reflexión profunda, un diálogo que aborde y permita sostener una conversación en el tiempo. En su relación con el espectador Jacques Aumont en “*La imagen*” hace una acotación que vale la pena mencionar: “esta relación es la que constituye la base de toda una serie de enfoques bastantes radicales del

⁸ Mónica Moreno Seco, *Las imágenes de la persuasión. Materiales gráficos para la enseñanza de la historia contemporánea*. (España: Universidad de Alicante, 2000). P 14.

⁹ Mario Diaz Barrado, Introducción: la imagen en Historia en *Ayer*, N° 24: imagen e historia. 1996. P 19.

¹⁰ Mario Diaz Barrado, *Introducción: la imagen en Historia*. en *Ayer*, N° 24: imagen e historia. 1996. P 23.

espectador, enfoques muy diferentes unos de otros, pero con la característica común de plantear una especie de paralelismo entre el trabajo del espectador y de la imagen”¹¹.

En definitiva, la imagen es un lenguaje que se construye con la parte visual de un determinado grupo característico, encargado de llevar o comunicar un mensaje en el tiempo. Este análisis permite seguir preguntándose por el papel de la imagen en las Ciencias Sociales Humanas y las diferentes interpretaciones que tienen frente al ojo humano, la imagen es sin duda, un referente dentro de los imaginarios colectivos e individuales, siendo así, una representación comprendida entre ellas.

Arte

Por otro lado, la idea de arte se puede conectar directamente con lo anteriormente mencionado, teniendo en cuenta que arte en referencia a los términos contemporáneos puede aludir a cualquier manifestación donde se puede mostrar la capacidad y habilidad frente a algo. Hablar de arte es un mundo donde podemos comprender los elementos de diferentes experiencias activas, donde el significado abre puertas hacia las representaciones visuales y no visuales, siendo así, la puerta hacia el espacio de la realidad y las experiencias. Como señala Federico Medina en su libro *“Demiurgo y Hermes. La obra de arte y la apropiación del lector”*: “El arte es una necesidad de reafirmarse como sujeto, de reencontrar su ser, es la que mueve la búsqueda individual del receptor sobre el espacio múltiple de la obra”¹².

El arte juega constantemente dentro del mundo del simbolismo, la autenticidad, la técnica, la historia y las grandes complejidades del mundo, construyendo así, un concepto frente al análisis de una reproducción como el caso del cine y la fotografía. El ojo humano siempre ha estado acostumbrado a ver un arte tradicional dentro del mundo pictórico, realizado por grandes artistas y escultores de nombres resonados, pero ¿Qué pasa cuando el ojo se adapta a otro tipo de manifestaciones artísticas que siguen cumpliendo con ese análisis de producción adecuado y especial para el espectador?

¹¹ Jacques Aumont, *La imagen*. (España: Paidós, 1992). P 97.

¹² Federico Medina Cano, *Demiurgo y Hermes. La obra de arte y la apropiación del lector*. (Colombia: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2001). P 42.

Sin embargo, a la hora de hablar de arte también se pueden presentar diferentes circunstancias en la que se puede realizar una obra de arte o sencillamente, hacer arte. Esas circunstancias hablan por sí solas, muestran un trasfondo donde la obra habla sin un previo contexto, el arte es un espacio de comunicación, de posibilidades, de ideas y de la contemplación de intereses que no involucran al autor, sino a los múltiples universos que lo contemplan. Como menciona Walter Benjamin en *Discursos interrumpidos*: “Las circunstancias en que se ponga al producto de la reproducción de una obra de arte, quizás dejen intacta la consistencia de ésta, pero en cualquier caso deprecian su aquí y ahora”¹³.

Federico Medina hace una acotación con la cual, hace referencia frente a la apreciación de una obra arte, señala que es un paradigma donde se evidencia en la mayor parte un trabajo no alienado, pero que tiene la suficiente capacidad de mantener la imagen viviente de una producción libre y de una recepción capaz de cambiar el sentido del mundo no obrando de una manera directa¹⁴.

En esa misma línea, la percepción humana vive en un constante cambio que permite la conexión directa o indirecta con la obra. Se refiere constantemente a la producción de la realidad con el fin de percibir una actitud crítica en base a un diálogo constante con la obra, el artista y el espectador. Con ello, se materializa el valor de la obra en el tiempo y en el espacio, siendo constante con la percepción de un lenguaje que manifiesta las controversias en un sentido con valor autónomo. Benjamin hace hincapié en: “El valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil”¹⁵.

Ahora bien, frente a la diferenciación de la imagen y la obra de arte, no debe ser mínima, es decir, su relación o conexión es evidente y estrecha cuando establecemos una comparación o una simple vista de los dos. Los dos representan una visión como menciona Aumont con “lo percibido y lo nombrado” en la representación de la imagen o de la obra de arte en el espacio y en el tiempo, así, cumplen características similares dentro de un lenguaje visual y en el

¹³ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989) P 3.

¹⁴ Federico Medina Cano, *Demiurgo y Hermes. La obra de arte y la apropiación del lector*. (Colombia: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2001). P 36.

¹⁵ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989) P 5.

orden narrativo. El problema como señala Jacques Aumont es en comparar la manera en que la imagen y el lenguaje transmiten las informaciones y la comprensión de ello¹⁶. Es la esencia de lo “comprendido y lo incomprendido”.

En definitiva, el mecanismo del valor impuesto frente al arte o a la imagen es en medio de su función, establecer desde la autonomía, el acercamiento hacia las experiencias estéticas y la creación de la recepción con una finalidad dentro de la productividad de las masas y sus necesidades naturales. “Cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la frutiva”¹⁷ menciona Walter Benjamin, creyendo que es posible la apertura hacia la sensibilidad del lenguaje visual, cobrando significado en la imagen y la obra como una lógica posible en el mundo de las artes. “De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se crítica con aversión lo verdaderamente nuevo”¹⁸.

El arte en gran medida es también una palabra que puede jugar con nuestra razón a la hora de implementarla en la cotidianidad, Ernst Gombrich hace un llamado con el significado de la palabra y cómo puede tener diferentes usos. Menciona que en el mundo contemporáneo llamar arte a algo no está mal, por el contrario, siempre y cuando se tenga en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en época y lugares diversos, pues el arte con A mayúscula tiene por esencia ser un fantasma y un ídolo¹⁹.

Sin embargo, es clara y justo la acotación que hace Gombrich en su libro “*La historia del arte*” donde se puede manifestar un interrogante que es confuso a luz de la realidad. El arte lleva consigo la hermosura de un lenguaje visual, que se puede evidenciar en un cuadro, imagen, mural o una simple hoja, o en el caso del cuadro, “nos ponemos a recordar mil cosas que influyen sobre nuestros gustos y aversiones, en tanto que esos recuerdos nos ayuden a gozar de lo que vemos, no tenemos porqué preocuparnos.”²⁰ Es decir, el arte como la

¹⁶ Jacques Aumont, *La imagen*. (España: Paidós, 1992). P 263.

¹⁷ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. (Buenos Aires: Taurus, 1989) P 14.

¹⁸ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. (Buenos Aires: Taurus, 1989) P 14.

¹⁹ Ernst Gombrich, *La Historia del arte*. (México: Editorial Diana, 1994) P 15.

²⁰ Ernst Gombrich, *La Historia del arte*. (México: Editorial Diana, 1994) P 15.

respuesta de la actividad o sensibilidad humana siempre será garante de una experiencia que puede gustar o no.

“Su función es establecer, desde su autonomía, un acercamiento, la posibilidad de una visión más próxima, de más aguda conciencia de la realidad o de ciertas realidades situadas más allá de toda contingencia.”²¹.

Con ello, ¿El caso del arte puede considerarse un horizonte visual en la medida que pretende comunicar un instante en el tiempo? ¿La belleza del arte puede ser tratada como una preferencia perfectamente comprensible?²² Aun así, el arte tiene un valor único que se materializa en lo “comprendido y lo incomprendido”.

Representaciones

En el caso de las representaciones y en relación con la historia, se sabe que ha sido un largo camino dentro de la disciplina para entender las complejidades del mundo contemporáneo, así, las representaciones son escenarios donde permiten visualizar las experiencias y los encuentros apropiándose de la realidad. ¿En qué forma opera? ¿Cómo se evidencia la representación en un mundo de constante imaginación dentro del arte? Con ello, se hace referencia al mundo como una representación que menciona Roger Chartier en su libro “*Lenguajes de arte*”.

Las presentaciones son las ilustraciones del reflejo de una sociedad como menciona Mónica Moreno, es decir, aportan destacada información sobre los gustos y la mentalidad de una época, para ello, deben ser analizadas con detenimiento y sentido crítico²³, reflejando una vez más que son fuente para la historia. Moreno señala que tanto las representaciones como las imágenes responden a las intencionalidades de la realidad, ya sea política o económica, que reflejan directa o indirectamente un momento histórico²⁴. En ese sentido, los objetivos

²¹ Federico Medina Cano, *Demiurgo y Hermes. La obra de arte y la apropiación del lector*. (Colombia: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2001). P 34.

²² Ernst Gombrich, *La Historia del arte*. (México: Editorial Diana, 1994) P 15.

²³ Mónica Moreno Seco, *Las imágenes de la persuasión. Materiales gráficos para la enseñanza de la historia contemporánea*. (España: Universidad de Alicante, 2000). P 12.

²⁴ Mónica Moreno Seco, *Las imágenes de la persuasión. Materiales gráficos para la enseñanza de la historia contemporánea*. (España: Universidad de Alicante, 2000). P 13.

son claros; la información que traen y comunican las imágenes y las representaciones muestran la apariencia del recuerdo en una memoria colectiva construida en un entorno visual.

Por otro lado, a la hora de hablar de representaciones también se debe mencionar la labor del efecto y del sentido, es decir, la imagen y el arte como una representación que nos devuelve como idea y como memoria latente dentro del imaginario colectivo o individual. El historiador Roger Chartier ha dedicado gran parte de su carrera para abordar o profundizar las representaciones en el siglo XX donde se involucra directamente el siglo XXI, caso de ello es, “*Poderes y límites de la representación*” donde menciona: “Así, se asigna a la representación un doble sentido, una doble función: hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirado”²⁵.

En otras palabras: “Uno de los modelos más operativos construidos para explorar el funcionamiento de la representación moderna, ya sea lingüística o visual, es el que propone la toma en consideración de la doble dimensión de su dispositivo: la dimensión transitiva o transparente del enunciado, toda representación representa algo; la dimensión reflexiva u opacidad enunciativa, toda representación se presenta representando algo”²⁶.

Ahora, vale la pena hacer hincapié en lo que señala Clifford Geertz a la hora de hablar y conectar los símbolos y signos dentro de un análisis “los signos son meros instrumentos de comunicación, un código que debe ser descifrado y considerarlos modos de pensamientos, locuciones que deben ser interpretadas”²⁷.

En ese sentido, las representaciones son en media un equivalente del hecho representado, es decir, desde una perspectiva visual cargada con un poder y límites que se pueden evidenciar desde la imagen o la obra de arte. Es un mundo que brinda posibilidades desde una simbología que hace presente lo que está ausente. Chartier hace una gran acotación: “La

²⁵Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marín*. (Argentina: Manantial, 1996) P 78.

²⁶ Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marín*. (Argentina: Manantial, 1996) P 80.

²⁷ Clifford Geertz, *Local Knowledge: Further essays in interpretative anthropology* (Nueva York: Basic, 1983) P. 120.

representación es aquí la mostración de una presencia, la presentación pública de una cosa o una persona. En la modalidad particular, codificada, de su exhibición, es la cosa o la persona misma la que constituye su propia representación”²⁸ con ello, es esencial aclarar como la representación es posible en un medio que constituye a un mundo desde lo visto y no visto.

Sin embargo, ¿Cómo podemos relacionar las representaciones dentro del mundo de las ideas y los signos? Esto lo podemos entender desde un ejemplo que aborda las diferentes técnicas pictóricas a las cuales nuestro ojo está acostumbrado; el arte, conocido como esa técnica que juega con colores, texturas y formas, haciendo posible un encuentro de posibilidades absurdas que juegan con la visión humana. Las diferentes técnicas como la serigrafía apela a la enunciación de la representación moderna, transitiva y reflexiva.

Así, las prácticas dentro de las representaciones son una continuación de cómo se representa y construye la realidad. Las imágenes y representaciones tienen ese poder, porque opera la sustitución de la manifestación exterior en que una fuerza solo aparece para aniquilar otra fuerza, es una lucha a muerte, por signos de la fuerza, o mejor, señales e indicios que no necesitan sino ser vistos, comprobados y demostrados.²⁹ Es preciso entender que la representación necesita una intervención de sentidos, buscando un discurso de ingenuidad por lo ya representado.

“Representar es entonces mostrar, intensificar, redoblar una presencia. Para representar a alguien, ya no se trata de ser su heraldo o su embajador, sino de exhibirlo, mostrarlo en carne y hueso a quienes piden una rendición de cuentas”³⁰. Menciona Louis Marín en su artículo “Poder, representación, imagen” haciendo referencia a esa presencia de la representación como la única que se puede representar a ella misma.

Con ello, esta explicación acata una variante en la cual permite ver cómo las representaciones buscan un llamado propio, es decir, desde una fuerza que se caracteriza por una posibilidad y una capacidad en potencia como garante de una relación única con ella misma. La

²⁸ Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marín*. (Argentina: Manantial, 1996) P 79.

²⁹ Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marín*. (Argentina: Manantial, 1996) P 84.

³⁰ Louis Marín, “Poder, Representación, imagen.” *Revista de Historia Intelectual*. Vol 13, n°2(2009):135-153. Redalyc, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387036808001>

representación juega constantemente con la idea de un cumplimiento que en esencia es capaz de tomar su propio trabajo y su imaginario sobre los objetos, signos y símbolos. “La representación es a la vez la consumación imaginaria de ese deseo y el cumplimiento real diferido”³¹.

¿Cómo podemos seguir hablando de representaciones con el paso de los años si no vemos su relación directa como una nueva herramienta metodológica dentro de la historiografía occidental? ¿Será posible una correcta relación entre arte, imagen y representación, sin caer en las constantes tensiones de poder de una sobre otra? O “¿Representar, hemos dicho, es hacer volver al muerto como si estuviera presente y vivo, y es también redoblar el presente e intensificar la presencia en la institución de un sujeto de representación?”³².

1.1 El arte como fuente para la historia

“La imagen como constructora de realidad y no como su reflejo”

Tomas Pérez Viejo

Cuando se plantea la idea de arte como fuente para la historia se reconoce un valor que, a lo largo de la historia frente a la investigación metodológica, representa una singularidad hacia la lectura e interpretación de las imágenes. La obra de arte refleja apartados de una historia en particular, rescatando momentos, ideas, culturas, acciones y opiniones que encierran la evolución de la imagen como representación para construir imaginarios y seguir creando una perspectiva histórica. Partiendo desde ese punto, la conversación sigue abierta a como se debe dar el uso de las imágenes como fuente para la historia y, sobre todo, su base teórica.

Para ello, vale la pena hacerse la pregunta si todavía vemos las imágenes como documento histórico y se hace un abordaje adecuado para lograr extraer la mayor cantidad de información a la hora de un análisis metodológico. El investigador Tomas Pérez Viejo hace una recopilación de sus notas en *“tendencias y debates en la historiografía”* con el título:

³¹ Louis Marín, Poder, Representación, imagen. *Revista de Historia Intelectual*. Vol 13, n°2(2009):135-153. P 138. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387036808001>

³² Louis Marín, Poder, Representación, imagen. *Revista de Historia Intelectual*. Vol 13, n°2(2009):135-153. P 139. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387036808001>

“*El uso de la imagen como documento histórico, una propuesta metodológica*” donde resalta: “el uso de las imágenes como fuente histórica lejos de haberse resuelto satisfactoriamente sigue arrastrando una serie de prevenciones y prejuicios que dificultan en gran manera su utilización, y que, en resumen, sigue siendo un aspecto de la investigación histórica sobre el que sí merece la reflexión.”³³.

Ahora, ¿es realmente un problema hoy día seguir viendo la imagen como fuente para la historia como algo secundario dentro de la historiografía occidental? ¿Cómo ocurre el cambio dentro de la historiografía a la hora de hablar de un uso propicio para los nuevos historiadores? “el nuevo paradigma de la historia no es la búsqueda del arcano de la verdad encerrada en un documento único, y escrito, sino el seguir pistas aparentemente insignificantes que, convenientemente utilizadas, pueden llevarnos a explicar procesos centrales del devenir histórico”³⁴.

Frente a ello, las imágenes o las obras de arte son un vehículo de comunicación en el tiempo, esto, para entender el cambio dinámico y metodológico de un devenir no solo histórico sino, social y cultural impregnado en los historiadores del siglo pasado. Pero ¿Por qué hablar del arte como fuente para la historia? ¿a que se quiere llegar con sus diferentes debates historiográficos? Teniendo en cuenta que las nuevas herramientas metodológicas de los historiadores actuales son más amplias, todavía falta una elaboración o estructuración adecuada para el análisis histórico.

Tomas Pérez en su apartado sigue rescatando el valor único y el ímpetu que debe tener para la historia: “quizá la mejor forma de comprenderlas lo que le da sentido y explica su creación, sea su carácter comunicativo, el hecho de que toda imagen cuenta una historia, de que es un mensaje en el tiempo, un texto que fue compuesto para ser leído”³⁵.

³³ Tomas Pérez Viejo, *El uso de la imagen como documento histórico. Una propuesta metodológica*. (México: Escuela Nacional de antropología e historia, 2005) P 148.

³⁴ Tomas Pérez Viejo, *El uso de la imagen como documento histórico. Una propuesta metodológica*. (México: Escuela Nacional de antropología e historia, 2005) P 152.

³⁵ Tomas Pérez Viejo, *El uso de la imagen como documento histórico. Una propuesta metodológica*. (México: Escuela Nacional de antropología e historia, 2005) P 152.

Como mencionó Peter Burke en “Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico” pone en la mesa las herramientas de la nueva historiografía occidental: “Aunque los textos también nos ofrecen importantes pistas, las imágenes son la guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas”³⁶.

Cada imagen o representación dictada como una fuente “primaria” juega una parte fundamental en la formación de los historiadores y del bagaje establecido en el siglo XXI. Cada generación de historiadores predispone nuevas herramientas metodológicas para la siguiente generación, teniendo en cuenta que desde la imagen o la obra de arte hay un argumento que se predispone a un universo de experiencias.

Ahora, Walter Benjamin ya lo había explicado anteriormente, con el caso particular de la obra de arte, “Se nota el cambio de carácter y explica que la máquina sustituye la singularidad de la existencia por la pluralidad, y hace que el valor del culto de la imagen se convierta en valor de exhibición”³⁷ Es decir, la imagen viene cargada y predispuesta al bagaje del autor, pero su valor verdadero existe desde las experiencias y los hechos que el historiador trae consigo.

Sin embargo, Burke también señala que la imagen no puede ser solo un reflejo de la realidad, sino una configuración de cada individuo o grupo y la misma predisposición de su propia imaginación. La imagen o la obra de arte no debe ser solo un complemento, sino una fuente única dentro de la historiografía, debido a sus enfoques y el largo trabajo de diferentes historiadores para explicar su propio devenir histórico. Con ello, este capítulo pretende dar un interés diferente del uso de la imagen o el arte como fuente para la historia, comprendiendo como un largo proceso de formación frente al nuevo conocimiento historiográfico y el nuevo quehacer de la historia.

Con ello, quisiera explorar un poco más la tradición historiográfica con el uso de las imágenes frente al rigor histórico donde se hace posible un encuentro en la propia voluntad que quiere

³⁶ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (Londres: Reaktion Books, 2001) P 17.

³⁷ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. (Buenos Aires: Taurus, 1989) P 8.

reflejar las imágenes y representaciones. ¿Cuál es el poder del arte como fuente para la historia? “Las imágenes además de reflejo de una realidad, sea también, y quizás de manera prioritaria, una sofisticada construcción de la realidad, y poderoso instrumento de imaginarios colectivos”³⁸.

La imagen como constructora de la realidad y no como su reflejo, fomenta las grandes particularidades a las cuales está sometida constantemente por su misión con el espectador, aquí el espectador juega otro papel a la hora establecer el arte como fuente para la historia, pero esto se profundizará más adelante. También, Tomas Pérez menciona un error del cual la historiografía, sobre todo, de occidente se ha encargado de estudiar y entender a mayor profundidad.

La historiografía ha considerado las imágenes como un reflejo de determinadas sociedades, pero también, entender que las imágenes no se limitan a reflejar una visión estática del poder, nos muestra cuál es el camino, las pugnas que determinan un imaginario social para poder impugnarse sobre otro.³⁹ ¿Cómo se pueden dar los cambios dentro de las dinámicas de lenguaje para poder entender mejor la consigna histórica dentro del arte? ¿Es posible ofrecer una reconstrucción de la manera en cómo se aborda la profundidad a la hora de estudiar las obras de arte, imágenes y representaciones?

El mundo en sí, es una representación en constante análisis y cambio, así, es como se debe percibir la realidad de nuestra profundidad dentro de la historiografía, sobre todo colombiana, querer interrogar más, trabajar cada vez más con las fuentes iconográficas brindará a gran escala, un mundo de posibilidades que permiten entender la fuente como un devenir en reconocimiento y rememoración. Las fuentes deben ser interpretaciones con bases sólidas donde se pueda ejemplificar un sustento de una investigación, dado el caso ¿Qué tiene de diferente la manipulación de las fuentes históricas como el arte y cuál es su proceso de ejecución? ¿Es adecuado y pertinente seguir elaborando nuevas técnicas para entender a

³⁸ Tomas Pérez Viejo, *El uso de la imagen como documento histórico. Una propuesta metodológica*. (México: Escuela Nacional de antropología e historia, 2005), P 157.

³⁹ Tomas Pérez Viejo, *El uso de la imagen como documento histórico. Una propuesta metodológica*. (México: Escuela Nacional de antropología e historia, 2005), P 160.

profundidad el arte como fuente para la historia? En respuesta a esto, si, cada vez que un historiador o investigador se enfrenta a esta fuente debe jugar con la imaginación, ser capaz de generar nuevas inquietudes por lo no visto e implementar técnicas que hagan un proceso de observación más meticulado.

No podemos dejar de lado este tema por más abordado que sea, ese es el trabajo de los historiadores, ver las cosas que nadie quiere ver, y que se dispone a trabajar por ello. El arte permite jugar en un mundo donde cada cosa, aspecto o circunstancia es un implemento de construcciones de realidades y reflexiones en conjunto.

Finalmente, la imagen o la obra de arte no debe ser solo un complemento dentro las investigaciones, sino por el contrario, una fuente única dentro de la historiografía, que es una disciplina aislada, pero a su vez que trabaja en conjunto con otras, debido a sus enfoques y el largo trabajo de diferentes historiadores para explicar su propio devenir histórico y social. No es en vano que este trabajo permite una nueva interpretación de que no solo podemos hablar de ese arte tradicional a la hora de investigar, sino, jugar con el amplio mundo del arte, como es la serigrafía y lo que brinda para ver las realidades de la sociedad colombiana del siglo XX. “La obra es fuente constante de contemplación, entendimiento y valoración, es un lenguaje vivo; es una relación que hace posible que cada sujeto se la apropie, la haga humanamente suya sin agotarla.”⁴⁰.

1.2 Arte y su aproximación con el espectador

“La mirada inocente es un mito”

Ernst Gombrich

El espectador es un lector que, a lo largo del análisis es un garante de la realidad llevada a un esquema donde se juegan varios factores que simplifican un modo de ver el arte como mecanismo de la realidad, pero a su vez, de imaginación. La aproximación del espectador es

⁴⁰ Federico Medina Cano, *Demiurgo y Hermes. La obra de arte y la apropiación del lector*. (Colombia: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2001). P 42.

una relación que se va construyendo con los fenómenos ligados a un enfoque de interacción que permite una compleja perspectiva de lo que se está viendo.

En resumen, “el papel del espectador, según Gombrich, es un papel extremadamente activo: construcción visual del “reconocimiento” activación de los esquemas de la “rememoración” y ensamblaje de uno y otra con vistas a la construcción de una visión coherente del conjunto de la imagen.”⁴¹.

Con ello, la imagen del espectador es en medida un actor que está involucrado directamente con la obra o la imagen, es el que le da sentido a un elemento que puede carecer de él. En mis lecturas con los procesos de la iconología de Erwin Panofsky el primer paso que hace mención el autor, es esa mirada que no tiene un contexto definido, sino que, por el contrario, el espectador solo se enfrenta a los términos formales, es decir, a solo describir lo que ve (preiconográfico)⁴². Con ello, no es en vano lo que menciona Gombrich con la mirada inocente del espectador, el espectador siempre se enfrentará a un escenario de sensaciones y emociones que afectan su primera mirada.

Por el contrario, Panofsky nos presenta un espectador totalmente diferente, “un espectador ingenuo” que necesita de tres herramientas o métodos para enfrentarse a una obra o imagen: Preiconográfico, iconográfico e iconológico. Son tres procesos que pueden cargar o afectar en gran medida la búsqueda de un espectador que solo se enfrenta a una obra o imagen con una característica; observar.

En efecto, la aproximación del espectador es una clave final para completar el proceso entre el espectador y el autor. “el lector es el que recibe finalmente el texto y, al interactuar con él en el proceso de lectura, lo concretiza: el texto adquiere consistencia gracias a su cooperación e interacción.”⁴³.

⁴¹ Jacques Aumont, *La imagen*. (España: Paidós, 1992). P 9.

⁴² Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*. (España: Alianza Editorial, 1939).

⁴³ Federico Medina Cano, *Demiurgo y Hermes. La obra de arte y la apropiación del lector*. (Colombia: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2001). P 102.

Asimismo, el papel del espectador será una interacción que sólo se podrá consolidar desde el primer instante que hay un entendimiento y una contemplación que sólo el sujeto es capaz de observar y depositar en los intereses de la obra. Cada mirada es un mundo de ideas y nociones que apelan a un funcionamiento en el cual, puede indicar un esfuerzo de análisis a primera vista, pero con una intención clara de solo dejarse llevar y observar.

Además, la lectura que hace el espectador puede tener más elementos implicados de los que como capaz de admitir o darnos cuenta, es una autonomía no tan cierta, siempre cumplirá un papel determinado en el sentido de la obra, o como dice Jacques Aumont: “El espectador construye la imagen, la imagen construye al espectador.” tanto las obras como las imágenes están hechas para ser vistas.

Ahora, ¿Por qué se da la aceptación de las imágenes o las obras de arte en la sociedad? ¿acaso siempre estarán sujetas a la aceptación de la sociedad y su popularidad depende de su éxito? ¿Qué debe proyectar o reflejar una imagen u obra? Frente a ello, es claro que las imágenes y el arte debe ser una exposición constante para el ojo humano, el lector se enfrenta a una abstracción de símbolos representados que adquieren valor en un momento preciso; “La imagen es, pues, tanto desde el punto de vista de su autor como de su espectador, un fenómeno ligado, también, a la imaginación”⁴⁴.

Por añadidura, Aumont señala que la imagen se comprende porque es tan central en toda la teoría de Gombrich, este papel del espectador: es él quien hace la imagen.⁴⁵ es decir, la imagen actúa a su vez también sobre el espectador.

En realidad, “La apropiación estética produce algo más que lo “estético” como valor cultural y social, propone una experiencia imaginaria que cautiva y transforma al hombre activamente”⁴⁶ específicamente, el hombre vive experiencias que cambian su manera de ver

⁴⁴ Jacques Aumont, *La imagen*. (España: Paidós, 1992). P 94.

⁴⁵ Jacques Aumont, *La imagen*. (España: Paidós, 1992). P 95.

⁴⁶ Federico Medina Cano, *Demiurgo y Hermes. La obra de arte y la apropiación del lector*. (Colombia: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2001). P 35.

o transformar su mirada en la imagen, desde la intención del pensamiento visual, sentidos, imaginación y la interpretación de un funcionamiento que solo apele a las realidades.

En esa misma línea, es pertinente entender cómo el lenguaje visual tiene un protagonismo dentro de las interpretaciones o ideas del espectador, cada reflejo dice que es uno de sí mismo, pero ¿Qué tan cierto esto? ¿Cómo se puede evidenciar un lenguaje visual dentro de una pequeña imagen u obra? En algo que sí debiéramos estar de acuerdo es en la inmensa e indiscutible relación de autor y el espectador, por más ajeno que se sienta, su vínculo marcará el comienzo de nuevas realidades.

La participación del espectador se convierte así, en una forma de mensaje que no está aislado de un proceso de transformación consigo mismo, se enfrenta a disputas por nuevas interpretaciones que reflejan en el valor cultural y social de cada imagen u obra. Por ello, “abordar al espectador como objeto de estudio, abre un panorama alentador no solo para ahondar en su naturaleza sino para completar y confrontar las posiciones que ya se hayan establecido alrededor de él.”⁴⁷.

Por ello, en el artículo de José de Jesús Flores, “Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa.” Se plantea una nueva visión del espectador desde la forma creativa, siendo así, la figura del mundo contemporáneo dentro de un proceso que entiende cada día más que: “el autor no existiría sin ese espectador.” Menciona también que, al espectador le queda un estadio: “el de la apropiación. Para este tipo de espectadores no basta solo con comprender, su pasión los impulsa a desarrollar mecanismos para que, en conjunto con otros espectadores, tomen posesión de la obra e incluso la intervengan.”⁴⁸.

Así que, ¿Cómo se da esa intervención sin que afecte el entorno de la obra y el suyo? ¿Cómo se da ese mecanismo como resultado de una interpretación donde los elementos estéticos conforman una visión de solo creación y entendimiento? En esa perspectiva, es claro que

⁴⁷ José de Jesús Flores, Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa. *Anagramas - Rumbos y sentidos de la comunicación-*, 17 N°33(2018), 129-151. P 131. <https://doi.org/10.22395/anqr.v17n33a6>

⁴⁸ José de Jesús Flores, “Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa.” *Anagramas - Rumbos y sentidos de la comunicación-*, 17 N°33(2018), 129-151. P 132. <https://doi.org/10.22395/anqr.v17n33a6>

siempre serán más las preguntas, que las respuestas por aclarar, el espectador no tiene un significado definido, pero su mismo actuar hace aceptable su campo visual.

El espectador dentro de su papel a la hora de visualizar la obra tiene un compromiso consigo mismo y con la sociedad, la interpretación que da es claro que no es la única y mucho menos la definitiva, por el contrario, es un compromiso con que adquiere un sistema de comprensión en el cual, la imaginación del lector en conjunto es otra versión de la imagen y la obra. La realidad es a su vez, la que cambia el contexto de la obra y el artista, le da vida, objetivo y otro significado que cambia el trasfondo de la sociedad.

Por otro lado, “el término espectador, y dada su etimología latina: Spectator, spectatoris, (que tiene el hábito de mirar y observar), comparte la raíz con el verbo spectare (contemplar o aguardar) de allí la relación semántica en español con el adjetivo expectante (que espera por algo venidero).”⁴⁹ Es un expectante que absorbe todos los elementos que adquiere a la hora de la contemplación de un producto con fin único; dar un valor único con relación a su actuar y su contemplación.

Con relación a lo anterior, el autor del artículo, José de Jesús Flores, menciona las funciones que debe tener el espectador y con las cuales estoy de acuerdo: “1. Buscar, 2. Crear expectativas, 3. Contemplar, 4. Juzgar, 5. Cuestionar 6. Creer 7. Descreer, 8. Discriminar, 9. Criticar, 10. Halagar, 11. Vituperar, 12. Aceptar, 13. Rechazar”⁵⁰ Cada uno de estos aspectos, en la medida de lo posible, si hacen del papel del espectador un actor directo e indirecto dentro de la obra analizada. Ahora, hay unos aspectos como “discriminar” y “vituperar” que pueden ser ruidosos a la hora de mencionar, pero que hacen de la aproximación del espectador una confrontación dentro de la investigación del protagonismo del espectador.

En efecto, los pasos del espectador no se dan en un orden que todos debamos seguir, por el contrario, lo bonito de esta contemplación es la manera en cómo nos dejamos llevar y abordar

⁴⁹ José de Jesús Flores, Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa. *Anagramas - Rumbos y sentidos de la comunicación-*, 17 N°33(2018), 129-151. P 138. <https://doi.org/10.22395/angr.v17n33a6>

⁵⁰ José de Jesús Flores, Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa. *Anagramas - Rumbos y sentidos de la comunicación-*, 17 N°33(2018), 129-151. P 140. <https://doi.org/10.22395/angr.v17n33a6>

la obra. Cada función apela a crear una expectativa que da vida desde cada ángulo analizado, como el caso de la contemplación, que “se da desde que la persona establece el contacto inicial con la obra reconociéndose como tal.”⁵¹ Este autor menciona cada minúsculo aspecto, que, a simple vista conforman al espectador, y crean un debate por la viabilidad y la calidad de la contemplación⁵².

En resumen, el papel del espectador siempre será una aproximación para poder entender las realidades desde cualquier aspecto, es un interrogante que confronta al autor y la sociedad, que no es un espectador ingenuo, sino que, por el contrario, tiene una mirada donde los signos y símbolos juegan un papel de contemplación e interacción que sólo se podrá consolidar desde el primer instante que haya un entendimiento y una apropiación del sujeto y de los intereses depositados en la obra.

Finalmente, ¿Qué representa la función del espectador, el arte y la representación? ¿Por qué es importante cada uno de estos conceptos en el devenir histórico? ¿Qué buscamos conocer con estos conceptos en la disciplina de Historia y la Historia del arte?

⁵¹ José de Jesús Flores, Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa. *Anagramas - Rumbos y sentidos de la comunicación-*, 17 N°33(2018), 129-151. P 143. <https://doi.org/10.22395/angr.v17n33a6>

⁵² José de Jesús Flores, Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa. *Anagramas - Rumbos y sentidos de la comunicación-*, 17 N°33(2018), 129-151. P 142. <https://doi.org/10.22395/angr.v17n33a6>

Capítulo 2

2. Arte y política en Colombia

“El arte es producto de un intento racional y pasional del hombre para entender, denunciar y cuestionar su condición humana”

-Juliana Galindo

La relación entre el arte y la política en Colombia, hasta hace poco, ha sido una convergencia de conceptos y corrientes que buscan contar una historia común. El arte, como se ha señalado previamente, se desenvuelve constantemente en el ámbito del simbolismo, la autenticidad, la técnica, la historia y las complejidades del mundo, generando así un concepto que va más allá del simple análisis de una reproducción. Por otro lado, el concepto de política abarca toda una manifestación social y humana, actuando como garante de actividades que se asocian de manera conjunta.

En este contexto, el arte se presenta como una construcción constante, una práctica arraigada en una estructura más estable para reflejar la sociedad. La interrelación entre el arte y la política revela el carácter de un país que continúa tejiendo lazos y conexiones para narrar su propia historia. La tesis de Juliana Galindo, *Arte y política en Colombia: Concepciones desde el grabado político* ilustra cómo es posible intentar comprender la realidad de la sociedad colombiana desde la perspectiva del artista, integrando tanto visiones artísticas como políticas.

La producción artística de la década de 1970 en Colombia refleja las profundas inconformidades que atravesaba el país, inmerso en un contexto de agitación social, política y económica. Colombia evidenció el escenario que propició la creación de grandes obras que, hasta el día de hoy, sirven como ejemplos para entender, analizar y cuestionar el pasado de

aquellos que no tuvieron voz en ese momento específico de la historia. Este vínculo intrínseco entre el arte y la política se revela como una poderosa herramienta para capturar y transmitir las realidades y tensiones sociales que caracterizaron a Colombia en ese período.

Frente a ello, como menciona Galindo: “El arte también es producto de un intento racional y pasional del hombre para entender, denunciar y cuestionar su condición humana, también existirán expresiones como el arte y la política desde un consenso social y a partir de las mismas necesidades humanas de comunicar y expresarse”⁵³ Es decir, la condición misma a la que se asocia el ser humano es imagen del llamado hacia la conexión directa del arte y las manifestaciones de la política en Colombia.

El tema de la política en relación con las dinámicas artísticas, siempre ha generado curiosidad por el lector y el espectador, en el caso de Colombia, quiso enfrentarse a la historia de su país desde otro contexto, realidad y óptica. Hasta este punto, se entiende que el espectador se enfrentó a una obra de arte, con una carga políticamente simbólica, evidenciando una vez más, las inconformidades de los sujetos y las consecuencias de las decisiones estatales.

En definitiva, es claro que las posiciones de las obras nos dicen mucho, hablan de una realidad vivida y experimentada confinada en el tiempo. “tanto en el arte como en la política es privilegiada la libertad del individuo, y a la vez es necesario un compromiso por parte del mismo con cada una de ellas.”⁵⁴ Su posición es capaz de cambiar el rumbo de las obras en medio de la realidad política de un país. Colombia en los años setenta experimentaba una mezcla de descontento y esperanza por un cambio radical en el país, los hijos de aquella generación conmovieron a la sociedad con las grandes interpretaciones desde las obras de arte, música, cine y fotografía, demostrando que el ímpetu social podía ser un referente de lucha impregnado en las siguientes generaciones.

⁵³ Juliana Galindo, *Arte y política en Colombia. Concepciones desde el grabado político*. (Monografía: Universidad de los Andes, 2015) P 2.

<https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/21578/u251194.pdf?sequence=1>

⁵⁴ Juliana Galindo, *Arte y política en Colombia. Concepciones desde el grabado político*. (Monografía: Universidad de los Andes, 2015) P 5.

<https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/21578/u251194.pdf?sequence=1>

Ahora bien, es evidente que el arte y la política en los últimos años han afianzado su relación por un bien común donde el crecimiento es a través de nuevos modos de producir y experimentación social. “La conformación de estos nuevo paradigmas culturales y estéticos da origen a un conjunto de prácticas artísticas que se asientan en el reconocimiento de la función social del arte, el compromiso con la ciudadanía, un cambio del espectador en el proceso creativo o la intervención en el espacio público.”⁵⁵ Menciona Ana María Pérez en su artículo: *Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades* en él se puede ver esa perspectiva de cómo el cambio en las diferentes técnicas han moldeado los paradigmas y la conceptualización del activismo político en las obras.

Así que, ¿Cómo se ha dado la relación entre arte y política en Colombia, sobre todo en el siglo XX y cómo se vivió especialmente en la década de 1970? Por ello, no es en vano que esta relación haya tenido su auge con intenciones claras y precisas, el arte ya tenía su propia experiencia vivida por diferentes artistas que buscan por este medio tener una forma de resistencia o sencillamente dar un mensaje y que su obra reflejará el momento en el que se encontraban. No sería correcto pasar por alto los grandes artistas que le apostaron a un arte ratificador y justo como el caso de Débora Arango en los años cuarenta y cincuenta, segundo German Rubiano: “Débora tocó algunos temas sociales y políticos que nadie en el país había presentado con tanta crudeza: figuras y escenas prostibularias, maternidades grotescas, monjas caricaturescas y retratos muy distorsionados de políticos conocidos; las tallas en madera de Ramón Barba con personajes del pueblo y los bronce y las tallas en piedra de Rómulo Rozo en los que se exalta la raza indígena”⁵⁶.

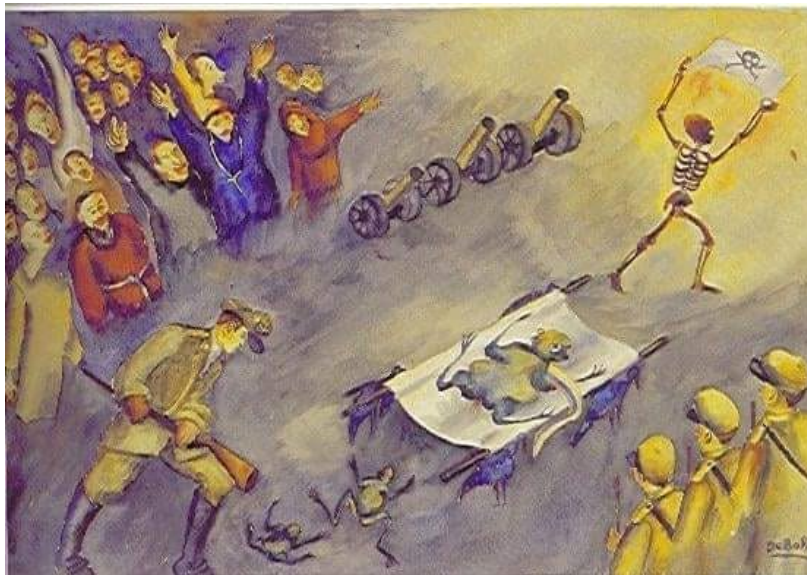
Los temas políticos como bien se sabe, no se pueden desligar de la realidad y las diferentes vertientes que esto conlleva, es decir, los temas sociales, culturales y económicos que marcan el país. La sociedad se rige por la forma en que estas particularidades se desenvuelven en el tiempo, cada artista le apostó a cambiar la experiencia y apreciación estética y artística en el

⁵⁵ Ana María Pérez, *Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades* (México: Universidad de Guadalajara, 2011) P 192. <https://www.scielo.org.mx/pdf/comso/n20/n20a9.pdf>

⁵⁶ German Rubiano, *Arte Moderno en Colombia: de comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes* (Bogotá: Banco de la República, 1995) P. 3.

país. No solo fue las obras de Débora Arango⁵⁷ con su obra emblemática “La salida de Laureano”, sino también, las de Beatriz González, Emma Reyes, Alejandro Obregón, Clemencia Lucena, entre otros, que abrieron la puerta a las grandes inquietudes e inconformidades políticas por medio del arte.

Imagen 1



Débora Arango. “La salida de Laureano”. 1953. Óleo sobre lienzo. 101 cm x 141 cm.

Colección Museo de Arte Moderno de Medellín.⁵⁸

En el caso de Débora Arango, su obra “ La salida de Laureano” se pueden evidenciar los componentes estructurales que abarcan el complejo trabajo artístico en pro de dar a conocer la realidad colombiana de la década de 1950, la salida de Laureano Gómez en 1951 por problemas de salud, marcó el hito de una mirada pictórica que representaba el poder y las instituciones, siendo así, una interpretación del pasado con una realidad clara. En esta obra, se refleja el análisis de la sociedad de la década de 1950, un marco político que experimentó un golpe de Estado, un cambio abrupto de presidente y una sociedad sumergida en la

⁵⁷ Hay que aclarar que muchos artistas como Débora Arango se declararon apolíticos cuando finalizaron sus obras, aunque sus obras reflejaran una inconformidad con la sociedad, estos artistas solo se preocupaban por la intención que sus obras recreaban (hacer visible lo invisible) y por el bien común.

⁵⁸ <https://www.elmamm.org/exposicion/debora-arango-republica-1948-1958/> (consultado 15 de marzo de 2024)

incertidumbre por la violencia que azotaba el país, la imagen de Laureano Gómez reflejaba el descontento de la sociedad colombiana y el futuro incierto con la llegada de Gustavo Rojas Pinilla.

Por otro lado, las obras realizadas con el fin político muestra el ímpetu de cada artista o la técnica específica de cada época, sino, la búsqueda de temas y reproducciones que fueran capaces de reafirmar el panorama y hacer frente a los cambios. Germán Rubiano menciona que la historia del arte en Colombia, sobre todo con connotaciones políticas tuvo décadas más sobresalientes que otras: “a diferencia de los varios artistas que en los sesenta hicieron arte político, en los setenta pocos artistas pueden destacarse en esta figuración, con la excepción de Diego Arango y Nirma Zárate que integraron el "Taller 4 rojo", grupo que trabajó en varios frentes: la docencia, la revista *Alternativa* haciendo la diagramación y numerosos fotomontajes y la publicación de serigrafías de ediciones masivas, y Gustavo Zalamea, cuya obra inicial combatió las dictaduras y criticó las instituciones”⁵⁹.

En esa misma línea, el arte colombiano ha experimentado altas y bajas a lo largo del tiempo, especialmente en el siglo XX, demostrando que el poder político es capaz de impulsar el momento creativo de cada individuo, como el caso de Taller 4 Rojo y su obra “El imperialismo en la cultura” donde se evidencia una crítica constante por la marginación, la dominación y el control político sobre la cultura colombiana, evidenciando así, el peso que tiene en la sociedad cuando no es medida la autoridad.

⁵⁹ German Rubiano, *Arte Moderno en Colombia: de comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes* (Bogotá: Banco de la República, 1995) P. 5.

Imagen 2



Grupo Taller 4 Rojo. “El imperialismo en la cultura” (1972) foterigrafia, 70 x 100 cm.

Sacada del Banco de la República.

En ese sentido, el marco político en Colombia ha sido referente para las obras de los diferentes artistas de cada época y década de la historia del país. El arte es una interpretación cargada de mensajes que hacen posible el análisis de un contexto predeterminado para entender lo que pasó y el devenir de la realidad. Con ello, ¿Cómo los años setenta en Colombia cambiaron o dieron nuevas alternativas para ver desde otra mirada el arte en Colombia? En palabras de Germán Rubiano: “Un hecho muy significativo de los setenta fue la aparición de tres revistas especializadas en arte: *Arte en Colombia*, la primera, dirigida por Celia de Bribragher, *Revista de Arte y Arquitectura en América Latina* dirigida por Alberto Sierra, y *Sobre Arte*, dirigida por los artistas Carlos Echeverri y Beatriz Jaramillo.”⁶⁰ Es claro que, con ello, el arte empezó a tener una categoría más llamativa y de carácter analítico en el país, siendo un garante de autonomía en las obras realizadas.

⁶⁰ Germán Rubiano, *Arte Moderno en Colombia: de comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes*, (Bogotá: Banco de la República, 1995) P. 6.

Por otro lado, la concepción estética en Colombia ha tenido un proceso, en el cual, hasta el día de hoy se pueden establecer relaciones indirectas o directas con temas del devenir social, político, cultural y económico, brindando así, posibilidades de entendimiento y consciencia auténtica con nuestro entorno. Sin embargo, es pertinente lo que menciona Juliana Galindo en su artículo, haciendo relación con lo anterior: “el arte se sumerge en un proceso de autonomización, desligando al artista de cualquier proceso externo a su propia subjetividad, y dejándolo libre de cualquier responsabilidad social o política con su contexto”⁶¹.

En referencia a lo anterior, la intención de cada obra refleja una posibilidad de encuentros oportunos con el espectador, la carga política de las obras solo muestra las grandes inconformidades sociales y políticas, cabe resaltar que, aunque la obra sea un “encargo” o trabajo pagado, cada mensaje transmitido será el mismo. Es decir, yéndonos un poco más lejos, el tema del muralismo ha sido un ejemplo a la hora de estudiar estos fenómenos, el muralismo como un movimiento artístico de origen mexicano era abordado o realizado por un grupo de intelectuales que marcaron el siglo XX en el país. Cada mural representaba una gran inconformidad y un anhelo de transformación a su alrededor. Uno de los más sonados fue el artista Diego Rivera, donde se puede ver como sus murales están marcados por sus ideologías políticas y la intención de hacer consciente la nueva política en México.

El muralismo evocó dos ideas inseparables: por un lado, un movimiento político y social de origen popular; por el otro, agitación revolucionaria. Dado que estas dos ideas se condensaron inicialmente en México, lo político, social y lo revolucionario, propio de Colombia, se combina con la imagen que en la época proyectaba esta primera nación⁶².

Ahora, ¿Qué tiene que ver esto con Colombia? ¿A qué se parecen los movimientos mexicanos con los colombianos? ¿Sus causas políticas en el arte han sido parecidas? Es claro que esto no es una comparación, ni mucho menos marcar estéticamente cual ha sido mejor, por el contrario, las evidencias artísticas sólo permiten entender cómo el arte es un instrumento

⁶¹ Juliana Galindo, *Arte y política en Colombia. Concepciones desde el grabado político*. (Monografía: Universidad de los Andes, 2015) P 6.

<https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/21578/u251194.pdf?sequence=1>

⁶² Álvaro Medina, “El arte colombiano de los años veinte y treinta.” (Bogotá: Colcultura, 1995), P 146.

político para entender las grandes complejidades del país y generar un cambio inmediato con sus lectores. El muralismo se sabe que no fue bien recibido en Colombia por diferentes circunstancias, entre ellas, el marco político que significó la influencia en otros países de la mano del Marxismo, sin embargo, vale la pena mencionar su impacto en América Latina y su influencia en la inspiración de grandes artistas por el cambio colectivo.

Imagen 3



Pedro Nel Gómez. “Conquista de los Andes y el tigre Amalfi” Detalle del fresco en el Banco Popular de Medellín. (1962). Mural. 140 mts.

Con lo anterior, el ejemplo del artista colombiano Pedro Nel Gómez con su obra “Conquista de los Andes y el tigre Amalfi”, muestra la marca de un país en crecimiento, influido por las nuevas técnicas que se tomaron a América Latina, desde lo estético y político, acostumbrando al ojo a ver nuevas formas de hacer arte en Colombia, sobre todo, en tiempos difíciles. La técnica, los colores, los elementos y las figuras, muestran un momento específico de la sociedad que quedó plasmado dentro de los imaginarios colectivos e individuales del país.

La relación entre política y arte es una sensación que posibilita las formas de ver y de hacer en las medidas en que se rige el arte como aspecto político en la sociedad. Es claro que la carga semiótica de las obras de arte no tendrá el mismo impacto o aceptación con el espectador, las interpretaciones pueden ser indiferentes, incluso, si el artista tenía un objetivo claro y específico con el producto final. En palabras de Jacques Rancière: “el arte es político

en la medida en que, al igual que la política misma, interrumpe la distribución de lo sensible.” Con ello, en definitiva, la concepción de política en el arte no siempre es así, especialmente en Colombia, no todo es arte político porque tenga asuntos políticos de por medio, sino por el mensaje transmitido en el tiempo, cada obra claramente es la interpretación del espectador en conjunto con el artista.

En palabras de Rubén Darío Yepes en su tesis de maestría: “Este tipo de operación (un peligro que se abrió para el arte a partir del momento en que sus exploraciones colindan con el concepto) anula la apertura de sentido y el poder de afectación que la obra de arte opera, en la medida en que el discurso siempre ejerce un poder de sobre codificación en relación con la imagen”⁶³.

En relación con lo que menciona Yepes, el discurso que emplean las obras de arte, en especial las que están cargadas con connotaciones políticas, evidencian la exploración del lenguaje en el desarrollo de las expresiones como un cambio profundo en la historia y la transformación nacional. Este trabajo no quiere incurrir en las formas adecuadas o indebidas en las cuales se desarrollan las obras de arte con carácter político, por el contrario, el análisis de este apartado brinda la oportunidad de entender como la relación entre arte y política en Colombia ha estado implícitamente en nuestro devenir histórico y que vale la pena seguir abordando a mayor profundidad este tema.

Con ello, es pertinente lo que menciona Juliana Galindo: “el arte contemporáneo, la cultura visual, y el espectador, así como otras estructuras de representación, debe ser entendido también en relación con aquellos otros cambios que tiene lugar a través de los límites culturales que hacen posible los procedimientos artísticos en la actualidad.”⁶⁴ En otras palabras, el cambio en la sociedad colombiana, sobre todo, en el cambio del arte

⁶³ Rubén Darío Yepes. *La política de arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. (Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2010), P 13, <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/855/cso36.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

⁶⁴ Juliana Galindo, *Arte y política en Colombia. Concepciones desde el grabado político*. (Colombia: Universidad de los Andes, 2015), P 8, <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/21578/u251194.pdf?sequence=1>

contemporáneo es el rompimiento de unos estándares que abrumaba los límites de los artistas colombianos.

El cambio que han mencionado los diferentes autores nos permite entender cómo las estructuras que rodean el mundo del arte, son el principio de una participación política activa de los compromisos sociales y culturales. Entonces, es así cuando asumimos el deber social y el compromiso de ver el arte con las causas populares y comprender que la pintura, al igual que todas las expresiones artísticas, deben estar al alcance de todos y todas⁶⁵.

En resumen, la relación entre arte y política es innegable, a pesar de su proceso histórico, es necesario un análisis que permita entender los conceptos por separado y en conjunto. Su relación es útil y necesaria para los imaginarios colectivos, cuestionar y entender los procesos que han marcado a la sociedad colombiana; el periodo de violencia, bipartidista, creación de nuevos partidos políticos, la insurgencia paramilitares, guerrillas... son los escenarios adecuados para entender la sensibilidad de los artistas y el espectador frente a una sociedad que ha tenido procesos culturales muy lentos, por ello, es sencillamente entender que hablar de arte y política es comprender la concepción del mundo.

2.1 Taller 4 Rojo. ¿Quiénes son?

“La lucha es larga, comencemos ya”

-Taller 4 Rojo

¿Quiénes son Taller 4 Rojo? El título de esta monografía permite observar desde diferentes ángulos como se creó el colectivo y como aportó a un cambio dentro de las dinámicas sociales, culturales, políticas y económicas en Colombia durante la década de los 70s. Por

⁶⁵ Juliana Galindo, *Arte y política en Colombia. Concepciones desde el grabado político*. (Monografía: Universidad de los Andes, 2015), P 10, <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/21578/u251194.pdf?sequence=1>

ello, es pertinente comprender el marco de su creación y el enfoque principal con el que fundaron uno de los talleres artísticos más importantes del país en 1970.

El Grupo Taller 4 Rojo se fundó en 1972 de la mano de grandes artistas del mundo artístico en Colombia, como Nirma Zárate, Diego Arango, Jorge Mora, Umberto Giangrandi y Carlos Granada. Crearon así, un grupo que fue capaz de integrar diferentes disciplinas y llevar las “causas justas” a una forma visible.

El grupo es un referente inevitable cuando se habla de las relaciones entre arte y política en la década del setenta. El taller fue un colectivo interdisciplinar, que empleó el arte como un catalizador de la pedagogía y la comunicación, en un contexto político como fue el Frente Nacional considerado uno de los más autoritarios en la historia reciente del país⁶⁶.

Para profundizar en la comprensión de los artistas principales, Nirma Zárate se destacó como pintora y grabadora colombiana. Desde la década de los setenta, realizó grabados de denuncia y fue una de las fundadoras del Taller 4 Rojo. Por su parte, Diego Arango, con formación en arte, filosofía y antropología en Colombia, México, Estados Unidos y Gran Bretaña, cofundó el Taller 4 Rojo y Causa Roja junto con Nirma Zárate, desempeñando un papel crucial en el desarrollo de la obra gráfica en el país. Umberto Giangrandi, un pintor y grabador italiano que llegó a Colombia en 1966, fue profesor en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Su contribución fue significativa para el desarrollo de la obra gráfica en Colombia. Carlos Granada, por otro lado, realizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Bogotá. Su trayectoria artística exploró los problemas colombianos y evolucionó hacia un estilo impresionista, fusionando lo típico con un enfoque filosófico. Jorge Mora, un artista, fotógrafo y pintor colombiano, formó parte de la generación de artistas que estudiaron en Bellas Artes en Bogotá, contribuyendo al desarrollo gráfico y técnico en Colombia.

⁶⁶ Universidad Nacional de Colombia. “Taller 4 Rojo: entre el cartel y el cartel” Mayo 19 de 2018. <https://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/taller-4-rojo/>

En relación con el Taller 4 Rojo, el grupo se interesó activamente en temas que abordaban los problemas internos del país, especialmente la progresión generacional de las problemáticas y las luchas sociales. Durante estas luchas, el Taller 4 Rojo desplegó un compromiso directo al participar activamente en marchas y movilizaciones sociales. El grupo se dedicaba a comunicar y enseñar la realidad del país a través de su arte, llevando a cabo una lucha tanto interna como externa en las aulas, talleres y calles. Su participación directa en acompañamientos durante las protestas evidencia el compromiso del Taller 4 Rojo con la expresión artística como medio para transmitir y confrontar las realidades sociales de Colombia.

Taller 4 Rojo ejercieron distintos roles como artistas y profesionales dentro de las causas políticas del arte en Colombia, se plantearon con un objetivo claro: ver desde el arte una nueva manera de explorar nuevas técnicas que aportaron a la realidad en la que el país estaba sumergido. La fotografía, la prensa, las entrevistas, la pintura, entre otros, fueron los principales materiales que utilizaron en el taller para evidenciar la propuesta artística en pro de apoyar a los diferentes sectores populares en Colombia. Como menciona Víctor Hugo Patiño en su tesis de maestría, Taller 4 Rojo era: “La consolidación de una colectividad en torno a diversas expresiones artísticas permitió el diálogo y el intercambio de ideas, por parte de un grupo, enriquecido ya desde lo interdisciplinar, el cual identifica en el teatro experimental las estrategias que le permiten introducirse en los espacios comunes de las personas”⁶⁷.

Con lo anterior, los años setenta en Colombia fueron una década de furor social, político y cultural, donde los afectados directamente fueron los sectores populares que exigían nuevas dinámicas de transformación política, levantándose por medio de manifestaciones, movilizaciones y llamados por un cambio en la sociedad. Los movimientos que repercutieron en esta década fueron: campesinos, indígenas, obreros y estudiantiles, donde cada marcha o

⁶⁷ Víctor Hugo Patiño, *Taller 4 Rojo. Historia de una representación 1970-1978* (Tesis de Maestría: Pontificia Universidad Javeriana, 2018), P.18.
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/41840/Victor%20Hugo%20Pati%C3%B1o%20Motato.pdf?sequence=1>

manifestación era un paso firme y seguro hacia la necesidad de un pensamiento crítico y cambiante que quedará en la historia del país.

En esa misma línea, las herramientas que utilizaba el grupo varían desde las diferentes formas y técnicas de los artistas, una de las más usadas era la fotoserigrafía, que específicamente es una técnica donde se utilizan varios elementos como fotos, recortes de prensa, colores e imágenes. Taller 4 Rojo nació de las preguntas sociales y políticas que rodearon el país, así pues, “se constituyó uno de los colectivos artísticos e intelectuales más importantes del panorama nacional, el cual, desde una perspectiva crítica y revolucionaria compartía con el mundo su visión corrosiva pero real, del panorama político nacional y su relación con la cultura.”⁶⁸ Es decir, el colectivo fue un espacio donde se crearon vínculos con compromiso social y político, con el afán de evidenciar la realidad que pocos artistas para la década no pudieron expresar, como lo había mencionado anteriormente Germán Rubiano.

Por otro lado, el estilo de Taller 4 Rojo se reflejó en los elementos de la aplicación de la interdisciplinariedad que consolidaba una metodología capaz de confrontar el espectro sociopolítico. La aplicación de pintura sobre fotografía, el grabado, la fotoserigrafía, los montajes teatrales, el collage, y, sobre todo, los montajes y las acciones directas en las calles⁶⁹, exponen los modelos artísticos y narrativos para comprender las dificultades del devenir social, cultural y político de la sociedad colombiana.

⁶⁸ Víctor Hugo Patiño, *Taller 4 Rojo. Historia de una representación 1970-1978* (Tesis de Maestría: Pontificia Universidad Javeriana, 2018), 19, <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/41840/Victor%20Hugo%20Patiño%20Motato.pdf?sequence=1>

⁶⁹ Víctor Hugo Patiño, *Taller 4 Rojo. Historia de una representación 1970-1978* (Tesis de Maestría: Pontificia Universidad Javeriana, 2018), 20, <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/41840/Victor%20Hugo%20Patiño%20Motato.pdf?sequence=1>

Imagen 4



Diego Arango y Nirma Zárate, “Agresión del imperialismo a los pueblos” (1972),
Fotoserigrafía, 100 x 70 cm. Foto por Camilo Ordoñez.⁷⁰

Frente a ello, las obras realizadas por el colectivo artístico manifestaron una condición única con lo gráfico y lo visual, llevar el arte tradicional a otro punto, a una acción directa y colectiva. El taller no solo participaba en la elaboración del material, sino que, le apostaron a la enseñanza en las aulas de clase como la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá, mostrando su estilo propio, y el acompañamiento de los jóvenes en su despertar social con las entidades estatales. María Sol Barón y Camilo Ordoñez, en su libro mencionan: “Taller 4 Rojo no se dedicó exclusivamente a realizar trabajos destinados a la difusión por medio de estos lenguajes. El grupo se comprometió con los movimientos sociales mediante el acompañamiento directo, que se materializó en talleres y otras actividades realizadas directamente con las poblaciones y movilizaciones.”⁷¹

Por otro lado, el colectivo llamó y sigue llamando la atención a pesar de los años que han pasado desde su creación, pero ¿Cómo se da el nombre de Taller 4 Rojo? ¿A qué se debe su

⁷⁰ Tomado de *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70*.

⁷¹ María Sol Barón y Camilo Ordoñez. *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019), P 286.

lucha directa por medio del arte? ¿Cuáles fueron los primeros pasos para acercarse a las causas o luchas sociopolíticas? Si bien es cierto, el colectivo promovió e hizo parte de una propuesta estética y educativa que finalmente afianzó un proceso que adquirió otros valores visuales sin perder su valor testimonial. Por ello,

A mediados de 1970, y luego de la temporada en que Arango y Zárate vivieron en Londres mientras la artista era becaria del Consejo Británico ante la Royal Academy of Arts, la pareja retornó a Colombia y se estableció en Bogotá. Al regreso, Zárate se reintegró como profesora en la Universidad de los Andes y junto a Diego Arango, dadas sus experiencias recientes, establecieron un taller de artes gráficas que se denominó Taller 4 Rojo, el cual funcionó en una vieja casa esquinera situada en la carrera 4 con calle 13, en el barrio La Candelaria⁷².

Imagen 5



El Tiempo, “Un centro para el grabado: 4 Rojo” viernes 2 de febrero de 1973. 13-A.⁷³

⁷² María sol Barón y Camilo Ordoñez. *Rojo y más Rojo* (Bogotá: proyecto ganador del IV de curaduría histórica, 2010), P 47.

⁷³ Consultado en Medellín: Hemeroteca Universidad de Antioquia.

Con lo anterior, en una entrevista hecha por el periodico *El Tiempo*, Nirma Zárate y Diego Arango, hablaron como fue crear Taller 4 Rojo y como fueron los primeros pasos para incursionar en un medio artístico con nuevas técnicas innovadoras, de la mano de otras disciplinas, que ayudaron a crear un espacio capaz de ser riguroso con su método y comprometido con su causa.

Así que, es indispensable entender como la creación del colectivo artístico ayudó a reorganizar las técnicas para proyectar nuevas formas de manifestaciones frente a lo sucedido en la sociedad Colombina. *Un centro para el grabado: 4 Rojo* se fundó como un centro para la divulgación de las artes gráficas con un propósito claro; crear un espacio donde el lenguaje artístico brinda posibilidades de cambio y elevar las artes gráficas en el país. Nirma Zárate y Diego Arango fueron los pilares para crear un colectivo que brindara voz y conocimiento a las generaciones que le apostaban a un mejor país.

Con ello, son varias las preguntas que encierran el surgimiento del colectivo y sus primeros pasos dentro de la sociedad colombiana, ¿Cómo se dio el nombre de Taller 4 Rojo? ¿Cómo su inspiración repercutió dentro de los imaginarios sociales, individuales y colectivos del país? El significado de Taller 4 Rojo se encierra en los fundadores de la escuela de grabado, eran cuatro, cuatro profesores que le apostaron a la integración del arte y otras disciplinas, donde el trabajo era un campo abierto y de práctica permanente. ¿Cómo fue tomada y aceptada por la sociedad? La inspiración de Taller 4 Rojo se basó en la nueva toma de acción que resaltaba la realidad de la estructura social del Estado y la acción popular directa. En sus clases y talleres le apostaban a la acción directa de los jóvenes por medio de sus constantes inconformidades plasmadas en las obras.

Sin embargo, su acción directa no fue tan fácil, debían hacer un llamado colectivo que integrará toda la acción directa desde el campo social, político y comunicativo, y así, lograr una integración que fuera capaz de resonar en los imaginarios colectivos de una sociedad golpeada por los estamentos político y económicos del Estado colombiano.

Imagen 6



El Tiempo, "Inicia labores primera Escuela de Artes Gráficas" Jueves 21 de diciembre de 1972. 5-C.⁷⁴

La escuela abrió puertas a los escenarios más dolorosos del país y brindó una manera oportuna para sobrellevar las injusticias que abordaban los más vulnerables de la sociedad colombiana. ¿Cómo se dio el recurso de materiales para abordar las problemáticas internas del país?

Las fuentes fotográficas adquieren otros valores visuales sin perder su valor testimonial. El uso libre de fuentes fotográficas dio lugar a que los artistas establecieran e interpretaban roles que diferenciaban las realidades de cada actor implicado en las situaciones de levantamiento y choque. A través de la composición de carteles construyó una narrativa de interpretación e información visual como un lenguaje de mayor contundencia.⁷⁵

⁷⁴ Consultado en Medellín: Hemeroteca Universidad de Antioquia.

⁷⁵ María Sol Barón y Camilo Ordoñez. *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019), 308.

El lenguaje manejado por el colectivo despertó una capacidad que jamás se había visto en los jóvenes de la sociedad colombiana, siendo así, garantes de una comunicación visual que quedó dentro de la memoria colectiva de la sociedad colombiana.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que los elementos discursivos elaborados por el colectivo proyectaban una imagen que privilegiaba a unas personas específicas como los jóvenes, campesinos, indígenas y estudiantes, haciendo de su trabajo artístico, una mirada capaz de apropiarse de los discursos políticos llevados a las causas justas y populares.

Por otro lado, los aportes del Taller enfrentaron grandes complejidades que no solo afectan los involucrados directamente en el país, sino, hacer posible los contextos, testimonios, reportes y composiciones de las diferentes expresiones emergentes hacia los ciudadanos colombianos. En esa misma línea, su análisis parte de la institucionalidad y la apariencia de la renovación que estaba atravesando el arte para la década de los setenta en Colombia, anulando totalmente el interés fundamental de una transformación necesaria y directa con el objetivo de los artistas y sus obras llevadas al espectador.

Imagen 7



Grupo Taller 4 Rojo. "La lucha es larga, comencemos ya" 1973. Fotoserigrafía. 100x70 cm.

Las referencias de Camilo Torres y su lucha político y social, permitió entender las relaciones directas durante el periodo del Frente Nacional en Colombia. Sus causas políticas construyeron un margen posible para la elaboración de material visual y apoyo a las causas. con la interpretación anterior, hay que tener en cuenta las referencias a las cuales el taller quiso romper y establecer una nueva forma de ver y apreciar el arte en Colombia. Taller 4 Rojo intentó romper la imagen tradicional del arte en Colombia, especialmente, desde el factor técnico y estético. El arte burgués planteó la experiencia estética como la manifestación positiva de la autonomía del arte: el arte 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 con experiencias individuales⁷⁶ Partiendo de ello, la experiencia que brindó el taller se asemejaba a una experiencia que fuera capaz de llevar la realidad a un plano de contemplación directa para entender las complejidades con dominio y concepción de los objetivos con fines colectivos.

Frente a ello, Taller 4 Rojo participó de la construcción de un nuevo discurso cultural, desde las diferentes dimensiones estéticas que ayudaron a consolidar un taller capaz de integrar un diálogo visual con el espectador, y un propósito claro con el otro. El quehacer artístico de estos artistas dentro del taller llegó a su fin en 1976, las causas fueron problemas o desacuerdos internos que tenían algunos integrantes del taller con otros, es importante resaltar que cada integrante hacían parte del pensamiento político de izquierda y que muchas veces aclararon que no eran militantes de partidos políticos, sino por el contrario, establecieron un diálogo entre ellos por medio del arte.

La desintegración de Taller 4 Rojo impulsó a los artistas a seguir con el compromiso social y las causas principales, es así que, al año siguiente Nirma Zárate y Diego Arango formaron

⁷⁶ Alejandro Gamboa, *El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social (Plástica política en Colombia; década del setenta)*, (Tesis de maestría: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008); P 93. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/41840/Victor%20Hugo%20Patiño%20Motato.pdf?sequence=1>

el colectivo Causa Roja, un colectivo que brindaba los mismos espacios artísticos y con el mismo carácter comprometido, pero desde una mirada más abierta e independiente. Por su parte, los artistas Giangrandi, Mora y Granada siguieron en la causa, desde interpretaciones individuales, ayudaron por medio de sus obras a seguir interrogándose por las decisiones estatales y las problemáticas internas del país. Hoy día, muy pocos de ellos se encuentran con vida, como Arango, Giangrandi y Mora, siendo testimonio de los hechos que marcaron el país y la sociedad colombiana de la década de los años setenta.

En resumen, Taller 4 Rojo le apostó a unas herramientas que posibilitaron un nuevo espacio de interacción social, política y cultural en el país, haciendo posible una acción directa de participación colectiva y una renovación dentro del registro del arte moderno en Colombia.

2.2 Revista *Alternativa* 1974-1980

La fundación de la Revista *Alternativa* permitió ver la situación política del país de otra forma, desde otro panorama y desde otras circunstancias. Fue creada en 1974 por un grupo de escritores, periodistas y pensadores de la década de los setenta que empezaron a preocuparse por las situaciones que afectaban a la sociedad colombiana, sobre todo, desde un panorama político.

El año de 1974 significó grandes cambios estructurales para la política en Colombia, el Frente Nacional presenció su final por las situaciones y turbulencias de las elecciones de aquel año, y el surgimiento de la guerrilla urbana M-19 fue un fenómeno para la creación de una revista diferente, con capacidades informativas y de carácter revolucionario, *Alternativa* fue durante los siguientes seis años un arma periodística contra los discursos oficialistas y los gobiernos de turno, mostrándole a los colombianos por primera vez una realidad nacional que los medios oficiales habían encubierto sistemáticamente⁷⁷.

⁷⁷ Carlos Agudelo Castro, *Atreverse a pensar es empezar a luchar, la historia de la Revista Alternativa 1974-1980* (Bogotá: editorial crítica,) portada transversa.

Con esa lucha pública, la revista proyectó un panorama alternativo para la comunicación con los colombianos, gran parte de su dirección suenan nombres importantes dentro del mundo del periodismo informativo como Gabriel García Márquez, Orlando Fals Borda y Enrique Santos Calderón quienes también hicieron parte de su fundación en la década de los setenta. Con ello, la revista fue una de las pocas que se atrevió a investigar y cuestionar el panorama político y social del país.”Desde el primer número tuvo una acogida inmediata, debido al prestigio de los intelectuales como García Márquez y Fals Borda, lo cual sin duda, legitimó sus contenidos y estimuló su amplia circulación. Los lectores encontraron contenido ameno y ágiles que les permitieron acceder a diversos temas; como la realidad nacional y latinoamericana sobre la lucha popular de los sectores campesinos, obreros y sindicales”⁷⁸.

Con lo anterior, es válido rescatar la lucha por un periodismo diferente y que se saliera fuera de los estándares de los periódicos y revistas tradicionales, transformando la visión de los acontecimientos nacionales del país y su circulación amplia, libre y justa para la sociedad colombiana. La fundación de la revista tuvo propósitos claros y directos en los cuales, sus directores y principales periodistas se encargaron de transmitir a la comunidad, según Barón y Ordoñez en su investigación, dieron con un documento conciso que estableció los valores ideológicos de la revista en favor de un trabajo que diera validez a las clases populares, para recoger y afianzar su propio conocimiento y confiar en ellas como gestoras capaz de de recuperar e impulsar críticamente los valores ideológicos⁷⁹.

En esa misma línea, *Alternativa* siempre fue coherente con su objetivo principal, dió lugar a nuevas exploraciones y publicaciones, esto se evidenció en las páginas de su semanario “la historia prohibida” esa que pensaban que era ajena a ellos pero que, por medio de su lenguaje pudieron crear una reflexión y ofrecer a los lectores, materiales con explicaciones claras. *Alternativa* desde su primer número, comenzó a emerger un patrón de comportamiento en contra del Estado y la visibilización de la población civil. En su sección: “La historia prohibida”, dedicaban a sacar a la luz el pasado oculto de Colombia, la revista se aventuró a

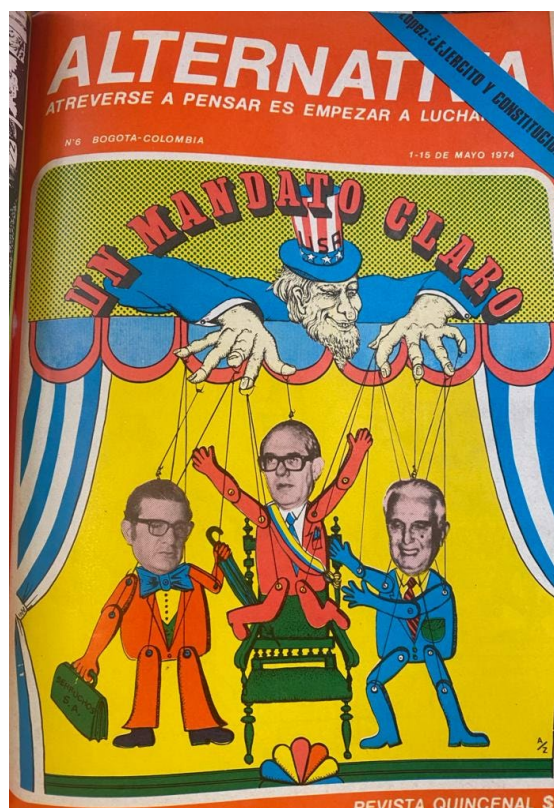
⁷⁸ María Sol Barón y Camilo Ordoñez. *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019), P 86.

⁷⁹ María Sol Barón y Camilo Ordoñez. *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019), P 86.

mostrar lo ocurría en aquel entonces dentro del país, era simplemente un capítulo más de un genocidio ininterrumpido a lo largo de toda la historia del país, hasta el presente.

El año en el cual se fundó la revista, fue un momento inestable, precisamente porque ese mismo año se dió la creación del grupo guerrillero M-19 donde se conectó con el primer número de la revista y el protagonismo de la izquierda en Colombia. Sin embargo, no era un secreto que la revista tenía sus propias ideologías de izquierda y que apoyaba a toda causa y acción justa y popular del país, siendo así, un medio de comunicación no aceptada por muchos, recordando que la sociedad colombiana seguía sumergida profundamente en las acciones conservadores, como hasta el día de hoy.

Imagen 8



Revista *Alternativa*, Portada, N°6, 1-15 de mayo de 1974.⁸⁰

⁸⁰ Consultado en la Sala Patrimonial “Jaime Jaramillo Uribe” Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

Por otro lado, con la aparición de *Alternativa* las luchas de las clases populares fueron tomadas en cuenta y vistas con otra mirada, la prensa tradicional u oficial, ignoraban los problemas y los trasfondos que rodeaban la sociedad colombiana y su problemáticas que a menudo solo las menciona como un “desafío” para el Estado y el gobierno. La garantía para la sociedad colombiana se basaba en poder recuperar la confianza en los medios de comunicación, *Alternativa* se convirtió de hecho, en un garante de escucha para toda la clase trabajadora y popular, fue un medio que se interesó por los problemas internos, pero sobre todo, en buscar una solución.

Así que, desde la visión de la prensa en *Alternativa* se crearon a partir de cuatro objetivos claros donde se ocupaban del panorama político y teórico de la comunidad colombiana, resumiendo así:

1. Contrainformar, esto es mostrar los hechos con una luz diferente a la de los medios oficiales.
2. Hacer reportajes investigativos, analíticos e interpretativos desde una perspectiva de izquierda.
3. Propugnar por la unidad de la izquierda.
4. Informar al público sobre las luchas de las clases populares⁸¹.

Esto garantiza las principales acciones directas de la revista y su bien con la sociedad colombiana, en la cual, atravesaba una época llena de incertidumbre y que permitió un diálogo directo con sus lectores para que las diferentes luchas que se desarrollaban en el país, tuvieran una voz y una oposición directa al régimen político.

Por otro lado, ¿Cómo se relaciona la Revista *Alternativa* con el Grupo Taller 4 Rojo? ¿A qué se debe su relación? ¿Comparten las mismas bases ideológicas por las causas y acciones

⁸¹ Carlos Agudelo Castro, *Atreverse a pensar es empezar a luchar, la historia de la Revista Alternativa 1974-1980* (Bogotá: editorial crítica,), P 117.

directas que ocurrían en el país? Frente a ello, solo se puede hablar de Taller 4 Rojo y *Alternativa* haciendo una acotación con los imaginarios colectivos del país y su aporte directo en los medios de comunicación masivos. El grupo aportó en gran parte, a la divulgación e investigación de la revista, contribuyendo con sus productos artísticos como sus portadas, afiches, contraportadas y póster de diferentes números que salieron a lo largo de los seis años de su circulación. Taller 4 Rojo impulsó una visión colectiva dentro de los lectores para entender y comprender con mayor profundidad las circunstancias por la que atravesaban los jóvenes, campesinos, obreros, indígenas y sindicales por medio de sátira, colores y diferentes formas, que buscaban ayuda para la comunidad.

Imagen 9



Nirma Zárate, Portada de *Alternativa*, N°4, 1-15 Abril de 1974.⁸²

⁸² Consultado en la Sala Patrimonial “Jaime Jaramillo Uribe” Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

La revista *Alternativa* y Taller 4 Rojo, afianzaron un nuevo método que permitiera encontrar dinámicas sociales y culturales para el lenguaje comunicativo en Colombia, la necesidad y el contexto de las luchas populares frente al cubrimiento de la prensa para revisar constantemente el panorama de la actividad política de la clase dirigente, especialmente, los diferentes centros de poder del gobierno. Desde ese punto de vista, Colombia atravesaba el quiebre de una nueva política después de lo que había dejado el “Frente Nacional” los años setenta produjeron un cambio estructural en todas las facetas, forjando así, una manera dogmática, que lucha por un periodismo menos amarillista y de una izquierda organizada.

Así que, Taller 4 Rojo hizo parte fundamental de los primeros números, que según los créditos de las diferentes números, Diego Arango fue coordinador de artes junto al taller, en los tres primeros números, individualmente del cuarto al octavo y, en compañía de otros artistas que compartían los mismos ideales para compartir en la revista.⁸³ Con ello, es claro que las publicaciones sobre la realidad nacional y latinoamericana expusieron un sinsabor de lo que rodeaba y hacía más fuerte y recurrente el uso de materiales visuales de alto impacto para vincular la intelectualidad y el lenguaje claro y sencillo.

Como parte de su propuesta, el taller “incluyó carteles, que podían corresponder a reproducciones de obras de arte, conmemoraciones de fechas con luchas obreras o a la difusión de propaganda sobre movilizaciones y concentraciones sociales que buscaban apoyar y convocar.”⁸⁴ Así, enfrentaron una posición nunca antes vista dentro de los medios de comunicación del país, fue una propuesta de apoyo directo, con la necesidad de generar un apoyo incondicional y consciente para la sociedad emergente.

Por otro lado, “Desde su aparición, *Alternativa* fue consecuente con su objetivo de ser un medio de información independiente y rechazó la inclusión de pautas publicitarias de carácter comercial en sus páginas”⁸⁵ Con ello, se exploró una nueva manera de ver las principales

⁸³ María Sol Barón y Camilo Ordoñez. *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019), P 87.

⁸⁴ María Sol Barón y Camilo Ordoñez. *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019), P 286.

⁸⁵ María Sol Barón y Camilo Ordoñez. *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019), P 88.

noticias que eran y debían ser las primeras en cada portada de revistas y periódicos de todo el país. *Alternativa* con ello, sacó una portada donde el protagonista era una caricatura de Alberto Lleras Camargo donde sostiene un periódico y se evidencia solo pautas comerciales y donde apenas se puede ver la noticia titular, de esta forma, se denuncia y la subordinación de la prensa y los medios de comunicación frente a los intereses de capitales privados⁸⁶.

Imagen 10



Alternativa Contraportada, “El héroe de la libertad de prensa” N°1, 1-15 de febrero de 1974.⁸⁷

En resumen, la colaboración entre *Alternativa* y Taller 4 Rojo marcó un avance significativo en la búsqueda de un medio de comunicación más comprometido con la sociedad colombiana, utilizando el arte como plataforma. Este enfoque permitió visualizar cómo

⁸⁶ María Sol Barón y Camilo Ordoñez. *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019), P 88.

⁸⁷ Consultado en la Sala Patrimonial “Jaime Jaramillo Uribe” Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

Colombia y Latinoamérica se veían sumidas en medio de complejidades e injusticias, especialmente dirigidas hacia las poblaciones más vulnerables. La colaboración estableció diálogos directos y proporcionó claves esenciales para mantener informada a la sociedad, contribuyendo al ejercicio interpretativo, especialmente desde la perspectiva de la izquierda.

El espacio generado por esta colaboración se convirtió en un escenario propicio para abordar revoluciones, luchas y causas justas dentro de la sociedad colombiana. De esta manera, se logró destacar lo que para muchos pasaba desapercibido o se negaba a reconocer. La unión de *Alternativa* y Taller 4 Rojo no solo representó una expresión artística comprometida, sino también un medio valioso para dar visibilidad a realidades ocultas, promoviendo la reflexión y la conciencia social desde un enfoque crítico y comprometido.

2.3 Frente Nacional 1958-1974. Sus causas políticas

El contexto político en el que nacen Taller 4 Rojo, revista *Alternativa* y otra cantidad de grupos artísticos con ideologías afines⁸⁸, son en consecuencia, el resultado de un contexto que marcó a la sociedad colombiana, pero con ello ¿Cómo nace el Frente Nacional? ¿A qué se debe su nacimiento y cómo lo tomó el país? ¿cómo el contexto político afectó a la sociedad emergente con grandes complejidades por dieciséis años? Sin duda alguna, Colombia enfrentó casi dos décadas de experimentación social, política y económica, de la cual, hasta el día de hoy vemos sus consecuencias.

El nacimiento del Frente Nacional en 1958 marcó un hito significativo en la historia política de Colombia. Durante este período, Liberales y Conservadores acordaron alternarse en el poder estatal, estableciendo un pacto que perduró durante dieciséis años. Este acuerdo, fruto de tensiones generadas por las aspiraciones del General Gustavo Rojas Pinilla de regresar al poder, llevó a la firma de un pacto político entre ambos partidos, que implicaba compartir los cargos públicos y el presupuesto estatal. Los cuatro presidentes que se sucedieron durante el Frente Nacional fueron Alberto Lleras Camargo, Guillermo León Valencia, Carlos Lleras

⁸⁸ Para ampliar un poco este tema, se recomienda abundar sobre el colectivo artístico Causa Roja que se crea con los mismos compromisos sociales en la década de 1970.

Restrepo y Misael Pastrana. El acuerdo tuvo sus raíces en la oposición a las nuevas intenciones de Rojas Pinilla, y se consolidó a través de diferentes momentos clave, como el Pacto Benidorm en 1956, que reconoció la responsabilidad compartida, la democracia y la igualdad.

La renuncia de Rojas Pinilla en 1957 y la Declaración Sitges en España en el mismo año entre Lleras Camargo y Laureano Gómez sellaron el compromiso de compartir el poder de manera equitativa durante dieciséis años. Este plan fue ratificado por la sociedad colombiana a través de un plebiscito popular en diciembre de 1957.

Aunque el Frente Nacional puso fin a la guerra bipartidista y contribuyó a la desmovilización de algunas guerrillas liberales, los problemas sociales, políticos, económicos y culturales persistieron. Surgieron nuevas guerrillas como respuesta al inconformismo y a las nuevas ideologías que circulaban en América Latina. A pesar de los cambios políticos, el país continuó enfrentando desafíos que dieron forma al devenir de Colombia en las décadas siguientes.

Sin embargo, las opiniones de investigadores e historiadores han llegado a diferentes conclusiones de las consecuencias, fallas y logros de este periodo, siendo esta una de ellas: “con la creación del Frente Nacional, la guerra en el campo no solo dejó de ser una lucha sectaria entre los dos partidos políticos, sino que se convirtió en todo una contraofensiva para reorganizar la propiedad de la tierra y fortalecer a los grandes terratenientes, que habían dominado desde la época de las guerras civiles en el siglo XIX y a través del siglo XX.”⁸⁹.

El Frente Nacional significó en palabras de Francisco Gutiérrez Sanín: “El Frente Nacional no estaba plagado de palomas inanes ni de liderazgos despreocupados por la seguridad, más bien, todo lo contrario.”⁹⁰ Con ello, es válido como este periodo tuvo sus altos y bajos dentro de la historiografía colombiana, siendo así, un periodo de casi dos décadas donde el liderazgo o la autonomía fue algo que se puso en tela de juicio por la búsqueda de la democracia en el

⁸⁹ Carlos Agudelo Castro, *Atraverse a pensar es empezar a luchar, la historia de la Revista Alternativa 1974-1980* (Bogotá: editorial crítica,), P 33.

⁹⁰ Jorge Orlando Melo y Eduardo Posada Carbó. *Colombia. La búsqueda de la democracia. Tomo 5, 1960-2010* (Bogotá: Taurus, 2015), P 36.

país, pero ¿Democracia para quién? lo que sí es cierto, es que Colombia estuvo bajo un mandato que realmente no le fue tan mal y que, uno de sus principales logros, fue poner fin a la violencia, entendida como el conflicto bipartidista.

Frente a ello, es válido explicar cómo los partidos tradicionales de la política en Colombia se desarrollaron en medio de un ambiente que heredó las hostiles guerras y enfrentamientos entre políticos y civiles, estableciendo así durante dieciséis años “un tránsito gradual del bipartidismo a un multipartidismo en el que las fuerzas tradicionales estaban razonablemente bien representadas”⁹¹.

El inicio del Frente Nacional marcó el comienzo de nuevas dinámicas políticas en Colombia, representando un periodo de reconciliación política en un país que aún permanecía dividido y luchaba por dejar atrás su pasado. Según la historiografía colombiana, las oposiciones al nacimiento del Frente Nacional no se hicieron esperar. Jóvenes, campesinos, obreros e indígenas expresaron su descontento con la distribución de los nuevos cargos públicos, especialmente desde las fuerzas de izquierda, que experimentaron un notable crecimiento a lo largo de los años. La sociedad colombiana, aunque intentaba superar las tensiones previas, aún enfrentaba resistencias y manifestaciones de inconformidad, sobre todo por parte de sectores que no se sentían representados en el nuevo orden político establecido por el pacto bipartidista. La emergencia de fuerzas de izquierda y la expresión de descontento por parte de diversos grupos sociales evidenciaron que el proceso de reconciliación política no era uniforme y que persistían desafíos significativos en la construcción de una sociedad más equitativa y participativa.

A medida que se desarrollaba el Frente Nacional, las tensiones y las aspiraciones de cambio se intensificaron, dando lugar a movimientos y expresiones que buscaban transformar el panorama político y social del país. La resistencia de diversos sectores de la sociedad demostró que el proceso de reconciliación no sería sencillo y que la construcción de una nueva realidad política y social requeriría un diálogo más inclusivo y sensible a las necesidades y demandas de la población colombiana. “Bajo el Frente Nacional en el país

⁹¹ Jorge Orlando Melo y Eduardo Posada Carbó. *Colombia. La búsqueda de la democracia. Tomo 5, 1960-2010* (Bogotá: Taurus, 2015), P 34.

apareció o se fortaleció, un voto no bipartidista muy significativo, lo que permitió a los electores castigar a sus dirigentes, votando por disidencias de los partidos”⁹².

Colombia durante este periodo tenía una búsqueda profunda, de un desarrollo social positivo, mejorar la calidad de vida de todos y todas en el país, generando un cambio dentro de las nuevas medidas de desarrollo para la necesidad de una sociedad carente de bienestar. “Esta búsqueda política está inmersa en el concepto de modernización del Estado producida desde Estados Unidos como un camino por el cual se debía desarrollar los países en términos sociales, algo que debían seguir los países con conflictos internos, especialmente los Latinoamericanos”⁹³ Estas nuevas políticas, heredadas de países potencialmente influyentes, fueron en gran parte, también por la Doctrina de Seguridad Nacional de 1947, que extendió la defensa hemisférica a la seguridad interna de los países, con las llamadas operaciones cívico-militares.⁹⁴

Con lo anterior, el Frente Nacional fue una negación de los principios democráticos, siendo así, un nuevo problema interno para la política interna, donde el Estado se cerró a un monopolio bipartidista, es decir, con la exclusión de terceros dentro de la política tradicional, se convirtió en un problema fundamental. En este punto, es valioso mencionar cómo la sociedad colombiana estuvo de acuerdo con este pacto político, ya que su causa principal era por la radicalización social donde los sectores políticos y económicos consideraron esta solución al problema, apelando por una intervención liderada para la estabilidad institucional⁹⁵.

El marco del periodo bipartidista en Colombia cambió el panorama social, económico y político del país, restableciendo un estructura donde empezó el partido Liberal y cuatro años

⁹² Jorge Orlando Melo y Eduardo Posada Carbó. *Colombia. La búsqueda de la democracia. Tomo 5, 1960-2010* (Bogotá: Taurus, 2015), P 41.

⁹³ Juan Daniel Guisao, *Modernización estatal como necesidad para el futuro: el Frente Nacional, 1958-1974*. *Historiología*, Vol 14, N° 29. (Enero-Abril 2022) 233-255, P 236.
<http://www.scielo.org.co/pdf/histo/v14n29/2145-132X-histo-14-29-232.pdf>

⁹⁴ Carlos Agudelo Castro, *Atreverse a pensar es empezar a luchar, la historia de la Revista Alternativa 1974-1980* (Bogotá: editorial crítica,), P 34.

⁹⁵ Juan Daniel Guisao, *Modernización estatal como necesidad para el futuro: el Frente Nacional, 1958-1974*. *Historiología*, Vol 14, N° 29. (Enero-Abril 2022) 233-255, P 238.
<http://www.scielo.org.co/pdf/histo/v14n29/2145-132X-histo-14-29-232.pdf>

después el partido Conservador, donde el principal objetivo fue establecer un desarrollo social para la paz, pero ¿donde quedo el poder militar dentro de los siguientes dieciséis años? Se sabe que durante “el Frente Nacional la relación política con los militares varió según el gobierno de turno al frente del régimen, pero siempre mantuvieron un papel importante en contraste con la modernización del Estado que se adelantaba.”⁹⁶ En definitiva, fue un cambio que se vio a largo plazo, estableciendo circunstancias particulares para comprender los medios en los que se desarrollaba la vida social, política y económica del país, dentro una idea progresista totalmente diferente.

Sin embargo, las acciones del Frente Nacional en su momento también estuvieron cuestionadas por los diferentes sectores sociales, reflejadas en las diferentes manifestaciones y movilizaciones populares y causas justas, sobre todo, desde los estudiantes, campesinos, indígenas, movimientos sindicales y obreros. Como menciona Francisco Gutiérrez Sanín: “Esto disparó un mecanismo de retroalimentación positiva, que dió a estos un creciente poder a costa del centro partidista. Juntos, el fracaso de las reformas, el inmovilismo y las dos estructuras (horizontal y vertical) crearon un clima de malestar que condenó al Frente Nacional”⁹⁷.

Por otro lado, el marco del contexto político y social del Frente Nacional durante la década de los setenta, se vio reflejada en los últimos cuatro años por una decena de protestas que iban en contra de lo establecido por el gobierno, los diferentes cambios dentro de las políticas internas del país, mostraron el lado negativo del pacto político y sus consecuencias a corto plazo por las diferentes movilizaciones sociales. Los años de 1971 a 1974 se registraron la mayor cantidad de protestas en contra de las reformas estudiantiles y agrarias, reflejando la mayor inconformidad social y política registrada en el país. Estas protestas se centraron en

⁹⁶ Juan Daniel Guisao, *Modernización estatal como necesidad para el futuro: el Frente Nacional, 1958-1974*. *Historiología*, Vol 14, N° 29. (Enero-Abril 2022) 233-255, P 243.

<http://www.scielo.org.co/pdf/histo/v14n29/2145-132X-histo-14-29-232.pdf>

⁹⁷ Jorge Orlando Melo y Eduardo Posada Carbó. *Colombia. La búsqueda de la democracia. Tomo 5, 1960-2010* (Bogotá: Taurus, 2015), P 42.

ciudades como Bogotá, Medellín, Cali y Bucaramanga, en un registro de cerca de 20.000 y 40.000 participantes en estos años, respectivamente⁹⁸.

En esa misma línea, Francisco Gutiérrez menciona lo siguiente: “el pulso que se produjo durante el Frente Nacional llegó en el momento preciso en el que el país se vinculaba con la narcoeconomía; en que parecía y se desarrollaba a niveles inéditos el conflicto armado, y que en, gracia al fracaso de la reforma agraria, el Estado perdía su presencia.”⁹⁹ Pese a ello, ese impulso se había apoyado en diferentes circunstancias con los años siguientes, con las llamadas “redes horizontales y verticales” que se vieron reflejadas desde 1978 hasta 2002 con llegada del expresidente Álvaro Uribe Vélez.

Con todo lo anterior, se reafirma que las garantías de “los dirigentes del Frente Nacional esperaban que una combinación de fortalecimiento del Estado, reformas y represión evitará el retorno a una situación de conflicto abierto, eran conscientes que esto tendría que producirse en un periodo corto.”¹⁰⁰ solo queda seguir preguntando ¿Cómo estas garantías políticas no fueron el producto de una estabilización total, sino una persistencia al desarrollo de todos los factores de la población?

Ahora, relacionando un poco el periodo del Frente Nacional con el objeto de estudio de este trabajo, se puede ver como el nacimiento de este movimiento artístico; Taller 4 Rojo, tenía razones justas para lograr un acompañamiento directo durante este periodo. Se entendió que el grupo Taller 4 Rojo nació en medio de una necesidad de originalidad y por la mirada de preocupación de la realidad, estos artistas le apostaron desde una mirada de izquierda, a un compromiso con su presente y su devenir dentro la sociedad colombiana.

El contexto del Frente Nacional hasta el día de hoy, sigue permitiendo que hayan más preguntas que respuestas con referente a las contradicciones de la realidad y a esa

⁹⁸ Edwin Cruz Rodríguez. *Lecciones de memoria. El recuerdo de 1971 en las protestas estudiantiles de 2011 en Colombia*. Campos, Vol 2, N° 2. (Julio-diciembre 2014) 287-317, P 296.

⁹⁹ Jorge Orlando Melo y Eduardo Posada Carbó. *Colombia. La búsqueda de la democracia. Tomo 5, 1960-2010* (Bogotá: Taurus, 2015), P 44.

¹⁰⁰ Jorge Orlando Melo y Eduardo Posada Carbó. *Colombia. La búsqueda de la democracia. Tomo 5, 1960-2010* (Bogotá: Taurus, 2015), P 69.

preocupación de los artistas, que emergieron de un problema de representación individual y colectiva. Así, se entiende que los artistas deben seguir una función social con un objetivo claro; la reinención de la realidad.

Con el fin del Frente Nacional en 1974, se alzaron muchas movilizaciones sociales con el objetivo de cambiar la realidad que los rodeaba, la revista *Alternativa* para su siguiente edición, sacó un número donde evidenciaba los aciertos y desaciertos que había dejado el Frente Nacional y como sería la nueva política interna del país basado en tres puntos:

1. Se acabó la política tradicional.
2. Se pulverizó la idea del área estatal en la economía.
3. Se activó la competencia populista ¹⁰¹.

Imagen 11



Revista *Alternativa*, Portada, N°23-24, 1-15 de enero de 1975¹⁰².

¹⁰¹ Carlos Agudelo Castro, *Atreverse a pensar es empezar a luchar, la historia de la Revista Alternativa 1974-1980* (Bogotá: editorial crítica,), 115.

¹⁰² Consultado en Sala Patrimonial “Jaime Jaramillo Uribe” Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

Frente a ello, *Alternativa* para el año siguiente, presenta un balance de lo que había dejado el Frente Nacional en sus dieciséis años, en los cuales, argumentaba el lugar de la política tradicional entre Liberales y Conservadores, el gobierno y como conectaron con las problemáticas internas. Como se mencionó anteriormente, Taller 4 Rojo hizo parte en la elaboración de sus portadas y contraportadas en los últimos años del pacto político. Esta relación contribuyó a ver la historia política y social del país de otra manera, conservando el lado más meticuloso posible para hacer frente a las problemáticas que le esperaban al país en sus próximos años, algo que fuera de forma asertiva para la sociedad.

El Frente Nacional dentro de la historiografía colombiana permitió establecer varios aspectos, en los cuales, llegaban a las misma conclusión: “Modernizar el país en términos de calidad de vida y paz fue tomado como una bandera, en cuyo proceso de implementación no se reconocieron los problemas presentes, que requerían una intervención importante en términos sociales.”¹⁰³ Así, su conexión con las aperturas sociales, políticas y económicas tomaron una nueva perspectiva dentro de los medios de comunicación, y que, al fin de cuentas, este periodo transformó en todos los aspectos al país: “No hubo transformación social, la burocracia aumentó, se extendieron los servicios sociales, pero no se transformó el mercado productivo como se requería. Hubo una apertura que posibilitó la crítica al establecimiento, sí se introdujera la democracia como una posibilidad y los servicios sociales como una extensión”¹⁰⁴.

En conclusión, el prolongado periodo del Frente Nacional resulta difícil de entender, ya que, a pesar de promulgar buenas intenciones, sus desaciertos superaron significativamente sus logros en las dinámicas sociopolíticas del país. Este lapso se convirtió en material esencial

¹⁰³ Juan Daniel Guisao, “Modernización estatal como necesidad para el futuro: el Frente Nacional, 1958-1974”. *Historelo*, Vol 14, N° 29. (Enero-Abril 2022) 233-255, P 249.

<http://www.scielo.org.co/pdf/histo/v14n29/2145-132X-histo-14-29-232.pdf>

¹⁰⁴ Juan Daniel Guisao, “Modernización estatal como necesidad para el futuro: el Frente Nacional, 1958-1974”. *Historelo*, Vol 14, N° 29. (Enero-Abril 2022) 233-255, P 250.

<http://www.scielo.org.co/pdf/histo/v14n29/2145-132X-histo-14-29-232.pdf>

para la comprensión de las representaciones llevadas a cabo por el Taller 4 Rojo y su compromiso con una causa que buscaba evidenciar la realidad para el beneficio de todos. Durante este tiempo, se implementaron aspectos y condiciones de modernidad en un momento en el que el país aún se estaba recuperando de un período de violencia política, caracterizado por el bipartidismo. En este contexto, las verdaderas necesidades fueron desconocidas, y se priorizó un enfoque desarrollista que difirió considerablemente de las décadas anteriores. Las consecuencias de estas decisiones se manifestaron en un futuro incierto para la sociedad, dejando una huella profunda en el vivir diario de los colombianos. El Frente Nacional, en lugar de consolidar una paz duradera, dejó un legado de desafíos y tensiones que marcarían el rumbo del país en las décadas siguientes.

2.4 Movimientos sociales en Colombia durante la década de los 70s

Los movimientos sociales en Colombia, como en muchos otros lugares, reflejan en su mayoría una profunda inconformidad ante las decisiones internas del país. Este fenómeno no es exclusivo de Colombia y ha sido evidente, especialmente desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Los múltiples factores que han desencadenado estas movilizaciones sociales son diversos y abarcan las preocupaciones y objetivos que los ciudadanos han identificado como fundamentales para generar un cambio significativo. En el contexto colombiano, los movimientos sociales han estado marcados principalmente por la insatisfacción ante el mal manejo de las políticas internas, siendo la clase popular la más afectada por las consecuencias de estas decisiones. La naturaleza unívoca de estos movimientos refleja la unidad de propósito entre los ciudadanos que buscan expresar su descontento y demandar cambios sustanciales en áreas como la equidad social, los derechos civiles, la justicia y otros aspectos cruciales para la vida cotidiana de la población.

Estos movimientos no solo constituyen una respuesta a las políticas internas desfavorables, sino que también son expresiones de la voluntad colectiva de los ciudadanos por participar activamente en la construcción de una sociedad más justa y equitativa. Los desafíos económicos, sociales y políticos que enfrenta Colombia han alimentado la persistencia de estos movimientos sociales como un medio legítimo para la expresión ciudadana y la búsqueda de cambios significativos en el país.

En esa línea, el panorama político de los años setenta en Colombia representaba, en gran medida, las inconformidades que circulaban por las calles del país, cada marcha o movilización tuvo su protagonismo con referente a los “problemas” que se manejaban dentro del gobierno colombiano, es decir, los estudiantes, obreros, campesinos, indígenas y sindicalistas, que conformaban y construían país. Con ello, los movimientos sociales se han justificado:

Consideramos que los movimientos sociales están cumpliendo un papel fundamental en la reconstrucción de tejido social y en la constitución de sujetos, terrenos abandonados por los lugares que, en la realidad de los textos y de la academia, la realidad de papel, deberían cumplir el estado y el espacio de lo público, desde una perspectiva donde se piensa la práctica social creadora de los sujetos, más allá de las relaciones de poder instauradas con el estado, lo público y lo institucional¹⁰⁵.

Con lo anterior, es pertinente mostrar o mencionar como se ha demostrado dentro de la historiografía colombiana el papel de las movilizaciones y como se ha tratado los protagonistas dentro de las dinámicas de construcción para entender el factor principal de las marchas y causas justas. También, fue un momento de mayor precisión para entender cómo los movimientos se constituyeron en medio de un silencio donde nadie se preocupaba por vigilar y dar lugar a la formulación de un panorama político operado y un orden social con propósitos claros.

¹⁰⁵ Emperatriz Jimenez y Catalina Echeverri, “*Movimientos sociales: lugares de lucha y construcción de sujeto*”. El Ágora USB, Vol 13, N° 1. (Enero- Junio 2013) 329-348, P 92.
<http://www.scielo.org.co/pdf/agor/v13n1/v13n1a04.pdf>

Estos procesos significaron un adelanto frente a las circunstancias en que el pueblo colombiano estaba creciendo, los sectores subalternos despertaron de una conjunción para alimentar una sed de construcción social. Sin embargo, hay que tener en cuenta como se establecen estos movimientos con intereses en común o colectivos: los movimientos operan en un mundo sistémico y con límites. Con esos límites, los movimientos sociales también permiten darle sentido a la interpretación ideológica y a las posiciones para interpretar la indignación y el descontento de los sectores populares por no ser escuchados por las instituciones estatales.

Por otro lado, el historiador Mauricio Archila muestra una ratificación de cómo el Frente Nacional significó un periodo de ebullición de ideas, autocríticas y rectificaciones que dio origen a nuevas agrupaciones y enterró a otras tantas, coincidiendo con el éxito electoral de la ANAPO y su posterior bancarrota y con el auge de los movimientos estudiantiles, campesino y en menor medida sindical¹⁰⁶. Frente a ello, Archila también menciona cómo las tendencias ideológicas que circulaban por las calles del país también fueron protagonistas en la construcción de un sujeto capaz de expresar sus inconformidades sociales. El bloque socialista, el marxismo, las revoluciones en países aledaños, las ideas innovadoras de Antonio Gramsci, esto, en gran medida, relacionado con la formación del M-19 dentro de la acción política-militar, demostraron una vez más, como los esquemas ideológicos rejuvenecieron las acciones y las causas socio-políticas.

Ahora bien, cada aspecto que se dio durante este periodo estableció unas directrices que encaminaron el futuro del país, no fueron en vano los movimientos que ocurrieron durante estos años, ni los pensamiento ideológicos que ayudaron a despertar el descontento social que se vivía en el país. Estas luchas significaron un adelanto en las acciones políticas sobre todo, en los campesinos, indígenas, obreros y estudiantes que estimularon la movilización con las reformas de 1971, incluso, se puede decir que el mayor fracaso del Frente Nacional fue la reforma agraria, uno de sus principales motivos fue por el grupo de congresistas liderados por Álvaro Gómez Hurtado, hijo de Laureano Gómez.

¹⁰⁶ Mauricio Archila, *Idas y venidas, vueltas y revueltas. Protesta social en Colombia 1958-1990*. (Bogotá: ICANH y CINEP, 2003), P 38.

Así que, en el caso del movimiento campesino, se constituyó en 1970 como la mayor organización de masas en Colombia, al tiempo que la lucha campesina por la tierra alcanzó un auge nunca visto hasta entonces.¹⁰⁷ con ello, estas movilizaciones se agruparon en torno a la Asociación Nacional de Usuarios Campesino (ANUC) una organización que se creó durante el gobierno de Carlos Lleras Restrepo, reflejando uno de los motivos principales de su inconformidad; los escasos resultados en la distribución de la tierra en Colombia tras dos años de intenso trabajo¹⁰⁸.

Los campesinos representaron un movimiento social que se escuchó y se hizo notar por cada rincón del país, poniendo en tela de juicio los sucesos que tuvieron lugar después de la formulación de la Reforma Agraria donde los afectados fueron en gran escala los campesinos por la explotación que favorece a los terratenientes lo que causó la migración de campesinos que tenían baja productividad laboral, lo que hizo que cambiara el panorama social y económico de aquellas personas que quedaron marginados frente a los estamentos gubernamentales que debían velar por su estabilidad.

Por ello, en ese año se registraron la mayor cantidad de movilizaciones de campesinos en el país por la respuesta equívoca del Estado y el Gobierno, se instalaron a lo largo de estos procesos respuestas que fomentaban una intención clara del gobierno, debilitar los movimientos y así, generar controversia con los actos sociales que se llevaban a cabo. En este tiempo se crearon líneas de movimientos como la ANUC que ayudaron a presentar durante el congreso de la Organización, donde se presentó un debate sobre las consignas que definen al movimiento campesino: “La tierra para el que la trabaja” y “Tierra sin patrones” esto, ayudó en gran medida, a llamar la atención y generar un impacto social en los intelectuales y académicos activos como Orlando Fals Borda, que ayudó también a movilizar grupos artísticos para la lucha, como Taller 4 Rojo¹⁰⁹.

¹⁰⁷ María Sol Barón y Camilo Ordoñez. *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019), P 284.

¹⁰⁸ María Sol Barón y Camilo Ordoñez. *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019), P 284.

¹⁰⁹ María Sol Barón y Camilo Ordoñez. *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019), 285.

En esa misma línea, las luchas sociales motivaron un pensamiento diferente que constituyó una nueva acción política de izquierda que marcó toda la década de los setenta. Un primer elemento brota de la ideología que alimentó a la izquierda, sobre todo a la surgida en los setenta. El marxismo en su versión Leninista, fue sin duda el gran paradigma teórico de las diversas agrupaciones de oposición ¹¹⁰ con esa vertiente, se entiende que el panoramas de los movimiento sociales fueron una utopía de recursos lingüísticos y lógicos que ayudaron a interpretar las causas políticas con motivos sensatos e influidos por las circunstancias de su realidad.

En este sentido, el movimiento campesino género un avance jamás visto en la historia de su sector, le apostó a nuevas acciones y compromisos que enriquecieron al que trabaja la tierra y le apostaba a un mejor futuro para sus tierras y familia.

En el caso del Movimiento Indígena, fue un movimiento de causa directa, es decir, a partir de los sucesos ocurridos en sus territorios, las comunidades indígenas que habían habitado esas tierras por años, fueron desalojadas de sus territorios y, muchos de estos fueron masacrados por “ocupación de tierras” argumentando la otra parte, que ya no eran de ellos. Este hecho implicó grandes movilizaciones por parte de las comunidades hacia el Estado, se habían violado sus derechos y no había garantía del gobierno por protección directa e inmediata. Esto, especialmente por lo ocurrido en 1970 tras la masacre cometida por el ejército en Planas, departamento del Meta, a los miembros del pueblo Guahibo.

Esto, en gran medida significó un desacuerdo entre los pueblos indígenas y el Gobierno, las movilizaciones empezaron a tener lugar con acciones directas en las principales ciudades del país, especialmente en Bogotá, haciendo el llamado directo al Estado y el gobierno que estaba a cargo del conservador Misael Pastrana (1970-1974).

Los movimientos Indígenas significaron, un avance en las diferentes comunidades que abordaban de cierta manera, hacia un paso que les facilitó de una manera u otra, poder hacer ver o visibilizar las situaciones internas que estaban viviendo dentro de su territorio,

¹¹⁰ Mauricio Archila, *Idas y venidas, vueltas y revueltas. Protesta social en Colombia 1958-1990*. (Bogotá: ICANH y CINEP, 2003), 47.

permitiendo las denuncias por el olvido estatal y gubernamental del país. Como menciona el investigador Carlos Osorio:

El contexto que da origen al tipo de lucha y de movimiento de los indígenas es fundamentalmente, el de la situación de marginación, discriminación y empobrecimiento al que es sometida la población indígena. Sus territorios ancestrales, los lugares que eran sus resguardos, van a constituirse en propiedad de hacendados y los indígenas van a trabajarlos en condición de servidumbre como terrajeros. La legislación sobre las tierras de los resguardos indígenas va a tender a la parcelación y la privatización¹¹¹.

Frente a ello, es cierto que las represiones durante esta década fueron un motivo para entender y comprender cómo las dinámicas internas se estaban manejando, pero la pregunta que albergó por mucho años era, ¿A quiénes favorecía el Estado colombiano y a quién daba mayor prioridad si no era a la gente de los sectores populares? En esa misma línea, ¿Como el Estado colombiano no garantizó una condición realmente humana y aceptable para poder comprender y tomar acciones inmediatas para las peticiones que exigen cada una de los movimientos y colectivos? lo que sí es cierto, es que durante este tiempo Colombia pasaba una transición gubernamental, con cambio de dirección administrativa, para el año de 1974, pero ¿Cómo no se garantiza antes de esto una acción justa y verdadera para aquellos movimientos que exigían temas tan básicos que todo gobierno debería garantizar?

El movimiento indígena no fue una excepción de ello, lograron consolidar ideas, propuestas y opiniones que hasta ese momento no habían podido catalizar en un solo plano de acción popular, y que les permitiera de cierta manera; un encuentro colectivo por lo que había pasado en los años veinte y treinta del siglo XX. Este hecho, les permitió por medio de las experiencias y tradiciones consolidar las luchas ocurridas en el Cauca y Tolima por Manuel Quintín Lame, y que habían permanecido dentro los imaginarios sociales y colectivos de las

¹¹¹ Carlos Osorio, “*El movimiento indígena Colombiano: de la identidad negativa a la identidad positiva*”. El Ágora USB, Vol 11, N° 1. (Enero- Junio 2011) 49-65, P 54.
<https://www.redalyc.org/pdf/4077/407748990003.pdf>

comunidades indígenas y su lucha por una reivindicación justa y necesaria.

En ese sentido, a partir de una propuesta de estatuto indígena que hace el gobierno sin consultar con las comunidades indígenas en 1973 se va a dar una gran movilización reivindicando la autoridad indígena. Este es en parte un momento fundante del movimiento de autoridades indígenas del suroccidente. Fruto de la movilización se logra una interlocución directa con las autoridades nacionales y un primer avance en el establecimiento de mecanismos de consulta ante las comunidades indígenas, aunque inicialmente y hasta 1988 el Estado solo va reconocer la interlocución de la ONIC¹¹².

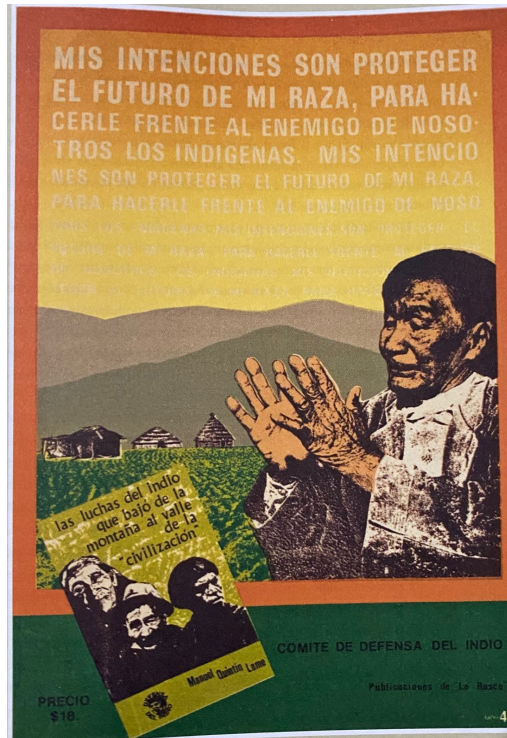
En esas circunstancias, cada aspecto por el que lucharon las comunidades indígenas ayudó a un cambio en los tratamientos y manera de verlo frente al Estado como una minoría y entender su proceso de identidad única e inigualable como los otros movimientos que se alzaron en esta década.

Se podría decir que, los cambios fueron positivos para la comunidad; lograr afrontar por medio de sus encuentros profundizar sus temas y tomar acción directa en los problemas que los afectaban como comunidad y como sociedad, lograron estructurar un argumento tan sólido que pudo traspasar fronteras y hacer un llamado nacional e internacional, es decir, desde todos los rincones de América Latina. Abordaron también, creencias, costumbres y persistencias culturales que participaron en la estructura argumental y visual emprendida en la realización colectiva y en los imaginarios de cada actor¹¹³. Fue un proceso arduo y difícil para las comunidades, tanto así, que sus luchas y movimientos fueron llevados a la pantalla grande en manos de Marta Rodríguez y Jorge Silva, mostrando su unidad y lucha indígena. En el documental *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974-1980).

¹¹² Carlos Osorio, “El movimiento indígena Colombiano: de la identidad negativa a la identidad positiva”. El Ágora USB, Vol 11, N° 1. (Enero- Junio 2011) 49-65, P 56.
<https://www.redalyc.org/pdf/4077/407748990003.pdf>

¹¹³ María Sol Barón y Camilo Ordoñez. *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019), P 299.

Imagen 15



Cartel para la difusión del libro “*Quintin Lame. Las luchas del indio que bajó de la montaña al valle de la civilización.*” Grupo Taller 4 Rojo. 1973.¹¹⁴

En el caso de los movimientos estudiantiles, representaron la mayor cantidad posible registrada hasta 1971, en las movilizaciones con causas justas, es decir, los estudiantes se enfrentaron a una sociedad que despertaba de las injusticias y barbarie que estaban atravesando en el país. “El caso de los estudiantes fue un proceso muy particular y alejado de los otros, se mantuvo por sí solo y experimentó un enfrentamiento con las autoridades estatales y el cambio por la educación en el país. El movimiento estudiantil fue una acción social colectiva en la que convergen la rebeldía juvenil, el sentimiento antiimperialista, la discusión teórica marxista, la movilización y confrontación con la fuerza pública, el

¹¹⁴ Tomado de *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

rechazo al estado de sitio, las protestas universitarias y el triunfo del cogobierno y su efímera existencia”¹¹⁵.

En esa misma línea, los motivos de las movilizaciones tienen unas causas específicas, por lo cual, exigían cambios dentro de la estructura de educación en el país, y el manejo del bienestar de todos. En primer lugar para el año de 1971 que fue el año en el que más se registró movilizaciones en las calles, que clases dictadas en las universidades, esto, implicó un año de incertidumbre para los jóvenes y el futuro de la educación en Colombia. Según Mauricio Archila:

El movimiento estudiantil ocupó el 18% del total de las protestas sociales entre 1975 y 1990 . Es un actor que muestra creciente participación hasta mediados de los años setenta, para luego disminuir, con altibajos, a niveles similares a los iniciales. El punto más alto fue en 1975 y 1976, con 206 luchas en cada año, la máxima cifra en dichos registros. Incluso en 1976 fue el actor social con más protestas en el país¹¹⁶.

Con lo anterior, se permite analizar cómo este movimiento influyó en los jóvenes como una forma de cambio inmediato por la indignación del mal manejo educativo. Lo que sí fue cierto por esta década, es que los movimientos, especialmente el estudiantil, se basó en la redefinición del sistema político, con la formación del Frente Nacional, que significó un esquema lamentable para las minorías en el país. Por otro lado, para este año, también se vivió la influencia del mayo 68 francés y los hechos ocurridos en Tlatelolco en México¹¹⁷, que marcaron el imaginario en los jóvenes de toda América Latina.

¹¹⁵ Álvaro Acevedo y Diana González, *Movilización y protesta estudiantil en Colombia (1971). Una lectura desde la organización gremial por el gobierno universitario y la memoria de protagonistas y testigos.* Anuario de Historia Regional y de las Fronteras, Vol 16, N° 1. (Diciembre 2011) 221-242, P 222.

<https://revistas.uis.edu.co/index.php/anuariohistoria/article/view/2492/2827>

¹¹⁶ Mauricio Archila, *El movimiento estudiantil en Colombia. Una mirada histórica.* Revista del Observatorio social de América Latina, N° 31. (Mayo 2012) 17-103, P 85.

https://soda.ustadistancia.edu.co/enlinea/pazatiempo/eje1/mod2/unidad1/Archila_mov_estudiantil_Colombia.pdf

¹¹⁷ Álvaro Acevedo y Diana González, *Movilización y protesta estudiantil en Colombia (1971). Una lectura desde la organización gremial por el gobierno universitario y la memoria de protagonistas y testigos.* Anuario de Historia Regional y de las Fronteras, Vol 16, N° 1. (Diciembre 2011) 221-242, P 223.

<https://revistas.uis.edu.co/index.php/anuariohistoria/article/view/2492/2827>

Según los investigadores que han estudiado este periodo en Colombia, hay varios motivos principales en los cuales, los estudiantes presentaron las causas directas de las diferentes movilizaciones en las que se enfrentaron por varios años. Las manifestaciones tuvieron su punto más alto en Febrero de 1971, donde muchos estudiantes fueron asesinados y desaparecidos por las fuerzas policiales.

Por eso, con lo que había sucedido en Cali en febrero de ese año, una masacre ocurrida por parte de la Policía Nacional y el Ejército durante las protestas estudiantiles dentro de las instalaciones de la Universidad del Valle, fue uno de los principales motivos por lo que las protestas tomaron más fuerza, los estudiantes del país encontraron un punto de unión y solidaridad común que se articuló con las demandas locales¹¹⁸ posterior a eso, en marzo de ese mismo año, las movilizaciones se tomaron las ciudades principales del país como: Bogotá, Medellín, Cali y Bucaramanga, donde se unieron en un toque de queda por las expresiones de fuerza por parte de las autoridades, en donde muchas de estas, ya se había declarado Estado de Sitio dentro de los espacios de las universidades públicas, sobre todo de Bogotá, como la Universidad Nacional.

Simultáneamente, esto significó en el gobierno de Misael Pastrana (1970-1974) un quiebre dentro de su política interna; el odio, descontento e indignación de los jóvenes en el país. Asimismo, la movilización estudiantil no cedía en sus posiciones. “En un comunicado de tres puntos, difundido el 12 de marzo, los estudiantes de la Universidad Nacional manifestaron nuevamente la exigencia para que la financiación de la universidad fuera asumida en su totalidad por el Estado sin recurrir a empréstitos extranjeros; de igual manera que fueran eliminados los Consejos Superiores Universitarios y se reemplazaran por una organización democrática a la cabeza de estudiantes y profesores”¹¹⁹. Con ello, se comprobó

¹¹⁸ Álvaro Acevedo y Diana González, *Movilización y protesta estudiantil en Colombia (1971). Una lectura desde la organización gremial por el gobierno universitario y la memoria de protagonistas y testigos*. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, Vol 16, N° 1. (Diciembre 2011) 221-242, P 228. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/anuariohistoria/article/view/2492/2827>

¹¹⁹ Álvaro Acevedo y Diana González, *Movilización y protesta estudiantil en Colombia (1971). Una lectura desde la organización gremial por el gobierno universitario y la memoria de protagonistas y testigos*. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, Vol 16, N° 1. (Diciembre 2011) 221-242, 230. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/anuariohistoria/article/view/2492/2827>

una vez más, que los movimientos sociales en Colombia permitieron una expresión gremial y popular con una autonomía impulsora que quedó en el imaginario colectivo y en la memoria de los colombianos, una lucha justa con garantías justas y necesarias para la educación superior del país.

En conclusión, la rebeldía juvenil de los estudiantes del 71, sumada a su capacidad organizativa y liderazgo en las posiciones de cogobierno, sirvió de insumo para los movimientos sociales posteriores. Sus acciones, también sumadas a las de maestros, obreros y campesinos, sin duda, lograron poner en tela de juicio el gobierno de Misael Pastrana.¹²⁰ Asimismo, configurar un Estado-Nación que permita una garantía que será ocupada en los próximos años, y que constituye un nuevo pacto social donde las transformaciones sociales, políticas, económicas, demográficas y territoriales que evidenciaron un orden con compromiso y una revolución que apenas empezaba.

Finalmente, los movimientos obreros y sindicales no se quedaron atrás, también representaron una parte fundamental dentro de las dinámicas sociopolíticas de los problemas internos del país, cada uno de estos movimientos, tenían en sus pasos a la mayoría de la población colombiana perteneciente a los estratos más bajos del país y que de cierta manera, representaban a un país entero. En octubre de 1975 se registró la primera de estas huelgas que correspondió al cese de actividades organizado por los trabajadores de la empresa textilera Vanitex, y finalizada en febrero de 1976 en Bogotá¹²¹. En esta medida, las huelgas representaron una manifestación de la inconformidad social y posicional en la cual estaban sometidos por los “grandes” de las diferentes compañías y empresas del país.

Con ello, estas huelgas fueron la representación de un mundo simultáneo que vivía las represiones estatales y gubernamentales donde la conciencia de clase no permitía avanzar en un mundo que necesitaba un cambio directo para la transformación social de las personas

¹²⁰ Álvaro Acevedo y Diana González, *Movilización y protesta estudiantil en Colombia (1971). Una lectura desde la organización gremial por el gobierno universitario y la memoria de protagonistas y testigos*. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, Vol 16, N° 1. (Diciembre 2011) 221-242, 240. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/anuariohistoria/article/view/2492/2827>

¹²¹ María Sol Barón y Camilo Ordoñez. *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019), P 308.

trabajadores en Colombia. Pero, ¿Que estaba ocurriendo realmente dentro de las agremiaciones y cómo lograron despertar de una explotación salarial, y romper con las dinámicas de las políticas internas de aquellas empresas? Además de la huelga de Vanitex, tal es el caso del Sindicato de trabajadores del Banco Popular (Sintrapopular) que sostuvo huelgas en las que también se expresó el apoyo de diferentes agremiaciones por causas más justas ¹²².

Las luchas de las agremiaciones se mantuvieron por muchos años en pro de un cambio en las administraciones del gobierno de Alfonso López Michelsen, que recibía el país desde la disolución del Frente Nacional en 1974. López Michelsen se enfrentó en los siguientes cuatro años a un gobierno que sobrevivió las consecuencias de unos años llenos de incertidumbre para la sociedad colombiana.

Las manifestaciones permitieron de cierta manera, establecer un vínculo más estrecho entre los empleados y los dueños de las empresas, los motivos por los cuales se hacían las huelgas varían mucho, desde una vinculación digna para trabajar, mejores salarios y horas justas de descanso, eran en su mayoría las causas principales por las cuales, las masas se mueven en un mismo motivo. Algo que se debe tener en cuenta durante el periodo del Frente Nacional, es que el desempleo fue una constante durante los dieciséis años que funcionó el pacto, las huelgas y manifestaciones fueron uno de los problemas de la política interna del régimen.

Asimismo, durante la década de los sesenta, se implementaron varios decretos que permitieron que las huelgas tuvieran su lugar fueron tomadas en cuenta, según el investigador Ricardo Sánchez :

Los Decretos 2351 de 1965 y 939 de 1966, dictados bajo Estado de Sitio e incorporados luego al Código de Trabajo por la Ley 48 de 1968, rigieron hasta 1972. Desde el comienzo del régimen bipartidista la búsqueda del recorte al derecho de huelga fue un empeño permanente. El Decreto 939 de 1966 estableció la huelga por 30 días, dando luego tránsito al Tribunal de Arbitramento, compuesto por un delegado

¹²² María Sol Barón y Camilo Ordoñez. *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019), P 309.

de los patronos, otro de los trabajadores y otro del gobierno. A fin de cuentas, el Tribunal venía a ser la herramienta decisiva en la legislación dado el carácter obligante de sus decisiones, lo cual convertía la huelga en una instancia débil de la lucha¹²³.

Así, los obreros y sindicalistas para la década de los setenta explicaron sus propios parámetros que permitieran entender y comprender su lucha individual y colectiva, donde el estatuto de seguridad y bienestar fuera el principal motor para asegurar un trabajo seguro y justo. En este caso, las políticas debían favorecer a todos, desde cualquier posición salarial, lo que permitía un avance dentro de la administración Estatal y Gubernamental. El restablecimiento de un orden público no fue nada fácil para los trabajadores, implicó ceder por parte de ellos para poder implementar un voto a favor del Estado.

En lo que refiere al motivo de las huelgas en el período 1975-1989, la violación de pactos, convenciones, normas y derechos laborales constituye el mayor porcentaje, 839 que representan el 50.2%, seguido de las efectuadas por la presentación del pliego para una nueva convención, 646, que representan el 38.7%, mientras que las 29 huelgas de solidaridad apenas alcanzan un 1.7% y las 156 de protesta el 9.3% restante¹²⁴.

En conclusión, los movimientos sociales, especialmente las huelgas lideradas por obreros y sindicalistas, han desempeñado un papel fundamental en la mejora de las condiciones socioeconómicas de los sectores populares en Colombia. Estas huelgas han sido cruciales para establecer condiciones laborales más seguras, marcando los primeros pasos hacia el reconocimiento de los derechos de los trabajadores. Un ejemplo paradigmático de este proceso fue la huelga bananera de 1928, que generó repercusiones significativas en la lucha por un trabajo digno para todos. Este periodo de movilización política y social no solo contribuyó a avanzar en los acuerdos de la Organización Internacional del Trabajo, sino que

¹²³ Ricardo Sánchez Ángel, *Huelga, luchas de la clase trabajadora en Colombia 1975-1981*, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009), P 178.

¹²⁴ Ricardo Sánchez Ángel, *Huelga, luchas de la clase trabajadora en Colombia 1975-1981*, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009), P 188.

también fue parte integral de la lucha por los derechos humanos y la creación de condiciones que promovieran un mundo mejor, posible y seguro. La historia de estas huelgas y movimientos sociales refleja la voluntad colectiva de la sociedad por establecer un entorno laboral más equitativo y justo, marcando hitos importantes en la búsqueda de una sociedad que valore y proteja los derechos fundamentales de todos sus ciudadanos.

Capítulo 3

3. Arte y movilizaciones sociales

Las movilizaciones sociales han desempeñado un papel crucial a lo largo de la historia, contribuyendo a un cambio paradigmático y estructural en las dinámicas de la sociedad. Este impacto se ha manifestado de manera significativa en la sociedad colombiana, que ha estado marcada por las oportunidades y desafíos inherentes a las diversas condiciones sociales. En este contexto, el presente capítulo busca explorar la intersección de estas movilizaciones con la percepción del espectador, las experiencias personales y las opiniones que permiten construir una mirada crítica, enriquecida por un contexto que facilita interpretaciones subjetivas.

El arte producido por Taller 4 Rojo se distingue por su enfoque único, apostando por nuevas dinámicas de construcción social y un compromiso directo con los individuos que experimentan sentimientos como la indignación y la injusticia. Este tipo de arte proyecta obras que no solo buscan expresar dichas emociones, sino también fomentar una acción social con dimensiones comunicativas y pedagógicas. En un momento en que la sociedad colombiana estaba inmersa en la reinención de su realidad, el arte de Taller 4 Rojo buscaba un propósito claro: comprometerse con su entorno, capturar la realidad, explorar simbolismos y ofrecer representaciones significativas.

En este contexto, surge la pregunta fundamental: ¿Cuál es la función del arte, específicamente la del Taller 4 Rojo? La respuesta radica en la capacidad del arte para propiciar el cambio y la evolución. Para Taller 4 Rojo, la reinención de la realidad implica la capacidad de dotar al arte de significados simbólicos que lo convierten en una representación política, reflejando así la evolución de la sociedad.

Al indagar sobre la preocupación central de Taller 4 Rojo y cómo implementó su compromiso social de manera colectiva, se revela la esencia ideológica que permea sus obras. La preocupación por la realidad social se traduce en obras que no sólo reflejan, sino que también esquematizan el panorama político-social de Colombia durante su existencia y la circulación de sus creaciones. Cada obra de Taller 4 Rojo representa un hito singular que contribuye a la comprensión de la sociedad colombiana en diferentes momentos, consolidando así su posición como agentes de cambio a través del arte.

Los movimientos o movilizaciones sociales en Colombia durante esta época, influyeron en la permanencia de las luchas o las causas sociales, donde aportaron desde sus interrogantes una manera de hacer eco en la sociedad. Con ello, como menciona el investigador Carlos Alfredo Fernández y sus colegas:

El estudio del arte y la alineación de juicios críticos aplicables y sometidos al espacio posmoderno donde se encuentran estas categorías, y es posible relacionarlas con los elementos que la conforman, como la lógica de su funcionamiento, los mundos que reaccionan a sus cambios y convergencias o los procesos de indexación inmersos, que junto a otros compendios, formulan y distribuyen la estructura compleja del universo artístico actual¹²⁵.

Estos criterios proporcionan una comprensión más profunda de cómo la lógica intrínseca de cada obra de arte configura un universo singular, distinto y a la vez ajeno a las posibles interpretaciones que puedan surgir de ella. El arte, en este sentido, se erige como un medio que abre puertas a la imaginación y la sensatez, permitiendo la exploración de condiciones y la formulación de mundos que siguen una lógica interna coherente. No obstante, el arte también tiene la capacidad de retomar propuestas en las cuales cada acción desencadena una reacción que se manifiesta en la historia.

En este contexto, los puntos de análisis adquieren una relevancia particular al examinar los movimientos o movilizaciones de los obreros en Colombia. Estos constituyen un punto de

¹²⁵ Carlos Fernández, Oscar Elías, otros. *Categorías de análisis para la sistematización de obras artísticas*. Vol 6, N°4. (Octubre-diciembre 2020) 1409-1428, 1410.

partida donde convergen mundos complejos y directos. Dentro del marco conceptual de Taller 4 Rojo, específicamente en relación con el movimiento obrero, se observa una propuesta metodológica que encuentra su origen y conclusión en la indignación. La obra titulada "A la huelga 100, a la huelga 1000" de 1978 ejemplifica esta complejidad, ya que se sitúa en un año de transición entre los gobiernos de Alfonso López Michelsen y el electo Julio César Turbay Ayala. Este periodo marcó las consecuencias de los años subsiguientes, reflejándose especialmente en el aumento de protestas y movilizaciones, eventos que Taller 4 Rojo plasmó en sus obras a lo largo del tiempo.

Imagen 17



Diego Arango y Nirma Zárate, “A la huelga 100, a la huelga 1000” . Serigrafía sobre papel.
100 x 70 cm. 1978¹²⁶.

El análisis de la obra "A la huelga 100, a la huelga 1000" de Taller 4 Rojo revela una profunda conexión entre su trasfondo y su estructura intrínseca en la sociedad, proporcionando una perspectiva que abarca desde los elementos más simples y perceptibles por el ojo humano hasta su interpretación personal. En este contexto, los fundadores del colectivo, Diego Arango y Nirma Zárate, adoptaron una técnica artística no convencional para la época, destacando su habilidad para manipular formas, colores, sombras, matices y enfoques con el

¹²⁶ Tomado de *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

objetivo de reflejar una realidad concreta y expresar una voz a favor del cambio. La elección de una técnica artística no convencional, como la serigrafía, se revela como un elemento distintivo en la obra del Taller 4 Rojo. Esta técnica de impresión, utilizada de manera recurrente en la mayoría de sus creaciones, permite la manipulación de diversos elementos, tales como documentos e imágenes, mediante el uso de una malla que facilita la transferencia de tinta al papel. A través de esta técnica, Taller 4 Rojo logró explorar y plasmar mensajes contundentes de manera efectiva.

La serigrafía, como medio de expresión artística, proporcionaron a los artistas del Taller 4 Rojo una plataforma única para experimentar con la visualidad y transmitir mensajes con impacto. El juego meticuloso con los elementos visuales, como el color y la sombra, contribuye a la creación de obras que trascienden las limitaciones convencionales, permitiendo al colectivo manifestar sus perspectivas de manera vibrante y efectiva. Este enfoque innovador no solo se traduce en la creación de obras visuales impactantes, sino que también evidencia la intención del colectivo de alcanzar una comunicación artística comprometida con su entorno social y político.

En la escena representada, las fábricas que han detenido sus máquinas y horas laborales debido a la huelga de los obreros ocupan el fondo de la obra. Esto evidencia la importancia y utilidad de la mano de obra para el avance de las grandes empresas, destacando que los espacios vacíos y silenciosos son indicativos de problemas centrales en la sociedad. La duración de la pausa en las fábricas se convierte en una herramienta para evidenciar posibles cambios en las estructuras en beneficio de los obreros.

La obra de Taller 4 Rojo marcó un hito al representar el humo de las máquinas que no salen por las fábricas, simbolizando el respaldo a los obreros. El llamado de los obreros como forma de manifestación colectiva invita al espectador a participar directamente y apoyar sus causas, convirtiendo la movilización en una apertura al cambio y a la acción justa para todos.

La presencia de la bandera roja en la obra representa una manifestación colectiva que históricamente se asocia con la política de izquierda, las acciones revolucionarias y el "Día Internacional de los Trabajadores". Esta bandera, ligada a movimientos anarquistas y

marxistas, encuentra eco en pensadores como Mijaíl Bakunin, Pierre-Joseph Proudhon, Friedrich Engels y Karl Marx, quienes desempeñaron roles fundamentales en la comprensión de la situación de la clase obrera y la opresión en los sistemas sociales.

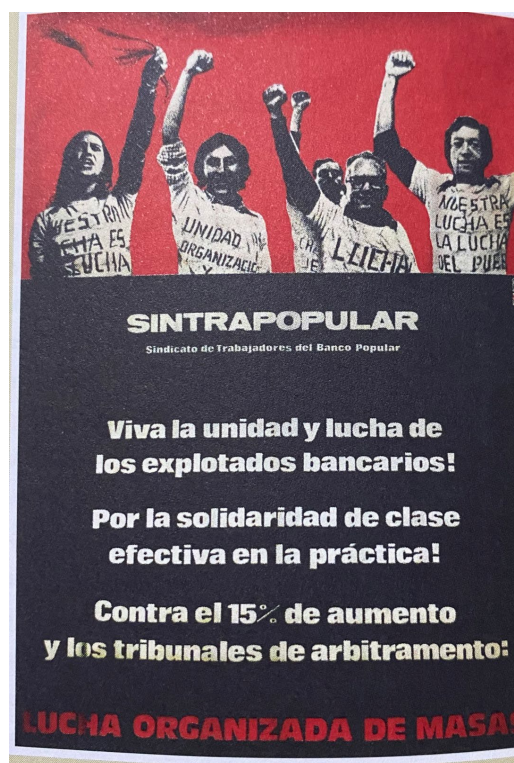
En el núcleo de la obra, los obreros ocupan un lugar central, cambiando el futuro del país y de la clase trabajadora. Un minero, con el rostro manchado por el trabajo, lleva un sombrero de trabajo y su expresión refleja indignación. La combinación de sentimientos y emociones ofrece un análisis directo, transmitiendo desasosiego, incertidumbre, agotamiento y cansancio, pero también una profundidad efímera que conecta al espectador con la realidad del sufrimiento del otro. En conjunto, la obra de Taller 4 Rojo logra encapsular y comunicar de manera impactante la complejidad de las luchas y la dignidad de los obreros en un momento crucial de la historia colombiana.

Los eventos centrales de la obra "A la huelga 100, a la huelga 1000" de Taller 4 Rojo se basan en los acontecimientos ocurridos en 1977 durante el paro cívico. Estos eventos unieron a diversos sectores del país, entre ellos, el sector obrero, que desempeñó un papel significativo en las movilizaciones debido al descontento con la política económica de López Michelsen. La baja capacidad adquisitiva de la clase trabajadora fue un factor crucial que impulsó la participación activa en las protestas, configurando así parte de la historia del país en medio de las decisiones del presidente electo Julio César Turbay Ayala y su controvertido Estatuto de Seguridad de gobierno.

En consecuencia, en 1978, Taller 4 Rojo creó la obra previamente analizada como respuesta a las repercusiones de las decisiones tomadas durante el año anterior. Esta obra establece un vínculo intrínseco con el propósito fundamental del taller, que consiste en expresar, a través del arte, alternativas para lograr una sociedad justa para todos. La circulación de estas obras, ya sea en forma de carteles o afiches, generó una conexión palpable con los participantes en las huelgas, manifestando matices de solidaridad y, sobre todo, proporcionando un apoyo y acompañamiento directo. Esta interacción contribuyó a amplificar la resonancia y la atención hacia la causa.

El análisis de esta obra permite sumergirse en las inconformidades sociales. Aunque han transcurrido años desde su creación, los imaginarios plasmados en la obra continúan siendo relevantes en el devenir histórico y social de la sociedad actual. Además, para comprender mejor esta obra, resulta valioso examinar desde otra perspectiva cómo se manifestaron las huelgas a través de otros medios de apoyo, como otras obras o afiches, donde el respaldo sigue siendo un denominador común:

Imagen 18



Diego Arango y Nirma Zárate, “Cartel de difusión sobre huelga impulsada por Sintra Popular.” Taller Causa Roja, 1976. Offset sobre papel, 90 x 65 cm.¹²⁷

Así, esta imagen proporciona un eslabón adicional en el análisis central de la obra anterior, revelando similitudes en varios componentes. El patrón persistente del color rojo y negro, la

¹²⁷ Tomado de *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

presencia de personas expresando su respaldo a la protesta o vinculándose a ella, refleja un mensaje que posibilita un intercambio con las luchas organizadas. En este caso, el mensaje ocupa el centro de la obra, convirtiéndose en el protagonista principal. Ya no es un mensaje que requiere ser leído entre líneas, sino que, por el contrario, se presenta de manera directa y con objetivos claros en términos de circulación y apoyo que proyecta; la solidaridad por las causas justas.

Taller 4 Rojo se posicionó como una oposición de la época; al contrario, representó una voz sincera y honesta donde los grupos más vulnerables encontraron una salida para entender, expresar y denunciar los acontecimientos particulares que marcaron toda una década y los años siguientes. Por ello, se invita a continuar explorando estos hitos que dejaron una huella en la sociedad colombiana, permitiendo la apertura hacia un mundo y una sociedad más consciente de su entorno y brindando soluciones inmediatas a la realidad circundante. "A la huelga 100, a la huelga 1000" es un acto militante a través del arte y la representación, buscando comprender los espacios que no se distancian mucho de la realidad actual de cada individuo en Colombia.

Siguiendo la misma línea de análisis de las obras recreadas por Taller 4 Rojo durante la década de los setenta, se encuentran otras que ofrecen una visión central de los sucesos de aquella época. En el caso del movimiento estudiantil y las movilizaciones que marcaron la vida estudiantil en las principales ciudades del país, se evidenció cómo las garantías educativas fueron violadas. Los jóvenes recurrieron a marchas populares ante las medidas económicas y políticas de un Estado agresor, manifestando así el inconformismo social en las calles.

El siguiente análisis se centra en una obra de Taller 4 Rojo en colaboración con la artista Clemencia Lucena, realizada en 1971. Este año se destacó por registrar un aumento considerable en las marchas y movilizaciones populares lideradas por jóvenes, siendo un periodo decisivo para el futuro educativo del país. Las políticas educativas desfavorables para los jóvenes, tanto en universidades públicas como privadas en las principales ciudades, constituyeron un hecho histórico que marcó los años siguientes y las subsiguientes manifestaciones juveniles. Las listas de víctimas, desaparecidos y asesinados fueron los

principales motivos para desarrollar esta obra, que sirve como forma de apoyo y denuncia para los jóvenes en situación de peligro debido a las decisiones estatales y gubernamentales.

La obra titulada "Colombia, Febrero 1971" ejemplifica de manera elocuente los acontecimientos ocurridos en aquel año crucial. Esta obra proporciona una comprensión clara de cómo febrero de 1971 marcó el inicio de los años más significativos en los movimientos sociales del país. Según Mauricio Archila, el periodo comprendido entre 1971 y 1974 fue testigo del mayor número de marchas y movilizaciones populares registradas en Colombia. Por lo tanto, esta obra constituye otra denuncia por parte de los jóvenes hacia el Estado colombiano, señalando los asesinatos de jóvenes y estudiantes, así como la falta de garantías para los derechos fundamentales de los estudiantes dentro y fuera de las universidades.

En el contexto del gobierno de Misael Pastrana en aquel año, la obra refleja cómo, a través de afiches desplegados en los muros del centro de Bogotá, los jóvenes expresaron su preocupación por la realidad y el futuro del país, que una vez más estaban en riesgo y desprotegidos. El fotomontaje realizado por el colectivo es evidencia de cómo manejaban las técnicas artísticas, jugando con diferentes elementos y formas, para plasmar los acontecimientos ocurridos en la Universidad de los Andes en Bogotá, donde se declaró toque de queda y se instauró el Estado de sitio en todo el territorio nacional, especialmente, dentro de las instalaciones universitarias. Por ello, el 26 de febrero de 1971 fue lanzado el decreto legislativo 250, en el cual se consideró lo siguiente:

Por el cual se declara turbado el orden público y en estado de sitio todo el territorio de la República, que en el departamento del Valle del Cauca existe una situación de conmoción generada por la coincidencia de los movimientos universitarios de los últimos días y la evidente intención por parte de algunos grupos de paralizar las actividades sociales, todo lo cual ha afectado gravemente el orden del departamento. Que el gobierno consultó al consejo de Estado sobre la conveniencia del

establecimiento del estado de sitio y recibió respuestas favorable de esa corporación¹²⁸.

Este ejemplo ilustra cómo en Colombia no hubo distinción entre universidades públicas y privadas del país; los jóvenes fueron los más vulnerables desde los eventos ocurridos días antes en Cali, que marcaron el inicio de los hechos posteriores en el país. La obra "Colombia, Febrero 1971" se erige como un testimonio visual y artístico de la lucha de los jóvenes por sus derechos y la denuncia de la violencia estatal, contribuyendo así a la comprensión de un periodo crucial en la historia social y política de Colombia.

¹²⁸ Consultado de *Red Juristas: Decreto 250 de 1971 poder ejecutivo*.
https://www.redjurista.com/Documents/decreto_250_de_1971_poder_ejecutivo.aspx#/

Imagen 19



Diego Arango, Nirma Zárate y Clemencia Lucena. “Colombia, Febrero 1971.” 1971, Fotoserigrafía, 100 x 70 cm¹²⁹.

El análisis de esta obra proporciona un esquema integral de cómo, en aquella época, los medios de comunicación tradicionales, representados en el fondo de la obra, seleccionaban y presentaban los hechos de manera conveniente para algunos sectores. La obra se erige como un medio de denuncia contra el manejo sesgado de los discursos y la falta de priorización de eventos cruciales para el país. Los titulares circundantes a la obra esquematizan los

¹²⁹ Tomado de *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

acontecimientos del año, dando particular relevancia al asesinato del estudiante Edgar Mejía Vargas en Cali. Este estudiante, perteneciente a la Universidad del Valle, protestaba contra las nuevas políticas internas que afectaban la educación. Su trágica muerte, causada por un disparo en la cabeza perpetrado por agentes estatales, provocó indignación en la sociedad colombiana y, especialmente, en el gremio estudiantil. Estos jóvenes buscaban ejercer su derecho a la expresión y manifestación, derechos que fueron violados con consecuencias significativas para el Estado.

Es crucial destacar que las nuevas políticas internas pretendían introducir inversiones extranjeras en los programas y el desarrollo profesional, lo cual representaba una amenaza para la seguridad nacional de las carreras y universidades. La obra visualiza, a través de su contexto y elementos, la resistencia estudiantil contra estas políticas que ponían en riesgo la integridad y autonomía de la educación en Colombia. Así, la obra no solo denuncia la violación de derechos fundamentales, sino que también refleja la lucha estudiantil por preservar la identidad y soberanía de la educación nacional en un momento crucial de la historia del país

En segundo lugar, las denuncias que circularon en medios de comunicación de izquierda presentaban titulares como "251 estudiantes retenidos", "Ocupación temporal de la Universidad Nacional", "Lista de las víctimas", "Violentos choques en Medellín y Popayán", "Seis mil estudiantes sitiados en Medellín", "Funeral en Popayán a estudiante muerto", "Pastrana agradece al ejército y a la policía, siete los muertos en Cali, cinco mil detenidos", "A la justicia castrense, 13 estudiantes de la UIS", "Sancionan en U. de los Andes a 8 estudiantes", "Grupo de alumnos ocupa universidad de los Andes", entre otros. Estos titulares reflejan las circunstancias de la realidad que los jóvenes atravesaban al exigir una educación digna para todos.

En el centro de la obra, los protagonistas son los estudiantes de la Universidad de los Andes, quienes se movilizaron dentro de las instalaciones en respuesta a los eventos de Cali. Los estudiantes, teñidos de naranja como forma de expresión y foco central de la obra, llevan consigo afiches y pancartas que evidencian su inconformismo. Con lemas como "Estudiantes asesinados en Cali, presente", "Indiferencia, igual complicidad", "Pastrana Asesino", "Fuera

la bota militar de las universidades", "No basta pensar, es necesario actuar", y "Revolución estudiantil", los estudiantes se convierten en protagonistas tanto de los trágicos sucesos como de las injusticias impuestas por el Estado. El Estado de sitio declarado dentro de la universidad ejemplifica la represión y la falta de diálogo entre el Estado y los estudiantes.

Taller 4 Rojo se presenta como un testimonio visual que revela los fragmentos correspondientes a una respuesta represiva ante las noticias de la prensa y las decisiones del Estado. Esta composición tiene como objetivo registrar las víctimas estudiantiles y las denuncias que configuran el marco político-social de un país que parece ajeno e indolente ante las preocupaciones de la sociedad. En la parte inferior del afiche, se destacan las figuras de las autoridades más relevantes de la época. A la izquierda, se exhibe una imagen sonriente del presidente Misael Pastrana, ataviado con vestimenta de vaquero. A continuación, se presenta al expresidente Mariano Ospina, quien luce un sombrero mexicano, acompañado de su esposa doña Bertha Hernandez de Ospina, su cuñada Maruja Hernandez de Jaramillo y el doctor Mario Laserna, entonces rector de la Universidad de los Andes, portando un fusil. Este conjunto se encuentra sobre un fondo de color azul.

El análisis de este plano revela un tono satírico, característico del grupo, que sirve como forma de expresión y apoyo a los estudiantes. Surgen preguntas cruciales en torno a este apartado, como el significado de cada personaje en el cartel, la relevancia de mencionar al expresidente y su esposa, la conexión con los acontecimientos en la Universidad de los Andes y la implicación del rector en las protestas, tanto dentro como fuera de la institución. Cada aspecto del cartel refleja un acompañamiento directo del grupo y cómo este se proyectaba en los movimientos estudiantiles, mostrando su compromiso con causas justas y su actuar frente a las situaciones emergentes. Se buscó comprender el papel simbólico de cada figura y su contribución a la narrativa visual de Taller 4 Rojo.

Además, según Diego Arango, el cartel se distribuyó en todas las calles del centro de Bogotá para informar sobre el cierre de la Universidad de los Andes donde suspendieron clases por una semana y contar la difícil situación que atravesaban los estudiantes. Este enfoque se destaca como un trabajo de difusión informativa más que como una obra de arte,

evidenciando otra faceta del grupo. Siempre reconocidos por su causa roja, este trabajo resalta su compromiso y apoyo a los marginados del Estado.

En continuidad con esta perspectiva, el colectivo no limitó su contribución al movimiento a un solo cartel; por el contrario, produjo una serie de obras que ahora forman parte del catálogo de este movimiento de la década de los setenta. Estos afiches, en sintonía con el contexto socio-político mencionado, desempeñaron un papel crucial al dar voz a los jóvenes y denunciar los asesinatos y desapariciones de aquel tiempo.

En el análisis global, el movimiento estudiantil de los setenta emerge como uno de los más destacados y protagónicos. Su importancia radica en la presentación de un panorama claro: una vía para repensar el mundo, estableciendo un vínculo fundamental entre el arte y la realidad, entre el presente y el devenir de la sociedad. En este sentido, se destaca la comprensión de que el arte no constituye una verdad única o suprema, sino más bien un conjunto de realidades múltiples. La producción de múltiples afiches y carteles por parte del colectivo refuerza la idea de que su compromiso con el movimiento estudiantil va más allá de una representación visual aislada. Cada obra en el catálogo contribuye a la difusión de información, proporcionando un medio para expresar apoyo y solidaridad, y sirve como documento histórico de los eventos y las luchas de la época.

Respecto al movimiento campesino, es posible destacar diversos elementos significativos. En primer lugar, se aprecian innumerables contribuciones que ayudaron a visibilizar las luchas tanto internas como externas que cada campesino experimentó durante esta época. Estas luchas se manifestaron a través de movilizaciones en las calles, donde los campesinos abandonaron sus tierras, dejando una huella indeleble en la historia tanto colectiva como individual. En segundo lugar, en el marco socio-político descrito, surge una consigna derivada de las decisiones unilaterales sin el acompañamiento de los involucrados. La movilización de cada persona refleja un objetivo claro: expresar su inconformidad con las políticas internas. Los afectados canalizaron su descontento mediante diversas formas de protesta, marchas y llamados en diferentes ciudades del país.

Los campesinos, en su lucha, llevaron a cabo acciones directas que conllevaron la pérdida de sus posesiones más preciadas, como casas, terrenos y hogares. Esto evidenció una vez más la negligencia del Estado hacia aquellos que trabajan la tierra y dependen de ella para vivir. Taller 4 Rojo, en este contexto, se destacó por su claro propósito: brindar apoyo directo y acompañamiento a las personas que trabajaban la tierra.

Uno de los hitos significativos del Taller 4 Rojo fue la creación de un cartel inicial por parte de Diego Arango y Nirma Zárate durante su acompañamiento al movimiento campesino. Este cartel, considerado uno de los más importantes y grandes producidos por el grupo, formó parte de una colección que sirvió como medio de visibilización de los motivos y causas directas que llevaron a los campesinos a las calles, especialmente en Bogotá. La acción del colectivo contribuyó así a la documentación y difusión de las luchas campesinas, subrayando su compromiso con la denuncia de las injusticias y el respaldo a quienes buscaban hacer oír sus reclamos.

La obra "Colombia 72" de 1972 establece un profundo paralelismo entre la realidad y las complejidades a las que se enfrentan los campesinos en su vida diaria. Esta obra se erige como un homenaje a la ardua faena física que los campesinos experimentan cotidianamente, destacando especialmente la acción de andar y caminar como ejercicios inherentes al hombre y la mujer del campo. Estas actividades encapsulan su dedicación al trabajo de la tierra, resaltando la entrega y el sacrificio que caracterizan su labor.

La representación del trabajo en la tierra en "Colombia 72" no solo evidencia el esfuerzo físico de los participantes, sino que también rinde homenaje a sus luchas y al trabajo mismo como una forma de vida. Las obras de Taller 4 Rojo, en este sentido, no solo se limitaron a plasmar la realidad, sino que también se convirtieron en un medio de exposición a nuevas formas de arte. Los campesinos, al servir de ejemplos vivos, permitieron comprender un método artístico distinto, despertando nuevos sentimientos en el observador hacia las composiciones de las realidades plasmadas.

En este punto, es crucial destacar que el trabajo de la tierra no solo fue representado como una actividad digna en sí misma, sino que se buscó reconocer su importancia dentro y fuera

del entorno campesino. Este objetivo se refleja claramente en las obras del taller, que se propusieron desafiar valientemente los estamentos del Estado colombiano. Enfrentándose a la represión y persecución, las obras del Taller 4 Rojo se posicionaron en contra de la inversión extranjera y las falsas promesas de modernización y progreso, mostrando un compromiso audaz con la verdad y la denuncia de las injusticias.

Imagen 20



Taller 4 Rojo, “Colombia 72” 1972. Fotoserigrafía sobre papel, 400 x 210 cm (12 piezas).

Fotografía: Oscar Monsalve . Colección proyecto Bachué¹³⁰.

¹³⁰ Tomado de *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Desde un análisis visual, la obra presenta varios elementos que merecen ser destacados, poniendo especial énfasis en la forma y los colores que son distintivos dentro del colectivo artístico. En la parte superior del cartel, se representan personas que claramente hacen referencia a los campesinos, evidenciando su desplazamiento. Estas figuras llevan consigo objetos personales, costales, madera, y se destaca la presencia de una persona cargada en la espalda del último campesino en el lado izquierdo. En primer plano, las piedras trazan el camino hacia un nuevo futuro para estas personas. En el fondo de la obra, se aprecia una paleta de colores que va desde tonos naranja hasta rojo, haciendo alusión a un atardecer. Este atardecer no solo simboliza el cambio temporal, sino también el cambio de vida y destino de estas personas. Es una representación visual del tiempo que tienen para transformar su existencia y su porvenir.

Es interesante notar que los colores utilizados en los afiches o carteles del Taller 4 Rojo mantienen una consistencia a lo largo de las obras. Esta continuidad en la paleta de colores se convierte en una dinámica aparentemente insignificante, pero que, en realidad, trasciende al ser una forma de coherencia en su apoyo. Esta elección cromática no sólo se convierte en una característica distintiva, sino que también puede interpretarse como un símbolo de la constancia y la persistencia del colectivo en su compromiso con las causas que representan. La secuencia de colores se convierte así en una parte integral de la identidad visual del Taller, subrayando la importancia de la coherencia estética en la expresión artística y su mensaje.

En la parte derecha del cartel, se destaca la presencia de tres campesinos encerrados en una pequeña imagen que mantiene la continuidad con la sección anterior. En sus manos, sostienen armas como machetes y escopetas, instrumentos que simbolizan su inconformidad. Las expresiones en sus rostros reflejan una serie de emociones que conectan con el espectador. El tono rojo, una vez más, se utiliza para llamar la atención y resaltar la urgencia de un cambio inmediato en la vida de estas personas. En la sección central del cartel, se observa la imagen de dos campesinos sentados en el pasto, con un paisaje de montañas de fondo, que se va transformando de azul a amarillo, simbolizando un atardecer. Estos campesinos ancianos permiten al espectador conectarse con sus expresiones faciales, transmitiendo una variedad de emociones.

En la parte inferior de la obra, se visualizan unos pies humanos enredados con cadenas. Esta imagen plantea preguntas intrigantes para el observador: ¿Qué significa esta representación? ¿Cómo se puede enfrentar el espectador con la realidad que rodeaba a estas personas? La imagen de los pies enredados con cadenas sugiere un simbolismo de restricción y opresión, invitando a la reflexión sobre las limitaciones y dificultades que enfrentaron los campesinos. La profundidad de la obra es otro aspecto a destacar, brindando al espectador una visión amplia y clara del panorama presentado. La continuidad en los patrones de observación resalta el objetivo del colectivo: un acompañamiento directo que se manifiesta no solo en la creación artística, sino también en la exposición pública de las vallas en lugares frecuentados como calles y universidades en Bogotá.

El uso del color negro en la obra enfatiza la oscuridad, representando las dificultades internas y la intensificación de los momentos que marcaron a estas personas. La obra transmite la desolación por un futuro sin oportunidades, el duelo por las pérdidas y la lucha contra la adversidad que les arrebató tanto a nivel personal como comunitario. La elección cromática contribuye a transmitir la complejidad y la profundidad de las experiencias vividas por los campesinos.

En resumen, la obra ofrece una oportunidad para la reflexión interna, involucrando componentes de análisis tanto interno como externo. Coloca al espectador en una situación incómoda pero al mismo tiempo en un círculo que le permite comprender las causas y movilizaciones subyacentes. La composición se enfoca en las ideas y pensamientos de un sector social específico, utilizando los imaginarios de distintos sectores campesinos y rindiendo homenaje a las causas del pasado y al desarrollo del presente que estaba emergiendo. En este sentido, la influencia continua de los movimientos y manifestaciones campesinas hasta el día de hoy impulsa un enfrentamiento con las dinámicas sociales y promueve la elevación de una conciencia clara y emergente sobre los propósitos y problemas de diversas comunidades y sectores que conforman la sociedad colombiana.

El estudio de esta obra permitió reconocer las luchas y los propósitos que el sector campesino buscaba en esa época. A través de la frase "La tierra para quien la trabaja", los campesinos resumieron su lucha y aspiración de un futuro mejor. Esta frase se convirtió en un símbolo

durante sus manifestaciones y se centraron en ella durante comités y reuniones para expresar de manera coherente sus demandas justas para sus familias.

En este contexto, los campesinos desempeñaron un papel crucial en las dinámicas de expresión artística y simbolismo dentro de las representaciones, donde el espectador otorgaba protagonismo a las causas justas. En la misma línea, el Taller 4 Rojo desarrolló otras obras que se conectan y analizan en paralelo con la obra mencionada anteriormente. Su propósito principal, como se señaló anteriormente, era servir como una valla para apoyo directo. En este caso, el cartel del colectivo cumplió la misma función al respaldar la obra anterior y mantener la continuidad en la presentación de un mensaje claro y directo en las reuniones y comités del sector.

Imagen 21



Taller 4 Rojo. “Sin título (La tierra para quien la trabaja)”. Cartel, 1974.¹³¹

¹³¹ Tomado de *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Esta obra, cumple con los mismos parámetros de análisis que la obra anterior, se cumple un mismo patrón con las líneas, formas, colores y enfoques, es decir, con las tonalidades del rojo y el amarillo, el negro que sigue siendo representativo para las dinámicas de profundidad y de pobre posición, que ayuda a garantizar en la obra, una altura para dar importancia o relevancia a la frase central: “ La tierra para quien la trabaja”.

Esta conexión entre las obras permite comprender la coherencia con los protagonistas, especialmente el campesino con su sombrero y pala trabajando la tierra. Estos elementos visuales contribuyen a entender cómo las ideas y pensamientos encapsulados en la obra se conectan entre sí, proporcionando un entendimiento y conciencia más profundos a este movimiento. En conjunto, estas obras representan una oportunidad para las acciones colectivas, como sugirió el historiador Peter Burke, quien afirmaba que solo tenemos acceso al pasado a través de las representaciones colectivas, y, por ende, ligado al arte mediante la cultura y la sociedad. En este caso, la historia del arte posibilita una comprensión más completa, ofreciendo un análisis específico de una época determinada y un lugar con espacio y tiempo que ayudan a entender los sucesos ocurridos.

La interconexión de estas obras no solo proporciona un testimonio visual de las luchas y aspiraciones del movimiento campesino, sino que también sirve como una ventana hacia la conciencia colectiva de la época. A través de la representación artística, se captura la esencia de un momento histórico particular y se ofrece una plataforma para la reflexión y el análisis de los acontecimientos pasados. De esta manera, el arte se convierte en un medio valioso para entender no sólo las realidades tangibles, sino también las percepciones y experiencias compartidas por la sociedad en un momento específico de su historia.

En el marco de este análisis, el arte producido por Taller 4 Rojo se ha dedicado a examinar los determinantes a lo largo del tiempo, explorando las circunstancias políticas de producción condicionadas por la sociedad. La perspectiva única del taller ha representado un paso hacia lo incomprendido y desconocido, al mismo tiempo que ha constituido un avance hacia el entendimiento mediante la atención meticulosa a la forma y los detalles de las problemáticas

internas del país. Según la historiadora Sara Fernández, "El arte permite reformular el mundo conocido desde los documentos; es ahí donde la propuesta se hace reconocible en vista de lo polifacética que es la cognición humana"¹³². Desde la función del taller, se ha revelado un universo que ha posibilitado una metodología y propuesta destacadas, manifestadas a través de imágenes, obras y la inocencia de la carga simbólica que estas conllevan.

Al analizar las obras anteriores, es pertinente destacar aquellas que han sido más significativas dentro del movimiento indígena liderado por Taller 4 Rojo. En este período, las dinámicas artísticas, en comparación con las obras precedentes, no experimentaron cambios sustanciales. Más bien, el colectivo continuó apostando por un arte auténtico y desafiante, dando voz a las circunstancias que rodeaban las problemáticas internas y personales del sector indígena en el país.

Un ejemplo paradigmático de este compromiso es el cartel diseñado y ejecutado por el colectivo para el encuentro entre comunidades en San Sebastián, Sierra Nevada de Santa Marta, el 20 de diciembre de 1974. Este afiche, concebido específicamente por Diego Arango y Nirma Zárate, desempeñó un papel crucial como instrumento de difusión en revistas de izquierda de circulación nacional, destacando especialmente en la revista *Alternativa*. Esta revista proporcionó un espacio crucial para que las comunidades pudieran intercambiar ideas y dar continuidad a su lucha. El afiche contribuyó con sus mensajes a una crítica directa de las manipulaciones llevadas a cabo por el Estado colombiano en diferentes sectores populares, convocando a la movilización desde este encuentro. Publicado principalmente en el periódico *Unidad Indígena*, este mensaje se destacó gracias a los elementos que facilitaron la convocatoria de diversas acciones sociales, sirviendo como un órgano de difusión claro y efectivo.

La configuración gráfica de este afiche representa una continuidad en la reflexión previa sobre el trabajo y el legado de Manuel Quintín Lame, una figura emblemática en las causas indígenas. La representación de Quintín Lame ha influido en la estructura del afiche al evocar "Las luchas del indio que bajó de la montaña hacia la civilización", en busca de un futuro

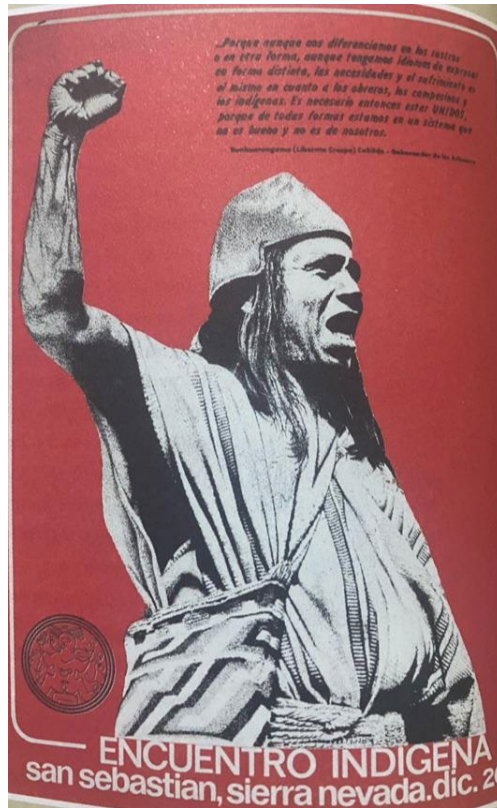
¹³² Sara Fernández. *Historia del arte, una propuesta metodológica desarrollada en Débora Arango y sus obras sobre el período de violencia*, (Trabajo de grado: Universidad Pontificia Bolivariana, 2015), 41.

más prometedor para su comunidad. La conexión visual con la figura de Quintín Lame proporciona un contexto histórico y simbólico, enlazando las luchas contemporáneas con el legado de aquellos que han abogado por los derechos y la dignidad de las comunidades indígenas. Esta representación gráfica se convierte así en un puente entre el pasado y el presente, subrayando la relevancia continua de las aspiraciones y desafíos enfrentados por las comunidades indígenas a lo largo del tiempo.

Uno de los momentos más destacados en la vida de Quintín Lame fue su participación en el Congreso Indígena de 1914, donde presentó la "Petición de los Pueblos Indígenas". En este documento, solicitó al gobierno colombiano el reconocimiento de la propiedad colectiva de las tierras indígenas, la protección de sus territorios ancestrales y el respeto por sus tradiciones culturales. Con ello, "Las luchas del indio que bajó de la montaña hacia la civilización" encapsula un simbolismo profundo y evocador en el contexto del afiche diseñado por Taller 4 Rojo. Este enunciado sugiere una narrativa rica en significados históricos y sociales, relacionada con la experiencia de los pueblos indígenas en su proceso de interacción y adaptación a la sociedad dominante.

Así que, este afiche presentado por Taller 4 Rojo permite rescatar varios puntos significativos dentro del análisis del arte y las causas sociales:

Imagen 22



Diego Arango y Nirma Zárate. “Cartel de difusión para el Encuentro Indígena de la Sierra Nevada en diciembre de 1974” Taller 4 Rojo. 1974. Offset sobre papel, 50 X 35 cm¹³³

El análisis visual del afiche revela elementos simbólicos y representativos que fortalecen la conexión con las ideas previamente discutidas. Destacando la figura central de un líder arhuaco, cuya representación parcial, limitada al torso y la mano en alto, sugiere un gesto de lucha y movilización. Este líder se erige como un ícono principal, simbolizando la resistencia y la dirección del movimiento indígena. En la esquina inferior izquierda, la presencia de un sello con tres rostros que representan a diferentes comunidades añade profundidad al mensaje del afiche. Este sello no sólo diversifica visualmente la composición, sino que también refleja

¹³³ Tomado de *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

la unidad y la solidaridad entre diversas comunidades indígenas. Cada rostro puede ser interpretado como una representación de la multiplicidad étnica y cultural dentro del movimiento, destacando la diversidad y la riqueza de las identidades indígenas en Colombia.

La posición estratégica del sello en el afiche sugiere su importancia como un elemento distintivo y unificador. Al colocarse en un lugar de prominencia, este sello refuerza el propósito del colectivo al reafirmar la colaboración entre comunidades y la difusión de los objetivos del encuentro. En conjunto, la disposición de estos elementos visuales en el afiche no solo celebra la figura del líder arhuaco como un símbolo de la lucha indígena, sino que también destaca la diversidad y unidad de las comunidades representadas. Este análisis a primera vista permite apreciar la complejidad y la riqueza simbólica de la obra, revelando capas de significado que contribuyen a la narrativa más amplia del movimiento indígena conmemorado por Taller 4 Rojo.

Este discurso se orientaba hacia las ideas fundamentales que Taller 4 Rojo buscaba plasmar en sus expresiones artísticas como una forma de difusión en la sociedad y de comprensión de los imaginarios. Este compromiso, como lo señaló Umberto Giangrandi, uno de los fundadores del taller, fue destacado en una entrevista en la que expresó:

Nosotros, desde el Taller 4 Rojo, siempre hemos sentido un compromiso profundo con la transformación social a través del arte. Creemos que las obras artísticas no solo son piezas visuales, sino también instrumentos poderosos para transmitir ideas, reflexiones y, sobre todo, para cuestionar el statu quo. Hemos buscado, a través de nuestros discursos artísticos, abrir espacios de diálogo y conciencia en la sociedad, abordando temas fundamentales y desafiando las percepciones establecidas.¹³⁴

En estas palabras, Giangrandi resalta la intención del Taller 4 Rojo de ir más allá de la estética artística convencional. Más bien, buscan utilizar sus obras como medios de comunicación que involucren a la sociedad en una reflexión crítica y propicien un cambio social. La noción de "transformación social a través del arte" subraya la función activa y comprometida que el

¹³⁴ "Entrevista a Umberto Giangrandi", por William Alfonso Lopez, publicado en *Arte y disidencia política: Memorias del Taller 4 Rojo. Red conceptualismo del sur*. (14 diciembre 2015): 4.

taller atribuye a sus creaciones en el contexto de las luchas sociales y la construcción de significados compartidos en la comunidad.

Al intentar contextualizar y comprender el entorno político que rodea las ideas artísticas del colectivo, se evidencia que el grabado, la pintura, el dibujo, la fotografía y el fotograbado desempeñaron un papel fundamental en la construcción de un momento histórico en el país. Este momento no sólo desafiaba las perspectivas tradicionales arraigadas en la sociedad colombiana, sino que también representaba una causa comprometida proyectada a través de las obras de Taller 4 Rojo. Sin embargo, es crucial destacar que, a pesar de las repercusiones de sus obras en la política de izquierda, el colectivo siempre enfatizó que no era militante de ningún grupo político en particular. Sus obras buscaban más bien trazar el esquema político y social de los años setenta en Colombia, ofreciendo una crítica visual y reflexiva.

El trabajo de Taller 4 Rojo ha dejado un legado que invita a la reflexión, desde sus técnicas poco convencionales hasta su negativa a participar en las grandes galerías o bienales del país. Como señaló Giangrandi:

El Taller 4 Rojo también fue importante en este sentido porque, por primera vez, se entabló una perspectiva crítica sobre el arte existente en ese momento, que tenía un carácter absolutamente lejano de la problemática que vivía el país en ese entonces, asociado a todas las tendencias europeas y norteamericanas, muy conocidas en el país¹³⁵.

Este espacio, al igual que muchos otros, se convirtió en un escenario propicio para establecer diálogos y negociaciones con los trabajadores, reconociendo que merecían un trato más justo y equitativo. Este contexto expositivo se convirtió en una fuente de información de primera mano para diversos colectivos artísticos en el país, y Taller 4 Rojo se destacó con su obra "Cartel de difusión sobre la huelga de Vanytex". Esta obra no sólo implicó un compromiso directo del colectivo en apoyo a los trabajadores durante la huelga, sino que también sirvió

¹³⁵ "Entrevista a Umberto Giangrandi", por William Alfonso Lopez, *publicado en Arte y disidencia política: Memorias del Taller 4 Rojo. Red conceptualismo del sur*. (14 diciembre 2015): 5.

como un medio fundamental para informar a la sociedad colombiana sobre las problemáticas laborales internas del país.

En el marco del contexto sindical en Colombia durante la década de los setenta, es relevante destacar cómo este sector contribuyó a la difusión de las complejas situaciones políticas y sociales en el país. Un ejemplo notable es la elaboración del cartel en memoria del asesinato de Luis Carlos Cárdenas en Medellín, un líder sindical independiente. La imagen de Cárdenas fue utilizada en diversos materiales de propaganda del colectivo, desempeñando un papel significativo en los movimientos sindicalistas de la época.

Estas representaciones visuales no solo sirvieron como medio de difusión, sino que también jugaron un papel crucial en la catalización y transformación de los referentes locales. En el caso de los movimientos sindicalistas, las obras de Taller 4 Rojo evidenciaron la importancia de la representación visual para dar voz y visibilidad a las luchas laborales, contribuyendo a la construcción de figuras locales como símbolos emblemáticos de la resistencia y la búsqueda de justicia en el contexto sociopolítico de la época.

Imagen 23



Diego Arango y Nirma Zárate y otros. “Cartel de difusión sobre la huelga de Vanitex”
Taller Causa Roja, 1976. Serigrafía sobre papel, 70 x 50 cm¹³⁶

El análisis del cartel revela varios elementos que refuerzan las ideas centrales de Taller 4 Rojo y establecen una conexión con obras anteriores. En esta representación gráfica, se destaca una familia que sirve como símbolo de la resistencia obrera. La composición visual se centra en la parte izquierda del cartel, donde se presenta a un hombre en una posición de protesta, con la mano alzada y llevando una chaqueta. La mujer, ubicada al lado del hombre, sostiene en sus brazos a su hijo, un bebé que representa la continuidad de la lucha y la participación de las nuevas generaciones en la causa social. La madre lleva un brazalete en su mano derecha que lleva la frase "Vanytex Comité Huelga", haciendo referencia directa a la afiliación y participación activa en el comité de huelga de Vanytex.

¹³⁶ Tomado de *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

La disposición de los elementos en el cartel es significativa. La familia, como unidad, encarna la solidaridad y la participación colectiva en la lucha obrera. El hombre en posición de protesta sugiere la resistencia activa, mientras que la presencia de la mujer y el bebé destaca la inclusividad y la participación de todos los miembros de la familia en la causa. La representación del bebé en una posición de observación simboliza la importancia de educar a las nuevas generaciones sobre las luchas sociales y la resistencia. Este enfoque en la transmisión de valores y conciencia social a través de la familia refleja la preocupación del Taller 4 Rojo por abordar las problemáticas laborales desde una perspectiva integral, considerando no solo a los trabajadores individuales, sino también a sus familias y futuras generaciones.

El fondo rojo del cartel, emblemático del Taller 4 Rojo, se convierte en un elemento visual distintivo que refuerza la identidad del colectivo y simboliza las causas que abraza. Las frases memorables en el cartel, como "La solidaridad proletaria es fundamentalmente política, no solo económica y moral" y "elevamos nuestra conciencia de clase para hacer efectiva esta solidaridad", encapsulan los valores arraigados en la sociedad colombiana durante ese período. Estas expresiones hacen eco de la importancia de la solidaridad en el ámbito político y no solo en términos económicos o morales, subrayando la conexión intrínseca entre la lucha obrera y la conciencia política. Además, la referencia a elevar la conciencia de clase destaca la importancia de comprender y abrazar la identidad y la posición de los trabajadores en la sociedad.

La coexistencia de pensamientos antagónicos, como el marxismo y el cristianismo, refleja la complejidad y diversidad ideológica que caracterizaba a los movimientos sociales y sindicales en ese momento. Taller 4 Rojo, al no militar en ninguna ideología política específica, actuó como un puente visual entre diferentes corrientes de pensamiento, utilizando el arte como un medio de expresión sin comprometerse con posturas partidistas.

En conclusión, la conciencia de clase se intensifica durante esta época, marcando una transición hacia una sociedad más consciente de los problemas sociales y políticos. Los años setenta se convierten en un estimulante hacia la crítica artística y la investigación histórica. La visibilización de este arte proyecta a Colombia como un actor crítico y estructural,

contribuyendo a la historiografía nacional y manteniendo su relevancia como un lenguaje comunicativo con un propósito claro en la memoria colectiva del país.

Este apartado ha contribuido significativamente a las peculiaridades del contexto político en Colombia durante la década de los setenta, centrándose especialmente en el énfasis artístico. Este enfoque se distanció de los juicios de valor convencionales para apostar por el análisis visual y el manejo del discurso artístico, adoptando la perspectiva de la conceptualización. Esta mirada inicial permitió que el espectador se sumergiera en la obra y permitiera un análisis de sus propias conclusiones, respaldando así las ideas centrales de Taller 4 Rojo.

Esta aproximación analítica exploró un mundo poco conocido, proporcionando instancias creativas, circulación comprometida y una amplitud de prácticas capaces de resonar entre el arte y las acciones humanas. Taller 4 Rojo se erigió como un colectivo que se sometió a un cambio estructural desde el ámbito artístico y, a su vez, contribuyó a alterar la visión y la perspectiva del panorama político y social del país. Introdujo transformaciones en el ámbito visual mediante la serigrafía y el fotomontaje, influyó en la modificación de los materiales de difusión predominantes en el país y, sobre todo, propuso un imaginario que reflejaba las realidades presentes y los deseos futuros.

Fue un colectivo que enfrentó los desafíos más grandes de la sociedad colombiana durante los años setenta y se convirtió en un testimonio viviente que perdura a lo largo de las generaciones; una memoria con identidad propia. En este proceso, Taller 4 Rojo no solo fue un catalizador de cambios artísticos, sino también un actor clave en la historia política del país.

CONCLUSIONES

La década de 1970 se revela como un período crítico y lleno de cambios, caracterizado por una intersección significativa entre el arte y la política, ya sea de manera directa o indirecta. Esta investigación ha arrojado luz sobre cómo las dinámicas sociales en ese momento permitieron el ejercicio crítico y estimulante de un colectivo artístico. El objetivo era generar un interés y una preocupación con respecto al reflejo político inmediato en la formación humanista, revolucionaria y práctica de la sociedad colombiana en los años setenta. Durante esta época, la conexión mediática desempeñó un papel crucial al facilitar la difusión de las crecientes inconformidades sociales que atravesaban la mayoría de la población colombiana. Es en este contexto que Taller 4 Rojo, a través del uso de diversas técnicas artísticas, contribuyó de manera significativa a la comprensión de la compleja estructura política colombiana de la época. Mediante la manipulación de imágenes, el colectivo logró moldear los imaginarios sociales y la conciencia colectiva, ofreciendo una interpretación única y reveladora del panorama político nacional.

En resumen, este periodo histórico se destaca no solo por su importancia en términos de cambios políticos y sociales, sino también por la capacidad del arte, en este caso representado por el Taller 4 Rojo, para actuar como un agente transformador que influyó en la percepción y comprensión de la realidad política en Colombia durante los años setenta.

En relación con la hipótesis propuesta, se ha logrado identificar cómo el grupo Taller 4 Rojo llevó a cabo un análisis social a través del arte, específicamente en el contexto político de la década de los setenta. La contribución más destacada radica en la capacidad del grupo para fomentar una reflexión profunda y una apropiación significativa por parte del espectador en relación con las obras presentadas. Este enfoque permite comprender la función del arte como un medio de expresión crítica y estimulante en el ámbito social y político de la época.

Por otro lado, se observa que el periodo de dieciséis años del Frente Nacional tuvo un impacto notable en las dinámicas internas de Colombia. Aunque este pacto entre Liberales y

Conservadores puso fin a la guerra bipartidista y contribuyó a la desmovilización de algunas guerrillas liberales, persistieron problemas sociales, políticos, económicos y culturales. La investigación revela que, si bien el Frente Nacional marcó un hito en la historia política del país, no resolvió de manera definitiva los desafíos que enfrentaba la sociedad colombiana.

Además, se destaca cómo, a pesar de los cambios políticos derivados del Frente Nacional, surgieron nuevas guerrillas como respuesta al inconformismo y a las nuevas ideologías que circulaban en América Latina. Este fenómeno subraya la complejidad de los retos a los que se enfrentaba Colombia en ese período. A pesar de los cambios políticos significativos, el país continuó enfrentando desafíos que, en última instancia, influyeron en la trayectoria futura de Colombia en las décadas siguientes.

El hecho que marcó la transición del país hacia una conciencia más crítica fue el fin de la hegemonía del Frente Nacional en 1974, con el gobierno de Misael Pastrana Borrero, se evidenció como fue uno de los gobiernos más ajetreados por las movilizaciones y protestas sociales, entre ellas la más sonada como el movimiento estudiantil, campesino, obrero e indígena. Igualmente, durante este periodo, los ciudadanos se vieron afectados por múltiples reformas fallidas y el descontento e inconformidades de la población colombiana frente a ello.

Por ello, los años setenta se revelan como una de las décadas más desafiantes pero cruciales en la historia de Colombia. En este periodo, una sociedad tradicional optó por abogar por el cambio y poner fin a las decisiones que habían frenado las dinámicas internas de diversos sectores populares. La investigación llevada a cabo, junto con el análisis de fuentes primarias como *El Tiempo*, *Alternativa*, así como las obras y las imágenes contenidas en estas fuentes, ha permitido realizar un ejercicio de comparación con las fuentes documentales, como artículos, tesis y libros.

Este análisis comparativo ha arrojado luz sobre la relación del arte y la política como medios para comprender una época específica y desentrañar los imaginarios colectivos. Las fuentes utilizadas, tanto visuales como escritas, han proporcionado una perspectiva integral de los eventos y cambios que tuvieron lugar en los años setenta en Colombia. El ejercicio de

comparación ha destacado la capacidad del arte y sus implicaciones políticas para ofrecer un análisis enriquecedor de un periodo histórico determinado.

En conclusión, este enfoque metodológico ha sido instrumental para obtener una visión más precisa del pasado, proporcionando herramientas analíticas que permiten comprender las complejidades y matices de una década crucial, así como de los sectores populares. Este análisis revela cómo la consolidación de la identidad, país y nación se manifestaron de manera evidente en las fuentes primarias, particularmente en las obras de arte. Además, se destacó la transformación de una sociedad predominantemente rural a una más urbana, evidenciando procesos significativos de cambio social, político, cultural y económico.

La investigación también pone de manifiesto cómo la fusión entre arte e historia ha posibilitado un análisis profundo e interpretativo de las realidades, proporcionando un entendimiento más completo de la década en cuestión. No obstante, se sugiere la exploración de otras narrativas artísticas como la fotografía, la música y la literatura que aborden las historias de sectores o movimientos específicos, ampliando la perspectiva a través de la inclusión de otros grupos o colectivos artísticos que también hayan contribuido al cambio dentro de las dinámicas políticas y sociales en Colombia o América Latina.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Agudelo Castro, Carlos. *Atreverse a pensar es empezar a luchar, la historia de la Revista Alternativa 1974-1980*. Bogotá: editorial crítica, 2022.
- Archila, Mauricio. *Idas y venidas, vueltas y revueltas. Protesta social en Colombia 1958-1990*. Bogotá: ICANH y CINEP, 2003.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. España: Paidós, 1992.
- Barón, María Sol y Ordoñez, Camilo. *Múltiples y originales, arte y cultura visual en Colombia, años 70*. Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Burke, Peter. *Visto y no visto*. El uso de la imagen como documento histórico. Londres: Reaktion Books, 2001.
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marín*. Argentina: Manantial, 1996.
- Geertz, Clifford. *Local Knowledge: Further essays in interpretative anthropology*. Nueva York: Basic, 1983.
- Gombrich, Ernst. *La Historia del arte*. México: Editorial Diana, 1994.
- Martínez, Enrique. *La historia y las ciencias humanas*. Madrid: Itsmo, 1989.
- Medina, Álvaro. *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura, 1995.
- Medina Cano, Federico. *Demiurgo y Hermes. La obra de arte y la apropiación del lector*. Colombia: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2001.
- Moreno Seco, Mónica. *Las imágenes de la persuasión. Materiales gráficos para la enseñanza de la historia contemporánea*. España: Universidad de Alicante, 2000.
- Melo, Jorge Orlando y Posada Carbó, Eduardo. *Colombia. La búsqueda de la democracia. Tomo 5, 1960-2010*. Bogotá: Taurus, 2015
- Pérez Viejo, Tomas. *El uso de la imagen como documento histórico. Una propuesta metodológica*. México: Escuela Nacional de antropología e historia, 2005.

- Pérez, Ana Maria. *Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades*. México: Universidad de Guadalajara, 2011.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. España: Alianza Editorial, 1939.
- Rubiano, German. *Arte Moderno en Colombia: de comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes*. Bogotá: Banco de la República, 1995.
- Sanchez Angel, Ricardo. *Huelga, luchas de la clase trabajadora en Colombia 1975-1981*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.

Artículos de revista

- Acevedo, Alvaro y Gonzalez, Diana. “Movilización y protesta estudiantil en Colombia (1971). Una lectura desde la organización gremial por el gobierno universitario y la memoria de protagonistas y testigos”. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, Vol 16, N° 1. (Diciembre 2011) 221-242. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/anuariohistoria/article/view/2492/2827>
- Archila, Mauricio. “El movimiento estudiantil en Colombia. Una mirada histórica.” *Revista del Observatorio social de América Latina*, N° 31. (Mayo 2012) 17-103. https://soda.ustadistancia.edu.co/enlinea/pazatiempo/eje1/mod2/unidad1/Archila_mov_estudiantil_Colombia.pdf
- Cruz Rodríguez, Edwin. “Lecciones de memoria. El recuerdo de 1971 en las protestas estudiantiles de 2011 en Colombia”. *Campos*, Vol 2, N° 2. (Julio-diciembre 2014) 287-317.
- Díaz Barrado, Mario. “Introducción: la imagen en Historia” en *Ayer*, N° 24: *Imagen e historia*. 1996.
- Fernández, Carlos, Oscar Elías, otros. “Categorías de análisis para la sistematización de obras artísticas” Vol 6, N°4. (Octubre-diciembre 2020) 1409-1428.
- Flores, José de Jesús. “Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa”. *Anagramas -Rumbos y sentidos de la comunicación*, 17 N°33(2018), 129-151. <https://doi.org/10.22395/angr.v17n33a6>
- Guisao, Juan Daniel. “Modernización estatal como necesidad para el futuro: el Frente Nacional, 1958-1974”. *Historelo*, Vol 14, N° 29. (Enero-Abril 2022) 233-255.

- Jiménez, Emperatriz y Echeverri, Catalina. “Movimientos Sociales: lugares de lucha y construcción de sujeto”. *El Ágora USB*, Vol 13, N° 1. (Enero- Junio 2013) 329-348.
- Marín, Louis. “Poder, Representación, imagen.” *Revista de Historia Intelectual*. Vol 13, n°2(2009):135-153. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387036808001>
- Osorio, Carlos. “El movimiento indígena colombiano: de la identidad negativa a la identidad positiva”. *El Ágora USB*, Vol 11, N° 1. (Enero- Junio 2011) 49-65.

Tesis y Trabajos de grado

- Fernandez, Sara. “Historia del arte, una propuesta metodológica desarrollada en Débora Arango y sus obras sobre el período de violencia”. Trabajo de grado. Universidad Pontificia Bolivariana, 2015.
- Galindo, Juliana “Arte y política en Colombia. Concepciones desde el grabado político”. Monografía. Universidad de los Andes, 2015. <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/21578/u251194.pdf?sequence=1>
- Gamboa, Alejandro. “El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social (Plástica política en Colombia; década del setenta”. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-taller-4-rojo-entre-la-practica-artistica-y-la-lucha-social-plastica-politica-en-colombia-decada-del-setenta-179729?c=B22Gnd&d=false&q=*&i=1&v=1&t=search_1&as=0
- Patiño, Víctor Hugo. “Taller 4 Rojo. Historia de una representación 1970-1978”. Tesis de Maestría. Pontificia Universidad Javeriana, 2018. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/41840/Victor%20Hugo%20Patiño%20Motato.pdf?sequence=1>
- Yepes, Rubén Darío. “La política de arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia”. Tesis de Maestría. Pontificia Universidad Javeriana, 2010. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/855/cso36.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Sitios web

“Decreto 250 de 1971 poder ejecutivo”. Red Juristas. Acceso el día 11 de diciembre de 2023. https://www.redjurista.com/Documents/decreto_250_de_1971_poder_ejecutivo.aspx#/

“Taller 4 Rojo. Arte y violencia “revolucionaria” de los años setenta en Colombia” Banco de la República. Acceso el día 13 de septiembre de 2023. <https://www.banrepcultural.org/bogota/actividad/taller-4-rojo-arte-y-violencia-revolucionaria-de-los-anos-setenta-en-colombia>

Entrevista a Umberto Giangrandi. por William Alfonso Lopez, publicado en Arte y disidencia política: Memorias del Taller 4 Rojo. Red conceptualismo del sur. 14 diciembre 2015. <https://redcsur.net/2015/12/14/publicacion-arte-y-disidencia-politica-memorias-del-taller-4-rojo/>

Fuentes Primarias

Periódicos:

- *El Tiempo*: Consultado en la Hemeroteca Universidad de Antioquia.
- “Un centro para el grabado: 4 Rojo” viernes 2 de febrero de 1973. 13-A.
- “Inicia labores primera Escuela de Artes Gráficas” Jueves 21 de diciembre de 1972. 5-C.

Revistas:

- *Alternativa*: Consultado en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Sala patrimonial “Jaime Jaramillo Uribe”
- Alternativa Contraportada, “El héroe de la libertad de prensa” N°1, 1-15 de febrero de 1974.
- Zárate, Nirma. Portada de Alternativa, N°4, 1-15 Abril de 1974.
- Revista Alternativa, Portada, N°6, 1-15 de mayo de 1974.
- Revista Alternativa, Portada, N°23-24, 1-15 de enero de 1975.

Obras

- Arango, Diego, Zárate, Nirma y Clemencia Lucena. “Colombia, Febrero 1971.” 1971, Fotoserigrafía, 100 x 70 cm.

- Arango, Diego, Zárate, Nirma. “Cartel de difusión para el Encuentro Indígena de la Sierra Nevada en diciembre de 1974” Taller 4 Rojo. 1974. Offset sobre papel, 50 X 35 cm.
- Arango, Diego, Zárate, Nirma. “Cartel de difusión sobre huelga impulsada por Sintra Popular.” Taller Causa Roja, 1976. Offset sobre papel, 90 x 65 cm.
- Arango, Diego, Zárate, Nirma y otros. “Cartel de difusión sobre la huelga de Vanitex” Taller Causa Roja, 1976. Serigrafía sobre papel, 70 x 50 cm.
- Arango, Diego, Zárate, Nirma. “A la huelga 100, a la huelga 1000”. Serigrafía sobre papel. 100 x 70 cm. 1978.
- Taller 4 Rojo, “Colombia 72” 1972. Fotoserigrafía sobre papel, 400 x 210 cm (12 piezas). Fotografía: Oscar Monsalve. Colección proyecto Bachué.
- Taller 4 Rojo. “Sin título (La tierra para quien la trabaja)”. Cartel, 1974.