

Arte y disenso: memorias del Taller 4 Rojo

Arte y disenso: memorias del Taller 4 Rojo

Arte y disenso:
memorias del Taller 4 Rojo

Taller de Historia Crítica

William López

María Clara Cortés

Halim Badawi

Sylvia Suarez

David Gutiérrez

Luisa Fernanda Ordoñez

Corrección de textos

Inés Elvira Rocha

Diseño gráfico

Tangrama 4

Impresión

Editorial Legis S.A.

ISBN:

XXX-XXX-XXX

Agradecimientos

En primer lugar, queremos agradecer a los integrantes del Taller 4 Rojo —Carlos Granada (1933 - 2015), Nirma Zárate (1936 – 1999), Diego Arango (1942), Umberto Giangrandi (1943), Jorge Mora (1944) y Fabio Rodríguez Amaya (1950)— quienes nos confiaron sus testimonios y también sus comentarios críticos sobre nuestra labor. Sin su disposición abierta al diálogo, no habríamos podido abrir este espacio complejo de investigación sobre su trabajo. Sabemos, por ser testigos privilegiados de las dificultades que enfrentaron al recordar, que su disposición a volver sobre ese pasado tan problemático pero, al mismo tiempo, rico y lleno de posibilidades para el presente, no sólo significó para cada uno de ellos un gran trabajo emocional sino un ejercicio radical de generosidad intelectual.

En segundo lugar, queremos agradecer a todas las amigas, amigos y colegas de la Red Conceptualismos del Sur. El espacio de interlocución y debate abierto por todos ellos en torno a las relaciones entre el arte y la política en la dura escena setentista en América Latina, no sólo animó desde el principio la elaboración de este trabajo sino que marcó de forma esencial la perspectiva desde la cual finalmente se abordó este ejercicio de restitución de la memoria de los artistas vinculados al Taller 4 Rojo. En especial, queremos dejar constancia de los valiosos aportes que nos hicieron Ana Longoni, Fernando Davis, María Fernanda Cartagena y Sueli Rolnik. Sin duda, sus apuntes —pero también sus ideas críticas sobre nuestro trabajo— nos guiaron en la difícil tarea de trabajar con la memoria de los artistas implicados y, sobre todo, en la activación de un pasado claramente vinculado con las tenaces oclusiones del presente cultural colombiano.

Dentro de la Red Conceptualismos del Sur, también queremos agradecer a Graciela Carnevale las agudas observaciones que nos regaló durante su corta estadía en Bogotá cuando vino a presentar el archivo de Tucumán Arde en la Galería Santa Fe, en septiembre de 2010. Las conversaciones que sostuvimos con ella todavía resuenan en algunas de las ideas que plantearemos más adelante.

Va también un agradecimiento especial a Miguel López por su intervención editorial para que publicáramos el ensayo “Conjugar el pasado plural: hacia una historia crítica del Taller 4 Rojo” en el dossier *Contrageografías del arte conceptual*, de la revista española *Artecontexto*.

Agradecemos, además, a los editores de la revista colombiana *Errata*, en donde publicamos el artículo “Archivos, memoria y arte contemporáneo en Colombia: entre la amnesia y la comercialización”. También va un agradecimiento a Katia González de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño por su invitación al Coloquio Errata No. 0, titulado *El lugar del arte en lo político*, en donde presentamos públicamente algunas de las tesis producto de esta investigación.

Para Jaime Eduardo Jaramillo va un especial agradecimiento por la provocativa entrevista que nos concedió en febrero de 2011. Sus observaciones sobre el contexto histórico, político y sociológico de las décadas del sesenta y setenta nos han servido de guía para dilucidar nuestra aproximación al período desde el punto de vista ético y teórico.

También queremos agradecer a Ivonne Pini, Carmen María Jaramillo Jiménez, Álvaro Medina, María Margarita Malagón, Camilo Sarmiento, Alejandro Garay y Miladys Álvarez por sus aportes en el Seminario Internacional Eugenio Barney-Cabrera del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia; para nosotros, ese espacio de debate no sólo significó la oportunidad de presentar los primeros avances de nuestro trabajo sino también de discutir nuestras primeras hipótesis metodológicas.

En la Universidad Nacional de Colombia, también debemos agradecer la complicidad de Marta Combariza Osorio, Directora de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio. Su alegre, amorosa y lúcida compañía durante los altibajos de esta investigación fue muy importante para concluirla.

También queremos agradecer a José Darío Gutiérrez, Presidente de la Fundación Proyecto Bachué, puesto que sin su apoyo y comprensión para con nuestro proyecto, este libro nunca se habría publicado.

Por último, es necesario dar las gracias a las personas que estuvieron a nuestro lado como amigos pero también como compañeros en la incertidumbre de todos los días. Va un abrazo para Andrés Villaveces, Jaime Cortés, Mónica Briceño, Pedro Felipe Hinestrosa Díaz del Castillo, Apolo Villaveces, Uma Moto y Lena Roma.

Introducción





Los supuestos de este nuevo documento sobre el Taller 4 Rojo

El Taller 4 Rojo. Fundado en 1972, con el fin de agrupar a los artistas plásticos unificados en el interés de hacer una investigación sobre la realidad colombiana, para vincular su producción artística al proceso de transformación del país.

Ha realizado investigaciones en el campo de la gráfica (grabado, serigrafía, fotografía, técnicas de impresión), el cartelismo y las pancartas murales vinculadas a los movimientos populares en Colombia.

Desde su fundación ha realizado exposiciones en sindicatos, agremiaciones y barrios populares en diferentes sitios del país.

Ha participado en los Encuentros Latinoamericanos de la Plástica realizados en La Habana – Cuba.

Ha promovido discusiones y debates sobre el problema de la Cultura en Colombia.¹

El Taller 4 Rojo es un referente ineludible cuando se habla en Colombia sobre el lugar de las prácticas artísticas dentro de las luchas de los movimientos sociales y políticos en la década de los años setenta —uno de los períodos, hay que decirlo de entrada, más autoritarios en la historia política del país. Conformado, en sus diversas etapas, por Carlos Granada (1933 - 2015), Nirma Zárate (1936 – 1999), Diego Arango (1942), Umberto Giangrandi (1943), Jorge Mora (1944) y Fabio Rodríguez Amaya (1950), este colectivo artístico convocó, además, a numerosos creadores, intelectuales y actores políticos de la época, en un experimento poético-político sin precedentes en el país, que rebasó con creces la producción gráfica y el cartelismo, áreas a las que tradicionalmente se le ha confinado en la historiografía modernista del arte.

Volver hoy sobre sus huellas y sus testimonios significa emprender un proyecto complejo, no solamente por el carácter abiertamente polémico de su memoria sino por las diversas amnesias y cordones de sanidad

¹ Taller 4 Rojo. *Testimonios*. Giangrandi, Granada, Rodríguez. Taller 4 Rojo, Bogotá, 1974.



El público asistente a la exposición *Encuentro latinoamericano de artistas plásticos* observa la obra de Nirma Zárate titulada *Valla sobre problemática del campesinado* (Ca. 1972). Esta muestra, organizada por el artista venezolano Régulo Pérez en Caracas, en octubre de 1973, reunió algunas de las obras que se expusieron un año antes en el Primer Encuentro de Plástica Latinoamericana organizado en La Habana, Cuba, por Casa de Las Américas y el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) de Chile. En la nota de prensa que cubrió el evento se informó que, al igual que en La Habana, en Caracas los artistas participantes también realizaron un llamamiento a todos los artistas plásticos latinoamericanos para que se incorporaran a “las luchas populares” con el fin de dar “un nuevo sentido a la creación artística en nuestro continente...”. Tomado del periódico Punto. Lunes 1 de octubre de 1973. Caracas. Archivo Casa de Las Américas.



Valla sobre problemática del campesinado (Ca. 1972), de Nirma Zárate, que hizo parte de la muestra *Arte crítico: historia y política en las colecciones del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia* (2007). Foto W. A. López Rosas, 2007. Archivo Taller Historia Crítica del Arte.

ideológicos que se deben sortear en este proceso. Así, el libro que el lector o lectora tiene en sus manos es uno de los primeros resultados de este proyecto. Se trata de una serie de entrevistas que, ordenadas temáticamente, sitúan en un primer plano las voces de Carlos Granada, Diego Arango, Umberto Giangrandi, Jorge Mora y Fabio Rodríguez Amaya, integrantes vivos al momento de realización de esta investigación de esa aventura poética y política que significó el Taller 4 Rojo en la problemática década de los años setenta en Colombia.²

El origen de este proyecto —cuyo título original fue «Militancias artísticas y compromisos de la estética en Colombia: la obra del Taller 4 Rojo y las alternativas políticas de la plástica en la década de los setenta» (2008)— se encuentra en el trabajo que habíamos venido realizando los miembros del Taller Historia Crítica del Arte desde 2004 y en el amplio y sugestivo diálogo que, desde 2007, empezamos a sostener con los integrantes de la Red Conceptualismos del Sur.³ En particular, dos eventos que lideramos

2 Debido a la perspectiva historiográfica y metodológica que hemos construido aquí, este trabajo presenta un gran vacío sobre la participación de la única mujer integrante del grupo. Sin embargo, estamos convencidos de que los lectores y lectoras encontrarán en los testimonios aquí reunidos, diversos pasajes para comprender el papel de Nirma Zárate dentro del colectivo y, más allá, si se quisiera, para construir un análisis de los procesos aquí narrados desde las perspectivas de género. Sin duda, los investigadores e investigadoras comprometidos con estas perspectivas teórico-políticas encontrarán significativos pasajes no sólo para escudriñar la mirada masculina sino para establecer las tensiones ideológicas dentro de las que se instauró el ejercicio profesional de la imaginación artística por parte de la mujer en ese período, pero también para señalar el derrotero de lo femenino dentro de las tensiones que configuraron a la izquierda en el campo político. Por otra parte, a lo largo del texto hemos procurado privilegiar la publicación de la documentación hemerográfica relacionada con las actividades artísticas de Zárate para así saldar en parte nuestra deuda con la memoria de su trayectoria profesional.

3 El proyecto mencionado fue propuesto a la Red Conceptualismos del Sur para que hiciera parte del macro-proyecto que este colectivo de investigadores presentó al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y a la Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior (SEACEX) de España en 2009, en cumplimiento del programa de acción política e investigación que la misma Red se había fijado con respecto a los legados del arte contemporáneo latinoamericano y, en especial, con respecto a la memoria de las prácticas artísticas críticas setentistas en este ámbito (Cf. Red Conceptualismos del Sur. «Declaración instituyente». <http://redcsur.net/>). En consecuencia, el libro que los lectores y lectoras tiene en sus manos es uno de los resultados de aquel macro-proyecto, y aparece articulado a los esfuerzos que este colectivo de investigadores y activistas ha venido realizando con respecto a ciertos acervos documentales particulares (<http://archivosenuso.org/>) e, incluso, a la reflexión sobre las prácticas artísticas revulsivas más

en el 2007 nos permitieron confrontar nuestros primeros acercamientos a la escena artística colombiana de las décadas de los años sesenta y setenta y, en especial, a las conflictivas relaciones que los artistas y críticos de arte sostuvieron con el campo político en dicho período. La exposición *Arte crítico: historia y política en las colecciones del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia* (2007)⁴ y la I Cátedra Latinoamericana de Historia y Teoría del Arte “Alberto Urdaneta”: Arte y acción política (2007), se conjugaron para permitirnos establecer un nutrido grupo de preguntas sobre la obra, la trayectoria y, particularmente, el legado del Taller 4 Rojo en la escena más contemporánea del arte en Colombia. La exposición y, sobre todo, la fotoserigrafía de gran formato titulada *Valla sobre problemática del campesinado* de Nirma Zárate, que rescatamos de las reservas del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia y mostramos al público por primera vez desde los años setenta, nos permitieron abrir un gran espectro de trabajo que unos meses más tarde se vería enriquecido por las discusiones que sostuvimos con los invitados a la I Cátedra “Alberto Urdaneta”.⁵

A estos dos espacios se sumó la retrospectiva sobre la obra de Umberto Giangrandi, que el artista y curador Raúl Cristancho había organizado para el mismo museo en los primeros meses de 2007. Por el rol que algunos de nosotros desempeñábamos dentro del equipo que dirigía el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, tuvimos la oportunidad de entablar un largo y fructífero diálogo con Giangrandi y entrar en contacto con Fabio Rodríguez Amaya, quien, en aquel momento, visitaba el país después de un larguísimo exilio. La disposición a revisar su propia

contemporáneas (Cf. VV. AA. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012).

4 La exposición *Arte crítico: historia y política en las colecciones del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia* se realizó en el Museo de Arte de esta casa de estudios, entre el 12 de julio y el 4 de agosto de 2007. La curaduría estuvo a cargo de William Alfonso López Rosas, con la asistencia de Paula Matiz, Juan Gabriel Pineda y Halim Badawi Quesada.

5 La I Cátedra Latinoamericana de Historia y Teoría del Arte “Alberto Urdaneta” se realizó en el Centro de Convenciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango el 17, 18 y 19 de septiembre de 2007, y contó con la participación de Esteban Rey, Fernando Matamoros, John Holloway, Maris Bustamante, Manuel Santana, Miguel López, Olivier Debroise y Sergio Tischler. Por el Taller Historia Crítica del Arte participaron David Gutiérrez Castañeda y William Alfonso López Rosas, quienes también conceptualizaron el evento, con la asesoría de Hierson Rojas.

trayectoria durante los intensos días del montaje de la muestra, nos permitió acercarnos de forma privilegiada a la obra de Giangrandi y, sobre todo, a su intrincada relación con el momento histórico que tanto nos intrigaba. El reencuentro de éste con Rodríguez Amaya, por otra parte, nos permitió ser testigos de excepción de un momento particularmente significativo para la historia personal de estos dos artistas, momento en el cual, ambos estuvieron dispuestos a rememorar con alegría, pero también con ironía, ese pasado latente y, sin duda, irrefrenablemente presente que se respiraba en aquella exposición.

En este contexto nos propusimos operar integrando perspectivas histórico-críticas, poéticas y políticas, con el fin de *des-sedimentar* aquellos discursos sobre el Taller 4 Rojo que en vez de activar el conocimiento sobre su trayectoria, habían adormecido su potencia crítica, interpretando su trabajo desde las polaridades ideológicas típicas del modernismo que se instauró en Colombia como corriente artística, historiográfica y crítica hegemónica desde mediados del siglo XX. Además de establecer un mapa del radio de acción y de los medios que este colectivo implementó para llevar a cabo sus ideas y proyectos en la pugnaz escena cultural setentista, también buscamos restablecer su relevancia dentro de la configuración no sólo del arte más contemporáneo sino su pertinencia dentro de la compleja y confusa realidad política de nuestra coyuntura.

Entre ese momento inicial y la presentación de este libro, corre un largo trecho en el que hemos venido acercándonos paulatinamente, a través de los instrumentos metodológicos de la historia oral,⁶ a las trayectorias individuales de los artistas implicados, a las propuestas particulares del colectivo y al momento polivalente que vio emerger, en medio de grandes disputas, una propuesta que se estableció en franca oposición a la institucionalidad artística y a las diversas y radicales opciones políticas de su momento. El contacto directo con las memorias que estos artistas

6 Algunos de los textos de referencia que hemos trabajado para configurar nuestra perspectiva metodológica son: Thompson, Paul (1978). *The voice of the past*. Oxford University Press, Oxford - New York, 1988; Joutard, Philippe (1983). *Esas voces que nos llegan del pasado*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires - México D. F., 1999; Marinas, José Miguel y Santamaría, Cristina (Compiladores). *La historia oral: métodos y experiencias*. Debate, Madrid, 1993.

guardaban para sí nos fue mostrando, en el camino, que el primer paso de nuestra investigación debía estructurarse a partir del rescate del testimonio y, sobre todo, a partir de la apertura de un espacio para la representación pública de los recuerdos particulares que cada uno de los integrantes vivos del Taller 4 Rojo, en muchos sentidos, había estado esperando. Allí, desde nuestro punto de vista, existe un principio teórico y ético irrenunciable para construir una crítica a la historia artística, pero sobre todo para empezar a discutir las versiones autoritarias y monológicas de la modernidad cultural en Colombia.

En este contexto, este libro trata de hacer explícitas las disputas sobre la memoria y en la memoria de estos artistas, y por esta vía se propone poner en tensión las conceptualizaciones que diversos teóricos han elaborado como eje metodológico y como perspectiva ideológica para estudiar y reactivar los trabajos del Taller 4 Rojo en el presente.⁷ El carácter dialógico del testimonio, sumado al ejercicio de reinterpretación que realiza el sujeto que recuerda dentro de su contexto presente —sobre todo cuando las condiciones traumáticas que obligaron a su silencio en el pasado no han desaparecido⁸— surge, entonces, como el pivote fundamental de esta primera fase de nuestra investigación. Experiencia y narración, desde esta perspectiva, constituyen la materia dura del testimonio que, como documento, como fuente de primera mano, buscamos entregar a los especialistas y al público de las artes plásticas y visuales, pero sobre todo a los jóvenes creadores y activistas contemporáneos cuya imaginación no puede eludir hoy la pregunta ético-política sobre la inserción de sus prácticas culturales en la realidad social.

⁷ Algunos de los referentes que hemos trabajado son: Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica - Goethe Institut, México D. F.; Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires - Madrid; Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria* (1994). Anthropos, Barcelona, 2004; Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido* (2002). Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2004; Sánchez G, Gonzalo (2006). *Guerras, memoria e historia*. La Carreta Histórica, Medellín; y Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria* (1995). Paidós, Barcelona, 2008.

⁸ Cf. Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI Editores, Argentina.

Al situar en el primer plano de nuestra indagación la tensión entre vivencia y narración, entre experiencia y lenguaje, buscamos establecer un derrotero hacia ese pasado elusivo pero al mismo tiempo pregnante que emerge de la voz de cada uno de los artistas implicados en los proyectos que el Taller 4 Rojo implementó desde su confusa aparición en el medio artístico, al iniciarse la década de los setenta, hasta su disolución, al finalizar ese mismo período. En este sentido, buscamos fundar un archivo vivo que, precisamente desde su acto fundacional, incorpore el imperativo de activar para y por el presente la memoria de las desobediencias estético-políticas implícitas en él.

En los últimos años, en América Latina, se han realizado varios ejercicios de recopilación y revisión de las prácticas artísticas que problematizaron las relaciones entre las prácticas artísticas y la política a partir de la década de los años sesenta. En este contexto, la indagación sobre la articulación de las estrategias poéticas dentro de los procesos políticos y sociales en este período ha sido un eje fundamental para los investigadores dedicados a la exploración de estos problemas. Ejercicios como el de Nelly Richard sobre la Escena de Avanzada chilena, en la década de los ochenta⁹; como el de Ana Longoni y Mariano Mestman sobre la vanguardia rosarina en los sesenta en Argentina¹⁰; el análisis de Suely Rolnik sobre la experiencia corporal en la obra de Lygia Clark desde la década de los sesenta en Brasil¹¹; la revisión de Patricia Betancur sobre los métodos poéticos y políticos en las acciones y arte-correo de Clemente Padín en los ochenta en el Uruguay¹²; y la discusión adelantada sobre colectividades y estrategias urbanas en los setenta en México, por Olivier Debroise, Cuauhtémoc Medina, Pilar García Germeño y Álvaro Vázquez Mantecón¹³, presentan un panorama diverso y plural.

9 Cf. Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI, Buenos Aires.

10 Cf. Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2000). *Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino*. El cielo por asalto, Buenos Aires.

11 Cf. Rolnik, Suely (2007). "La memoria del cuerpo contamina el museo". En: *Arte y revolución*. Brumaria 8. Brumaria, Madrid; p. 99 y ss.

12 Cf. AA.VV. (2005). *Clemente Padín*. Banco Central del Uruguay, Montevideo.

13 Cf. VV. AA. (2006). *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México 1968 - 1997*.

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México; y Debroise, Olivier. *El secuestro*

A este complejo territorio investigativo se une el espacio abierto por la Red Conceptualismos del Sur con respecto al estudio y reactivación de las prácticas artísticas conceptualistas que tuvieron lugar en el territorio latinoamericano durante las décadas de los sesenta y setenta¹⁴ que, en un primer momento, ha presentado avances sobre los archivos artísticos relacionados con éstas y, en un segundo momento, ha empezado a publicar resultados sobre la escritura crítica en Frederico Morais, Juan Acha, Roberto Jacoby y Walter Zanini, las redes artísticas alternativas (ediciones de poesía visual y arte-correo), El Siluetazo y las estrategias creativas del movimiento de derechos humanos en Argentina¹⁵.

Nuestra investigación busca articularse a este escenario a partir de una revisión crítica de la memoria del Taller 4 Rojo, que permita reflexionar de manera explícita y profunda sobre las relaciones entre arte, sociedad y política, integrando como un factor relevante el amplio campo de tensiones políticas presentes en Colombia en las décadas de los años sesenta y setenta y las pugnas que, en su afán por definir una poética oportuna y pertinente, enfrentó el grupo de artistas que apostaron por la transformación de la sociedad en ese complejo y violento momento de la historia política y cultural del país. Sólo mediante un acercamiento semejante, creemos, será posible reconocer aquellos postulados y ejercicios estéticos y políticos que se configuraron en la época y, además, discutir la vigencia y pertinencia del legado artístico de la generación de creadores, intelectuales y activistas plásticos que apostaron por la inserción directa de las artes en las dinámicas de configuración de una sociedad más justa y democrática en la Colombia de la segunda mitad del siglo XX.

En consecuencia, este libro recoge una serie de entrevistas realizadas en Bogotá a los miembros vivos del colectivo artístico en diferentes momentos, desde mediados del año 2009 hasta finales de 2013. Se trata de la transcripción de los diálogos que sostuvimos indistintamente algunos de los miembros del Taller Historia Crítica del Arte con Carlos Granada,

del arte conceptual en México en los años setenta. (Sin publicar, 2007).

14 Freire, Cristina y Longoni, Ana –organizadoras– (2009). *Conceitualismo do sul / sur*. Annablume, São Paulo.

15 Cf. <http://redcsur.net/>

Umberto Giangrandi, Diego Arango, Jorge Mora y Fabio Rodríguez Amaya, ordenados a partir de las siguientes temáticas:

- 1.- Las trayectorias vitales y profesionales de los miembros del colectivo.
- 2.- Las diferentes versiones de la fundación del Taller 4 Rojo.
- 3.- Los procesos creativos y pedagógicos implementados por el grupo.
- 4.- Las relaciones del colectivo con los movimientos sociales y políticos.
- 5.- El lugar del ámbito universitario en la configuración y trayectoria del Taller 4 Rojo, y
- 6.- La disolución del grupo.

Se trata de seis ejes temáticos estratégicamente planteados —no sobra decirlo, después de haber registrado, transcrito, estudiado y editado la totalidad del material reunido en diálogo directo con nuestros entrevistados— para ordenar los diferentes planos y dimensiones de la acción del Taller 4 Rojo. Con esta organización buscamos construir contextos, diferenciar escenarios y focalizar los principales debates en relación con la trayectoria del colectivo y, sobre todo, dilucidar los supuestos de su compromiso y de su trabajo colectivo, en su compleja articulación grupal. Este triple criterio, por otro lado, busca que el lector o lectora establezca por su cuenta los vasos comunicantes de los disímiles espacios sociales dentro de los cuales actuó este grupo de artistas. Por su vocación interdisciplinaria, pero particularmente por su disposición al debate y a la colaboración con actores claves de la esfera de los movimientos sociales, de la comunicación alternativa y del periodismo crítico, de las artes escénicas, del cine y de la televisión, de la publicidad, del mundo de la salud pública y la psiquiatría, y por su puesto de la academia, de los partidos políticos y de los movimientos de la fragmentadísima izquierda setentista, este grupo de artistas —tal vez como ningún otro actor del campo cultural de ese momento en Colombia— logró establecer una sinergia a través de la cual se pueden, sin muchas dificultades, percibir las dimensiones de la desobediencia política que se fraguó a lo largo y ancho de esa década en el país e intuir las dimensiones de la represión desatada de forma sistemática desde la Presidencia de la República por el régimen del liberal Julio César Turbay Ayala (1916 - 2005), desde septiembre de 1978, cuando se expidió y puso en funcionamiento el infausto Estatuto de

Seguridad que instauró en el país ya de forma franca y abierta la Doctrina de Seguridad Nacional.

La primera sección busca dar al lector o lectora una imagen compleja de la diversidad de trayectorias intelectuales y vitales que se cruzaron en el proceso de configuración del Taller 4 Rojo. Allí se encuentran ordenados los pasajes en los que nuestros entrevistados se concentraron en recordar o caracterizar su etapa de formación, sus primeros años en el ejercicio profesional e, incluso, algunos hechos clave de su juventud, que eventualmente pudieran dar algún tipo de luz sobre la racionalidad de sus posturas éticas, políticas y estéticas posteriores.

En la segunda sección dispusimos los pasajes en los que Granada, Giangrandi, Arango, Mora y Rodríguez Amaya estuvieron dispuestos a darnos su versión sobre el origen del Taller 4 Rojo. Siendo uno de los tópicos más polémicos entre ellos, pensamos que se trata de un tema que merece tildo aparte para hacer explícitas las diferencias de perspectiva sobre el proceso de configuración del colectivo, puesto que esas diferencias no sólo pueden ayudarnos a entender la ruptura final sino también las tensiones ideológicas, éticas y estéticas que dieron vitalidad a su acción en el período en que se mantuvieron juntos.

En la sección que hemos titulado “Los procesos creativos y pedagógicos”, hemos situado aquellos pasajes en los que cada uno de los miembros del colectivo nos refirió anécdotas o hechos clave para discernir no sólo la trayectoria del grupo dentro de la escena artística de los años setenta sino también para entender la lógica presente en cada una de las posiciones que tomaron como colectivo e individualmente en la labor de construcción de una poética pertinente. Allí, los lectores del libro también encontrarán una rica y compleja visión del mundo cultural colombiano en las décadas de los años sesenta y setenta. En este sentido, se trata, sin duda, de una inmersión, por la vía testimonial, en uno de los momentos de transición social y política más complejos y contradictorios de la historia del siglo XX, al menos desde el punto de vista de la escena cultural.

Por otra parte, en esta sección del libro hemos reunido aquellos pasajes en los que Granada, Giangrandi, Arango, Mora y Rodríguez Amaya se refirieron a los fundamentos éticos de sus convicciones plásticas, así como a los proyectos que emprendieron como colectivo en su proyección hacia las comunidades y los actores sociales populares. Sin la menor duda resaltan aquí, por su significación para la situación contemporánea del arte, los debates que sostuvieron para echar a andar su escuela de grabado, las polémicas en que se enfrascaron para delimitar la noción de “investigación” como fundamento inapelable de la creación visual, las intuiciones sobre las que operaron para usar la fotografía como herramienta etnográfica pero también para caracterizarla como medio autónomo y, sobre todo ello, los riesgos que corrieron para asumir la “investigación de campo” como médula conceptual de sus nociones de la experimentación poética y del proceso creativo pero también como eje de sus concepciones sobre la acción política, unida de forma irrenunciable a la pulsión, al empecinado y tenaz compromiso con una idea del artista que rompía los estrechos moldes del modernismo, ya para ese momento completamente hegemónico en el ámbito colombiano.

En la cuarta sección del libro, el lector o lectora encontrará focalizadas las memorias que los cinco artistas tienen sobre las diferentes y problemáticas posturas que asumieron dentro del enmarañado y pugnaz campo político de la época. Las definiciones más urgentes, pero también los más álgidos posicionamientos, y sobre todo las más sentidas y acendradas convicciones, aparecen aquí como la materia central, como la columna vertebral del relato. Sin duda, la fragmentación de la izquierda —así como su dogmatismo, sectarismo y acendrado autoritarismo— aparecen como motivos que repican agudamente en la memoria de nuestros cinco protagonistas. Tal vez en este pasaje más que en cualquier otro, el trauma —ligado a los peligros que vivió la imaginación creadora— y las celadas que se tendieron a la libertad del artista, aparecen aquí como tópicos protagónicos, enraizados en los debates sobre los conceptos de militancia, compromiso y solidaridad.

Aunque la relación de cada uno de los miembros del Taller 4 Rojo con la Universidad Nacional de Colombia tiene una tesitura muy diferente y no todos se desempeñaron como profesores de la Escuela de Bellas Artes de esta casa de estudios, en la quinta sección del libro, el lector o lectora encontrará las memorias del colectivo sobre las dinámicas que tuvieron como epicentro la academia. Para todos, indefectiblemente, la Universidad Nacional de Colombia se comporta positiva o negativamente como un lugar de encuentro pero también como un espacio de lucha, como un referente ineludiblemente sugestivo. De allí parten y allí llegan casi todas las dinámicas históricas significativas para comprender la trayectoria del Taller 4 Rojo y para discernir tanto la formación como el desarrollo de los debates centrales que definirían la relación entre su acción poética y su acción política.

En la última sección del libro, como es fácil inferir, hemos reunido los debates que finalmente dieron al traste con el proyecto colectivo. Aunque las alusiones a la relación del Taller 4 Rojo con el grupo de intelectuales que estaba detrás de la revista *Alternativa* aparecen episódicamente en algunas de las secciones anteriores, aquí ocupan un lugar central. Sin duda, adelantando alguna hipótesis interpretativa, lo que estaba en juego en ese escenario no era otra cosa que la asunción de Granada, Giangrandi, Arango, Zárate, Mora y Rodríguez Amaya ya no como artistas sino como intelectuales, si seguimos la definición que de estos plantea el sociólogo francés Pierre Bourdieu¹⁶. El debate sobre su lugar en la producción editorial de la publicación, a nuestro modo de ver, no puede ser tomado como una simple riña personal entre artistas, periodista y científicos sociales, sino como un capítulo clave de la 'autonomización' del campo artístico, en el que la urgencia de cambiar la sociedad obligaba a este colectivo artístico a intervenir en el ámbito de la política, con base en el capital cultural y, por tanto, ético, que le había dado su labor como creadores, como profesionales de la imaginación.

Los lectores y lectoras del libro encontrarán, por otra parte, un profuso y complejo conjunto documental principalmente de carácter hemerográfico.

16 Cf. Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona.

Su función va más allá de la simple ilustración o constatación de las afirmaciones de nuestros protagonistas. Aunque sabemos que aquí hemos puesto en juego el estatuto epistemológico que tradicionalmente tiene el documento dentro de las Ciencias Sociales y particularmente dentro de la historia del arte, y que este tema ameritaría una discusión más extensa, por ahora sólo queremos señalar que este conjunto documental configura un relato paratextual, que otorga perspectiva histórica a los testimonios y, por otra parte, da densidad narrativa a los contextos biográficos, pero también a los escenarios sociales a los que Granada, Giangrandi, Arango, Mora y Rodríguez Amaya aluden en cada una de sus intervenciones. La construcción de este continuo narrativo paralelo está relacionada con el interés que, como grupo de investigación, tenemos frente a la crítica y renovación de la historiografía modernista dominante en Colombia, y también con nuestro compromiso —como miembros de la Red Conceptualismos del Sur— de dar valor a los archivos sobre arte latinoamericano ubicados en el país.¹⁷

Cada uno de estos seis grandes capítulos, a su vez, está dividido en cinco subsecciones, en donde los lectores y lectoras encontrarán el testimonio particular de Granada, Giangrandi, Arango, Mora y Rodríguez Amaya. Esta disposición editorial obedece a un simple orden cronológico, determinado por las fechas de sus nacimientos. No hay aquí la intención de establecer algún tipo de jerarquía interpretativa anterior al relato. Por otra parte, se busca establecer por contraste la pluralidad de sus posiciones, pero también la cercanía de ellas; de tal manera que, al final, quien haya transitado por todas las páginas de este libro, se lleve para sí una imagen compleja y polifónica de la trayectoria del colectivo

Aunque éste no es el lugar para extenderse sobre los debates que hemos venido adelantando en otros escenarios a propósito de la hegemonía de la historiografía modernista del arte modernista en el medio colombiano y sus consecuencias con respecto a la reconstrucción de la labor de actores culturales fundamentales para la configuración de una tradición artística e

¹⁷ Cf. <http://redcsur.net/>

intelectual desobediente¹⁸, sí vale la pena señalar, al menos, que nuestra investigación sobre el Taller 4 Rojo está enmarcada en la crítica al grosero achatamiento y olvido profundo que esta corriente historiográfica ha impuesto sobre las relaciones que diferentes artistas e intelectuales activaron y han activado entre el campo artístico y el campo político, particularmente a lo largo del siglo XX. En este contexto, estamos convencidos de que la crítica a la neutralización de las tradiciones artísticas e intelectuales críticas pasa por la activación narrativa de los inexplorados y ricos acervos documentales que guardan los creadores, los investigadores y otros agentes del campo del arte en Colombia¹⁹. En este aspecto, como en muchos otros, pesamos que la neutralización de estas tradiciones críticas es funcional a la institucionalidad cultural instaurada por el sistema político colombiano desde el período del Frente Nacional (1958 a 1974), sobre todo porque los acervos documentales guardados por las principales bibliotecas y centros de documentación en el país han sido configurados por políticas de la memoria inspiradas en ese mismo paradigma de representación y canonización historiográfica, constituyendo un régimen de representación parcial y abiertamente ocluido a la construcción de relatos histórico-artísticos y culturales alternativos.

De modo que aún hoy, cuando estamos entregando este primer resultado de nuestra aproximación a la polémica memoria del Taller 4 Rojo, creemos que todavía tiene sentido seguir afirmando que los materiales

18 Cf. En las tres versiones del Seminario Internacional Eugenio Barney-Cabrera, organizadas con el apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia y realizadas consecutivamente en 2008, 2009 y 2010 —en diálogo con el grupo de investigación en Historia del Arte Colombiano del Doctorado en Arte y Arquitectura de esa misma casa de estudios, liderado por Ivonne Pini y María Clara Bernal—, planteamos algunas de nuestras ideas sobre la crítica al paradigma histórico-artístico dominante en Colombia. (Cf. VV. AA. *Modernidades divergentes. III Seminario Internacional Eugenio Barney-Cabrera*. En: *Textos 22. Documentos de historia y teoría*. Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad y el Doctorado en Arte y Arquitectura - Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2010). Quien esté interesado en este tema, también podrá encontrar algunas ideas germinales sobre nuestra polémica en Taller Historia Crítica del Arte (2008). Miguel Díaz Vargas. *Una modernidad invisible*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá.

19 Cf. Taller Historia Crítica del Arte (2010). "Archivos, memoria y arte contemporáneo en Colombia: entre la amnesia y la comercialización". En: *Errata*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño - Alcaldía Mayor de Bogotá, No. 1, abril; p. 54 y ss.

documentales de que disponemos siguen siendo inestables²⁰. Signada por la persecución política y, en consecuencia, por sistemáticas y eficaces políticas del olvido, la reactivación de la memoria del Taller 4 Rojo pasa por la configuración de territorios documentales no colonizados por la amnesia colectiva, que permitan la posibilidad de conjugar el pasado en la primera persona del plural. Con Leonor Arfuch, creemos que “la ventaja que ofrece el paradigma de la narrativa en Ciencias Sociales es precisamente la posibilidad de construir tramas de sentido a través de la *confrontación* y la *negociación* —entre personajes, argumentaciones, temporalidades disyuntivas, lenguas diferentes, voces protagónicas y secundarias—, y articularlas en relatos cuya lógica interna sea susceptible de ser *mostrada*, no impuesta desde una exterioridad”.²¹

Para cerrar esta primera parte de nuestra publicación, hemos querido volver sobre uno de los textos que a lo largo de los últimos años dimos a conocer al público interesado en nuestro trabajo. Se trata de «7 tesis sobre el Taller 4 Rojo» que presentamos en uno de los coloquios que organizó la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, en Bogotá en 2010, para lanzar la revista *Errata*. Este texto, desde nuestro punto de vista, compendia de forma sistemática nuestra posición frente a los retos que implicaba (y todavía implica) establecer un itinerario investigativo sobre los trabajos del Taller 4 Rojo, conscientes de las dificultades que entraña hablar del pasado en un presente que se empecina en no abandonar ninguno de los violentos rasgos que caracterizaron ese tiempo pretérito desobediente que queremos discernir y reactivar. Los lectores y lectoras encontrarán en este texto, el derrotero metodológico que empezábamos a configurar cuatro años atrás para emprender nuestro diálogo con los miembros del Taller 4 Rojo.

Volver sobre ese texto nos permite no sólo documentar nuestro propio proceso de investigación sino también ofrecer a los lectores y lectoras de

20 Cf. Taller Historia Crítica del Arte (2009). «Conjugar el pasado en plural: hacia una historia crítica del Taller 4 Rojo». En: *Artecontexto. Arte, cultura, nuevos medios*. ARTEHOY, Madrid, No. 24, p. 26; Cf. Suárez, Sylvia Juliana (2009). «¿Qué pasó con el “arte político”?». En: *Revista Javeriana*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, noviembre - diciembre, No. 760, p. 8 y s.s.

21 Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires; p. 196.

este libro una introducción a los puntos de vista que hemos venido desarrollando en un plano analítico y metodológico que, seguramente, serán completamente explicitados en una segunda entrega. Tenemos la convicción de que los puntos de vista planteados allí siguen siendo vigentes en muchos sentidos, sobre todo con respecto a la tarea de repensar el pasado en un presente pleno de posibilidades.

En este contexto, es importante subrayar que con «7 tesis sobre el Taller 4 Rojo», buscábamos sistematizar nuestra posición dentro del amplio y largo debate que ya para ese momento había construido la Red Conceptualismos del Sur. Se trata, en este sentido, de un texto que documenta, al menos parcialmente, el sentido que para nosotros tenía no sólo nuestra vinculación a ese colectivo de investigadores sino nuestra integración al proyecto de construcción de una mirada continental sobre las prácticas artísticas conscientemente politizadas. Sin duda, más que posicionar nuestro trabajo frente a la corta pero significativa bibliografía que se había dedicado al Taller 4 Rojo dentro de los estudios histórico-artísticos en Colombia, cuando escribimos colectivamente este texto, buscábamos empezar a discenir el lugar que éste tiene dentro de la enorme, compleja y plural escena continental.

Es necesario aclarar, en este contexto, que aquí hemos evitado de forma consciente e intencional entrar en debate con los textos que en el pasado abordaron la caracterización del Taller 4 Rojo o con las investigaciones que recientemente han emprendido un estudio más detenido de los trabajos de este colectivo²². Como afirmamos en las páginas iniciales, aquí hemos

22 En el momento en que se inició esta investigación, a finales del año 2008 y principios de 2009, los estudios o trabajos sobre el Taller 4 Rojo se reducían a unos cuantos artículos y una que otra tesis. En los siguientes años fueron apareciendo significativos avances, aportados por las investigaciones de Alejandro Gamboa y las exposiciones realizadas por el Equipo Transhistoria. La siguiente es una lista no exhaustiva de la bibliografía publicada en Colombia sobre el colectivo o con referencias significativas a éste, ordenada cronológicamente: Ruiz, Darío (1974). «El camino del realismo en Colombia». En: *Arte y política*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá; Rubiano Caballero, Germán (1978). «La figuración política». En: Barney-Cabrera, Eugenio (director científico). *Historia del arte colombiano*. Salvat, Barcelona - Bogotá, tomo VI, p. 1663 y s.s.; Iriarte, María Elvira (1983). *Historia de la serigrafía en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá; Pini, Ivonne (1987). «Gráfica testimonial en Colombia. Mediados de los sesenta a comienzos de los setenta». En: *Arte en Colombia*. Bogotá, No. 33, mayo, p. 60

querido situar en un primerísimo plano las voces de Carlos Granada, Diego Arango, Umberto Giangrandi, Jorge Mora y Fabio Rodríguez Amaya, de tal manera que nuestro silencio sobre esta tradición no se debe leer como un juicio de valor a cerca de sus supuestos, metodologías o aportes.

Por último, es necesario señalar que las voces de nuestros entrevistados no son en modo alguno homogéneas y los testimonios que nos ofrecieron tampoco están signados por el mismo grado de largueza y profundidad. Aunque, sin duda, todos ellos estuvieron muy dispuestos al diálogo, su situación personal, especialmente con respecto al relato que han ido elaborando sobre su propia trayectoria vital y en particular sobre su participación en el Taller 4 Rojo, pero sobre todo el grado de confianza que logramos construir entre nosotros, difiere en cada caso. Los lectores y lectoras, en consecuencia, encontrarán de entrada la diferencia significativa que existen entre cada uno de los fragmentos de este libro. Bástenos decir, por ahora, y para no alargar más esta introducción, que ésta es la condición “natural” de trabajo con y desde la memoria.

Taller Historia Crítica del Arte

Ciudad Universitaria, Bogotá D. C., octubre de 2014.

a 67; Pini, Ivonne y Guerrero, María Teresa (1993). «La experimentación en el arte colombiano del siglo XX. Década de los años sesenta y setenta». En: *Texto y contexto*. Universidad de los Andes. Bogotá, Colombia, No. 22, diciembre, p. 9 a 42; Medina, Álvaro -editor- (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Museo de Arte Moderno de Bogotá - Norma, Bogotá; Arango, Clemencia (2001). *El auge del grabado contestatario en los años sesenta y setenta en Colombia*. Ministerio de Cultura, Bogotá (Becas nacionales); Academia Superior de Arte de Bogotá (2002). *Colombia, años setenta. Revista al arte colombiano*. Academia Superior de Arte de Bogotá; Torres, José Alfredo (2003). *Diego Arango, Nirma Zárate y Clemencia Lucena. Arte y propaganda*. Facultad de Artes - Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (tesis sin publicar); Pini, Ivonne (2005). «Arte y política en Colombia (de mediados de la década de los setenta a los años ochenta)». En: *Ensayo. Historia y teoría del arte*. Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, No. 10, p. 179 a 212; Guerrero, María Teresa et ál (2007). *Umberto Giangrandi. Testimonio de vida. Pintura, dibujo, grabado, fotografía. Pretextos*, Bogotá; Cristancho, Raúl -compilador- (2007). *Umberto Giangrandi. Testimonio de vida*. Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá; Gamboa Medina, Alejandro (2011). *El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social*. Instituto Distrital de las Artes, Bogotá. El lector interesado en los textos publicados por el Equipo Transhistoria a propósito de la exposición *Rojo y más rojo* puede visitar el sitio web <http://www.transhistoria.laveneno.org/Dcm.htm>.

Siete tesis sobre el Taller 4 Rojo

I

Si se está investigando sobre este tema, es porque hay una ausencia. Hay una ausencia tremenda. Yo creo que cuando la historia empieza a remover sus escombros, encuentra una serie de cosas que realmente son factibles de recuperar para no perder ese legado que ha podido dejarse en cierto momento.

Jorge Mora

Primera tesis: “El retorno a la memoria del Taller 4 Rojo es una necesidad histórica desencadenada por la urgencia actual de una acción poético-política de carácter colectivo. Volver sobre la memoria de este proceso puede ser un eslabón fundamental que, en la situación política, social y tecnológica actual permita imaginar nuevas posibilidades de acción crítica”.

Nuestra investigación sobre el Taller 4 Rojo, desde este punto de vista, tiene un carácter abiertamente político. No se trata de un movimiento nostálgico hacia el pasado con el fin de mitificar nuevos héroes o construir hitos históricos, a la usanza de cierta historiografía conservadora. Se trata, por el contrario, de discernir el tiempo pretérito en busca de claves para fundar nuestra acción como historiadores, artistas y activistas en el presente. Las preguntas sobre el lugar del Taller 4 Rojo en la coyuntura, entonces, son fundamentales: ¿Podemos encontrar, ahora, indicios de la totalidad de su acción? Si es así, ¿a través de qué procesos, instituciones, lugares, personas o discursos trascendió su memoria los cercos de la censura, la persecución política, la represión, el miedo y las mismas pugnas de la izquierda de su momento? Las re-lecturas de su trabajo que han empezado a desarrollarse en los últimos años ¿realmente reactivan el potencial crítico de su acción artística o lo momifican en los códigos de una historia del arte meramente revisionista y auto-centrada en los procesos de discusión disciplinaria? ¿El exterminio y dispersión de la izquierda democrática



Jorge Mora muestra a los investigadores del Taller Historia Crítica del Arte uno de los carteles de la revista *Alternativa*, durante la entrevista concedida en su estudio, en Bogotá, el 14 de junio de 2010. Foto William Alfonso López Rosas, 2010. Archivo Taller Historia Crítica del Arte.

que se vivió desde el final de la década de los años setenta y la ausencia de un mecanismo cultural e institucional para la preservación de su proyecto político impidieron que su legado cultural llegara al presente? ¿Los agudos disensos internos del colectivo contribuyeron orgánicamente a la oclusión de sus posibilidades hacia el futuro? ¿La misma significación poético-política de las prácticas del Taller 4 Rojo dice hoy algo a las jóvenes generaciones de artistas y activistas políticos?

Hay una serie de síntomas que nos hacen pensar que esta inmersión en el pasado reciente ha empezado a cobrar una densidad política muy significativa. Además de la masiva asistencia de público interesado a los eventos académicos que se han organizado en el país sobre las relaciones entre el arte y la política en los últimos años, se trata del interés de algunos historiadores del arte en Colombia y de un grupo cada vez más grande de intelectuales, investigadores y artistas que en la última década han empezado a establecer estrategias para, además de preservar el soporte material de la memoria (fondos documentales, archivos, publicaciones, fotografías, películas, etc.), buscar los mecanismos de reactivación, en el presente, de la experiencia de líderes sociales y políticos, movimientos y organizaciones populares e intelectuales, escritores, cineastas, actores, dramaturgos, músicos y artistas.

Si se pudiera hablar de un “campo” de la memoria en Colombia, tendríamos que describir un panorama muy complejo en el que, además de los grupos y asociaciones de víctimas del conflicto armado y la violencia de Estado, y de todos los movimientos sociales que vindican los derechos humanos, también tendríamos que incluir museos, archivos, centros de documentación y centros de memoria. En este panorama, además, tendríamos que sumar a los investigadores que —en diferentes áreas y desde diferentes perspectivas disciplinarias— han venido desarrollando estrategias para la construcción de una mirada crítica sobre los legados intelectuales e históricos de sindicatos, partidos políticos, movimientos estudiantiles e indígenas. En el área específica de la investigación histórica se destacan, entre otros, el grupo de historiadores que se reúne en la Corporación Colectivo María Cano para la Memoria de los Movimientos

Sociales y las Izquierdas en Colombia;²³ en una dirección similar, también se encuentra el trabajo del sociólogo Jaime Eduardo Jaramillo, quien ha venido realizando una investigación de largo aliento sobre la historia de las disciplinas y la intelectualidad en Colombia. Junto a nuestro trabajo —específicamente sobre el Taller 4 Rojo— están las investigaciones que vienen adelantando Alejandro Gamboa²⁴ y, por otra parte, el Equipo Transhistoria²⁵

Tal vez uno de los trabajos que señala la ruta general de este movimiento hacia el pasado reciente de las ocluidas propuestas culturales de la izquierda y que se destaca dentro del panorama abierto por las significativas investigaciones de historiadores, antropólogos y sociólogos²⁶, es *Un tigre de papel* (2007). El falso documental de Luis Ospina recrea de forma tragicómica al artista de izquierda de la generación de creadores e

23 Alfonso Torres Carrillo, Charles Bergquist, José María Rojas, Juan Carlos Celis Ospina, Klaus Meschkat, Luis Norberto Ríos Navarro, Luis Ignacio Sandoval, María Tila Uribe Jiménez, Mauricio Archila Neira, Miguel Ángel Urrego, Miguel Eduardo Cárdenas, Oscar Calvo Isaza, Ricardo Sánchez Ángel, el Colectivo Memoria y Palabra, y el Centro de Investigación Libertaria y Educación Popular. Cf. <http://memoriayarchivodeizquierdas.blogspot.com/> y <http://memoriaypalabra.blogspot.com/2011/02/saludo-y-adhesion-del-colectivo-frente.html>

24 En este pasaje nos referimos a la tesis de maestría que Alejandro Gamboa estaba elaborando en México y que luego sería premiada por el Instituto Distrital de las Artes, en el marco del Premio de Ensayo sobre el Campo del Arte Colombiano, y publicada con el nombre de *El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social* (Instituto Distrital de las Artes, Bogotá, 2011).

25 Aquí nos referimos a las investigaciones que estaban realizando María Sol Barón y Camilo Ordóñez, únicos integrantes del colectivo Equipo Transhistoria, y que luego dieron pie a la exposición *Rojo y más rojo* que se ha presentado en varios museos del país (Cf. <http://transhistoria.laveneno.org/>).

26 La lista de libros, conferencias e investigaciones que se han publicado en Colombia sobre estos temas no es larga pero sí muy significativa. Baste, para los fines de este texto, citar algunos de los trabajos publicados en los últimos años: Urrego, Miguel Ángel (2002). *Intelectuales, estado y nación en Colombia. De la Guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991*. Siglo del Hombre Editores – Universidad Central (DIUC), Bogotá; Archila Neira, Mauricio (2003). *Idas y venidas, vueltas y revueltas. Protestas sociales en Colombia 1958 - 1990*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia - Centro de Investigación y Educación Popular - Diakonia Acción Ecuménica Sueca, Bogotá; Jaramillo Jiménez, Jaime Eduardo (2007). *Universidad, política y cultura. La rectoría de Gerardo Molina en la Universidad Nacional de Colombia 1944 - 1948*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá; Meschkat, Klaus y Rojas, José María (2009). *Liquidando el pasado. La izquierda colombiana en los archivos de la Unión Soviética*. FESCOL - Taurus, Bogotá.

intelectuales que, nacidos entre el final de los años treinta y el principio de los años cincuenta, interviene en la conflictiva escena setentista, cuando la militancia de izquierda se convierte en una piedra de toque insoslayable dentro de las tomas de posición de todos los agentes del campo cultural de aquel momento.

La ausente, ubicua y ficticia figura protagónica de este filme —Pedro Manrique Figueroa, creado originalmente por los artistas Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz hacia el final de los años noventa— sin duda encarna de forma paradigmática, y por demás irónica, la memoria culposa y paradójicamente alegre de un fracaso político e histórico. En esta película, la conciencia de la derrota —explorada a partir de la utilización paródica de los instrumentos de la investigación etnográfica— establece una distancia que objetiva las posibilidades del pensamiento crítico y creativo y, sobre todo, las posibilidades de la acción poético-política dentro del enrarecido presente que nos ha tocado vivir. La construcción de una falsa memoria, que evade el dolor de hablar del propio fracaso, magnifica el examen de conciencia que toda una generación hace de sí misma a través de la amorosa y masiva burla de la que es objeto este artista inexistente.

Acaso en una vía diferente, los diálogos que estamos sosteniendo con los miembros del Taller 4 Rojo apuntan a dibujar la complejidad de la relación del pasado y el presente, a dilucidar los peligros de la ruta hacia la utopía en un contexto ambiguo y totalmente erizado por el autoritarismo de Estado o por el dogmatismo de izquierda, y a comprender las contradictorias condiciones de posibilidad de la creatividad artística. Los testimonios de Carlos Granada, Diego Arango, Umberto Giangrandi, Jorge Mora y Fabio Rodríguez Amaya, en este sentido, no sólo enriquecen la textura del pasado de un grupo particular de intelectuales, artistas y activistas políticos sino que muestran sus relaciones con procesos de mayor calado histórico. Sus circunstancias personales y, en particular, las tomas de posición que a nivel individual y grupal fueron asumiendo, definen una intrincada trayectoria entretejida de forma sustancial con un mundo en crisis.

A la distancia de 30 años, hacer un ejercicio de memoria para recordar cómo era ese momento, me pone muy tenso pues las relaciones entre los miembros del Taller 4 Rojo eran tensas.

Fabio Rodríguez Amaya

Segunda tesis: “Remontar las memorias del Taller 4 Rojo requiere renunciar a la búsqueda de visiones de consenso. La polifonía es la condición de posibilidad de una interpretación histórico- crítica, ya que en los desencuentros de las versiones aparecen fragmentos valiosos de la experiencia individual y colectiva, y más aún, en los silencios que delatan las dinámicas de poder que han marcado el devenir histórico y nuestras propias posibilidades de enunciación en el presente. Los vestigios y testimonios sobre el Taller 4 Rojo se hallan en el territorio maleable del lenguaje y en la región del trauma: esta inestabilidad es justamente lo que buscamos rescatar.”

Abordar el estudio del Taller 4 Rojo —en un tiempo presente todavía signado por la violencia política y, sobre todo, por la violencia de Estado, y sus diversos agentes paraestatales— implica establecer una ruta de encuentro con el recuerdo a través del testimonio. Éste es el eje y la unidad metodológica fundamental de nuestra indagación. Se trata, en este sentido, de una materia dialógica muy problemática que se instaura dentro de un continuo histórico en el que la represión y esa especie de “higiene” política, artística e intelectual que promovieron los gobiernos del Frente Nacional a través de las políticas de seguridad nacional y guerra contra la insurgencia, pero también contra el pensamiento disidente, todavía hoy opera como autocensura o como silencio. Por otra parte, aquí también siguen vivas las feroces pugnas internas de la izquierda, que determinaron en muy buena medida los disensos ideológicos y las rupturas personales, la oclusión de la libertad de la imaginación —la emergencia de la desconfianza— entre los miembros del Taller 4 Rojo. Se trata de la tupida trama de poder dentro de la cual fue posible su proyecto artístico y pedagógico, pero también de las pugnas que, un tiempo después, cerraron el espacio para los intereses de la creatividad.



Fabio Rodríguez Amaya durante la entrevista concedida al Taller Historia Crítica del Arte en La Vega, Cundinamarca, el 24 de mayo de 2009. Foto William Alfonso López Rosas, 2009. Archivo Taller Historia Crítica del Arte.

En este sentido, las entrevistas que estamos realizando a los miembros del Taller 4 Rojo empiezan a configurar un conjunto discursivo que se enuncia en un debate tácito con los focos de poder que funcionaban y todavía hoy funcionan en nuestro contexto. En este ámbito, se trata de un grupo de subjetividades que hablan dentro de una trama histórica en la que todavía hoy luchan por mantener su equilibrio psíquico y preservar su integridad moral, tal y como señalan los expertos en teoría de la memoria²⁷. Como todos los testimonios sobre experiencias traumáticas, los que relatan aquí los integrantes del Taller 4 Rojo ponen en juego, además de la memoria, reflexiones sobre sí mismos; es decir, funcionan como instrumentos de reconfiguración de la propia identidad²⁸; no son meros medios mecánicos para acceder al pasado sino también espacios de negociación de lo privado y lo público, de lo colectivo y lo personal²⁹, frente a los poderes instituidos y, sobre todo, frente a sí mismos y frente a sus compañeros de grupo.

No queremos “victimizar” a los artistas en cuestión pero tampoco queremos desconocer el carácter traumático de la exploración del pasado que estamos realizando, puesto que allí reside, en muy buena medida, la clave de la restitución del significado y de la validez de la experiencia de este grupo de creadores.

Por otra parte, sus testimonios nos han permitido ir más allá de una versión unívoca sobre la trayectoria del Taller 4 Rojo. Estamos interesados en rescatar el disenso, en hacer que las diferencias existentes entre los

27 Cf. Da Silva Catela, Ludmila (2005). «Testimonios y silencios. La entrevista sobre situaciones límites: análisis y problemas metodológicos». Ponencia presentada en el Taller del Seminario Internacional sobre Memoria e Historia, realizado del 26 al 30 de septiembre en la ciudad de Guatemala, Guatemala. C. A.

(en: <http://168.96.200.184:8080/avancso/avancso/taller7>; consulta realizada el 24 de abril de 2011).

28 Pollak, Michell (1989). «Memoria, olvido, silencio». Texto publicado originalmente en portugués en la *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Vol. 2, N° 3. P. 3- 15. (Traducción de Renata Oliveira para uso interno de curso de posgrado en Antropología de la Memoria y la Identidad. Maestría en Historia y Memoria de la UNL (http://www.comisionporlamemoria.org/investigacion-yense%C3%B1anza/pdf_biblioteca/Pollak-%20Memoria%20olvido%20silencio.pdf))

29 Cf. Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007; p. 67 y s.s.

integrantes del colectivo ocupen el primer plano del análisis, la materia histórica y poética de su reactivación en el presente. En el carácter polifónico, ambivalente, de las realidades construidas por cada uno de los testimonios aquí escenificados, pero sobre todo en su relación con los otros discursos que, tácita o explícitamente interpelan, está la materia central de este proyecto.

Sin duda, en los diálogos que estamos sosteniendo se hacen públicos uno o varios disensos sobre la historia del Taller 4 Rojo. Estos disensos hacen explícito un desacuerdo sobre la forma en que la historia del arte colombiano ha recuperado los trabajos del colectivo, reduciéndolos explícitamente a elaboraciones plásticas en formatos particulares con “tema” político, normalmente identificados como “afiches”. Así, hemos empezado a acceder a varias versiones del mismo hecho y reconocer en ellas interpretaciones en conflicto, en disputa. El desacuerdo sobre el origen del Taller, en este contexto, puede ser un ejemplo paradigmático. En esta dinámica no sólo está en juego la posición de uno u otro de los integrantes del colectivo, sino la autoría del proceso, el gesto original y fundador de la utopía que, por algunos años, los llevó más allá del colegaje. Así mismo, en la búsqueda del relato legítimo sobre el origen del Taller, también está en juego el carácter de la creatividad, la forma específica en que se conjugaron la imaginación de seis artistas para materializar imágenes y procesos, investigaciones y confabulaciones artístico-políticas.

III

Cuando fundamos el Taller 4 Rojo, muchos de los integrantes teníamos ya una serie de preocupaciones con respecto al arte social y al compromiso del artista. O sea que el Taller 4 Rojo viene a ser la consecuencia del trabajo de muchos artistas con respecto a esos temas.

Carlos Granada

Tercera tesis: “El diálogo con el Taller 4 Rojo nos ha llevado a postular una polémica sobre el grupo como productor cultural en la cual, a la percepción del grupo como entidad monolítica se contraponen la del grupo

como proceso; o sea, como un campo dinámico, en el cual se dan, sucesiva e variablemente, cruces de trayectorias individuales, de discursos y prácticas, de disciplinas y de saberes y acciones colectivas. Desde esta perspectiva, los pactos fundacionales ceden su condición para convertirse en procesos biográficos e históricos múltiples.”

Cuando recién empezábamos a explorar la historia del Taller 4 Rojo, uno de los temas que más llamó nuestra atención fue la creatividad artística como un hecho colectivo. Dado que ellos habían sido formados dentro del paradigma del arte modernista y, sobre todo, dentro de la tradición romántica del genio creador, la construcción de un espacio colectivo para la creatividad aparecía ante nosotros como un gran proyecto que se orientaba en varias direcciones: la redefinición del estatuto del autor y de la práctica artística misma dentro del campo del arte; la reconfiguración de la relación entre el arte y el espacio social; y, más allá o más acá, la restitución del lugar de la subjetividad creadora dentro de la acción política colectiva. Desde nuestra perspectiva, en el reto de asumir la práctica artística como un hecho colectivo —en contraste con el fuerte paradigma individualista de la producción artística imperante hasta ese momento en Colombia— residía el principal eje articulador de lo político en las propuestas artísticas del Taller 4 Rojo. Más que su producción temáticamente politizada, más que sus continuas e intensas relaciones con líderes y movimientos sociales, más que la práctica gráfica, la intención de hacer de la creatividad un hecho colectivo, pero sobre todo, la acción concreta de hacerla realidad a través de la Escuela de Grabado y sus múltiples actividades pedagógicas y expositivas, nos parecía el gesto más radical. Ninguna de las agrupaciones de artistas plásticos a lo largo de la historia del arte en Colombia —bien sea la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia, el Movimiento Nacional de Artes Plásticas, la Corporación PROGRÁFICA o, más atrás, el Círculo de Bellas Artes— había asumido el reto de crear colectivamente; ninguna se había comprometido con el reto de subvertir la autoridad de la autoría modernista³⁰.

30 Otra es la situación del mundo del teatro en Colombia, en la que colectivos coetáneos al Taller 4 Rojo, como el grupo del Teatro La Candelaria, asumieron la divisa de la creación colectiva de forma radical y coherente (Cf. Aldana Cedeño, Janneth (2013). «Desarrollo del teatro moderno en

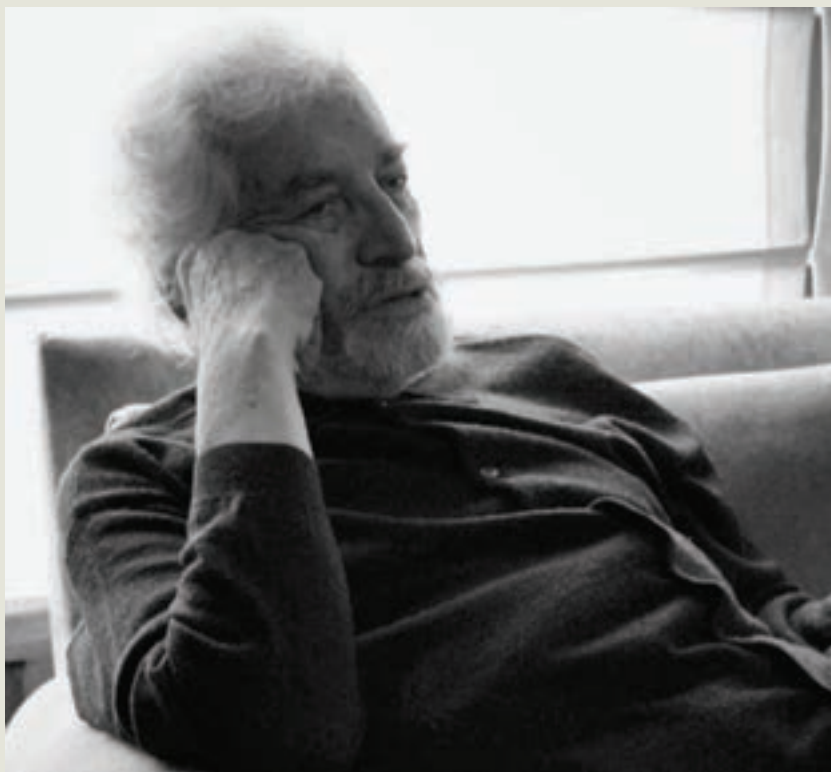
Está claro que la idea que convocó y mantuvo unidos a estos artistas durante un buen tiempo no fue su oficio sino el horizonte táctico que la práctica artística podía tener dentro de los procesos de transformación revolucionaria de la sociedad. En este sentido, los diálogos con los miembros del Taller 4 rojo nos muestran las grandes dificultades y contradicciones que sostuvieron en su fuero interno, en relación con sus compañeros de ruta, para asumir este horizonte. A medida que hemos ahondado, en las largas e intensas horas de diálogo con Carlos Granada, Diego Arango, Umberto Giangrandi, Jorge Mora y Fabio Rodríguez Amaya, hemos vuelto sobre las polémicas internas y públicas que sostuvieron, sobre las contradicciones y las tensiones que enfrentaron en un escenario lleno de peligros. Las diferentes posiciones que cada uno de ellos asumió en disímiles momentos de su trayectoria —de forma personal y como colectivo— y, sobre todo, las heridas grupales que estas posiciones fueron dejando, nos impiden pensar en el Taller 4 Rojo como una unidad coherente y cerrada; el Taller 4 Rojo realmente fue un espacio dialógico en el que todas las tensiones del campo del arte y del campo político se dejaron sentir como en una caja de resonancias.

IV

El Taller 4 Rojo no ha sido una pera con dulce de la plástica. Esos problemas hay que tocarlos. No ha sido una pera con dulce por la misma situación social que se vivía en Colombia. Además de que había mucha radicalidad, había muchas diferencias. Aunque se buscaba un punto de equilibrio en un momento dado, muchas veces las diferencias eran tan fuertes que entorpecían una labor dentro de una mirada ética, dentro de una mirada que no estuviera bordeada, también, por un oportunismo de izquierda. Ahí empieza el marco en donde se movían todas las contradicciones... que eran muchas.

Umberto Giangrandi

Colombia: los grupos experimentales entre 1940 y 1960». En: *Aisthesis*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, No. 53, julio, p. 185 a 202; Esquivel Molina (2014). *Teatro La Candelaria: memoria y presente del teatro colombiano (perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo XXI)*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona (tesis doctoral sin publicar).



Carlos Granada durante una de las sesiones de la entrevista concedida al Taller Historia Crítica del Arte en su estudio en Bogotá, el 15 de julio de 2010. Foto William Alfonso López Rosas, 2010. Archivo Taller Historia Crítica del Arte.

Cuarta tesis: “El estudio del Taller 4 Rojo implica reconocer no sólo la complejidad del contexto histórico en el que se desplegó su acción poético-política sino el enmarañado carácter de su presencia dentro del ámbito de las artes plásticas y dentro del tenso espacio político de los movimientos sociales”.

Definir el Taller 4 Rojo en el ámbito de las luchas sociales y de las pugnas políticas en la década de los años setenta es una de las tareas claves para superar la unidimensionalidad que la historia del arte modernista le ha otorgado a su práctica artística. Aunque esta tarea se enfrenta, hoy, con el miedo a hacer públicas ciertas relaciones específicas, nombres particulares y realizaciones concretas, su tácita presencia en los testimonios de cada uno de los miembros del Taller 4 Rojo empieza a vislumbrar la densidad de sus proyectos, el radio de acción de sus propuestas.

Por ahora, bástenos definir el Taller 4 Rojo —tanto en el contexto artístico como en el político— como una caja de resonancia, un lugar de debate, un punto de encuentro, el objeto de intrigas de grupos y facciones políticas, una escuela de confabulación plástica, una embajada de buenos oficios, el objeto de deseo de ciertos actores culturales, un refugio político, un instrumento táctico, una universidad de la desobediencia, un puerto de entrada y de salida de pactos y conflictos ideológicos y un salón de la disidencia, un espacio de la resistencia.

Si frente a la institucionalidad artística su posición era problemática, sus relaciones con los movimientos sociales y, en especial, con los movimientos políticos de la izquierda no era menos pugnaz, crítica. En este contexto, tal vez uno de los pasajes más significativos de su trayectoria sea el momento en que colaboraron con el grupo de intelectuales y políticos reunidos alrededor de la revista *Alternativa*. En este proceso, el colectivo llega a un punto de quiebre que —según la mayoría de los testimonios— determina una de sus crisis más profundas. La forma de participación en el proyecto que Bernardo García, Orlando Fals Borda, Enrique Santos Calderón, Jorge Villegas y Gabriel García Márquez —entre otros intelectuales y artistas— venían construyendo alrededor de esta publicación, fue el motivo de las disputas. Para unos, estaba en juego la autonomía intelectual y

creativa del Taller 4 Rojo; para otros, la colaboración con los editores de la publicación significaba una oportunidad, una jugada táctica. Más allá o más acá de estas interpretaciones, lo cierto es que el proceso no logró superar el sectarismo característico de las discusiones de la izquierda de ese momento, a pesar de que la revista se había fundado explícitamente con la intención de ir más allá del dogmatismo³¹, y evidencia las tensiones ideológicas latentes en el colectivo desde su conformación.

Después de esta ruptura, el Taller 4 Rojo —según el testimonio de Umberto Giangrandi— se integró a un gran proyecto de movilización intelectual, cuya base social, institucional y política estaba focalizada en la Universidad Nacional de Colombia y en el que el colectivo, además de prescindir de Diego Arango, Nirma Zárate y Jorge Mora, cambia sus perspectivas y formas de articulación, tanto con los movimientos sociales como con la izquierda políticamente organizada. De un fuerte y directo activismo se pasa a un compromiso y participación matizados académicamente y decantados por la lectura y discusión de autores como Michel Foucault o Gilles Deleuze, y en el que la identidad del grupo se va diluyendo lentamente en un movimiento nacional que involucraba sociólogos, antropólogos, médicos e historiadores.

En este contexto, el diálogo sostenido con los miembros del Taller 4 Rojo permite esbozar una imagen de la abigarrada y compleja trama que unía al colectivo con un contexto cultural y político de desobediencia nacional.

31 Cf. Palacios, Paulo César León (2007). «El primer año de la *Revista Alternativa*. Análisis de una de las más importantes experiencias de comunicación alternativa en Colombia.» Ponencia presentada en el 3er. Foro Nacional de Comunicación Alternativa, Bogotá, viernes 4 de mayo. (<http://www.prensarural.org/spip/spip.php?article549>, consulta realizada el 10 de abril de 2011)

V

Hay que pensar que los miembros del Taller 4 Rojo no pertenecíamos a las instancias oficialistas del arte en Colombia. Nuestra búsqueda de integración a la realidad del país no consentía patrocinadores que financiaran nuestras investigaciones. Tampoco había gente que le interesara mínimamente que cuatro gatos se preocuparan por salir del taller para que el arte tuviera proyección social o una mínima incidencia sobre sectores más amplios de la población.

Fabio Rodríguez Amaya

Quinta tesis. “Pensar el Taller 4 Rojo como campo dinámico acarrea, primero, el reconocimiento de su propia existencia como crítica a la institucionalidad del arte modernista en Colombia y, segundo, dada la puesta en crisis de la ecuación artista-obra-receptor, de su acción poético-política, también implica el reconocimiento del desplazamiento de los ejes del discurso histórico-artístico o de sus focos de interpretación hacia un lugar en el que la subjetividad aparece como eje conceptual de la experiencia y la memoria.”

Tal vez una de las primeras características que se adjudican al Taller 4 Rojo, incluso desde los más tempranos textos que se escribieron sobre sus proyectos³², es el carácter crítico de sus posiciones frente a la institucionalidad artística que, para principios de los años setenta, estaba definida hegemonícamente a partir del particular modernismo artístico colombiano, instaurado por críticos de arte y curadores desde mediados de los años cincuenta. La confrontación de los intelectuales y artistas que, en una y otra etapa, conformaron el grupo no sólo estaba determinada por su abierta opción por un arte politizado sino por la politización de las instituciones del arte. Este doble movimiento, esta concepción radical tanto de los temas, géneros, medios, formatos y jerarquías del arte y de lo que

32 Consultar, por ejemplo, Barney-Cabrera, Eugenio. «Artistas gráficos en Colombia» y «Las artes visuales en Colombia» en Pini, Ivonne y Suárez, Sylvia. *Eugenio Barney-Cabrera y el arte del siglo XX. Antología de textos críticos (1954 - 1974)*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2011; p. 197 y 201, respectivamente; también consultar, Rubiano Caballero, Germán. «La figuración política», en Barney-Cabrera, Eugenio (director científico). *Historia del arte colombiano*. Salvat, Barcelona - Bogotá, 1988, tomo VI; p. 1663 y s.s.



Umberto Giangrandi durante la entrevista concedida al Taller Historia Crítica del Arte en su casa en Bogotá, el 4 de octubre de 2010. Foto William Alfonso López Rosas, 2010. Archivo Taller Historia Crítica del Arte.

hoy denominaríamos políticas públicas de gestión cultural también significaba, necesariamente, una doble des-articulación de la cultura letrada tal y como la había prefigurado la gramática y el poder, desde finales del siglo XIX en Colombia, y de la cual, en los años setenta, no se habían podido desprender ninguno de los actores institucionales del campo del arte.

Abrir el arte y abrir las instituciones del arte hacia nuevos sujetos sociales significaba, además de renovar una antigua práctica gráfica con la lectura e investigación de la realidad, establecer una nueva definición del artista; ir más allá del pintor, del escultor, del grabador, del dibujante, del profesor; auto-imaginarse como intelectuales y como intelectuales hablar a nombre de la autonomía de la imaginación; imaginar esa autonomía como derecho de todos.

La pequeña fracción de las clases medias aficionadas al arte y la literatura y la fracción ilustrada de las elites sociales, económicas y políticas que constituían el público del arte no les bastaban; necesitaban como interlocutores y como colegas al obrero, al estudiante, al campesino, al indígena; y, al mismo tiempo, también necesitaban cambiar el mundo, re-establecer el equilibrio, incluso, en el mismo acto creativo.

Los lectores y lectoras de nuestra investigación entrarán en contacto con las motivaciones éticas más profundas así como con las principales inquietudes plásticas que movieron a los artistas vinculados al Taller 4 Rojo a establecer su itinerario artístico en tensión con la institucionalidad cultural y en clara resistencia a los espacios de legitimación oficial.

VI

[...] mis divergencias frente al mal llamado realismo socialista, que en realidad son muchas concepciones con su propia historia, residían en que para mí todo arte era y es político.

Diego Arango

Sexta tesis: “Los documentos hallados, como unidad o fragmento de archivo, aparecen como la condición de posibilidad, enigmática, para la reactivación de la memoria de las acciones poético-políticas del Taller 4 Rojo. Lo existente permite —en su contacto con el testimonio y más allá de la reconstrucción de una historia no contada— la fundación de procesos en el presente.”

La preocupación por los archivos artísticos e intelectuales apenas empieza a despertarse en el contexto colombiano. Aunque algunas instituciones como el Archivo Nacional, el Archivo de Bogotá, la Biblioteca Nacional de Colombia, la Biblioteca Pública Piloto de Medellín y la Biblioteca Luis Ángel Arango han realizado algunas acciones puntuales con respecto a archivos particulares y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño ha generado un espacio de discusión pública sobre el tema³³, lo cierto es que todavía nuestro país sigue careciendo de una estrategia colectiva e institucional consensuada para conservar, restaurar, investigar y divulgar los acervos documentales de artistas, críticos e historiadores del arte, curadores, galeristas, revistas culturales y demás actores del campo artístico y cultural.

Nuestra pertenencia a la Red Conceptualismos del Sur³⁴ y el papel que jugamos en los dos principales proyectos relacionados con los archivos artísticos en Latinoamérica y el Caribe³⁵, nos hacen especialmente sensi-

33 Cfr. *Errata revista de artes visuales*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, No. 1 - arte y archivos, abril 2010.

34 Cf. Red Conceptualismos del Sur. «Declaración instituyente Red Conceptualismos del Sur». En: [http://redcsur.net/Declaración instituyente](http://redcsur.net/Declaración%20instituyente), marzo de 2009.

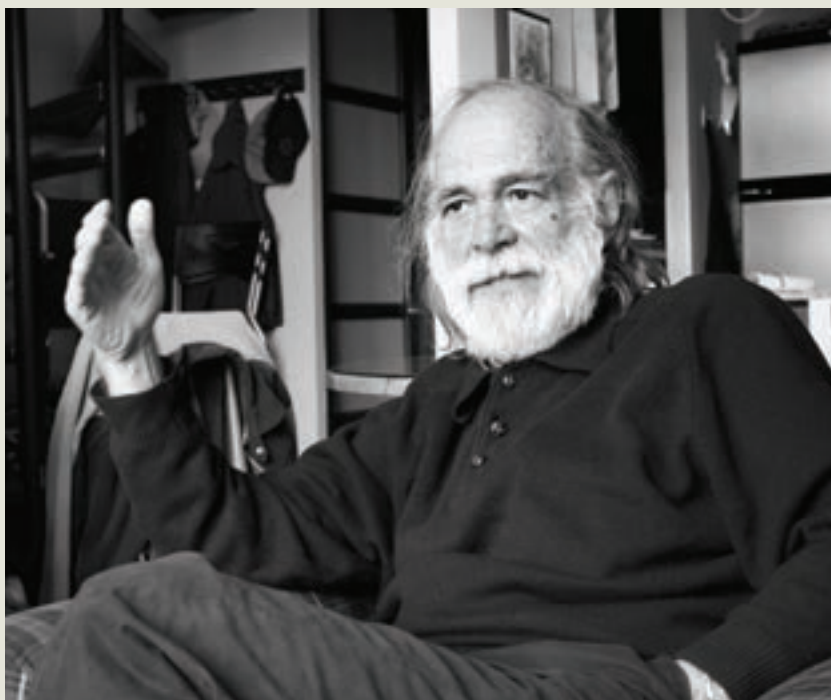
35 Nos referimos, claro, al *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. A digital Archive and Publications Project*, liderado por el International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Art de Houston y llevado a cabo, en Colombia, por un equipo interdisciplinario coordinado por Carmen María Jaramillo (Universidad de los Andes - Cf. <http://www.mfah.org/icaa>), y a *Cartografías*, liderado por la Red Conceptualismos del Sur en colaboración con varias instituciones (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España y algunas de las universidades en las que trabajamos los investigadores vinculados a esta red). El proyecto de la Red Conceptualismos del Sur, en particular, tiene un fuerte acento político que explícitamente busca «pensar e impulsar colectivamente políticas disruptivas de exhibición, institucionalización, materialización, puesta en valor, circulación, publicitación, adquisición y patrimonialización de los archivos relacionados con las prácticas

bles a las problemáticas de este tipo de acervos. En este contexto, encontramos que los documentos y archivos del Taller 4 Rojo comparten con la generalidad de los archivos de intelectuales, artistas y demás agentes del campo cultural una misma preocupante situación: ausencia de reconocimiento y valoración, dispersión, inexistencia de registro y sistematización, vacíos jurídicos sobre la propiedad de los documentos y sobre los derechos de reproducción de los mismos, ausencia de investigación, mínima divulgación, inminencia de su desaparición o venta fragmentada y, claro, completo desamparo por parte del Estado y de una política pública sobre el tema³⁶.

Por otra parte, por el lugar problemático que este colectivo ocupó en la intersección entre la plástica y la política, pensamos que el estudio y reactivación de la potencia disruptiva de la materialización de su memoria (documentos, obras, registros de su acción -carteles, fotografías, manifiestos, cartas, testimonios, entrevistas-, etc.) no sólo deben hacer conciencia sobre los obstáculos que se les presenta a nivel institucional sino también a nivel cognitivo: además de la mercantilización de la memoria instaurada por las industrias culturales, están los diversos mecanismos de manipulación de la memoria por parte de los aparatos del Estado, el olvido defensivo asumido por la sociedad civil, la despolitización de las subjetividades en su adaptación a las economías neoliberales y la estetización

'conceptuales' de América Latina». (<http://redcsur.net/>). El capítulo colombiano de esta investigación se tituló *Cartografías: estado de los archivos de arte crítico en Colombia (1963 - 1981)*. Con este trabajo, además de establecer un inventario preliminar de los archivos de artistas, intelectuales, galeristas, curadores, críticos e historiadores de arte, museólogos y demás actores del campo cultural, también esbozamos un diagnóstico sobre su propiedad, condiciones de acceso, formas, protocolos o estrategias de ampliación, formas de financiación, tipos de documentos archivados, criterios de organización e inventarios. También establecimos de forma muy preliminar el valor histórico y/o patrimonial en cada caso; y, por último, planteamos un diagnóstico tentativo del estado de conservación de los documentos y los posibles peligros a que estaban expuestos (Cf. Taller Historia Crítica del Arte. «Archivos, memoria y arte contemporáneo en Colombia: entre la amnesia y la comercialización» en *Errata revista de artes visuales*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, No. 1 - arte y archivos, abril 2010; p. 5 y s.s.)

36 Cf. Taller Historia Crítica del Arte (2009). «Cartografías: estado de los archivos de arte crítico en Colombia (1963 - 1981) - Informe final -». Bogotá, agosto (Texto sin publicar).



Diego Arango durante la entrevista concedida al Taller Historia Crítica del Arte, en el estudio de María Clara Cortés en Bogotá, el 23 de septiembre de 2009. Foto William Alfonso López Rosas, 2009. Archivo Taller Historia Crítica del Arte.

de la resistencia³⁷. Acaso más que en ningún otro país de Latinoamérica y el Caribe, la violencia ininterrumpida, ejercida por los diferentes actores armados dentro de la sociedad colombiana y por aquellos sectores sociales a los cuales éstos están orgánicamente unidos, ha actuado aco-rralando de forma efectiva la vida pensante y neutralizando la potencia poético-política de los legados críticos de la tradición intelectual y artística. En este contexto, toda iniciativa de estudio y/o actuación sobre esta memoria no sólo debe tener en cuenta los retos que imponen los procesos generalizados de institucionalización y canonización de las huellas documentales de las prácticas artísticas críticas, impulsados durante la última década por el mercado internacional del arte, sino los obstáculos cognitivos impuestos por la inercia histórica de la violencia política y el larvado autoritarismo de la paradójica democracia colombiana.

En este sentido, la investigación ya empieza a configurar un *corpus* documental en sí mismo, y también establece un gran panorama de los archivos y acervos documentales a los que se debe acudir hoy para establecer las memorias de la trayectoria del Taller 4 Rojo. Además de personas, instituciones, exposiciones, organizaciones sociales, obras, publicaciones, también hay aquí un inventario de procesos y dinámicas clave para comprender la complejidad de un momento particularmente oscuro de la reciente historia del arte y la política en nuestro país.

La dificultad para establecer el acervo documental que nos permita acceder a la trayectoria del Taller 4 Rojo es para nosotros, más que un obstáculo, un reto ético y metodológico. El derrotero etnográfico que ha tomado esta primera fase de nuestra investigación, es nuestra respuesta a este escollo. Somos conscientes de que estamos generando documentos y de que, además, buscamos construir un *corpus* documental lo suficientemente rico para que nuestra generación y las siguientes puedan acceder a un conocimiento en profundidad, y, sobre todo, para que puedan establecer un vínculo, un lazo en los términos de una tradición emancipadora; es decir, en la forma de una actualización crítica en el presente, de un proceso que resulta valioso a nuestros ojos.

37 Cf. Red Conceptualismos del Sur. «Declaración instituyente Red Conceptualismos del Sur». En: <http://redcsur.net/marzo de 2009>.

VII

Indudablemente, la soledad, la violencia que se vivía en este país, al menos para algunos artistas, era algo demasiado sensible. Uno se preguntaba: bueno, somos artistas ¿qué vamos a pintar? ¿Vamos a pintar jueguitos formales? ¿Vamos a pintar algo que refleje un poco la situación del país? Por encima de que vamos a trabajar sobre la miseria, vamos a trabajar sobre las cenizas de todo un mundo. Indudablemente para muchos críticos eso era pan caliente; era una risa. Tú sabes que ha aparecido mucho artículo en Latinoamérica sobre los artistas que han trabajado la miseria humana, la violencia humana. Era como un bocadillito para decir: "Ah, mire, es un artista que trabaja la miseria, pero vive de la miseria." Una cosa bastante simplona y bastante caricaturesca. Lógico, era la única manera de poder decir dos palabritas en defensa de todo un mundo que era completamente ausente. Era como si no les importara, era como si fueran de otra piel, hechos de otra manera...

Umberto Giangrandi

Séptima tesis: "El estudio de la acción poético-política del Taller 4 Rojo implica ir más allá de su definición como colectivo de artistas gráficos. Los imperativos éticos y artísticos de su trabajo se definen en el plano de relaciones intersubjetivas en, por lo menos, tres dimensiones: pedagógica, plástica y comunicativa. La Escuela del Taller 4 Rojo, creada en 1972, se instaló como el núcleo de la acción poético-política y el espacio desde donde se proyectó el horizonte de actuación del grupo hacia la labor con los movimientos sociales y los grupos políticos, el empoderamiento de los líderes populares en relación con la imagen, la redefinición táctica de los formatos del grabado y la fotografía en el ámbito de las jerarquías de los géneros tradicionales del arte, la reflexión sobre la comunicación masiva, el diálogo con los intelectuales y el medio universitario, y la construcción de su propio lenguaje plástico."

La versión unívoca del Taller 4 Rojo como una agrupación compacta y coherente es, desde nuestra perspectiva, impertinente. Por otra parte, la separación de los componentes del trabajo del Taller 4 Rojo en una faceta

política, una faceta plástica o una faceta gráfica, rompe no sólo los vasos comunicantes de los diferentes frentes de su trabajo sino la posibilidad de establecer las tensiones y contradicciones y, sobre todo, las posibilidades creativas que tuvieron en los contextos históricos dentro de los cuales desplegaron su acción. Efectivamente, todas esas facetas confluían en cada uno de los integrantes del colectivo como sujetos, y la convergencia de cada una de sus posiciones con respecto al trabajo, con respecto al contexto, genera el objeto de nuestra indagación.

Por otra parte, aceptar la heterogeneidad y la polivalencia de esa realidad llamada Taller 4 Rojo no sólo permite establecer diferentes fases dentro de su trayectoria sino también modalidades de trabajo diferenciadas. Cada una de estas fases implica el reconocimiento de la apertura y cierre de diferentes capítulos dentro de la historia del colectivo y, por otra parte, la puesta en marcha de modalidades de trabajo particulares, el acento diferenciado en ámbitos y zonas de injerencia completamente heterogéneas, la integración con núcleos humanos caracterizados por contextos disímiles. En este caso, mucho más que en otros objetos de estudio de la historia del arte en Colombia, la investigación de la trayectoria del Taller 4 Rojo sumada al análisis del desarrollo de los procesos sociales, políticos, históricos, tanto por la intencionalidad de los integrantes del colectivo como por la misma incidencia de sus acciones, determina la amplitud y profundidad del conocimiento del contexto e impacto de su trabajo.

Por último, es importante subrayar que estamos convencidos de que el Taller 4 Rojo ocupa un lugar central en la configuración de las prácticas artísticas más contemporáneas, no sólo por el trabajo que desarrollaron en torno a la gráfica y la fotografía, sino por la irradiación que desplegó en diferentes universidades y, particularmente, en diferentes sectores del movimiento indígena, del movimiento obrero y del movimiento estudiantil, a través de la apropiación de la noción de trabajo de campo como fase innegociable del proceso creativo.

En los testimonios que nos están entregado los artistas se pueden identificar al menos tres elementos que son cruciales para situar el lugar del Taller 4 Rojo en la génesis y consolidación de las artes plásticas y visuales

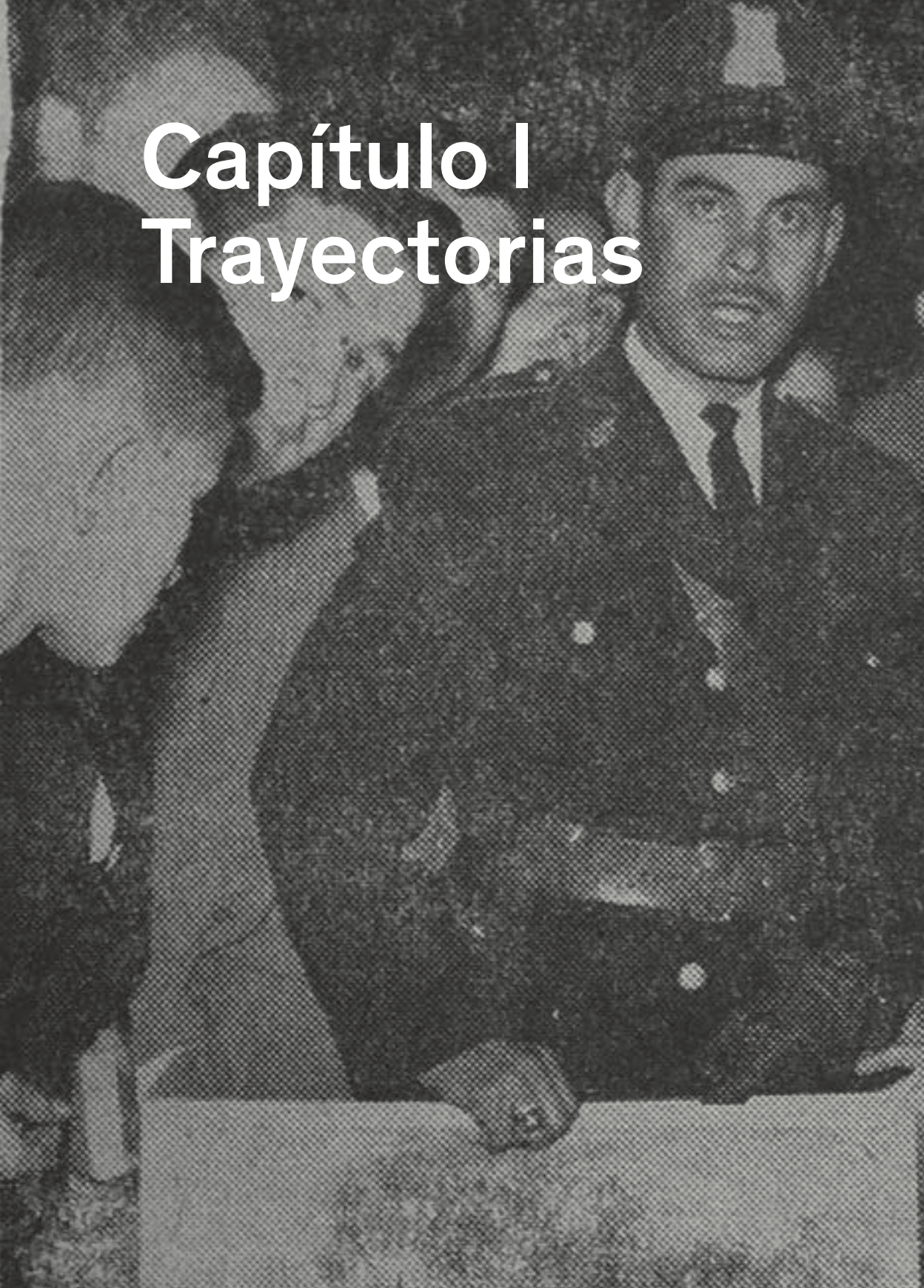
del presente y, más allá, dentro de la concreción de las políticas públicas culturales de la última década del siglo XX. El primero de ellos es la puesta en crisis de la institución autor ya señalada. El segundo es la vinculación con los procesos de reflexión sobre la comunicación y la integración de ésta a la acción artístico-política. El tercero es la definición de la obra de arte como resultado de un proyecto de investigación y no de la inspiración; como consecuencia de la inmersión en la realidad social a través de los instrumentos tanto teóricos como metodológicos de las ciencias sociales y la filosofía. Interdisciplinariedad, experimentación y acción sobre la realidad se conjugan para prefigurar la situación más contemporánea del arte.

Taller Historia Crítica del Arte

Ciudad Universitaria, Bogotá D. C., julio de 2010.

Coloquio Errata # 0 - El lugar del arte en lo político - Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Capítulo I Trayectorias





Carlos Granada

Halim Badawi (HB): ¿En qué momento inicias tus estudios de arte? ¿Cómo te inicias como artista?

Carlos Granada (CG): Yo empecé a estudiar arte en el momento en que cayó el general Gustavo Rojas Pinilla en 1957. En 1961, recién graduado de bellas artes, hice una exposición muy grande en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Yo siempre he hecho arte erótico. A los pocos días de haberse inaugurado la exposición me llamó Beatriz Caycedo Ayerbe, directora de la galería de la Biblioteca, para decirme: “Carlos, hemos tenido un problema, el director Alberto Lozano considera que algunos cuadros tuyos no deberían estar allí y los ha retirado, pero yo te voy a pedir que pasemos por alto el problema, sin darle mayor importancia”.

En ese momento, ella, uno de los principales motores para que se hiciera esta gran exposición, me planteó un problema terrible. A los pocos días, me llamó nuevamente para decirme que habían retirado “casi la mitad de la exposición”. Le dije que correrían con las consecuencias de eso. Yo había sido un líder estudiantil en Bellas Artes y tenía muy buenas relaciones con varios sectores de la Universidad, aunque en ese momento

todavía no era profesor. Entonces, fui con una cantidad de estudiantes a la Biblioteca Luis Ángel Arango y retiramos las obras. Hubo enfrentamientos con los guardias de la Biblioteca y con Alberto Lozano Simonelli. ¡Aquello fue tremendo! ¡Retiramos los cuadros de la exposición! Bajamos por la calle 11 hasta la séptima y, al llegar a *El Tiempo*, hicimos una barricada con los cuadros entre *El Tiempo* y la iglesia de San Francisco que duró desde las 4:00 hasta las 6:30 de la tarde. Hicimos la barricada con los cuadros, tapando la vía entre *El Tiempo* y la iglesia.

Reconozco que yo también perdí el control. Era la época en que la policía dirigía el tráfico en casetas. Surgieron oradores de todas partes gritando contra *El Tiempo*, contra el Banco de la República (que quedaba en esa esquina), contra la iglesia, ¡contra todo! ¡fue tremendo! La noticia salió en *El Tiempo*, me acuerdo que tomaron fotografías. Roberto García Peña, director del periódico, puso una nota en la redacción diciendo que se prohibía terminantemente hacer mención a ese hecho. Entre las cosas que pasaron, una radio-patrulla de la policía transmitió que no era una manifestación política, sino que sólo eran unos locos con unos cuadros.

Y entonces, la radio-patrulla se abrió campo y llegó hasta uno de los cuadros —yo siempre pintaba muy grande— y lo alcanzó a romper en una esquina. Al teniente o al capitán que dirigía la radio-patrulla lo sacaron casi desnudo al otro lado de la vía. El director de la Sociedad Económica de Amigos del País era Carlos Lleras Restrepo, quien mandó decir que podíamos abrir la exposición allá, en la Sociedad, que entonces quedaba al frente del Teatro Popular de Bogotá, por la Avenida Jiménez cerca de la carrera quinta. Al final, los cuadros se llevaron allá y la muestra se inauguró alrededor de una semana después. Era impresionante, no cabía la gente.

Sylvia Juliana Suarez (SJS): ¿Cómo era eso de ser líder estudiantil en los años cincuenta?

CG: Había un Consejo Superior Estudiantil en el que yo era el representante de Bellas Artes. Allí estaban todos los representantes de las diferentes facultades. Cuando cayó Rojas Pinilla, ¿ustedes se acuerdan de los estudiantes que mataron en la calle 13 con la carrera séptima? Pues allí íbamos



Granada

Catálogo publicado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República de Colombia en 1959 a propósito de la exposición *Las Meninas* de Carlos Granada. Foto: W.A. López, 2014. Archivo Vertical, Biblioteca Luis Ángel Arango.



Artículo "Los sucesos de ayer en Bogotá". *El Tiempo*, Bogotá, junio 10 de 1954. Portada.

todos nosotros. En aquel entonces, la Escuela de Bellas Artes funcionaba en la calle novena, abajo de la octava, porque había muchas facultades de la Universidad que estaban por fuera del campus.

Con respecto a la protesta por la exposición en el Banco de la República, recuerdo que en ese momento, entre 1958 y 1960, Mario Laserna era rector de la Universidad. A mí también se me olvidan muchos aspectos de esa situación. Laserna me mandó a llamar y me preguntó qué había pasado. Yo le conté que me habían retirado unos cuadros de la exposición y que se había producido un movimiento estudiantil en contra de eso. Entonces, me dijo que había una demanda del Banco de la República y problemas con *El Tiempo*. Yo no conocía a Mario Laserna y ese día lo conocí. De ahí en adelante fuimos siempre muy cercanos, muy amigos. Yo no recuerdo exactamente los hechos. En ese momento, Laserna me preguntó: “¿Usted qué propone que hagamos?”. Aunque en ese momento yo me había ganado una beca en el XII Salón Nacional de 1959 con la obra *Marionetas*, todavía no tenía los pasajes para irme a Europa. Entonces, Laserna me dijo que el problema estaba solucionado, que me daría una orden para que me dieran pasajes y me fuera del país cuanto antes, porque según él, podría terminar en la cárcel.

María Clara Cortés (MCC): ¿Cuánto tiempo estuviste afuera?

CG: Estuve cuatro años en España y Francia. Me casé en España.

William Alfonso López (WAL): Para recabar un poco sobre el ambiente de la Escuela de Bellas Artes en ese momento y sobre tu trayectoria como estudiante, ¿cuáles son los profesores que más recuerdas? ¿Los colegas o compañeros que tenías?

CG: Es muy largo hablar sobre esa etapa porque yo comencé estudiando Bellas Artes cuando Dolcey Vergara era director de la Escuela. En aquel entonces, la Escuela de Bellas Artes tenía, entre sus cosas maravillosas, una beca que era una especie de consulado, la carrera era por años y el estudiante que tuviera las mejores notas cada cinco años se ganaba esa beca. Yo me había ganado la beca y me faltaban unos pocos meses para terminar. Tal vez, fue en 1957 cuando pinté un mural al fresco en el patio



Artículo "Exposición de Granada en Washington" a propósito de la exposición individual del artista Carlos Granada en la Unión Panamericana, Washington D.C., Junio 24 de 1962, p.13. Archivo Vertical, Biblioteca Luis Ángel Arango.

Carlos **GRANADA**



of Colombia
oils and drawings
June 12 to 26, 1962

PAN AMERICAN UNION - Washington, D. C.

Portada del catálogo publicado por la Pan American Union en 1962 a propósito de la exposición *Carlos Granada of Colombia*, Washington, D.C. Foto: W. A. López, 2014. Archivo Vertical, Biblioteca Luis Ángel Arango.

de la Facultad de Artes de la novena con octava, en un patio muy grande; era la tesis final de mi carrera.

En algún momento, yo estaba terminando mi mural desde un andamio alto y una compañera se me acercó y me dijo que le había cogido su paleta, a lo que le contesté que yo tenía la mía. Ella, una señora muy necia, se subió en el andamio e insistió en su afirmación, se molestó y me pegó por debajo de la paleta. La paleta salió volando, dio la vuelta, se derramaron los colores y le cayeron encima. Era una cuestión de estudiantes sin importancia. Fue un lunes. Yo era profesor de dibujo del Gimnasio Moderno y tenía clase los martes y jueves por la mañana. Entonces, el martes fui a dictar mi clase de dibujo y, el miércoles, cuando regresé a la Escuela, me llamaron a la Secretaría de la Facultad. Yo pasé y me entregaron una carta diciéndome que el Consejo Directivo de la Facultad se había reunido el lunes y que habían determinado que yo había agredido a la señora Alicia no-sé-qué, que le había tirado la paleta encima y que por lo tanto me sancionaban por veinte días. Yo exigí una comunicación del representante de los estudiantes en el Consejo Directivo (lo que no me habían dado) y que me dejaran rendir descargos, ya que me parecía una sanción arbitraria.

Al sancionarme veinte días, yo perdía el derecho a la beca a España. Por eso, fui a hablar con las directivas y me dijeron que el Consejo se había reunido y la representante de los estudiantes, una señora llamada Gisela Ballesteros, pintora, estuvo de acuerdo, así que me sancionaron quince días. Entonces, nosotros entramos en huelga en la facultad, lo que se prolongó porque no me solucionaban el problema. Hicimos una petición diciendo que aquello había sido arbitrario y que tenían que reconsiderar la medida. En ese momento cayó Gustavo Rojas Pinilla y yo perdí la beca. Al entrar como decano de la facultad Jorge Elías Triana, yo ya había perdido esa beca tan importante. Por fortuna, todavía tenía la beca del Salón y con esa me fui. Pero la otra, mucho más importante, se perdió en ese incidente.

Jueves, Noviembre 26- 1959

Suspendida una Exposición al ser Descolgados Dos Cuadros



Varios de los cuadros del pintor tolimense, Carlos Granada, expuestos ante la ciudadanía en San Francisco, después de que varias de las obras del mencionado artista fueron descolgadas del salón de exposiciones de la Biblioteca Luis Ángel Azango, por considerarse inmorales y pornográficas. (Foto EL ESPECTADOR-García).

Artículo "Suspendida una exposición al ser descolgados dos cuadros". *El Espectador - Vespertino*, Bogotá, noviembre 26 de 1959. p.10.

Diego Arango

Diego Arango (DA): Hace como dos o tres años -no recuerdo- me llamaron unos conocidos de Telesur para hacerme una entrevista... para una exposición que había en el Museo Nacional*. Yo no tenía ni idea y fui, y resulta que era una exposición sobre los primeros premios del Salón Nacional. Llego y veo dos cosas que me sorprendieron: Mi obra estaba con datos equivocados: lugar de nacimiento y fecha. Segundo, la obra se presenta como “Colección del Banco de la República”. En los años setenta se plantearon varias reivindicaciones, una de ellas: que a quienes les dieran premios, sus obras quedaran como propiedad del país. Eso se logró, y la obra quedaba como propiedad del Museo Nacional. Bueno, yo ahí tuve muchas dudas entre la aceptación o no aceptación, pero sí acepté.

William Alfonso López (WAL): ¿O sea de Colcultura, al que en ese momento estaba adscrito el Museo Nacional?

* Diego Arango se refiere a la exposición *Marca Registrada, Salón Nacional de Artistas: tradición y vanguardia en el arte colombiano*, realizada en el Museo Nacional de Colombia en 2006.

DA: Sí, y ellos me criticaron mucho porque yo esa obra la pegué en la séptima.

María Clara Cortés (MCC): ¿Cómo era la obra?

DA: Era una serigrafía, una secuencia de cuatro obras, tamaño pliego. Entregué numerosas copias en la entrada del Museo, para que tuviera una buena divulgación. Les puse únicamente el precio de costo, pues lo que me interesaba era que la gente las pudiera tener; el sentido era difundirlas. Eso fue mucho trabajo... eran obras de treinta planchas para imprimir unas 500.

Recuerdo dos de los jurados: Romero Brest y Juan Antonio Roda. Romero Brest, que ustedes deben saber que tiene mucho que ver con el arte político en la Argentina, estuvo totalmente de acuerdo, no solamente con la obra, sino con la concepción de que la serigrafía era para difundirla.

MCC: ¿Tú lo presentaste así de antemano? Dijiste “voy a hacer esta intervención, voy a sacar estas copias, lo voy a pegar en la calle...”

DA: Recuerdo que iba a pegar unas obras, y estaba allí en la séptima con veintipico cuando me llamaron y me dijeron: “mire, usted tuvo el primer premio...casualmente”.

Cuando Juan Antonio Roda vio las obras que se vendían tan baratas a la entrada, me dijo que yo estaba errado, porque por primera vez le daban el premio a una obra de artes gráficas, y lo que yo estaba haciendo era popularizarla y, en consecuencia, quitarle su valor económico; que se trataba de posicionar el trabajo también en un mercado. Para mí la concepción era distinta... que uno de los sentidos del grabado es la difusión de la obra y hacerla accesible, en la parte económica... pero no: la concepción que había era “esta obra multipliquémosla y cobramos más, lo mismo que por una obra”; o sea: un negocio. Para mí, el sentido del múltiple es otro. Entonces se dieron esas dos situaciones, esas críticas por parte del sistema del arte, frente a la obra y frente a la forma de protestar. Romero Brest, todo lo contrario: eso fue lo que a él le pareció importante. Eran dos concepciones muy diferentes, completamente distintas.



Diego Arango. *Testimonio 4*. Premio en el XXII Salón Nacional de Artistas en 1971. Serigrafía sobre papel. Archivo: Proyecto Bachué.

Para mí era importante porque era algo que ya venía trabajando, que ya había hecho, y por eso había participado, de nuevo, en el Salón; había participado, creo que, en dos Salones. . . ¡Ah! Otra cosa: con esa obra a mí me interesaba -era mi concepción en ese momento- despertar un pensamiento crítico por parte del aparato represivo, o sea cómo se utilizaba la policía, la obra también hace referencia a la policía. Es una secuencia que tiene unos elementos geométricos y luego aparecen un robot/policía y un policía/policía, pero como un robot. . . es más, eso también lo construí, lo hice con una maquinita; y luego aparecen unas imágenes de la represión y otras. . . a medida que van apareciendo las imágenes de la represión, van apareciendo otras de los sectores de poder. Pero miren lo curioso, tiene que ver con esta historia: toda la gente que veía la obra eran policías, eso estaba repleto, lleno de policía ¿Cuál era mi incentivo? Ojo, provocar eso en la policía, para empezar a hacer un trabajo sobre su reacción. Lógicamente se generaron posiciones, eso lo determiné haciéndoles entrevistas. Había gente a la que le daba muy duro: había unas imágenes que mostraban que a ellos, siendo de origen campesino, los convertían en unas máquinas; otros policías estaban totalmente de acuerdo, los puso a pensar. . . y ese era el objetivo, no era una obra dirigida a los críticos de arte ni a las galerías, sino a la Policía. Y eso funcionó mucho... y el aparatito sí... esa vaina duró un día, porque yo puse a andar un juguete mecánico parecido al policía que aparecía en la obra; eso ocurrió en el Salón más grande del Museo Nacional, pero la maquinita desapareció a la hora de ponerla. Y entonces, miren la vaina, el día que fui al Museo Nacional, treinta y pico de años después, estaba lleno de policías, eran los únicos que estaban viendo mi obra, *Testimonios*, ¡increíble! ¡Claro! Porque tiene vigencia. . . el país no ha cambiado.

[...]

MCC: Háblanos un poco más sobre esa obra. ¿Son cuatro estados?

DA: La obra funciona como una secuencia cinematográfica para mostrar una historia, con el objetivo de hacer una crítica a los policías. Y creo cumplí con mi objetivo de provocar eso, de mostrarles “oiga, ustedes son unos instrumentos”; y lo confirmé de nuevo treinta años después. Para mí es una satisfacción, independientemente de la opinión de los críticos. . . para mí eso

era lo importante. Y eso, fíjense, los críticos no lo entendieron; la única persona que lo entendió fue Romero Brest y quizás los otros jurados.

Poco antes de hacer esa obra yo estaba fuera. Estuve en Francia, en el Movimiento de Mayo del 68, y me vinculé a la gente con la que tenía más o menos puntos en común... entre ellos un grupo de trabajadores plásticos de Argentina, algunos de los que organizaron Tucumán Arde en 1968, que fue uno de los primeros movimientos plásticos revolucionarios en América.

WAL: ¿Con qué artistas te encontraste?

DA: En este momento no recuerdo, los nombres y todo... a algunos de ellos los mataron años después, a la mayoría. Ellos tuvieron un choque en Rosario... en noviembre. El año pasado se cumplieron los cuarenta años. Algunos de ellos tuvieron unos choques con Romero Brest por diferencias de concepciones en lo político... y yo los apoyé, entonces ahí tuvimos diferencias. Cuando regresé a Colombia me sorprendí, nadie sabía. El problema es que en Colombia, y sigue pasando lo mismo, sí sabemos qué pasa en Europa y Estados Unidos, pero de lo qué pasa en América Latina ¡Nada! En esa época tuve algunos vínculos con la Confederación General de Trabajadores de Rosario, que fueron los que organizaron todo este movimiento de Tucumán Arde, que fue muy importante porque fue realmente el pilar del arte revolucionario. No solo político: todo arte es político. Esa es otra tesis mía ahora, todo arte es político; la diferencia surge de la ideología a la que pertenece lo que uno está expresando, pero es político. Otra cosa es un arte comprometido, digamos un arte revolucionario, es diferente. Pero político es todo.

MCC: ¿Nos devolvemos al 69?

DA: Bueno, entonces, cuando regresamos con Nirma, yo veía que la gente, en relación con América Latina, nada, nada que ver. Además, otra cosa muy importante, que yo saqué en esa época, fue el concepto del trabajo colectivo, que para mí era clave. Y entonces fue cuando surgió la creación del Taller 4 Rojo. Lo que se estaba dando en el contexto mundial y sobre todo



Artículo "Primer Salón Intercol de Artistas Jóvenes". *El Espectador*. Bogotá, agosto 1 de 1964, p.2 d.

lo que estaba viviendo el país realmente era la creación de un movimiento, pero un movimiento no sólo limitado y reducido al trabajo plástico. Yo trabajo varias disciplinas, pero están articuladas, no están separadas. Y entonces, en el primer paso que dimos en la constitución de ese proyecto colectivo, salvo Nirma y mi persona, todos eran de distintas disciplinas. Bueno, había una excepción: un compañero que entró posteriormente, que era fotógrafo y diseñador de la Nacional, creo que todavía es profesor de la Nacional, se llama Jorge Mora, pero eso fue posterior; el resto, al principio, eran sociólogos, historiadores, etcétera, y desarrollamos muchísimas actividades en ese plan; o sea, vinculando la cuestión del arte. Bueno, hay un antecedente -perdónenme que yo no soy lineal, me van surgiendo muchas cosas-... Había un antecedente que se ha desconocido en la historia, me parece, y fue todo lo que trabajamos en los años sesentas, antes de irnos, frente al compromiso del arte con las luchas políticas y sociales... y en ese momento hubo como una fusión, política y de partido, para desarrollar actividades en barrios populares, en el campo, etcétera; les voy a decir que con los actores de la Casa de la Cultura, de La Candelaria, hicimos cantidad de exposiciones en los barrios, en el campo, algunas muy críticas: teatro, música, plásticas, charlas, conferencias. Luego se creó la Casa de la Cultura. La Casa de la Cultura funcionó en la veintipico con trece... eso fue como en el 64, si no estoy mal.

Duró unos años... ahí había gente del Teatro, ahí estaban Santiago García, Enrique Buenaventura, Patricia Ariza... digamos, había mucha gente, de música, de cine, y en la parte plástica estábamos Nirma y yo. Hice la primera exposición que se organizó por la época de la inauguración de la Casa de la Cultura.

Era una casa independiente... no era oficial, la mayoría de los que participábamos éramos de izquierda y había algunos militantes del Partido Comunista.

WAL: ¿La Casa estaba articulada al Partido?

DA: No,...no era del Partido... Y por eso les digo, había gente que no era del Partido. Había muchas personas artísticamente valiosas, por ejemplo Roberto Álvarez, ustedes lo han oído mencionar. Roberto Álvarez fue una

de las primeras personas que hizo documentales en Colombia y sobre todo documentales críticos. Lo han borrado de la historia...una persona de unas grandes calidades, un tipo extraordinario. De la misma manera que borrarón a muchos otros. Fue un trabajo muy interesante.

MCC: ¿Cuáles eran las actividades que se realizaban en la Casa de la Cultura?

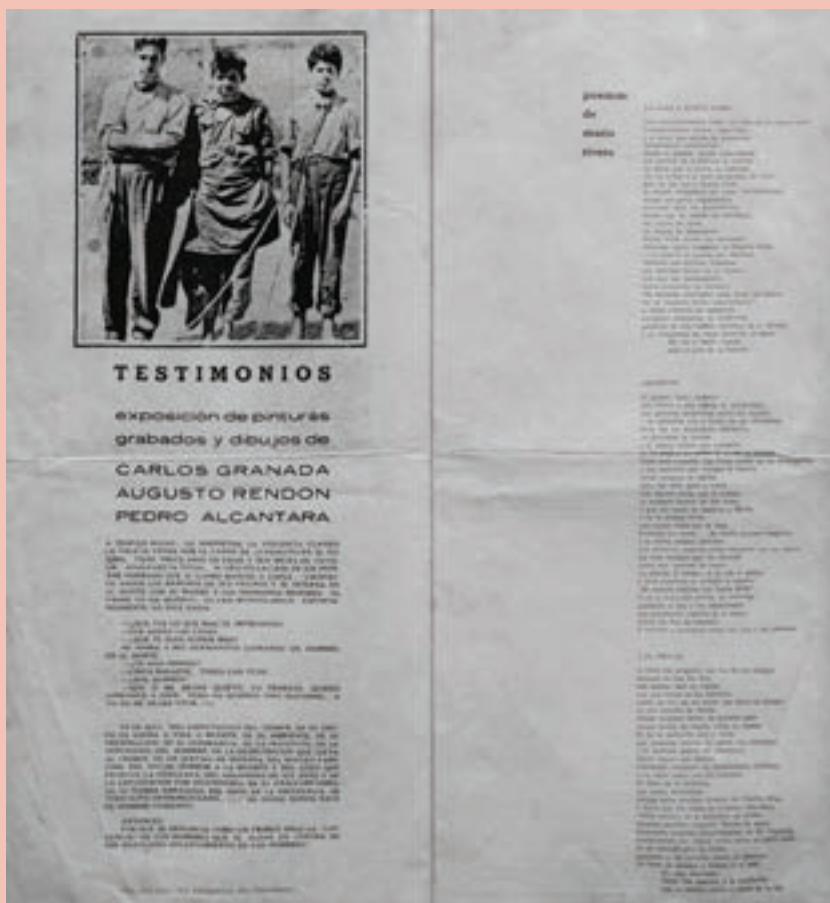
DA: Pues, ¿cómo les digo? ¿Qué hacíamos? Realizábamos actividades todos los días. Las primeras obras de teatro alternativo que se montaron en Colombia se hicieron allí, ¿no es cierto? De ahí surgieron todos los grupos de teatro posteriores. Luego se constituyó el grupo de teatro La Candelaria. Pero como les digo, en ese momento, se involucraban todas las artes... Eso es muy importante para lo que yo les venía planteando.

MCC: ¿Cuál era el papel de ustedes, con Nirma?

DA: Nosotros estábamos empezando a trabajar conjuntamente. Miren, fue duro... ¡No! ¡Es que estoy echando 'pa' 'tras'... a lo mejor vamos a llegar a la época de la prehistoria! Pero está bien porque la historia no es lineal, la historia es circular, vamos en un punto, entonces esperemos a llenar la historia... pero usted me acaba... vaya anotando las vainas para luego coger el hilo porque me puedo perder. ¿Qué fue lo que dije yo ahorita?

Luisa Fernanda Ordóñez (LFO): María Clara te preguntaba cuál fue el papel de Nirma, cuál fue el papel que ustedes dos jugaron en la Casa de la Cultura.

DA: Nirma fue la directora o coordinadora de la sección de artes plásticas y de las exposiciones en la Casa de la Cultura... ¿Cómo conocí yo a Nirma? Yo conocí a Nirma en una exposición en el Museo de Arte Moderno. Era pintora abstracta... Creo que Nirma nació en el año 36... me llevaba unos años. Yo soy del 42. Su exposición en el Museo, aunque mi trabajo no era abstracto en esa época, me pareció interesante; ahí la conocí, nos hicimos muy amigos y ella resolvió quedarse en Colombia... Ella en aquel entonces no vivía en el país; vivía en los Estados Unidos.



Catálogo publicado con motivo de la exposición *Testimonios. Pinturas, grabados y dibujos de Carlos Granada, Augusto Rendón y Pedro Alcántara Herrán*, Festival de Vanguardia, Cali, 1965. Archivo: Pedro Alcántara Herrán.

Cuando se quedó en Colombia, su obra cambió totalmente. Entre otras cosas, eso lo criticó mucho Marta Traba. ¡Decía que yo había corrompido a Nirma! ... Después se rectificó... pero al principio criticó el cambio de su trabajo... ¡Y muchos otros también criticaron! Decían que me había tirado a Nirma. Personas como David Manzur que, en esa época, el tipo también era abstracto, afirmaban eso. Con eso yo no estoy valorando ni justificando mis tesis de aquel entonces. Pero el hecho es que ella y yo empezamos a trabajar, y sobre todo —y esto es clave, independiente del contenido de las obras—, a pensar realmente en cómo cambiar los contenidos, todos los núcleos de circulación y difusión de la obra. En aquel entonces nos interesaba que nuestro trabajo llegara a sectores del pueblo y toda esa vaina. De ahí surgen las exposiciones que organizamos en los barrios populares y en el campo. De la misma forma como lo planteaban los del teatro y la gente de cine: todos los sectores que concurríamos en la Casa de Cultura en ese momento. Yo creo que ese fue el primer paso que se dio realmente hacia un arte comprometido en Colombia. Eso fue en los sesentas, 62, 64, no recuerdo. De ahí sí nos fuimos del país.

MCC: ¿Cuándo se van para Inglaterra?

DA: Creo que fue en el 69. Nirma tenía una beca... La situación en Colombia era muy crítica. Empezamos a ver el país desde afuera, construimos otra visión. Ese viaje se da en un momento muy especial en el contexto mundial. Estoy hablando de los años 68, 69, 70. Un período de cambio real en la cultura y en todos los órdenes. En Europa, en Estados Unidos. Entonces, en cierta forma nos articulamos con esa lucha a nivel mundial. Yo me regreso a Colombia, quizás por las circunstancias políticas. Para mí, se había dado un golpe de estado. Hablo del fraude electoral por el cual Misael Pastrana subió al poder, que tuvo mucho peso para mí. Yo me vine antes que Nirma, aunque me habían invitado a quedarme a vivir en Holanda; me pagaban todo en ese momento. Nirma regresó como a los 6 u 8 meses, no recuerdo. Y ahí sí nos planteamos, por primera vez, la cuestión del colectivo. Pero es la suma de todas estas cosas.

WAL: Diego, cuéntanos un poco más de tu experiencia de formación en Inglaterra.

DA: Yo consideraba que había un gran retraso, en todos los órdenes, en las escuelas de arte en Colombia. El caso es que queríamos irnos para Europa a trabajar por un tiempo y Nirma consiguió una beca en la Royal Academy of Arts, que es la academia oficial en Gran Bretaña, en Londres. Esa academia tenía una cosa interesante y es que era totalmente abierta. Era un sitio donde tú ibas a trabajar o a investigar, etcétera, y los profesores iban por ahí cada tres meses, simplemente a realizar comentarios y a dar referencias. Los que estábamos ahí, éramos gente que ya habíamos estudiado artes. Mejor dicho, era una escuela de especialización. Entonces, en el tiempo que estuve allá aproveché para trabajar en la escuela de artes y realizar también otro tipo de actividades... en vainas políticas, en el campo de la fotografía.

WAL: ¿Cuándo arrancas a trabajar como artista, y cómo evolucionó tu trabajo en este contexto?

DA: Como artista desde niño. Para mí las artes plásticas han sido fundamentales, vitales, eso sí conjuntamente con otras disciplinas que siempre han estado articuladas: la parte política, la parte antropológica, la parte histórica, la parte ambiental que, en cierta forma, se expresan y se manifiestan en mi trabajo ¿Ustedes no conocen nada mío reciente? Yo sigo con dos temas fundamentales: con un trabajo que tiene que ver mucho con la dimensión sociopolítica y, por otra parte, con el asunto ambiental. Son como dos ámbitos. Sí ha habido un cambio, en cierta forma, en la parte expresiva, en la parte formal. En eso sí he tenido etapas. Yo tuve una época, más o menos antes del Taller 4 Rojo, en que hacía un trabajo — no me arrepiento, pero no lo comparto hoy en día— muy enmarcado en el realismo socialista... trabajos hechos en pintura.

SJS: ¿Cuándo llegaste a vivir a Bogotá?

DA: Entré a la edad de dieciocho años a estudiar Filosofía en la Universidad Nacional, precisamente ahora hace cincuenta años. En principio no me dejaban entrar por la edad, así que me hicieron un examen especial.



Artículo "Primer Salón Intercol de Artistas Jóvenes". *El Tiempo*. Bogotá, agosto 2 de 1964, p. 13.

WAL: ¿Qué profesores recuerdas de ese momento de la Escuela de Filosofía?

DA: No; pues, miren yo los nombres... Últimamente yo he borrado casi todos los nombres. Yo fui compañero de estudio de Jorge Orlando Melo. Él iba un año adelante... El primer movimiento estudiantil que se formó en la Universidad surgió en la Facultad de Filosofía. Se proponía hacer un cambio total de toda la parte pedagógica, por ejemplo del tema de la cuestión de la filosofía y sacar al rector de esa época... Era un desastre, era una Facultad manejada por curas y por gente tenaz.

MCC: ¿Y después te pasas a la Facultad de Bellas Artes?

DA: Sí, después de eso me fui y ya no seguí más. No terminé porque tuve conflictos serios y me sacaron. Y no me interesó presentar la tesis. Para mí lo más importante era lo que logré desarrollar, por la formación en Filosofía y no más.

MCC: ¿Pero dónde aprendiste grabado? ¿Dónde aprendiste todas esas cosas que ibas a desarrollar luego en el Taller 4 Rojo?

DA: Con mucha gente, cuando estuve en Estados Unidos. Yo estudié en Estados Unidos al final de los años cincuenta, en una escuela en Connecticut. Ahí estudié grabado, y también en el Pratt Institute.

SJS: Entonces, cuando participas en la conformación de la Casa de la Cultura, ¿ya te habías retirado de la Universidad? ¿O eras estudiante?

DA: No, ya me había retirado. En esa época estaba... Para poder estar en la Universidad, estuve trabajando en la Biblioteca Luis Ángel Arango. No como fotógrafo... Trabajé en investigaciones en artes plásticas, en la parte editorial y participé en la organización de algunos eventos... y en la creación de algunos de los centros culturales y bibliotecas del Banco de la República, en distintas partes. Luego me retiré porque entré al sindicato del Banco. En esa época, el Banco estaba conformado por varias empresas. Yo fui miembro del sindicato, uno de sus creadores... Tratamos de organizar el

primer paro nacional, hacia el año 66. ... Parar al Banco de la República era parar a toda Colombia. Cuando se creó la Casa de la Cultura estaba en el Banco y como no teníamos espacio para hacer una reunión, la hicimos en la Biblioteca. Ahí se organizó la creación de la Casa de la Cultura.

Yo estudié Artes en la Escuela de Artes en Cali. Luego estudié en Estados Unidos. Aquí en la Nacional estudié también Filosofía.

WAL: ¿En qué escuela de los Estados Unidos?

DA: Estudié en una escuela de Cheshire; y en Pratt hice una serie de talleres. Y corté con eso porque, para mí, el problema con el arte fue tratar de borrar toda la parte académica. Esa fue siempre mi lucha. Parte del resultado de esa búsqueda fue el realismo socialista que, en cierta forma, se debió a una concepción muy académica, y entonces, por eso quise tener una ruptura total. Me dediqué más a la formación en el campo de la Filosofía y la Antropología.

WAL: ¿En ese período realizaste exposiciones? ¿En qué galerías o espacios expositivos?

DA: Expuse en diversos lugares en Connecticut y Nueva York. Nunca en galerías. Siempre he sido opuesto a las galerías. Nunca he expuesto en ninguna galería. Quizás esa sí era una de mis diferencias con las otras personas del Taller 4 Rojo. Yo he mantenido esa posición porque me opongo a la mercantilización del arte. No comparto esa idea, pero respeto a la gente de las galerías hoy en día. A mí me parece que entrar a participar en una galería, siendo que no comparto sus concepciones, sería una falta de respeto realmente, no sólo conmigo mismo sino con la otra parte. Casi todas mis exposiciones han sido sí en museos y en muchos eventos internacionales: universidades, centros culturales y sedes de organizaciones sociales. Una de las últimas, por ejemplo, se llevó a cabo en Cuba, México, Perú y Suecia. Participé en muchas muestras colectivas, pero nunca en galerías.

WAL: ¿En qué momento se atraviesa en tu trabajo la preocupación por la acción política?

DA: Miren, yo creo que eso empieza por allá a principios de los sesentas; porque me impacta demasiado la realidad. Entonces, desde muy joven, yo sí he tenido un vínculo y un interés por las luchas políticas y por las luchas sociales. Al tener esa tendencia es lógico que una de mis expresiones, que es el arte, se tenga que manifestar también con esos contenidos. Porque es la forma en que uno expresa realmente su pensamiento, su percepción del mundo y de la realidad. Entonces eso ha sido, de una u otra forma, directa o indirectamente, mi preocupación en el campo de la plástica, ¿no?

Miren, quiero aclarar una cosa: quizás en eso sí establezca una diferencia con respecto a las concepciones del arte político: creo que el sentido de lo político es *cómo*, bajo *qué* concepción ideológica, usted aborda equis tema. No importa que sea sobre un tema social, o sobre la lucha política, o sobre la confrontación: por ejemplo, las luchas por las reivindicaciones de todo orden; el caso de las luchas que han librado las mujeres, para mí es una concepción revolucionaria en el arte y es un tema, a diferencia de la gente que cree que el arte político es únicamente el que hace referencia directa a un solo hecho. Eso sí, yo lo tomo y lo abordo en el caso de la gráfica, de la producción de afiches. Yo creo que lo importante también es cómo usted revoluciona, y en eso sí estoy muy de acuerdo con la concepción de Rufino Tamayo: lo revolucionario del arte no sólo es el contenido, sino también la forma de expresión. O sea que ahí yo conjugo, para decirles, a nivel de lo que es la historia, lo que fue el muralismo mexicano y la posición de Tamayo, que paradójicamente fue súper-crítico de los muralistas; para mí ambas cosas son determinantes en una postura revolucionaria. O sea lo que no plantee una propuesta nueva, de cambio, en la parte formal, para mí hoy en día no es un arte revolucionario. La cosa no puede quedarse única y exclusivamente en la fórmula de un contenido. Esa ha sido realmente mi concepción del arte, salvo un período en que fui muy radical respecto a eso, pero fue un tiempo muy corto.

WAL: Diego, siguiendo esta línea secuencial, ¿en qué momento entras a militar en el Partido Comunista?

DA: Yo entré en los sesentas. Hice parte de los primeros movimientos y las primeras luchas estudiantiles en la Universidad Nacional. Ahí empiezan realmente mis vínculos políticos. Ingresé en grupos de trabajo, luego en grupos de estudio de Marxismo, historia, filosofía. Leí casi todos los clásicos: Marx, Engels, Lenin, Isaac Deutscher, autores cubanos... Pero algunos de los autores que en esa época ejercen una gran influencia literaria en mí son: Bertrand Russell, Sartre y José Carlos Mariátegui... Fundamentalmente Sartre. Recuerdo que incluso estando en la Nacional, tratamos de impulsar una revista que era, entre otras cosas, para publicar las obras de Sartre, que en esa época no eran conocidas y no estaban traducidas al español.

Leíamos muchísima literatura... Publicaciones como la *Revista Mexicana de Literatura*, *Mito*, *Eco*, *Vuelta*, *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Desde niño yo he leído literatura rusa. En esa época un autor que ejerció una influencia en mí en la parte social literaria fue Zola; y quizás recuerdo que la primera reflexión mía sobre las luchas populares, sobre una huelga, fue con *Germinal* de Zola. Las obras de Balzac también tuvieron mucho peso, influyeron mucho en mi formación.

WAL: ¿En qué circunstancia leíste *Germinal*?

DA: Yo lo leí siendo muy 'pelao'. Yo tendría, por ahí qué... tendría por ahí... ¿14 años? En esa época leí a Zola.

WAL: ¿Fuiste educado en un colegio de sacerdotes?

DA: Sí, pero inicialmente estudié en el Santa Librada, en Cali. El primer movimiento y la primera lucha estudiantil que se dio en Colombia surgieron en Santa Librada. De ahí me botaron, y me tocó ir a estudiar a Pasto; allí estuve interno con los jesuitas, en un colegio público. Ya ahí estaban casi todos los profesores más fregados, porque los jesuitas eran castigados... los llevaban allá, castigados también, porque los sacaban por equis razón... La mayoría eran homosexuales... ¡Bueno! Incluso, no tuve sino un problema con uno que era profesor de historia; trató pues de hacerme algo

una noche y terminé yo agarrado con él. Me excomulgaron y expulsaron. Después pude regresar para terminar los estudios.

WAL: ¿De dónde crees que viene tu preocupación por los movimientos sociales y por la política?

DA: Viene desde muy niño, porque yo fui víctima de la Violencia; la vivimos con mi familia en carne propia. La primera imagen que tengo de esa experiencia, es cuando fuimos arrojados desde un segundo piso, cuando nos quemaron la casa... A mi familia la persiguieron; las primeras imágenes que yo tengo de niño son cadáveres en el campo mientras nosotros buscábamos en donde escondernos; porque yo me crié en el campo. Entonces la Violencia me tocó directamente, en una de las zonas más duras y de mayor persecución política: en Caldas.

WAL: ¿Tu familia era liberal o conservadora?

DA: No mi familia... Mi papá era un tipo de izquierda; él era gaitanista, y lógicamente vinieron y fuimos desplazados; aunque yo me quedé viviendo con mi abuela, en el campo, a mi papá y a mi familia les tocó irse para el Valle, como desplazados, como víctimas de la Violencia.

Miren: las primeras preguntas que yo me hago sobre el sentido de la vida en cierta forma están asociadas y vinculadas con eso; son las cosas que más impacto y más efecto tienen sobre uno; las primeras imágenes, como les digo, las primeras imágenes que yo tengo son cuerpos masacrados en el campo. Entonces claro, eso ha tenido mucho efecto en mi trabajo, indiscutiblemente. Y eso no ha cambiado, porque la situación que estamos viviendo hoy en día es exactamente la misma, no hay ninguna diferencia.

WAL: Volvamos al 64, al momento en que empieza tu trabajo con la Casa de la Cultura, ¿cuál es tu participación allí?

DA: Como artista, en las exposiciones de pintura; con Nirma llevábamos nuestras obras y las exponíamos; hacíamos un evento en un barrio equis y entonces se presentaba una obra de teatro y se colgaban obras, y punto.

Y hablábamos con la gente. La Casa de la Cultura todavía no se había constituido como tal, pero ahí ya estaban Patricia Ariza, Santiago García... y toda la gente que luego conformó la Casa de la Cultura y La Candelaria.

WAL: Hay un elemento muy interesante del trabajo plástico del Taller: el ingreso de la fotografía. ¿Cuándo aparece la fotografía como medio?

DA: Bueno eso sí aparece... como medio... aparece... yo hacía fotografía, pero no había ese vínculo, digamos, esa articulación, no. Eso lo empezamos a hacer cuando Nirma y yo empezamos a trabajar juntos en los sesentas, en Inglaterra.

WAL: ¿En qué circunstancias?

DA: Cómo les digo... Son cosas que van apareciendo. Hay diferencias, digamos de elementos “testimoniales”, que considerábamos que hacer una representación... mejor dicho, es como un respeto a la veracidad del documento. O sea, empezamos a utilizar la fotografía más con un sentido documental, pero asociado a la pintura. Empezó con ese sentido. Ya posteriormente sí fue cambiando. Pero inicialmente fue así. Yo recuerdo que las primeras obras tuvieron ese carácter. Y si no estoy mal, si no me falla la memoria, tuvo que ver con temas como la situación socioeconómica de los niños, con la parte infantil, la violación de los derechos de los niños... creo que son los primeros temas; y recuerdo unas fotografías que hicimos aquí, y que recogimos muchos testimonios en la cárcel de menores.

WAL: Bueno, ahí tocas otro tema. Aparece la fotografía e inmediatamente aparece el “trabajo de campo”. ¿Cómo es eso? ¿Por qué no es “natural” en ese momento en las artes plásticas, hacer “trabajo de campo” para luego revertirlo en la producción plástica?

DA: Es que no es revertirlo. ¿Cómo te digo? Sí es trabajo de campo y no es trabajo de campo. Lo que pasa, en mi caso, es que prácticamente toda mi práctica y todo está ahí... Por ejemplo, en el tema de las luchas del movimiento estudiantil, pues yo hacía parte de eso y las obras surgen de ahí; muchas de las obras las trabajo ahí. Es distinto cuando uno simplemente



Portada del catálogo publicado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República de Colombia en 1964 a propósito de la exposición *Nirma Zárate*. Foto: W.A. López, 2014. Archivo Vertical, Biblioteca Luis Ángel Arango.

se interesa por un tema, va, lo trabaja, lo investiga y luego regresa y lo plasma. Son dos concepciones completamente diferentes. Entonces en mi caso, y posteriormente en el caso de Nirma, también en cierta forma es resultado de esa praxis. No hay otros aspectos; es nuestro interés en ese momento. ¡Es eso! Es nuestra preocupación. De ahí que todo eso está reflejado en la plástica. Por ejemplo, en la parte que tocaba la cuestión de los derechos de los niños; porque ni Nirma ni yo tuvimos hijos. Ese fue uno de los temas de mayor preocupación de Nirma; ella hizo muchísimas obras. Desafortunadamente buena parte de esas obras no quedaron registradas. Pero hizo muchas.

WAL: ¿Cuándo y en qué escenario aparece la preocupación por la creación colectiva en tu trabajo? Por supuesto, ya nos dijiste hace algunos instantes que los dramaturgos y la gente del teatro estaban trabajando en esa línea...

DA: ¡Claro! Eso influyó mucho. Y eso es lo que... Miren, yo veo una casualidad y es que, por ejemplo en mi caso, cuando empezamos a trabajar colectivamente Nirma y yo, nunca nos sentamos a plantearnos “oiga, trabajemos colectivamente”, sino que fue surgiendo. Llegábamos a través de la práctica misma y terminábamos haciendo conjuntamente unos dibujos, unos bocetos sobre los hechos que estábamos viviendo. Y eso fue derivando en un trabajo colectivo. Fue creciendo, también en razón a la misma técnica que se maneja en la creación y producción gráfica. Aunque posteriormente lo utilizamos en la pintura también.

WAL: Diego, ¿por qué no vuelves al momento en que finalmente terminaste yéndote de Colombia?

DA: Bueno... En Europa ocurrieron muchas cosas... Pero antes de eso, yo me había ido a España, y tuve problemas políticos; prácticamente me sacaron de España. Entonces me fui a París. Miren la casualidad, en el año 68. Ahí estuve trabajando con un grupo de artistas latinoamericanos, y coincidió precisamente con todo lo que se organizó a propósito de Mayo del 68.

Sylvia Juliana Suarez (SJS): ¿Cuál era la propuesta que tenían en ese momento?

DA: La tesis en ese momento era que, para poder hacer un cambio estructural en materia política, había que crear una nueva cultura. Consideramos que la política hacía parte de la cultura, no viceversa. Uno de los problemas que había en América Latina era que la cultura no era realmente importante y significativa dentro de las reivindicaciones; así había muchos temas: el ambiental, etcétera. Y coincidentalmente algunos sectores que éramos de izquierda... pero reconozco que en ese momento se estaba impulsando en América Latina el movimiento anarquista, anarco-comunista, que tenía mucho peso en Argentina. Como ustedes saben la constitución de prácticamente todos los movimientos sociales, como el movimiento obrero en Argentina, fue realizada por la izquierda anarquista. Entre otras cosas, el movimiento que luego se creó en noviembre fue resultado de todo esto de Mayo del 68.

SJS: ¿Quiénes eran los artistas con los que estabas trabajando en ese momento en Francia?

DA: Gente de izquierda. Hicimos algunas exposiciones en algunos sectores, en organizaciones obreras, con sectores del pueblo, allá en Francia... Yo creo que conservo alguno de los afiches que hice.

SJS: ¿Cómo entraste en contacto con estos artistas?

DA: Por vínculos políticos. Yo hacía parte de una organización política, aunque ya había cortado con el Partido Comunista. Y uno de los cargos que nos hacían era que éramos anarquistas... Y sí, yo fui anarquista.

MCC: ¿Por qué rompiste con el Partido?

DA: La ruptura surgió frente a las políticas revisionistas que eran lo vigente en ese momento en la Unión Soviética. Allí se dio la división de la mayoría de los países de izquierda. Luego se constituyeron otros partidos comunistas como el Partido Comunista Marxista-Leninista.

En el campo de la cultura, muchos de los sectores fueron la base y el soporte del Partido Comunista en Colombia. Algunos sectores de la cultura y del arte, que éramos de izquierda, desarrollamos muchas actividades de difusión en el campo del teatro, la música y la plástica, en los sectores campesino y obrero, en los barrios populares en Bogotá. En el campo del teatro fue toda la gente con la cual luego constituimos la Casa de la Cultura, que fue el preámbulo del Teatro La Candelaria.

Pero antes hicimos, durante muchos años... —estamos hablando ya de los años sesenta—, antes del 68... Hicimos muchas actividades en ese campo. Fíjense cómo eso está relacionado y es importante, porque en el campo del arte éramos los únicos sectores. Estaban Santiago García y como unas quince personas más. Y Nirma efectivamente fue la que se encargó de las artes plásticas.

Entre otras cosas, la primera muestra en la Casa de la Cultura fue una exposición mía, que era a propósito de las luchas indígenas en América Latina, y se llamó *Recordando a Kotosh*... Miren, yo tengo en este momento... Hay dos obras de esa serie que tenía la Luis Ángel Arango, también las expuse en el Perú y en otros lados.

Esa exposición era referente a toda la cuestión de la cultura indoamericana. Y fue precisamente la primera exposición en la Casa de la Cultura. Y como Nirma sí estaba muy metida, pues era su creatividad... y estaba dando sus primeros pasos, me atacaron diciendo que yo la había liquidado como artista.

Ustedes recuerdan que cuando ella vino a Colombia... Ella no vivía aquí, vivía en los Estados Unidos, en Washington. Allá hizo muchísimas exposiciones; como conté, Marta Traba la invitó a que hiciera una de las primeras exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Le fue muy bien. Ahí fue cuando yo conocí a Nirma.

Bueno la historia es muy larga. Ese es otro cuento. Hubo un cambio y muchos decían que el cambio plástico que ella había dado era responsabilidad mía, porque yo la había politizado, la había metido en la izquierda.

SJS: ¿Tú qué opinas de eso?

DA: Como dije, una de las personas que nos criticó en ese sentido fue Marta Traba. Y posteriormente se auto-criticó. Ella tuvo un cambio en esa materia y ustedes lo deben conocer, porque incluso a todos los que hacíamos parte del arte revolucionario de la época e incluso de la historia del arte revolucionario, partiendo del muralismo de México, ella nos daba palo... Pero luego ella cambió radicalmente en eso, hay que reconocerlo; cambió tanto que les voy a contar una cosa: cuando fundamos la Escuela de Arte del Taller 4 Rojo, ella llevó a su hijo Gustavo para que estudiara allá. Se hizo autocrítica y me lo dijo a mí. Entonces él estuvo asistiendo a la Escuela durante un período; luego tuvimos una buena relación.

Ella vivió en carne propia lo que ya todos habíamos vivido. Y conceptualmente también cambió. Puede que no lo haya hecho auto-críticamente con todos, pero en mi caso sí lo hizo y lo reconozco. Y eso no lo han valorado, porque siguen atacando a Marta. Hay que reconocerle que ella dio un cambio y con aportes muy importantes. Fue ella la que creó el Museo en la Universidad Nacional. Eso no se ha reconocido históricamente...

WAL: Diego, te pido que reflexiones sobre la creatividad colectiva en medio de la represión, en medio de esa atmósfera de censura y de persecución que se vivía en Colombia en aquella época.

DA: Para mí uno de los elementos más motivadores en la parte de la creatividad es la acción y la lucha; es también mi terapia contra el cáncer que he tenido los últimos tiempos. Con el arte y la lucha política maté las células cancerígenas hace un año y estoy vivo. Hay gente a la que la represión, los problemas, la apachurran, la afectan; para mí es todo lo contrario, a mí me activan creativamente; porque a mí en cierta forma eso es lo que me impacta y eso es lo que reflejo; lo que estoy viviendo realmente. Igual que hoy mi trabajo está todavía dentro del orden de lo que es toda esa problemática a nivel nacional, la represión, igual que todo lo que yo trabajo en el campo ambiental pero con una concepción totalmente distinta, que es lo que yo vivo, eso es lo que me afecta. Entonces no sé si ha sido un motor por una sencilla razón: es que, desde que tengo uso de razón, la primera

imagen que yo tengo de niño es arrojado por la violencia, y todas las imágenes que recuerdo son muertos, son asesinados, es toda la violencia en Colombia. Esas son mis primeras imágenes, y lógicamente eso ha tenido un peso, una incidencia muy fuerte en mi trabajo.

SJS: Empezaste a trabajar artísticamente con una generación precedente que había tocado ese tema de la Violencia en Colombia ¿Qué opinabas de ese tipo de trabajo?

DA: Cuando el trabajo de Obregón no era muy conocido, vi algunas de sus obras sobre la violencia. Es más, también vi algunas de Botero. Y por eso he sido muy crítico; en un artículo que escribí recientemente, hice referencia a que —paradójicamente— en la época de incremento de la violencia contemporánea, el día en que asesinaron a treinta y dos indígenas y niños, Botero estaba pintando a cuatro manos con Álvaro Uribe en el Club El Nogal; haciéndole elogios a Álvaro Uribe. Para mí eso tuvo un impacto muy fuerte, porque yo conocí a Botero. Tuvo mucha influencia. Hablo de esa época, cuando hacía un trabajo completamente distinto al actual... Sí; eso tuvo peso en cierta forma... Muchas de esas obras de Obregón no las he vuelto a ver; las conocí por fotografías, incluso llegamos a hablar de eso, porque yo fui muy amigo de él en Barranquilla. Fuimos amigos.

SJS: ¿Te sientes positivamente vinculado con esa tradición?

DA: Sí, en cierta forma. También hay que ver una cosa y es que en esa época había muy pocas posibilidades de tener conocimiento y acceso a obras. Primero que todo Botero. Cuando Botero se empezó a disparar, yo estaba viviendo en los Estados Unidos. Antes era una persona completamente desconocida. O sea, tuvo una influencia por una cantidad de factores, de fotografías que yo vi, de personas vinculadas. Y hubo muchas cosas que me impresionaron... Hubo este pintor que sí tuvo mucho peso en mi trabajo y que murió hace unos años: ¡Alipio Jaramillo! Alipio sí tuvo mucha influencia y realmente fue de las personas más importantes del arte crítico en Colombia... Y les cuento que entre los trabajos desaparecidos hoy en día, importantes por sus aportes a la plástica, están los de Alipio Jaramillo.

SJS: ¿Él era interlocutor tuyo o un referente plástico?

DA: No, yo lo conocí.

MCC: ¿Qué te impactaba de su trabajo?

DA: Todo el contenido, posiblemente. En algunos momentos no me identificaba tanto en la parte formal... Me identificaba en ese aspecto más con Obregón. Pero sí en el contenido de sus aportes, en la forma como abordó temas. Además, conceptualmente, Alipio era opuesto a la mercantilización del arte, o sea que también en la concepción del arte nos identificábamos mucho. Él fue una de la personas que yo diría que podría tener más influencia conceptualmente en mi trabajo.

MCC: ¿Quién más fue maestro tuyo?

DA: No, bueno yo si tuve gente; no recuerdo el nombre. Mire, la mayor influencia y el mayor aporte para mí en esto ha sido la vida, ha sido mi praxis, ha sido el mundo, ha sido eso más que otra cosa. Ya en la parte plástica no, realmente no, no sé.

Umberto Giangrandi

William Alfonso López (WAL): ¿Cuándo y cómo empezó tu formación como artista?

Umberto Giangrandi (UG): Mi formación como artista arrancó a los 11 años, en el Istituto d'Arte Augusto Passaglia, de la ciudad de Lucca. Mi hermana Giovanna, que estudiaba allí, me había llevado desde muy pequeño. Tal vez fui al Instituto desde los 8 o 9 años: serví de modelo, asistí a muchas clases y conocí a todos los profesores de entonces. Fue un ambiente que, desde chiquito, siempre me fascinó. En 1956, entré al Istituto d'Arte Augusto Passaglia di Lucca, a la edad de once años, y allí cursé, ahora como estudiante, 6 años. Era un bachillerato artístico de gran calidad, en el que se estudiaba en dos jornadas, mañana y tarde, todos los días. Allí me encontré con dos artistas fundamentales para mí: el maestro Mario Palagi y el maestro Giuseppe Ardingui. Ellos dos fueron muy importantes en mi formación. El maestro Ardingui, en especial, fue realmente el culpable de que yo entrara a estudiar

grabado. Él era un gran especialista en vitral antiguo y cuando veía mis dibujos, me decía constantemente que yo debería incursionar en el grabado y que seguro me destacaría en él. A él realmente le debo la vocación por el grabado.

Me gradué como Maestro de Arte del Instituto en 1962, a los 17 años. No me gradué como estudiante interno. El último año me dio la locura de retirarme y no volví a estudiar. Me metí en la cabeza que para ser artista no había que estudiar. Entonces, estuve casi un año yendo a un juzgado popular. En los pueblos, allá en Italia, existían estos juzgados populares, que eran impresionantes porque allí se desarrollaban toda clase de procesos judiciales. En lugar de irme a la escuela a las 7 de la mañana, me metía en uno de esos juzgados a escuchar a la gente... Me fascinaban los discursos de la gente, de los abogados, de los jueces, las condenas que se emitían, escuchar lo que los acusados habían hecho... Ese era un sitio abierto al público en donde pasaban y se escuchaban las cosas más increíbles. Fue una locura de mi parte, pero fue muy bonito porque aprendí un montón de cosas de la vida. Yo sé que ese año marcó mi interés por lo social y aprendí muchas cosas sobre el ser humano, sobre la vida en general, y sobre la gente frente a las leyes y a la sociedad. Hasta que un día me dije: "No, yo sí voy a terminar mi carrera". Así que volví a presentar los exámenes como estudiante externo. Eso fue una lástima porque yo tenía la posibilidad de ganar una beca muy buena, que era sólo para los estudiantes internos, y la perdí por retirarme ese año.

Siempre fui muy buen estudiante. Para ciertas materias. Es más, a los 15 años me gané uno de los premios más importantes en Italia, entre los ocho mil estudiantes de todas las escuelas inferiores y superiores de arte del país. Yo era un pelado cuando fui a recibir el Premio Nacional de Pintura del INA Touring Club y del Círculo de la Estampa de Milano, por eso el Maestro Palagi tuvo que acompañarme a recibirlo.

En esta época, la Alcaldía de Lucca me otorgó un cupo en un estudio que quedaba en el portal de San Donato de la muralla que circunda la ciudad. Portal que un escultor muy importante, Petroni, compartía con Ezio Grida. A la muerte del escultor, Ezio le propuso a la Alcaldía compartir ese espacio conmigo.

La escuela tenía unos profesores muy buenos. Desde el director hasta el último profesor de la escuela eran maestros muy formados y calificados. Había un profesor, muy reconocido en Italia, Guido Ferroni, que dictaba pintura al fresco. En esa escuela yo aprendí todo lo que se refiere al oficio; no tanto la parte conceptual. A los 12 años, ya pintaba al fresco. Tuve clases de dibujo, de anatomía, de cerámica, de escultura, pintura, color... historia del arte... geometría descriptiva... materias de arquitectura y muchas más. La mitad de la mañana era dedicada al bachillerato y toda la tarde trabajaba la plástica.

Cuando me gradué, entré a la Academia Superior de Bellas Artes San Marco, en Firenze, y me inscribí inmediatamente, entre otras materias, en la cátedra de grabado. En Italia, las academias superiores tenían el nivel de la universidad pero no eran universidades. La Academia, en Italia, al menos hasta esa época, nunca quiso ser universidad. De hecho, en Italia, por su historia cultural, se consideraba más importante un título de la Academia que un título universitario. Se pensaba que la academia perdería prestigio si se integraba a las universidades. Cómo han cambiado los tiempos... ¿Verdad? Hoy en día la mayor parte de las escuelas de arte están vinculadas a la universidad.

Entré a estudiar fundamentalmente dibujo, pintura, pintura mural y grabado... También historia del arte porque tocaba. Allí estuve tres años. Estudié grabado con dos de los artistas gráficos más importantes de Italia, Giuseppe Viviani, como maestro titular y el maestro Rodolfo Margheri como asistente. En la academia, el estudiante escogía los maestros con los que quería estudiar. Uno escogía a estos artistas porque admiraba su obra, por las semejanzas ideológicas y de contenido que encontraba en ella. Por ejemplo, en pintura, yo escogí a Primo Conti. El estudiante debía trabajar todo el año, acumular muchas obras, para que el maestro —en mi

caso, para la clase de pintura, Primo Conti— le dedicara una mañana, una vez al año, para una corrección rigurosa. Todos los demás procesos se discutían con el asistente, durante el año. Y así ocurría con cada una de las asignaturas. La Academia era un espacio donde había una mirada creadora muy libre, donde podíamos experimentar, pero siempre sometidos al debate. Sólo que al final uno debía presentar un conjunto muy sólido de trabajos. Ahora recuerdo también que escogí al maestro Mario Mafai, pintor y dibujante, para las clases de dibujo.

WAL: ¿Puedes recordar cómo era tu trabajo en ese entonces?

UG: En ese momento yo hacía mucha pintura, dibujo y grabado; trabajaba temas sociales, criticando la sociedad italiana. Mi interés por el tema de la prostitución surgió en Italia. Trabajaba esos temas con una mirada más sutil que la de los trabajos que luego he realizado en Colombia. Tengo unos retratos en grabado, del año 62 o 63, muy expresionistas, transfigurados y con mucha fuerza —en los que podría haber un acercamiento al gran maestro De Kooning—, desarrollados con unas líneas continuas y muy contundentes. También realicé muchos trabajos sobre la locura, sobre el individuo y la soledad. Ahora recuerdo haber realizado, además, muchos dibujos y muchas pinturas de personajes anónimos, reduciendo la paleta al blanco, negro y grises. Eran trabajos con cierto espíritu de la obra del gran maestro Alberto Giacometti. Hice muchas obras dentro de esta mirada muy expresiva. En esa época también realicé trabajos, dentro de la misma mirada expresionista, pero con figuras y escenarios llenos de color.

Ésta fue una etapa muy dura, andaba muy pobre, sin un peso... Debía salir muy temprano de Lucca hasta Firenze y volvía muy tarde a la casa de mis padres. El tren de la mañana era muy alegre, lleno de universitarios; el de la noche era un tren lechero, lleno de obreros mamados, deprimidos. Esas noches y tardes en esos largos viajes del tren, me inspiraron para realizar muchas obras sobre los personajes que habitaban los trenes; lógico, porque aparte de los obreros, ahí venía toda clase de gente trabajadora: mujeres, campesinos, gente común, con su cansancio y todos sus problemas de la vida real. Yo me volvía un agudo observador de sus rasgos, de sus expresiones, de sus movimientos, y trataba de captarlos con mi mirada

y de expresarlos en los bocetos que desarrollaba en el tren, en esos viajes. El viaje matutino era muy alegre, en él pasaban toda clase de locuras provocadas por los universitarios que, dentro de una tradición universitaria, hacían como un rito de paso y crecimiento para los primíparos. ¡Era una gran mamadera de gallo! Pero también era una manera de alterar el orden, de tomarse no sólo el tren sino todos los espacios sociales, y de romper con el status quo, en una mezcla de transgresión y anarquía frente al poder oficial y social. Eran las fiestas de las matriculas universitarias, en Italia. Yo llegaba a la ciudad a las 6 de la mañana, con un frío el macho, sin un peso, casi siempre con Luca de Felice, un compañero muy querido. Con él, nos metíamos a un cine-club que tenía funciones las 24 horas, mientras abrían la Academia. Y desde esa hora empezábamos a tomar vino. Luego nos íbamos a la Academia y trabajábamos hasta las 6 de la tarde. Después volvíamos a la estación a esperar casi siempre 5 horas, mientras salía el tren. Eso parecía una película de Chaplin: el frío más 'hijue madre', sin un peso, mirando a la gente a través de las vitrinas tomarse el cafecito caliente. Y nosotros bien en la olla, sin un peso. Cuando no comíamos en los restaurantes universitarios, que allá también eran terribles; nos íbamos a los sitios populares en donde la comida era muy barata pero rica. Allí iban todos los trabajadores y la gente común. Ellos no comían cualquier cosa, casi siempre encontrábamos platos caseros, muy modestos pero bien preparados. No siempre comíamos bien, pero siempre había vino. Andábamos por toda la ciudad, tomando vino, criticándolo todo, en esa ciudad que era como un museo eterno y muy aburrido. Claro, me enfermé. Llegó un momento en que no podía dormir. De hecho, yo llegué a Colombia con una caja de medicinas que un amigo médico me recetó. Ya no podía ni oler el alcohol.

WAL: ¿Fue en ese momento cuando recibiste el llamado a las filas del ejército?

UG: Sí, fue en 1965 cuando me llegó una carta del ejército italiano en la que me llamaban a prestar el servicio militar. Me tenía que presentar a recoger el uniforme de alpino. Debía incorporarme como suboficial. Iba a mandar, pero a ¿quién? Y, ¿por qué?... ¡Era toda una mamera! Yo tuve amigos que se rompieron brazos y piernas para salirse de ese infierno que era el ejército. A



Umberto Giangrandi, *Sin título*, 1967. Archivo: Proyecto Bachué.

mí me tocaba prestar el servicio a más de tres mil metros de altura durante dos años... ¿Haciendo qué? ¡Nadal! ¡Jugando a la guerra de la disciplina! Entonces escribí a Alemania en donde tenía unos amigos; escribí a Francia en donde vivían unos primos. Y escribí a mi hermana, que se había venido a Colombia desde 1960. Entonces hablé con Nino Parma, un ingeniero italiano, que es el culpable de que yo esté aquí. Como él tenía una empresa muy grande de ingeniería, donde trabajaba mi hermana, me hizo un contrato para traer y para manejar el primer heliógrafo que se importó al país, dentro de las organizaciones del CIME*. Yo traje el primer heliógrafo que hubo en este país, para reproducir los planos arquitectónicos y de ingeniería. Era una máquina enorme por la cual casi pierdo el barco, porque los oficiales de la aduana tuvieron dudas sobre el avalúo del heliógrafo y, siendo domingo, no podían averiguarlo. Tuve que poner cara dura y presionarlos diciéndoles que si no me dejaban subir, luego ellos tendrían la responsabilidad de financiar mi viaje hasta Cartagena, Colombia. Finalmente me dejaron subir después del tercer pitazo del barco. Sufrí como no está escrito. Y luego seguí sufriendo durante los 19 días que duró el viaje. La despedida había sido terrible porque, a los problemas que tuve con la aduana, se sumó el hecho de que el barco iba repleto de viejitos, a quienes sus hijos —que vivían en Venezuela— les habían hecho vender su casita, su tierra y todo lo demás. Eso fue de una nostalgia suprema. Yo viajé en uno de los barcos más grandes de la flota italiana de entonces, el *Giuseppe Verdi*. Éramos como tres mil personas, creo. Se respiraba una atmósfera de nostalgia y de tristeza. Y sufrí los peores rigores del viaje en alta mar. Recuerdo que al pasar por el Golfo de León, entre Nápoles y Barcelona, el barco atravesó por una tormenta tremenda. Los platos volaron por todas partes, los viejitos vomitaron hasta decir nomás. Yo me refugié, atravesando un río de vómito por todo el barco, con la nariz tapada, para llegar a la piscina de primera clase que estaba en el centro del barco, en la parte más alta, en donde el barco se movía menos. Estaba muerto del terror; un terror absoluto pero fascinante. Desde allí se podían ver las olas de 30 metros que golpeaban ese barco y lo movían como si fuera un juguete. A esa experiencia, súmale mi estado de salud y la angustia que sentía por no saber nada de español. Aunque el barco era toda una fiesta por la cercanía al fin de año, y pasado el golfo de Gibraltar,

* Comité Intergubernamental para las Migraciones Europeas

entrando en el océano Atlántico, el viaje fue una maravilla, el mar se volvió como una piscina. En ese momento conocí a una maestra inglesa que iba a enseñar al Perú y tuvimos una aventura amorosa. A pesar de que todo mejoró, tuve que dedicar mucho tiempo, con cierta angustia, a aprenderme los manuales que la máquina que traía, ¡en español!, porque se suponía que yo era un operario calificado. No sabía si en la aduana colombiana me iban a interrogar sobre eso y sobre otros temas.

En fin, cuando llegué a Colombia tampoco dejé de sufrir, aunque en la aduana ni me preguntaron por la famosa máquina y muy rápidamente la recogieron y se la llevaron en camión para Bogotá. Estuve parado ahí en el puerto durante largas horas, hasta que todo el mundo se fue, esperando a mi hermana sin verla por ningún lado. Tuve el temor de no reconocerla. Hasta que un tipo, que había estado allí todo el tiempo, se acercó y me preguntó si yo era Umberto Giangrandi. Me morí de la risa, una risa nerviosa. Era Mario Lignarolo, a quien mi hermana le había recomendado recogerme. Él me llevó con todo mi equipaje al aeropuerto de Creso...pero ahí seguí sufriendo: me preguntaba a dónde había llegado, porque nunca pasamos por la ciudad vieja de Cartagena sino que, para llegar más rápido, atravesamos toda la zona de Creso, que era marginal en ese tiempo. ¿Qué había? Cambuches, casitas de cartón y de lata. Unos días atrás yo ya había visto algo muy parecido en Venezuela. Tanto en la Guaira como en Caracas. En Caracas, en esos años, la diferencia entre pobres y ricos era espantosa. Todas las montañas de la ciudad estaban llenas de tugurios hasta que desembocamos en Caracas, con todos sus rascacielos y su riqueza... El contraste de verdad me golpeó mucho. En Cartagena, fue igual. Esa fue la primera vez que yo me enfrenté con la miseria y la riqueza de este continente. Luego, el avión cuatrimotor que nos iba a llevar hasta Bogotá se averió. Estuvimos cocinándonos como dos o tres horas, dentro del avión, en ese calor infernal, hasta que por fin lo repararon y salimos a la madrugada para Bogotá. El vuelo fue terrible. Ese avioncito no dejó de sacudirse todo el camino. Sobre todo cuando sobrevolamos El Tablazo, llegando a la Sabana, parecía que se iba a caer. Finalmente llegué a Bogotá en la madrugada del 4 de enero de 1966, en medio de una tormenta que nos obligó a sobrevolar una hora larga la ciudad, antes de aterrizar... Bueno, ahí mi mirada se despejó. En el recorrido entre el aeropuerto y la casa de mi hermana me di

cuenta de que había llegado a una ciudad importante y muy distinta de mi pueblo. Eso me puso muy contento.

El viaje duró 18 días e implicó muchas experiencias nuevas para mí: nunca había montado en un barco, ni en avión. Ni había visto un abismo tan grande entre la pobreza y la riqueza.

WAL: ¿Cómo entraste en contacto con el mundo artístico de Bogotá?

UG: A los tres días de haber llegado, conocí —por la información que me dio mi hermana Giovanna— la cafetería y restaurante El Cisne. Éste, junto con El Automático, era uno de los pocos sitios en Bogotá en que se podía comer y tomar algo caliente hasta la una de la madrugada. Allí se reunía todo el mundo del arte. Iba Marta Traba, la famosa crítica de arte, iban todos los arquitectos más destacados de la Universidad Nacional, los artistas de la Escuela de Bellas Artes, iban todos los actores de televisión, y también iban los dramaturgos Santiago García, Patricia Ariza y su grupo teatral, entre otros. Bogotá, en ese entonces, a las seis de la tarde se volvía una ciudad fantasma, porque la gente —y sobre todo las mujeres— a esa hora se esfumaba en sus casas. Y así era con la mayoría de los seres humanos. Todas las noches el ejército, más o menos a esa hora, se tomaba absolutamente el centro de Bogotá, hasta las seis de la mañana. Además de que era muy fría, era una ciudad muy peligrosa; era absolutamente oscura porque no existía el alumbrado público. Me sorprendía mucho ver la gente vestida de negro, con sombrero y ruana. ¡Lógico, Bogotá tenía un clima de páramo! Quedarse en la calle hasta tarde era un peligro. Aunque la ciudad estaba completamente militarizada, te podían atracar muy fácilmente. Todo el mundo tenía que caminar por la mitad de la calle para llegar a cualquier sitio. En esa época me tocó conocer todas las comisarías de Bogotá porque no estaba acostumbrado a andar con los papeles. Así que por cualquier requisa durante la madrugada terminaba preso. Mi hermana tenía que venir con la cédula a sacarme todas las veces, hasta que al fin aprendí a llevar mis papeles. Debo confesar que esas horas en las comisarías fueron una experiencia social impactante para mí, pues nunca antes había estado preso con ladrones, prostitutas, borrachos y toda la fauna nocturna. Había una actitud cargada de violencia de parte y parte.

Empecé a frecuentar El Cisne porque mi hermana me dijo que allí se la pasaba un artista grabador de quien ella era muy buena amiga, Augusto Rendón, y que él había estudiado en Firenze, con los mismos profesores míos, y hablaba italiano. Con él me entrevisté unas cuantas veces; en esas charlas me contó que era profesor de la Universidad Nacional y que estaba armando un área de artes gráficas en la Escuela de Bellas Artes, que había escasez de profesores en esa área y que yo había llegado en el momento preciso; me preguntó si, más adelante, me interesaría vincularme como profesor a la Universidad Nacional. Le dije que sí, a pesar de que no hablaba casi nada de español.

Recuerdo que en esas primeras visitas a El Cisne para tomarme un té o un café, un día me abordaron dos mujeres: Patricia Ariza y Peggy Ann Kielland, la hija del embajador sueco en Colombia. Eran actrices del grupo de la Casa de la Cultura, que dirigía Santiago García, y activistas culturales y políticas. Recuerdo con claridad que Patricia, a los cuatro días, me llevó a la inauguración de una exposición de Obregón en la Galería Colseguros, que estaba donde ahora queda la Cinemateca del Teatro Gaitán. Esa galería era dirigida por Alicia Baráibar, una mujer española muy culta y muy apreciada en el medio cultural colombiano, amiga de Fernando el “Chuli Martínez” y de muchos otros intelectuales. A través de Patricia y de Peggy conocí a Santiago García y, para decirlo en pocas palabras, ellos prácticamente me adoptaron. En una primera etapa me llamaban todas las noches para avisarme dónde se había formado la rumba. En ese entonces, en Bogotá no había vida nocturna después de la una. Sólo existían los puteaderos o las cantinas de mariachis, que eran sitios muy peligrosos. Todas las fiestas y reuniones se hacían en las casas de los amigos y conocidos. Me atrevería a decir que en menos de tres meses conocí al círculo intelectual y de las artes de Bogotá. Gente de arriba y de abajo, de la derecha y la izquierda, intelectuales y gente de las diversas expresiones del arte.

Bogotá era una ciudad en donde las fiestas se hacían en casa, no como ahora que hay miles de sitios públicos donde ir a tomarse un trago, a escuchar buena música y a hablar con los amigos de la noche. La Macarena era el sector predilecto porque aquí vivían muchos artistas. En una cuadra vivían Hernán Díaz, Beatriz Daza, Enrique Grau, Dora Franco. A esa

cuadra la llamaban “La colina de la deshonra” por todas las fiestas locas que se hacían allí. Las más famosas eran las que organizaba Enrique Grau. Él hacía unos *happenings* increíbles, donde la gente se disfrazaba, se gozaba de muy buena música, y donde Grau, muchas veces hacía unos guiones cinematográficos en los que él era el actor principal, filmados por los cineastas Luis Ernesto Arocha y Diego León Giraldo. Esos dos cineastas, Arocha y Giraldo, en esa época, hicieron también películas de la obra de Feliza Bursztyn y armaban con ella espectáculos visuales para la inauguración de sus exposiciones; en ese entonces esto era algo muy nuevo y atractivo. En las fiestas de entonces conocí a muchos escritores, en especial a los nadaístas. También iban algunos intelectuales y coleccionistas de arte judíos. Estaban presentes todo el tiempo Bernardo Salcedo, Carlos Rojas, Hernán Díaz, David Manzur, Manolo Vellojín, Arturito Velásquez, Alonso Garcés y Momo del Villar, y todos los miembros de la Galería Belarca, Feliza, Álvaro Cepeda, Alejandro Obregón, Beatriz Daza, Dora Franco, Estrellita Nieto, Santiago García y Patricia Ariza, Miguel Torres, Alí Humar, Eddy Armando, Consuelo Luzardo, Vicky Hernández, Carlos Perozzo, Kepa Amuchastegui, Carlos Duplat, Dina Moscovitz, José Urbach, Juan Manuel Luguito, Margalida Castro y todo el combo del teatro y la televisión, ¡y mucha gente muy diversa! ...

Ese era un grupo muy complejo, muy representativo del mundo de la cultura del país; eran muy transgresores conceptual, cultural, políticamente y con distintas tendencias sexuales. Aportaron mucho a un cambio de pensamiento, cuando Bogotá y el país eran muy conservadores. Eso fue algo realmente valioso, porque en Colombia la sociedad continuaba siendo muy mojigata y conservadora, violentamente mojigata. En esos años, los artistas dieron unos pasos muy importantes para romper esa estructura social tan arraigada y tan excluyente, para dar una mirada nueva, más amplia y libre. Es que uno se olvida de que en Colombia, en los años sesenta, todo estaba por hacer y subvertir, en el mejor sentido de la palabra, desde toda perspectiva: política, conceptual, cultural, sexual, etcétera y etcétera, usando los lenguajes de la escritura, del teatro, de la plástica, de la música, del cine y más. Por ejemplo, cuando los nadaístas escribían y hacían sus *happenings* transgresores y alucinantes para criticar y abrir los ojos hacia otros horizontes, la sociedad imperante

los veía como a unos locos peligrosos dignos de toda censura. Hasta la Iglesia los excomulgó. Incluso a Alejandro Obregón lo veían como un loquito con actitudes muy extravagantes, y lo magnificaban como un ser muy extraño, fascinante e irreverente, sin tener en cuenta la magnitud de sus valores artísticos. Era como un perdón que la alta sociedad le otorgaba. Obregón era toda una leyenda, creada por sí mismo, como un ser humano que podría habitar dentro de la literatura de García Márquez.

WAL: ¿Supongo que fue Patricia Ariza quien te presentó a Santiago García?

UG: Sí. En El Cisne me reunía frecuentemente con Santiago y Patricia. A través de ellos conocí el mundo del teatro colombiano. Fue fascinante. Yo había conocido actores y directores de teatro en Italia, pero nunca había tenido la posibilidad de pasar 24 horas metido en las tablas de un teatro, como hice en la Casa de la Cultura de Bogotá. Así que fue en la Casa de la Cultura en donde yo conocí verdaderamente el mundo intelectual y artístico de la ciudad. Patricia y Santiago, junto con Roberto Álvarez, Jacques Mosseri, Carlos José Reyes, Miguel Torres, Humberto Navarro, Eddy Armando, Peggy Ann Kielland y otros más, armaron la Casa de la Cultura. En ese momento yo no entendía nada de español, era difícil la comunicación, pero me hacía entender y me la pasaba con ellos todo el día. Es más, cuando ellos realizaron su primera obra, con la que estrenaron la Casa de la Cultura, *La muerte de Marat-Sade*, incluyeron un dibujo mío en el catálogo. Porque cuando ellos iban a las clínicas psiquiátricas, a observar la actitud de los enfermos mentales para fundamentar su trabajo como actores, yo los acompañaba y me ponía siempre a dibujar. ¡Como digo, era una vaina fascinante! Me la pasaba metido todo el día en medio de las luces, de los parlamentos, del movimiento, de los cuerpos, de la música... ¡Fue una época maravillosa, aprendí muchísimo!

En esa época, en que se estaba gestando la Casa de la Cultura, para financiarla, Santiago, Patricia y todo el combo idearon con los artistas plásticos un desfile de modas en el Hotel Tequendama. El famoso *Desfile del año 2000* involucró a todos los artistas plásticos importantes del momento. Cada artista contribuyó a la realización de un vestido: Obregón,

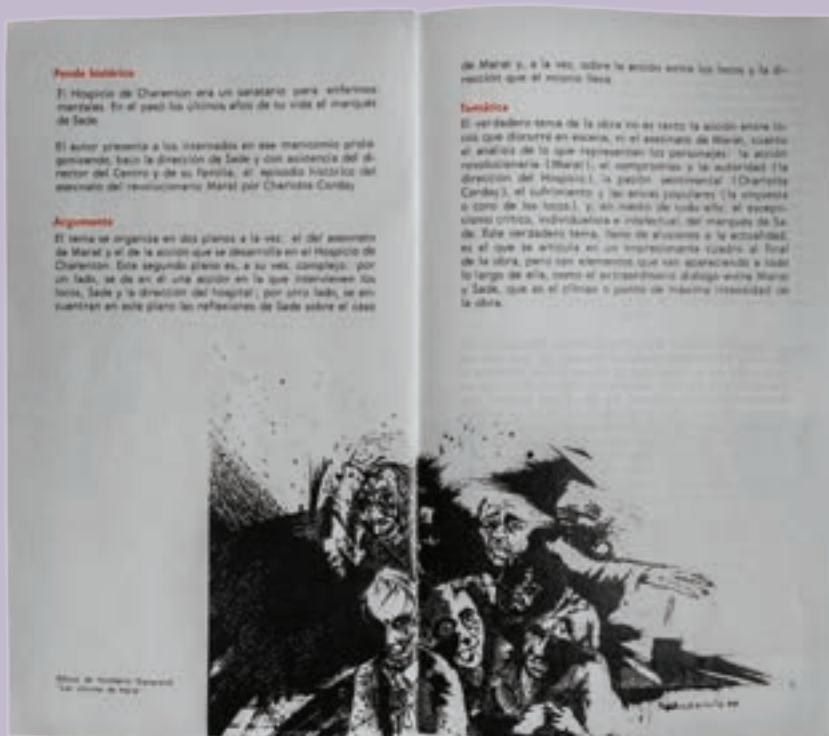
Botero, Armando Villegas, Beatriz Daza, Feliza Bursztyn ¡Toda la pesada estuvo ahí! Enrique Grau, Bernardo Salcedo, entre otros... Fue un *show* impresionante, con modelos muy importantes como Estrellita Nieto y Dora Franco, entre otras. Ese desfile fue increíble, tuvo una acogida maravillosa y, sobre todo, fue un trabajo interdisciplinario muy exitoso. Tuve una suerte increíble de poder participar en él. Se vivía un momento muy importante para el desarrollo de la cultura bogotana, con mucha dinámica y creatividad... Los personajes más visibles eran los nadaístas, los teatreros, los actores de televisión, los plásticos y los músicos. ¡Todo empezó a coger fuerza! Era como una olla a presión que estaba por estallar. ¡Algo que antes era un puñadito de personas que se reunían a hablar en El Automático, o en La Romana, o en El Cisne...! ¡Un grupito para contar con los dedos!... ¡Empezó a generar un movimiento cultural increíble! Ahora recuerdo las charlas eternas de Patricia y Santiago, y de todo el grupo, sobre la importancia de la creación de un gran centro independiente para el teatro y la cultura. Para ese entonces había existido el Teatro El Búho, que había surgido liderado por Fausto Cabrera, pero no había más teatros independientes. Santiago venía de montar la obra *Galileo Galilei** en la Universidad Nacional, donde había un espacio de formación en teatro a cargo de Carlos Duplat, Dina Moscovitz y Carlos Perozzo. Es más, yo hice la escenografía para una obra argentina, *La Fiaca***, que se presentó en la Universidad.

WAL: ¿En ese contexto conociste a Nirma Zárate?

UG: Lógico. Nirma se hizo cargo de la sala de exposiciones de la Casa de la Cultura, donde hice una de mis primeras exposiciones de dibujo. En ese momento, Nirma era una artista abstracta sin mayor compromiso político. Mientras que Santiago y el grupo de La Candelaria sí sabían para dónde iban políticamente. Aunque ellos no pertenecían al Partido Comunista, eran gente de izquierda, de avanzada, que traían a Peter Weiss, que traían al país un montón de gente clave en las artes escénicas y que estaban

* *La vida de Galileo* (*Leben des Galilei* en su título original) es una obra de teatro del dramaturgo alemán Bertolt Brecht escrita en 1939.

** *La fiaca* es una obra de teatro de Ricardo Talesnik (Buenos Aires, Argentina, 25 de diciembre de 1935) estrenada en 1967.



Grabado publicado en las páginas interiores del catálogo de "Marat" a propósito de la presentación del grupo *La Casa de la Cultura* en la Universidad Nacional de Colombia en 1966. Foto: W.A. López, 2014. Archivo: Umberto Giangrandi.

abriendo un espacio muy importante, al nivel del pensamiento, en una sociedad conservadora. Esta misma filosofía también orientaba la sala de exposiciones.

SJS: Cuéntanos sobre tu exposición.

UG: Eran dibujos a plumilla, en blanco, negro y con color. La temática tenía mucho que ver con el “teatro de la vida”. Esa misma exposición, por invitación del arquitecto Chuli Martínez, la presentamos en el *hall* de Arquitectura, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional. Repito, desde 1966 hasta el año 70, yo andaba todo el día discutiendo y trabajando con la gente del teatro. Para mí era un mundo fascinante y, además, un terreno abonado para la exploración desde la mirada de la plástica, donde se unían el sonido, la luz, el movimiento, la escenografía, la palabra y todo lo demás. Ahí también empecé a tomar fotos. Tengo muchas fotos de los montajes de Santiago. Para mí era muy importante participar en los montajes, como observador: viendo cómo se construía la obra al nivel de dirección y al nivel actoral, y también escuchar los análisis críticos que se hacían para llevarla a cabo. No es que participara mucho en el proceso creativo del grupo, pero estaba ahí metido. Ese acercamiento me enriquecía mucho. Volviendo a mi exposición, fue realmente por sugerencia de Santiago y Patricia, que un día vieron mis dibujos, les gustaron mucho y me propusieron exponerlos en la galería de la Casa de la Cultura, dirigida por Nirma Zárate. Eran unos 30 dibujos.

WAL: ¿Cuándo y cómo retomaste tu obra en grabado, ya en Bogotá?

UG: Déjame romper un círculo vicioso: en Colombia siempre me han encasillado en el grabado, olvidando que yo también soy pintor, dibujante y fotógrafo. Pinté, grabé y dibujé en Italia, tanto como en Colombia. Pero respondo tu pregunta: cuando llegué a Bogotá, asumí una cátedra de grabado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, que en ese entonces funcionaba parcialmente en el Claustro de Santa Clara. Dictaba un curso nocturno. Trabajé allí como un semestre, a partir de ahí me trasladaron al campus de la Universidad Nacional, a la nueva Facultad de Arte. Hay que decir que los profesores de la Escuela de Bellas Artes de



Umberto Giangrandi, *Escenografía Teatro la Candelaria*, grabado, 1967.

Archivo: Umberto Giangrandi.

entonces dieron una pelea muy grande para que trasladaran la Escuela de Arte a la ciudad universitaria como un Departamento de Arte, integrado a la Facultad de Arte, que se formó por el Departamento de Bellas Artes, el Departamento de Arquitectura y el Departamento de Música. La Facultad se formó como una idea experimental de integración interdisciplinaria. Puedo anotar que en Santa Clara, por un corto tiempo, la Facultad de Arte me entregó un estudio en el segundo piso para desarrollar mi obra. En Bogotá había un grupo de grabadores muy importante que incluía al maestro Luis Ángel Rengifo, al maestro Augusto Rendón, al maestro Alfonso Quijano, al maestro Pedro Hanné Gallo, Rodolfo Velásquez, Carlos Granada y Alfonso Mateus. A este grupo me uní en 1967, como profesor, cuando Rendón creó el área de grabado en el pensum de la carrera de la Escuela de Arte. Con ellos me metí a fondo en la enseñanza del grabado y en la creación mía particular del grabado en metal. Al poco tiempo, construí mi propio taller de grabado. Hay que resaltar que con Augusto y Carlos Granada me unió no sólo el trabajo académico sino una amistad muy profunda.

En ese entonces también me hice amigo de dos estudiantes que se habían graduado hacía poco: Darío Morales y Ana Mercedes Hoyos. Entonces entendí que la problemática del desconocimiento del grabado tenía que ser afrontada dentro de una estrategia nacional para que en todo el país se hablara de la gráfica, especialmente en las escuelas de arte. Nosotros queríamos que se entendiera que el grabado era un área creativa muy importante, en donde muchos artistas significativos del mundo habían incursionado.

Entonces me metí tanto con el grabado que dije: “No, el grabado hay que sacarlo adelante”. Y para sacarlo adelante había que crear un discurso nacional. Ésta no podía ser una tarea sólo de Bogotá. Entonces, con Augusto Rendón —con quien yo dialogaba muchísimo— empezamos a desplazarnos a otras ciudades y universidades donde había escuelas de arte. Con otros artistas, dábamos charlas, conferencias; hablábamos de la importancia del grabado, en Colombia y en el mundo.

En ese momento, entré en contacto con Pedro Alcántara. Él hacía parte del grupo de los nadaístas y exponía muchísimo con Carlos Granada, Rendón, Darío Morales y Norman Mejía. No eran un grupo, pero tenían una afinidad artística y política, y acostumbraban a realizar exposiciones conjuntamente.

Nos hicimos muy buenos amigos; muy cercanos. Pedro entró en el grabado por nosotros. La verdad, él dibujaba y hacía sus cosas, pero a él nunca le había interesado el grabado. Yo fui quien le sugirió que hiciera con su obra algún trabajo gráfico, porque su dibujo podía expresarse muy bien en el grabado y en fotolito.

En ese momento, durante las vacaciones, yo realizaba mono-copias en el taller de la Universidad de los Andes. Y en una ocasión que viajó a Bogotá, lo invité a trabajar allí para que también realizara una experiencia con esta técnica. Dialogando con él, le sugerí —dada la gran facilidad que tenía con el dibujo de plumilla, de línea continua— que tradujera sus imágenes en el medio de la litografía mecánica y se vinculara al grabado. Una de esas obras de fotolito está muy bien representada con el retrato de Quintín Lame.

Después él se interesó por la serigrafía, porque vino al país Lorenzo Homar a dictar un curso a los talleres del Museo de La Tertulia en Cali. Lorenzo Homar fue un artista latinoamericano muy importante dentro del mundo de la gráfica. La técnica que más utilizó fue la serigrafía, dentro de la cual desarrolló una técnica para obtener texturas de alto relieve muy bellas.

Su curso de La Tertulia fue muy importante porque abrió un espacio creativo muy significativo con el que repercutió en la obra de muchos artistas. Además de Pedro, María de La Paz Jaramillo, Óscar Muñoz, Phanor León, entre otros, tomaron ese curso y a partir de él desarrollaron una veta muy importante de su trabajo. También sirvió para que Pedro, más tarde, abriera el famoso Taller Prográfica.

En la Universidad Nacional, donde yo ya estaba enseñando, le propusimos a Francisco Cardona, el decano de la Facultad de Arte y Arquitectura en aquel entonces, darle una nueva estructura a los talleres de la Escuela.



Foto en la Universidad de los Andes. De izquierda a derecha: Juan Antonio Roda, María de la Paz Jaramillo, Umberto Giangrandi, Carlos Rojas y Juan Cárdenas. Ca. 1968. Archivo: Umberto Giangrandi.

Nosotros creíamos que no se podía seguir con las concepciones del siglo XV frente al grabado. Sin olvidar esa tradición, porque había que mantenerla, también había que darle cabida a toda una nueva mirada y, por lo tanto, había que comprar nueva maquinaria con la que pudiéramos desarrollar la foto-mecánica y otras técnicas de impresión... Con Luis Paz desarrollamos un debate para adecuar el taller de litografía y grabado en metal a la foto-litografía y al foto-grabado, y poner al día los talleres de la Escuela, a la altura de los talleres de Estados Unidos y Europa. Dentro del taller de litografía y grabado en metal, nosotros ya habíamos montado un taller de serigrafía y foto-serigrafía muy bueno, porque estos no requerían de mayor inversión tecnológica. Pero la maquinaria que pedimos llegó 25 años después. Es que los académicos, incluso con el apoyo de las directivas en aquel entonces, tenían muchas dificultades y se estrellaban constantemente con la burocracia de la Universidad. Ahora recuerdo que a Francisco Cardona, mucho tiempo después, lo invitaron a los Estados Unidos a visitar varias escuelas de arte y, al regresar, entre otros comentarios, me dijo: "Hombre, Umberto, te recordé mucho; recordé mucho la charla que tuvimos para actualizar nuestros talleres de gráfica, viendo los equipos de los talleres de esas escuelas". No hay que olvidar que la gráfica en Colombia, en los años sesenta, fue muy importante. Había una producción, basada en técnicas tradicionales, que tenía una gran validez conceptual dentro de la misma producción artística y que repercutió mucho en el ámbito latinoamericano y en eventos internacionales. Ahora recuerdo los premios que se ganó Alfonso Quijano, sin un comentario por parte de la crítica. Es que en aquel entonces había una mirada muy tradicional, muy difícil de remover. Los mismos grabadores le habían dado al medio una concepción tradicional y había mucho miedo de avanzar, de proponer cosas nuevas en las clases, con una mirada mucho más moderna y mucho más contemporánea. Y claro, frente a esa postura, el grabado no iba a progresar nada. Se necesitaba que mucha gente comenzara a hablar del grabado, a interpretar y analizar la gran producción que se estaba realizando durante esa época. Sólo Ivonne Pini empezó a meterlo dentro de la historia del arte, pero en general dentro de las cátedras no se hablaba del grabado desde un punto de vista crítico ni analítico, tal como se hacía con otros medios. Al grabado le daban una miradita... ¡Como si no tuviera importancia dentro de la historia universal! ¡Frente a eso había una gran

ignorancia! Ahora recuerdo un encuentro con Byron López, uno de los primeros coleccionistas, un personaje muy hábil al que le interesaba negociar con arte... Si no estoy mal, él compró la obra con la que Norman Mejía se ganó el Salón Nacional. Más tarde montó un restaurante en Ecopetrol, en donde exponía la obra de Botero, de Obregón... Él vendió la obra de catálogo de Botero aquí y en Europa. El punto es que él empezaba a interesarse en el arte y un día le mostré mi trabajo. Y me preguntó: “¿Y esas copiecitas? ¿Qué son?”. Yo le respondí: “Primero, no son copiecitas. Estos son originales múltiples”. Él me dijo: “Eso del grabado nadie lo conoce. Eso no es nada. Es reproducir imágenes sin sentido. Lo único que vale aquí es la obra única...” Esto, aunque viniera de alguien sin conocimientos especializados, me dolió mucho. Pero esa era la actitud general frente a la obra gráfica. Es válido que alguien diga que no le interesa el grabado. Eso es completamente legítimo, pero lo que era muy difícil de aceptar era la actitud displicente y sin conocimiento, que además reflejaba la actitud de un grupo muy grande. Irónicamente, más tarde, él compró muchas de mis carpetas de grabado y también mucha de la producción gráfica de Alejandro Obregón.

WAL: ¿No crees que esa situación ha cambiado sustancialmente?

UG: Sí, claro, hoy la cosa es distinta. Pero en aquel momento todo era muy duro. Hoy algo ha cambiado; además de que existen un número muy grande de grabadores, también existe una producción bibliográfica amplísima sobre el tema a nuestra disposición. El grabado ha salido adelante. En las décadas de los años ochenta y noventa, en nuestro medio, el grabado llegó a un nivel de desarrollo muy importante. Lógico, también han cambiado los términos en que se habla de él... El grabado también ha tenido que cambiar. Por ejemplo, una cosa era pensar el problema de la multiplicidad antes de la aparición del computador, y otra, ahora. Internet también ha hecho lo suyo. Hoy tomas una imagen y en cinco minutos está navegando por todo el mundo. Mejor dicho, el grabado en los años sesenta y setenta todavía respondía de una forma peculiar a los problemas que planteaba la multiplicidad, sobre todo frente a la posibilidad de desarrollar una idea y difundirla en la sociedad. Hoy los artistas trabajan el grabado de maneras muy distintas y le encuentran otros significados



Umberto Giangrandi, boceto, técnica mixta, 1966. Archivo: Umberto Giangrandi.

que también son importantes. A veces hacen una obra única. Hay muchos artistas que trabajan el grabado como una herramienta que entra en diálogo con otros medios, con la fotografía y lo digital, al hacer una instalación, una obra conceptual, un vídeo, un *performace*. Mejor dicho, se está entrando en una etapa de investigación que de alguna manera se había perdido. Investigación que, en muchos sentidos, iniciamos en el Taller 4 Rojo. Allí, trabajando con el foto-grabado, con la foto-serigrafía, estábamos instalando una mirada mucho más moderna, que se alejaba de la gráfica tradicional, dándole importancia al desarrollo de las imágenes y las ideas con una misma tecnología. ¡La quijotada nació de eso! Nació como una pasión por el grabado como un medio que podía cambiar las artes en todo el país y no solamente en la Escuela de la Universidad Nacional. Nosotros queríamos que en todas las escuelas de arte, en todas las facultades de artes, se empezara a enseñar grabado, que en el país se hablara del grabado como un medio pertinente.

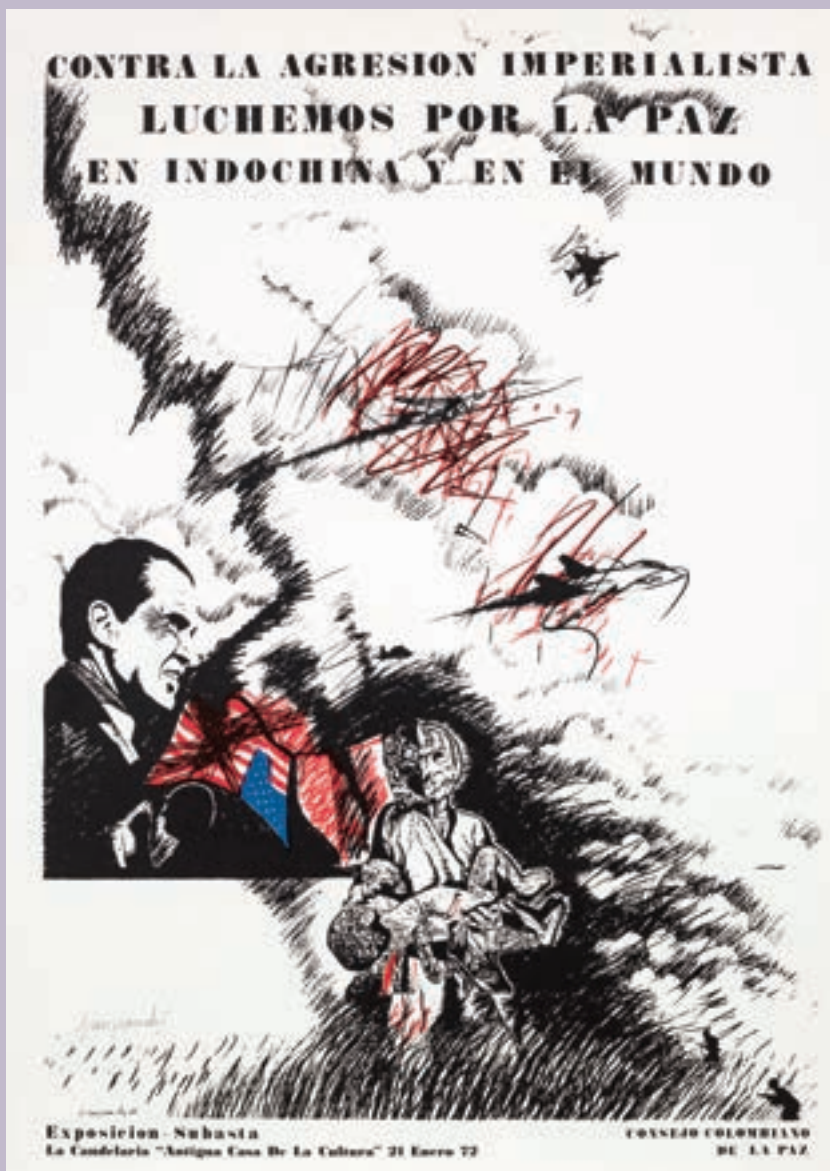
SJS: ¿Podrías profundizar sobre esta última idea?

UG: Cuando yo estaba en Italia, empecé a pensar que había que crear un puente entre la tradición y las nuevas tecnologías que habían aparecido. Y no solamente eso: también buscaba más libertad expresiva, para poder jugar más con la parte creativa del grabado. En aquel entonces, yo intentaba desarrollar una técnica que me permitiera hacer eso y que reuniera una cantidad de miradas del grabado tradicional, expresadas en una postura mucho más moderna y contemporánea, en lo que concierne a la impresión. Así que empecé a trabajar con las matrices, con técnica tradicional, creando una imagen negativa para poder imprimirla en una máquina planográfica, en donde la imagen resultaba positiva. En Italia, había empezado a trabajar en la tipografía de unos amigos, utilizando máquinas planográficas, tipográficas, con las que imprimía muchas veces en negativo y muchas veces en positivo, dándole a la gráfica un carácter más moderno o, incluso, posmoderno. Porque esas máquinas planográficas me permitían hacer *collages* con otros materiales. Esos grabados eran impresos en un papel cromacote brillante, finlandés, que no se utilizaba en el grabado tradicional por no ser un papel de pulpa, pero que me permitía darle a la imagen un resultado más impactante, por su brillo. Algunas de estas obras fueron adquiridas por el Museo

de Arte Moderno de Nueva York en el año 69, entre otros motivos, por sus aportes al desarrollo de la gráfica contemporánea, dentro de la redefinición del medio que yo estaba llevando a cabo en esa época. Desgraciadamente, aquí en Colombia, no pude continuar con esa experimentación por los altos costos. Alquilar la tipografía de Gonzalo Canal Ramírez me costaba un platal. Contratar un operador y alquilar una máquina tipográfica italiana Nebbiolo, una joya de la tecnología de la impresión moderna, me costaba mucho dinero. Recuerdo que Canal Ramírez se sentaba a verme trabajar y me decía: “¿Pero usted qué es lo que hace?” Y yo: “¿Por qué?”. “No entiendo. Cómo así que usted, trabajando una hora sólo saca diez impresiones, en una máquina que puede hacer ciento cincuenta mil en el mismo tiempo”. Y yo le decía: “Ahí está el problema don Gonzalo. Es que a mí no me gusta la cantidad; me gusta la calidad. Sí. Me gusta revertir lo que me puede dar esta máquina, pero no en un concepto cuantitativo. ¡Esta máquina es una maravilla que ha inventado la industria gráfica! Y nosotros, los artistas, por el valor que tiene no la podemos utilizar, ni la podemos comprar. Pero estoy seguro que si Rembrandt o Goya estuvieran hoy vivos la utilizarían. ¡No estarían utilizando el tórculo!” ¿Me entienden? ¡Seguro! ¡Yo no tengo la menor duda! Una máquina que ya no tiene problemas como el papel húmedo, con la que se podía usar el color milimétricamente sin problemas de descases y que, además, te daba la posibilidad de crear obras con *collage*, utilizando al grabado manual y el fotograbado, era alucinante. Todo el proceso tecnológico, subordinado a lo creativo y conceptual, se podía jugar como a uno le diera la gana, con mucha más libertad. ¡Eso es lo que a mí me interesaba!

Este es el tipo de maquinaria que nunca pudimos adquirir para los talleres de la Universidad Nacional. En el momento que esos equipos quedaron obsoletos dentro de la industria editorial, porque se inventaron máquinas más productivas, los daban de baja por precios irrisorios, los vendían por kilos a las fundidoras de hierro y acero de la ciudad. Dentro de la formación académica esos equipos habrían sido muy importantes para el desarrollo de la gráfica.

SJS. Umberto, volviendo a la técnica que estabas desarrollando en aquel momento, ¿fue ésta la que te permitió trabajar la policromía en tu obra gráfica?



Umberto Giangrandi, Afiche de la exposición - Subasta en La Candelaria Antigua Casa de la Cultura, Consejo Colombiano de la Paz, Bogotá, 1972. Archivo: Umberto Giangrandi.

UG: Sí, porque esa técnica me permitía trabajar mucho con el color y salirme del blanco y negro. Aunque para mí sea incómodo decirlo, creo que soy uno de los primeros artistas en Colombia que trabaja sobre la iconografía de la Guerra de Vietnam, y precisamente lo hago utilizando la técnica mixta con fotografía; medio que yo ya venía utilizando en Italia. Yo introduzco la fotografía en mi obra de manera constante y de muchas maneras, tanto al nivel de la gráfica como de la pintura. Desgraciadamente nadie ha documentado este proceso. Esa era una época en la que yo investigaba, viendo la gráfica como un medio totalmente contemporáneo.

De todos modos, algo de eso fue reconocido, en 1970, en la Primera Bienal de Puerto Rico. Dentro de las 46 obras realizadas por 34 artistas y seleccionadas en aquel momento, sólo Omar Rayo, por sus intaglios, y yo, figuramos como colombianos. Esa selección fue muy importante porque se realizó entre todos los participantes de la Bienal. Esas 46 obras fueron adquiridas para la Colección Marlboro, con la asesoría del Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. Esa selección vino a Colombia, al Museo de Arte Moderno de Bogotá, en el año 1973.

Jorge Mora

William Alfonso López (WAL): ¿Cómo fue tu proceso de formación?

Jorge Mora (JM): Bien. Como que uno tiene que hacer una retrospectiva de la vida para saber cuáles fueron las razones y los motivos que lo impulsaban a escoger ciertos caminos. Entonces, encontrando un poco lo que es la vida de uno, pues uno se remonta a su pasado y lo que fue su familia. Mi madre es de origen campesino; es de Subachoque. Abandona el campo porque allí no hay muchas oportunidades. Llega y se establece en el centro de Bogotá, al lado de la estación de la Sabana. Mi padre viene de Bucaramanga; pasa por Guacamayas y a los 16 años tiene que abandonar su pueblo y llega a Bogotá sin conocer a nadie; simplemente viene en el plan de una aventura y a formarse como persona, como individuo. Empieza su labor para vivir cargando maletas en la Estación de la Sabana y pertenece al programa de lectores ambulantes de la Biblioteca Popular Nacional, y allí se vuelve

autodidacta. Él no tuvo sino un año de primaria y eso es lo que lo hace fortalecerse para estudiar y formarse como persona.

WAL: Perdona... ¿qué quieres decir con que tu padre pertenece? ¿Se hace miembro de la biblioteca?

JM: Se hace miembro de la Biblioteca porque era ambulante. La Biblioteca tenía un servicio que era muy bueno, que eran los lectores ambulantes; entonces él hace parte de ese conjunto, se convierte en un ávido de la lectura. Mi padre se va formando allí, aprende a leer y a escribir bien; se hace buen lector. Entra a trabajar en Cementos Samper y conoce a Octavio Vélez que hacía parte del sindicato; entra al sindicato y después se afilia al Partido Socialista dirigido por Augusto Durán. Él empieza a tener su formación política allí y antes de iniciarse y meterse al sindicato, al meterse prácticamente como militante del partido, logra trabajar con un turco que le enseña algunas cosas sobre el comercio y el trabajo, cosas que le llamaban muchísimo la atención. Su vida era muy difícil; tenía que levantarse el pan de cada día para ir a dormir en un hotel. Entonces terminó siendo portero de un prostíbulo. Un día sale de allí y de pronto ve que necesitan un muchacho en la librería La Gran Colombia de propiedad de Carlos H. Pareja*. Por recomendación de Octavio Velez y Augusto Durán, entra a la librería, pero le tienen desconfianza porque es una persona campesina, que venía de la zona Boavita, en donde mandaban los Chulabitas, y venía de trabajar con un turco, que ha pasado vendiendo productos. Como que dicen: “este personaje no va”. Sin embargo lo aceptan como vendedor ambulante para que vaya a visitar clientes. Entonces él comienza su vida como vendedor de libros. A su vez, él tenía materiales de propaganda que llevaba para Bucaramanga y va viviendo una cantidad de cosas muy particulares. Paralelo a ello, conoce a mi madre, se enamora de ella, la familia lo conoce como “el estudiante”. Entonces ya su vida fue otra cosa. Él como hombre, como persona, ya piensa de una forma diferente. Su condición personal era que no podía tomar una cerveza ni invitar a nadie a nada, mientras nosotros

* La librería Gran Colombia quedaba en la calle 18 No 6 – 30.



Tertulia en la librería La Gran Colombia. De izquierda a derecha: Pepe Romero, Juan Gossaín; en el centro adelante Alfonso Palacio Rudas; detrás de pie Jorge Andonoff; sentada Rosa de Andonoff; a la derecha Mario Vélez. Foto: Jorge Mora E. 1974. Archivo: Jorge Mora E.



Homenaje a Belisario Betancourt con motivo de su elección como Presidente de la República en la librería La Gran Colombia. De derecha a izquierda: Tania Mora, Belisario Betancourt, Guillermo Puyana, sin identificar, Jorge Ospina, Mario Vélez, Rafael Duque. Atrás a la izquierda está Julio Martín y en la esquina derecha Jorge Andonoff, Bogotá, 1982. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.

no tuviéramos una seguridad real. Así es como logra comprar un pequeño lote al sur de Bogotá, en el barrio Olaya Herrera; un lote que vamos construyendo entre todos. Da la casualidad que María del Pilar, la mujer de Carlos H. Pareja se enfermó. Entonces él empieza a trabajar de planta en la librería, mientras la señora mejoraba, y organiza la librería por cuestiones temáticas. Eso les dio bastante confianza, y vieron que era una persona que valía la pena. Él estaba leyendo siempre toda la información de adquisiciones bibliográficas, cuáles eran los libros más importantes, entonces cuando venían los clientes lo buscaban: Ramiro Andrade, Otto Morales Benítez, Belisario Betancourt, Carlos Lleras y otros. Todos estos personajes empezaron a hacer de la librería un centro de encuentro.

Tiempo después, Carlos H. tiene que exiliarse cuando la muerte de Gaitán, y mi padre compra la librería con Jorge Andonoff, su socio, que es un taxista; mi padre tiene otra formación diferente. Entonces comienzan a trabajar, y la librería empieza a tener una fama tanto nacional como internacional; internacional desde el punto de vista de los vendedores de libros que llegaban. Y ya después la librería se convirtió en el refugio de los estudiantes en los momentos álgidos de la época de la represión de Gustavo Rojas Pinilla. Inclusive fue víctima de bombas; en un editorial de *El Tiempo* se dijo que era una de las librerías que promovía la ideología comunista, repartiendo propaganda china. Eso tiene una historia, todo tiene una historia, que se puede mirar en el documental *Cafés y Tertulias* de Lisandro Duque*.

Ahí se reúnen muchos políticos y muchos literatos: Héctor Rojas Herazo, Ramiro Andrade, Alfonso Palacio Rudas, Lader Giraldo, que era uno de los periodistas. También vienen Jorge Villegas, Jacobo Naidorf, Salomón Kalmanovitz... Allí se encuentran toda una serie de personajes que hacen parte de la historia de este país. La librería se traslada de la 17, al lado del Teatro Apolo, y pasa a la 18; y en la 18, ya inmediatamente empieza a coger más fuerza y es el refugio de muchos intelectuales que querían calmar sus neurosis, iban allá a ese sitio, donde se despotricaba y se hablaban muchas cosas políticas; y la librería era conocida por los libros de sociología, de

* Documental realizado por Lisandro Duque en 1984.

antropología que se vendían, era una particularidad que tenía. Se hacían reuniones especiales con algunos personajes; Belisario la visitó cuando fue Presidente, la consideraba el pequeño Kremlin; iban Marco Palacios, Chucho Bejarano y también Juan de Dios Montes. En ese momento yo estudiaba en el Instituto Técnico Distrital el bachillerato técnico, pero me la pasaba en la librería de vez en cuando. También me gustaba participar de las pedreas o de las cosas que había. Todo eso va formando en mí, digámoslo así, un tipo de conciencia y un tipo de comportamiento sui generis. Ya después, en otra etapa, entro a la Universidad. En la Universidad, una de las cosas que tengo que confesar... yo entre allí sin tener bachillerato. No me gradúe de bachiller. Y yo entré porque la Universidad abrió en ese momento unas carreras intermedias.... se llamaba Diseño Publicitario... en Bellas Artes. Empecé a tener mis clases con profesores como Mardoqueo Montaña, Pedro Morales, Jimmy García, Jaime López, Luis Ángel Rengifo, Hena Rodríguez, Jorge Elías Triana; el maestro Jorge Ruiz Linares fue uno de mis grandes maestros. También tomé clase con Jorge Zalamea, Pacho... Francisco Posada que fue un filósofo colombiano muy particular; y cada uno de ellos me fue dejando algo. Pero estando en la universidad no sentía mucha identidad con el diseño gráfico y tenía interés por la pintura, y me la pasaba más que todo en antropología y en sociología. Entonces tomaba unas clases de allá.

WAL: Ubícanos temporalmente.

JM: Eso viene a ser aproximadamente en 1964. Pero antes de ello, yo había tomado clases en la Escuela de Bellas Artes, que por aquel entonces estaba ubicada en el claustro de Santa Clara. Tomé clases con Marco Ospina, que fue un gran amigo, Joaquín González y Arturo Robledo que eran profesores de la Escuela y eran amigos de mi padre. Entonces ellos me incitaron. Yo iba porque me gustaba el dibujo; me gustaba la pintura. Y así fue como entré a la Universidad. Yo me formé como técnico fundidor. Entonces tenía ciertas habilidades para ciertas cosas, pero no me sentía muy a gusto en la carrera porque veía que era muy pobre en varios aspectos. Siempre me gané cierto problema allí, mental y psicológico con la gente, y mis amistades más que todo las llegué a tener con sociólogos y antropólogos, y empecé a participar en todas las revueltas que se hacían en la Universidad.

WAL: ¿Ya en el campus universitario?

JM: En el campus, hasta que me cogieron preso y después salí de allá y conocí a Umberto Giangrandi y a varios profesores.

WAL: Espera, espera. ¿Cuántos años tienes?

JM: En ese momento creo que tengo 18 o 19 años.

WAL: Háblanos un poco más de la experiencia frustrante de la escuela. ¿Por qué es frustrante?

JM: Es frustrante porque es una carrera que hasta ahora iniciaba en la Universidad.

WAL: ¿Quién la había creado?

JM: No recuerdo quien la creó, pero sí recuerdo a algunos profesores como Antonio Antolinez, que fue uno de los que la dirigió al principio, y otros profesores que no recuerdo. Pero las materias que más me encantaban a mí eran justamente las que tomaba con los profesores de pintura como Jorge Ruiz Linares, Alfonso Quijano, Luis Ángel Rengifo, Jorge Elías Triana y Arcadio González. Y como yo tenía cierta facilidad para encontrar personas, me metía en las clases. No había ningún problema de estar con gente como Umberto Giangrandi, Carlos Granada, todos ellos.

Yo fui de la segunda promoción de Diseño Gráfico. Estuve con una serie de personas muy influyentes para mí. Fue la época de Marta Traba, y estuve en varias charlas con ella. Y allí conocí a Augusto Rendón y a Umberto Giangrandi. Umberto viene de Italia y viene con la idea de montar el taller de grabado. Paralelamente, hay que mencionar que estaban sucediendo cosas en la Universidad de los Andes. En ese momento justamente, David Consuegra está montando el taller de grabado y está enseñando serigrafía. Con el Taller 4 Rojo lo que se va a trabajar es la foto-serigrafía que por primera vez se usaba, porque tenía una carácter técnico específico. ¿Ve? Bueno, saliendo de allí conozco a Jorge Villegas.

WAL: ¿Por qué es fundamental Zalamea?

JM: Porque su manera de ser humanística daba una forma diferente de ver la historia del arte, que para mí fue clave. Y su compromiso como persona, como individuo, me parecía fundamental.

WAL: Nombra compañeros que recuerdes.

JM: Yo recuerdo de esa época a Gerardo Rivas, pero él termina como antropólogo; está Lisandro Duque, Chucho Bejarano, Salomón Kalmanovitz, Ciro Roldán y Gonzalo Cataño. Están varias personas de esa época que fueron compañeras, como Lucía Hernández... Bueno, varios compañeros que eran de otras carreras. Entre ellos Rómulo Carvalho.

María Clara Cortes (MCC): ¿Y en qué contextos se encontraban?

JM: Nos encontrábamos en la Universidad y también nos encontrábamos en la librería. La librería era el centro o refugio de todos estos intelectuales y allí nos reuníamos. Yo miraba simplemente el contexto de cada uno de ellos; tomábamos tinto, nos posibilitábamos esos intercambios de cosas. Después salgo graduado, y ya venía el entronque de conseguir trabajo.

WAL: ¿En qué año?

JM: Eso es en el período que va de 1970 a 1973. Antes de eso surgió una problemática en la Facultad y en especial con la carrera de diseño. Allí había dos personajes con quienes yo no pude tomar clases, que fueron Carlos Rojas y David Consuegra; yo no tuve clases con ellos y siempre vi con un poco de frustración el hecho de no tener una calidad de profesores como ellos; y entonces con dos compañeros, Iván Arcila y Edgar Gutiérrez, organizamos la protesta. Nunca fuimos cabezas visibles sino que lo organizamos clandestinamente, por decirlo así, y se formó una gran controversia sobre la cuestión de la carrera de diseño. Después viene el cambio de la carrera. Eso lo dejo aparte y simplemente me retiro de la Universidad, salgo de allí; entonces mi padre, que era muy amigo de Jorge Villegas, le



Foto usada en el boletín sobre salud del DANE. Archivo: Jorge Mora E.

SALUD EN COLOMBIA

Por: Ernesto Ramírez Suárez
Médico-Obstetra
Inés Urbina Restán
Socióloga
División de Estudios (DANE)



El Ministerio de Salud y el Departamento de Salud de Bogotá han publicado este libro como parte de una serie de publicaciones que tienen como objetivo informar a la población sobre los problemas de salud y las medidas que se deben tomar para prevenirlos.

Este libro es el resultado de un trabajo conjunto entre el Ministerio de Salud y el Departamento de Salud de Bogotá, con el fin de proporcionar información sobre los problemas de salud y las medidas que se deben tomar para prevenirlos.

dijo que me ayudara. Él era Director de publicaciones del DANE*. Y me voy a trabajar con él y empezamos a construir una gran amistad.

En el DANE nos encontramos con compañeros de la Universidad como Salomón Kalmanovitz y otras gentes que estaban allí. Yo conocía a Jacobo Naidor, que era un editor que hacía ediciones muy especiales; Jorge Villegas conocía a Bernardo García, que era director de una de las secciones del DANE. Cuando muere Tuto González, como Camilo González Posso, su hermano, trabajaba allí, se le hace un homenaje y de ahí viene que nos conozcamos con Nirma y con Diego. Con los demás ya nos conocíamos. Con Umberto nunca habíamos trabajado; pero ya con el Taller empezamos a trabajar.

MCC: Finalmente, ¿las personas que constituyen el Taller 4 Rojo son todos artistas?

JM: Sí. Hubo una discusión ahí: que todos me sacaron de allí porque yo no era artista, sino que salía de la carrera de diseño gráfico y estaba trabajando en el DANE, donde era el director de la sección de arte.

Déjenme contarles algo sobre lo que hice allí. Cuando yo estaba trabajando en el DANE, salía el *Boletín Nacional de Estadística*, que era una publicación muy fría: sólo estadísticas y cuadros. Entonces, con la enseñanza y con lo que practicábamos en el Taller 4 Rojo, dijimos: “veamos una opción diferente de mostrar las cosas”. Ahí empezó un lío, porque con las personas con quienes trabajábamos y con Jorge Villegas —no lo saco de mi memoria a él, gran amigo— ilustrábamos los artículos con fotografías. Pero también con fotografías intervenidas y con fotografías de doble contenido. Voy a hablarles de una que acompañaba un informe sobre la salud en Colombia. En ese texto se colocó, en la parte superior de la página, una fotografía del Gun Club con unas gentes muy emperifolladas, con frac y todas esas cosas y un pescado inmenso; y abajo colocamos las fotografías de un niño famélico que salió en la prensa, y tal cual salió, dice: “En Colombia mueren cien niños por hambre”. Lógicamente que era

* Departamento Administrativo Nacional de Estadística



Jorge Villegas en Boyacá, 1973. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.

una contraposición de una cosa que se mostraba con la otra. Y así hicimos varios trabajos en el DANE; unas partes eran mías, otras las hacíamos con Villegas y otras con Germán Rojas, otro compañero que también participó en el Taller 4 Rojo.

Eran documentos oficiales. En ese momento el DANE estaba tomado por nosotros: prácticamente el 70% era gente de la Universidad Nacional. Entonces, eso era el fervor de todo... Con una cantidad de cosas; y cuando salieron esos documentos, empezaron a causar cierto malestar. En esa época estaba como director Hector Rojas Morales; pero cuando sale la revista, y Pastrana toma el poder, ordena que el boletín siga saliendo como documento oficial del Estado, pero prohíbe que los montajes se sigan incluyendo. El enfoque, por supuesto, no gustó.

WAL: ¿Cuántos números del boletín salieron con ese tipo de diseños?

JM: Salieron varios: el de la reforma agraria, el de “Ayer y hoy de los indígenas colombianos”, el boletín de la salud, varios boletines mensuales salieron con ciertos textos e imágenes que se metían para evitar esa frialdad. Entonces simplemente se le cambió el diseño.

¿Cómo me siento con respecto a ello? Yo creo que de todas maneras, cuando uno empieza a ver ciertas cosas y siente que puede hacer algo, ¿por qué no hacerlo? ¿Por qué debo sentirme mal?... No me sentía mal. Por el contrario, sentía cierta satisfacción, cierta picardía, cierta forma de mirar cómo podíamos nosotros, justamente desde un elemento oficial, de pronto mostrar algo que no se mostraba allí. El DANE dice cosas, habla de la pobreza, de esto, de lo otro, pero hay cosas que no se dicen, como el ejemplo que les estoy colocando de la gente que vive bien, come bien, mientras que abajo cien niños mueren de hambre. Y todavía seguimos viviendo esa situación.

Hay una cosa para recordar sobre mi formación que no les comenté; yo trabajé con José María Arzuaga en la película *El Cruce*; José María Arzuaga que hace *Pasado Meridiano*, que hace una serie de películas en Colombia, y que fue un español que se comprometió muchísimo con las



Fotos fijas del cortometraje *Padre dónde está Dios*. Crítica 33 y Panamerican Films. 1972.
 Archivo: Jorge Mora E.



Imágenes de apoyo para el cortometraje *Vida perra*. Crítica 33 y Panamerican Films. 1974.
Archivo: Jorge Mora E.

cuestiones populares acá; yo trabajé justamente con él y eso es lo que me hace también entrar un poquitico en la cuestión del cine, para llegar a hacer *Vida perra*, *Padre dónde está Dios*, y con otros amigos *Sangre*, *Guardián*, *Encuentro en Mochacá* cosas en las que de una u otra forma estuvimos trabajando.

Después del DANE y del trabajo con el Taller 4 Rojo, trabajé con el CENAPER*, del Ministerio de Educación. De allí pasé a colaborar con *Alternativa*, durante la primera etapa y después en el rompimiento. Después entronqué con la academia y terminé de profesor, en la Universidad Piloto y después en la Universidad Nacional. En la Piloto enseñaba en la Facultad de Arquitectura, pero siempre lo hice con muchas inquietudes. Allá armé un boletín informativo, trabajaba con los estudiantes haciéndolos ver las cosas de una forma diferente.

Recuerdo dos proyectos que hicimos con ellos pues me marcaron; curiosamente no podía hacerlos con los de la Nacional. Uno de ellos era sobre un aspecto indignante: la forma en que fue maltratada la ciudad por Andrés Pastrana, cuando hizo la Troncal de la Caracas, que fue como una cortada en la cara de una persona.

Con los estudiantes empezamos a hacer una discusión sobre lo que era esta avenida e iniciamos un trabajo que consistía en tomar fotografías cuadra por cuadra, desde el nacimiento de la avenida hasta los Héroes. Era un acto heroico llegar hasta allá. Y documentamos todo lo que se presentaba, todo lo que se veía y todos los cambios que se empezaban a generar. Fue un material de 3000 o 4000 fotografías porque, imagínense ustedes, era cuadra por cuadra. Entonces unos muchachos cogían tres cuadras, otros cogían otras tres y así. Ese material se recogió, se dejó en la Universidad y ¿qué pasó? Desafortunadamente llegaron unas personas que no consideraban o no veían la importancia que tenía. Yo hoy considero que eso sería un material de un valor impresionante para hacer un recuento de lo que fue la Troncal de la Caracas.

* Centro Nacional de Perfeccionamiento Educativo.



Barrio Colinas, Bogotá, 1973. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.



Germán Rojas con habitantes del barrio Colinas, Bogotá, 1973. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.



Invasión del barrio Quindío, Bogotá, 1973. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.



Invasión del barrio Quindío, Bogotá, 1973. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.

El segundo fue un trabajo de unos audiovisuales en ciento cuarenta barrios de Bogotá; los estudiantes iban y hacían un recorrido, veían toda la infraestructura, los faltantes, el tipo de habitantes, el tipo de construcciones que había. En el fondo, mi intención era otra: por un lado, quería despertar la conciencia de los estudiantes con respecto a lo que estaban viendo allí; pero, por otro lado, la intención iba más allá. Era ver en qué forma este trabajo podía ser utilizado por la misma comunidad para hacer cosas. Entonces hablábamos con algunos habitantes de esos barrios con el fin de que ellos hicieran los arreglos y después le cobraran al Distrito lo correspondiente. Desgraciadamente ese material también se perdió: hace poco estuve en la Universidad Piloto y vi que prácticamente desapareció.

Una cosa que se me olvidó decir, por ejemplo, uno de los trabajos que hacíamos —repito, independiente del Taller— fue sobre la Avenida de Los Cerros. Hicimos un afiche mural que se llamaba “La Avenida de los Serruchos”... éramos muy obvios, con lo que pasaba con la Avenida de los Cerros; y entonces el afiche decía “¿Quién rompería este cartel? Un lambón de la Alcaldía, un miembro del ejército o un hampón, o un burócrata”, una cosa así. Y se presentaron casos curiosos; por ejemplo estaba un compañero pegando un aviso cuando, de repente, llegó la Policía. “¿Y usted qué hace allí?” Él se bajó, quedó pálido la situación era bastante compleja en ese momento; entonces le mostró el aviso y el policía le dijo: “¿Sabe una cosa? Yo veo que en este barrio eso que está diciendo es verdad”. ¡Y el policía le ayudó a pegar los afiches!

Que fue lo mismo que pasó, curiosamente, cuando un policía vio a Diego Arango con unos afiches que hizo. Esas son las cosas que sirven para reflexionar ¿Cuál es el lenguaje que se utiliza? ¿Cómo se utiliza? Y ¿cuáles son las imágenes que nos dan identidad realmente? Por eso yo decía “construyamos un país pero que sea con nuestras imágenes, construyamos un país con nuestra identidad”. Y eso es lo difícil.

Otra cosa que yo quería decir es que existe un trabajo, que fue muy posterior al Taller 4 Rojo: *Síntesis Informativa*. Simplemente, era un pequeño periódico mensual cuya metodología consistía en recoger la actividad de los movimientos sociales y lo que había sucedido en orden público; todo



Donar sangre no hace daño. Desfile del 20 de julio en la Avenida Boyacá. Bogotá, 1974.
Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.



Celebración del 20 de Julio, Bogotá, 1975. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.

se hacía solamente con base en la prensa oficial. Al final se acompañaba de un artículo de alguno de los periodistas colaboradores, por ejemplo Alfredo Vázquez Carrizosa o Jorge Child. Nosotros consideramos que esto servía para que las personas se enteraran de lo que estaba sucediendo en ocho o doce páginas nada más.

**Fabio
Rodríguez
Amaya**

William Alfonso López (WAL): Fabio, me parece importante, por el carácter de tu trabajo en gran medida político, que arranquemos por tu padre, por su trabajo político, por el trabajo en la tipografía; por aquellos momentos de la infancia y de tu relación con él, que marcan profundamente al artista que luego en los años setenta se va a unir al Taller 4 Rojo, nuestro principal objeto de estudio.

Fabio Rodríguez Amaya (FRA): Creo tener tres recuerdos que me rondan siempre en la cabeza. Para comenzar, el único pintor colombiano de la Comisión Corográfica, el coronel Manuel María Paz, en cuyos brazos murió el coronel Agostino Codazzi en la Sierra Nevada de Santa Marta, era mi bisabuelo. Ese mito me acompaña desde niño y sigue vivo en mí. Soy el sexto de once hijos. En mi familia se jugó y se sigue jugando aún hoy en día con el hecho de que éramos cinco, cinco y Fabio; es decir, 5 mayores, 5 menores y Fabio. En realidad, cinco varones, cinco

En el arte comprometido

Por GLORIA VALENCIA D.

El encuentro es casual; viene la fórmula de presentación; se enciende un cigarrillo y se inicia la charla; al comienzo son frases sueltas; las ideas se complementan y se produce el diálogo entre dos artistas que trabajan en la misma línea, con elementos distintos y gustos de vista muy similares. Son Diego Arango y Fabio Rodríguez, ambos premiados en el XXII Salón Nacional, el primero con una bolsa de trabajo de Cultura y el segundo con una bolsa de Acerías Paz del Río.

Los temas surgen espontáneos y abarcan sus inquietudes personales y la problemática del arte actual: se habla de improvisación; de represión; de aislamiento e individualismo; del sentido de las galerías; del término "artista" y su significado; de la situación de las escuelas de Bellas Artes y del arte comprometido.

Por ejemplo, cuando Diego Arango dice que hubo represión cultural en el rechazo de la obra colectiva que envió al Salón un grupo de estudiantes de la Nacional, Fabio Rodríguez habla de sus experiencias en esa clase de trabajos, pero señala una falla: la improvisación.

"Creo que es un fenómeno de los que comenzamos; se aprecia fácilmente en el hecho de que los planteamientos ideológicos no llegan a ninguna conclusión".

Arango: "Quiero denunciar ese rechazo. El Salón es de confrontación y no una carrera de competencias; prueba de ello es que el "artista de prestigio" ya no participa. Por otra parte, el Salón es solo para la burguesía y los artistas; tal como está concebido, no llega al pueblo".

Como de la Edad Media

Diego Arango participó porque está convencido de que así se puede contribuir a la modificación de muchas cosas. En la Bienal de Cali entró fuera de concurso y se encontró con el arribismo artístico-político. "El problema es claro en Chi-

le, donde desde hace un año se comenzó a hacer arte socialista porque "está de moda".

Fabio Rodríguez, agrega: "Creo que a nombre de la revolución se están haciendo muchas cosas improvisadas, fallas de estructura".

Arango: "Eso de que el arte no llegue al pueblo no es problema exclusivo del Salón sino de las galerías. No quiero particularizar cuando digo que estoy en contra de las galerías por su carácter comercial. Respecto la comisión, aunque no me guste, lo grave es el condicionamiento que exigen al artista, de producir determinado tipo de obra, el que pide el "patrono". El artista debe acomodarse al pueblo, hacerse de su pedacito, usar un lenguaje más accesible".

Rodríguez: "Otra necesidad del artista es la comunicación. No nos conocemos, no hay colaboración entre los que trabajamos en la plástica; ni tampoco investigaciones conjuntas. Solo se encuentra individualismo y aislamiento".

Arango: "El problema del artista es que trabaja de dentro hacia fuera, cuando debe ser al revés. Si en verdad le interesa su mundo, tiene que salir un poco de su encastillamiento y ponerse en contacto con su mundo. A propósito, ese término de "artista" pertenece a la Edad Media, cuando se le consideraba como un ser inabarcable. ¿Cómo debería llamarse? No sé; sencillamente trabajador del arte".

Ya no interesa el taller

Sobre la situación de las escuelas de Bellas Artes, Fabio Rodríguez le comenta, porque la vive como alama de último año en la Nacional:

"Cada año se empeora. La gente ha dejado de trabajar; ya no interesa el caballete, no hay taller. Me refiero a los compañeros y a mí mismo; por eso tuve que irme a trabajar en mi casa. Se perdió el encuentro del taller que estimula la confrontación y facilita el diálogo. Para agrar ese diálogo integráramos un grupo de trabajo a investigar sobre las

artes y los asuntos universitarios, pero resultó un fracaso; no se logró la comunicación".

¿Quién es el comprometido?

Acercar del llamado Arte Comprometido, opinan:

Arango: "La obra debe ser el fiel reflejo de lo que se está viviendo".

Rodríguez: "El comprometido es uno; el artista".

Arango: "Estoy comprometido con la realidad socio-económica a la cual otros países han dado su respuesta, como fue el caso del marxismo mexicano".

Rodríguez: "Me siento comprometido con el problema colombiano, parecido al de toda Latinoamérica, pero con caracteres específicos. Sin embargo, es nombre de la izquierda y la revolución se están haciendo muchas cosas que no corresponden".

A la pregunta de si el compromiso limita la creación artística, responden:

Arango: "Por el contrario, me ha brindado nuevos elementos de investigación y de trabajo; me limitaría si hiciera una obra impuesta, deshecha, como si lo hacen otros colegas".

Rodríguez: "Me limita hasta cierto punto; estoy ante una meta próxima, de investigación de los espacios por medio del cine".

Los premios

De sus respectivas premios, dicen:

Arango: "Me ha planteado una serie de cuestionamientos que para mí estaban en la teoría. De los logros de este Salón, dejó de depender de empresas particulares para ser oficial; por eso acepté la beca de trabajo que emplearé en mi taller; estaba a punto de cerrarlo por problemas económicos".

Rodríguez: "Tengo una serie de 45 anteproyectos para esculturas en fibrasas y metales; creo que la experiencia de vivir tres meses en Belencito será de gran importancia en cuanto a la investigación y al contacto humano".

hembras y Fabio. Eso creó una dinámica significativa, que me condujo desde muy pequeño a vivir un mundo imaginario, debido al aislamiento dentro de mi familia. Comencé a los 4 o 5 años, creo, a hacer paisajes urbanos: me subía a los tejados de mi casa y desde allí dibujaba lo que veía.

Uno de los primeros recuerdos de mi infancia es la llegada de una prima hermana de mi madre que nunca pudo tener hijos y siempre me quiso llevar a vivir con ella y su marido. Aína Paz vivía en Nueva York, lo que era también un mito de familia. Mito acentuado en mí porque un hermano suyo vivía en Holanda, otro en Londres y otro, Billy, era oficial de la Flota Mercante Grancolombiana. Y éste llegaba a mi casa, sin avisar, y yo le preguntaba: “¿De dónde llegas?” Y él, por ejemplo, decía: “Vengo de Holanda” y traía siempre regalos exóticos. Aína llega un día, lo recuerdo con una emoción indescriptible, con una caja de acuarelas de 120 o 150 colores y me la pone enfrente. Le digo: “¡Que cosa más linda!” Creo que eso marcó un inicio, porque, antes de abrirlas, comencé a preguntar cómo se usaban y entonces mi mamá, que había estudiado en Bellas Artes con Henita Rodríguez, la escultora, se sentó con mucha paciencia y me explicó la técnica de la acuarela. Aprendí que el secreto está en saber correr la gota de agua.

Hay un segundo recuerdo importante. En plena dictadura de Rojas Pinilla, un piquete militar llega a mi casa. En el primer piso estaba la tipografía. Yo nací en un barrio muy popular de Bogotá, el barrio Luna Park. En el 62 me trasladé al Gran América. Los soldados llegaron en un momento en que mi padre estaba fuera de casa y ¡claro, al verlo me di cuenta!... Intuí que sucedían cosas extrañas, que no se podían decir, que se tenían que mantener en secreto. Me enteré después que mi padre era uno de los responsables de la logística en la lucha de los liberales contra la dictadura. Tenía que ocuparse de que nunca faltaran la gasolina, el arroz, la panela, en fin, los productos de primera necesidad. Recuerdo que los militares

destruyeron hasta los colchones; los obreros estaban aterrados y mi madre, que fue siempre una mujer muy valiente, se puso ante dos barriles de gasolina, con una caja de cerillos y le dijo al oficial: “Mire, ya destruyeron mi casa, pero si toca a uno de mis hijos o a uno de los obreros, saltamos todos como en una Santa Bárbara”. Entonces, puedes entender que eso para un niño de cinco o seis años tiene un impacto bestial. Aún hoy, cuando voy por la calle de cualquier ciudad del mundo y veo un uniforme me pongo en guardia.

El tercer recuerdo, que tiene que ver de una manera muy fuerte con mi padre, es que de pronto él llegaba y decía: “Niños, a preparar maletas que nos vamos de vacaciones”. Y yo pensaba: “Qué maravilla, las vacaciones”, porque para mí, de niño, significaba hacer un viaje. Él llegaba, cuchicheaba con mi madre y sin que ninguno de nosotros supiera de qué hablaban, toda la familia salía de viaje. Resulta que el objeto de esos viajes no eran las vacaciones, sino ir a la búsqueda de mi abuelo paterno. Mi abuelo Antonio. Era de eso que hablaban mis padres. Y fue así que recorrí toda Colombia, a la búsqueda de un hombre que apareció sólo unos pocos días antes de morir. Otro de los mitos al que le he dedicado una novela.

WAL: ¿Y tus primeros estudios?

En 1961 gano una beca y entro a quinto de primaria en el San Bartolomé, donde hemos estudiado todos los varones de la familia desde el papá de mi abuelo Antonio hasta mi hermano menor. Había cursado los primeros años en el Liceo Luna Park para varones. Y, bueno, adquirí una educación muy sólida gracias a los buenos profesores que tuve. Desde niño mi vida está marcada por la disciplina, once hermanos... eso es como un pequeño ejército: levantarse a las 5 a.m., arreglar el cuarto, desayunar, repartir los periódicos en el barrio, revisar tareas y correr al colegio. Regresar a casa, al trabajo en la tipografía, con responsabilidades precisas. Y, luego, los jesuitas...

Transcurro esos años de infancia muy en mi mundo interior, con sus silencios, en los zarzos de mi casa con mis amigos imaginarios, haciendo paisajes urbanos, y comienzo también desde muy pequeño a tener un interés

fuerte por la música. Coincidiendo con mi entrada al San Bartolomé comienza mi periplo, porque el trabajo en la tipografía me enseña cosas muy importantes: nací entre papeles y cartulinas, entre máquinas y tintas de imprenta, mi padre fue uno de los primeros en traer las Heidelberg.

De niño aprendí el oficio: la composición manual, a encuadernar, a manejar las máquinas, y desde pequeño vivo en un mundo de libros. Creo que allí comienzan mis vínculos con la literatura. La tipografía se traslada en 1961 frente al Capitolio Nacional, donde hoy está el Museo de la Imprenta. Por allí empiezan a pasar una serie de personajes verdaderamente fascinantes de la vida intelectual colombiana. Por allí pasaban el doctor López Michelsen, Gómez Hurtado, políticos y parlamentarios, algunos miembros de la Academia de Historia, como Hernández de Alba, Hernández Peñalosa, y un hombre que admiré mucho: el doctor Umaña Luna, autor, con Monseñor Guzmán y Fals Borda, de los libros sobre la Violencia en Colombia. Después, en los setenta, fui muy amigo de su hijo Eduardo, el defensor de presos políticos, que fue muy cercano al T4R, y a quien masacraron los paramilitares en 1998. En la tipografía comencé a entrar en contacto directo con el mundo del arte, con los artistas.

Sylvia Juliana Suarez (SJS): ¿Qué papel jugaba la tipografía en el movimiento cultural bogotano?

FRA: El trabajo editorial en Colombia es un fenómeno relativamente reciente. A comienzos de los años sesenta en Bogotá, existían prácticamente sólo tipógrafos o impresores como Canal Ramírez o Carvajal. Bedout imprimía libros de texto, Tercer Mundo editaba uno que otro ensayo o novela, y estaba la Editorial Paz de los curas jesuitas. Era un panorama desolador, como en todos los campos del arte y la cultura. En la tipografía de mi papá se publicaron algunos pequeños libritos de poesía de la gente que circulaba alrededor de *Mito*, que eran todos liberales.

Cuando digo que entro en contacto con el mundo de la cultura y el arte es porque en la tipografía de mi papá conocí, por ejemplo, a Jorge Zalamea. Mi padre lo consideraba un hombre eminente de la política y la cultura del país. Y creo que heredé, no por ósmosis, ese respeto y admiración

por el maestro. Después conocí también, aunque más superficialmente, a su primo, Eduardo Zalamea Borda, “Ulises”, el autor de *Cuatro años a bordo de mí mismo*, esa novela fundacional de la literatura en Colombia. Los Zalamea, uno desde *El Espectador* y otros desde *Crítica*, lanzaron a García Márquez, a Rojas Herazo, a Mutis... Es ya de grande, instalado en Italia, que me concentro durante cinco años consecutivos a estudiar en profundidad la obra de los Zalamea, que leía desde siempre. Conservo un ejemplar dedicado de la primera edición de *El sueño de las escalinatas*. Y un amigo generoso me donó las páginas manuscritas de puño y letra de su traducción de *Pájaros* de Saint-John Perse. Aparte de unos textos de Alfredo Iriarte y de un par de artículos de Helenita Araujo, no ha habido quién se ocupe en este país de la obra del intelectual colombiano más eminente de todo el siglo XX. Por eso publiqué, en 1995, mi libro *Ideología y lenguaje en la obra narrativa de Jorge Zalamea*.

Luisa Fernanda Ordoñez (LFO): ¿Cómo se llamaba la tipografía?

FRA: Éxito. Quedaba en la carrera 8a con calle 9a, cerca de Santa Clara y Bellas Artes. Al lado del café La Pola y frente al Capitolio. Después se trasladó a la calle 18, entre 8a y 9a, y ya cuando salí de Colombia no sé cómo se dieron las cosas.

WAL: ¿Pero no editaba?

FRA: No. Ser editor era empresa titánica en Colombia. Él hacía pequeños libros o, mejor, *plaquettes* y catálogos. Por ejemplo, hay una o creo, dos carpetas de grabados de Umberto Giangrandi que él imprimió. Recuerdo, espero no equivocarme, que el primer o segundo catálogo de Botero y de Granada los hizo él. Fue muy amigo de uno de los hermanos Carvajal, que para mí eran de lo mejor, los que hoy día son Carvajal y Compañía. Y bueno, mi padre había comenzado su actividad con Raul Merlano, en J.V. Mogollón & Cía., los Mogollón de Cartagena. Recuerda que cuando digo que la editorial era algo desconocido en Colombia es por eso, porque los libros eran de importación y los nacionales se publicaban en las tipografías; la composición y la corrección se hacían manualmente. Claro que en esa época ya había llegado la linotipia para las grandes rotativas de los

periódicos, pero era muy complicado pues los linotipistas eran una corporación cerrada, muy gremial y muy de raíces conservadoras.

En la casona de la carrera 8ª entro en contacto con esta gente. Con Arturo Camacho Ramírez por ejemplo; una o dos veces vi allí a Eduardo Carranza; había un arquitecto muy célebre, Gaitán Mahecha, el que construyó el edificio de *El Tiempo*. Ahí entré en contacto con Obregón porque mi padre se convirtió en el proveedor oficial de la Escuela de Bellas Artes. Es ahí que comienza mi acercamiento real al mundo cultural y artístico de Bogotá. Mi padre había conocido muy de cerca a artistas y escritores de lo mejor que había por entonces: tuvo un buen trato con Botero jovencito, De Greiff, Marco Ospina y Rengifo, por ejemplo. Alternaba, con amigable curiosidad, con la “nueva” generación: Francisco Cardona, Carlos Granada, Pedro Moreno, Hanné Gallo, Guillermo Quijano, Otto Sabogal y poco después llegarían Umberto Giangrandi, Augusto Rendón, Guillermo Velázquez (el litógrafo), Manuel Guillermo Cantor... y la bellísima y excelente pintora Sonia Gutiérrez.

La tipografía quedaba a menos de media cuadra de la Escuela Nacional de Bellas Artes, yo me la pasaba allí. Con la disculpa de ir a entregar los pedidos, me iba a ver cómo era el asunto, a ver qué hacían los pintores y cómo era pintar, cómo era un taller de grabado, cómo era un taller de pintura. Me intrigaba ver las modelos desnudas, y todas esas curiosidades de niño. Ya estaba en el San Bartolomé. Recuerdo también que pasaba por la librería de la Academia de Historia, en la calle 10, y veía con ganas la *Historia del Arte* de Salvat en 2 volúmenes. Ahorré dinero de lo que ganaba limpiando los talleres y las máquinas, y pasaba todos los días y le decía al vendedor: “¿Cuánto vale esa historia?”, “45 pesos” me decía, o algo así. Total, el día en que recolecté todo el dinero me fui como un loco y le dije: “Démelos...”. Y me los llevé para la casa, me encerré y en una noche me los leí íntegros. No dormí. Empecé a estudiar y a leer y a entender, y desde niño aprendí a memorizar la obra de Miguel Ángel, de Giorgione, de Caravaggio, de Velázquez, de Goya y me apasioné por la pintura.

WAL: Regresemos a tu paso por el colegio San Bartolomé que es clave.

FRA: Sí, es clave, porque abuelo y bisabuelo, tatarabuelo y paro de contar, por el lado paterno, eran todos “bartolinos”. Mis hermanos mayores también, y a mí me tocaba seguir la tradición.

Ingresé en 1961. Me gradué de bachiller en 1967, pero para mí el 62 fue definitivo. A mi casa llegaba la revista *Mito*. Mi padre tenía una suscripción. Era un buen lector, tenía una biblioteca estupenda sobre Bolívar. Desde joven comencé con la historia, con la literatura.

WAL: No nos has dado el nombre de tu padre...

FRA: Carlos Arturo Rodríguez Ruiz y mi madre, Leonor Amaya Paz. La familia de él es originaria de Tunja. Familia mestiza, de músicos y chicheros. Ella es descendiente directa de Manuel María Paz, pintor de la Comisión Corográfica, dibujante, acuarelista y grabador maravilloso. Y mi abuelo Juan, vasco de un pueblo cerca de San Sebastián, gigoló y pintor fracasado. En mi casa de Milán conservo un daguerrotipo de “papá” Paz y un grabado de la Gran Colombia, de la serie que hizo en París, después de la muerte de Codazzi. Con el sabio Caldas fueron los primeros colombianos miembros de la Sociedad Geográfica de París.

SJS: A él lo nombran en los libros como el único pintor colombiano de la Comisión Corográfica.

FRA: Exactamente. Era uno de los tres pintores, con el venezolano Carmelo Fernández y el inglés Henry Price. Esta historia, sobre la que he trabajado, me condujo en años recientes a participar en congresos en diferentes universidades europeas sobre los primeros pintores y grabadores del Orinoco y el Magdalena. Ha sido un campo en que me ha gustado trabajar, por afición, porque me gusta la historia; no tengo ninguna metodología científica, pero me encanta.

Dije 1962 porque nos vamos acercando a una serie de eventos importantes. Ese año mi padre me entregó un día un libro y me dijo: “Quiero que lea este libro y me prepare un resumen”. Fue así que leí *La Casa*

Grande de Cepeda Samudio que acababa de salir en ediciones Mito. Claro, no hallé nunca cómo diablos resumirla. No sé aún si he llegado a comprenderla a fondo.

Por entonces tenía ya mis pequeños ritos. Cuando salía del colegio, me bajaba a la tipografía y me inventaba una excusa para ir a ver los materiales de pintura en la Óptica Alemana, en la carrera 7 con 12, y me subía corriendo a la biblioteca Luis Ángel Arango. Coincide que un día en la Luis Ángel, donde ya me conocían los porteros, entro en una sala a visitar el Salón Nacional y veo un cuadro que me deja sorprendido, que me conmueve, y me digo: "¡Qué es esto, tan bello, tan sublime!" y pienso: "Por aquí es la cosa, yo lo que quiero es ser pintor".

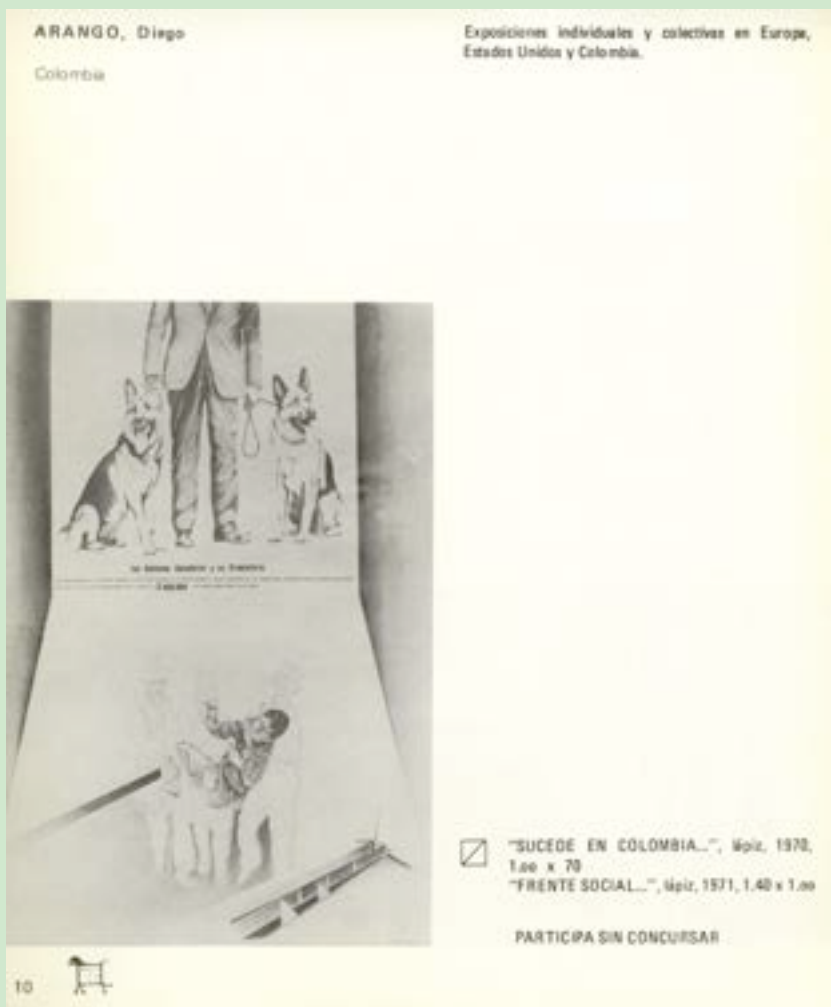
María Clara Cortes(MCC): ¿Y qué fue lo que viste?

FRA: *Violencia*, de Alejandro Obregón. Te confieso que me volví pintor por Obregón. Esa elección inicia con la invitación que me hace Rafael Fajardo Peña, compañero de estudios de mis hermanos mayores, a "hacer taller". Él era entonces, durante el día, un disciplinado estudiante de Ingeniería Química en la recién fundada Universidad de los Andes y dotado de talento y habilidad como dibujante. De noche, era un serio asistente de los cursos nocturnos de dibujo y pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que estaba en la Calle 9ª entre carreras 8ª y 9ª, al lado del convento de Santa Clara. Rafael había sido discípulo apreciado de Obregón y en ese entonces sus maestros eran Ignacio Gómez Jaramillo, Jorge Ruiz Linares y Julio Castillo. Tres dibujantes de primer orden, hoy olvidados injustamente en Colombia, quienes habían de ser profesores míos a partir de 1968, en la ya por entonces Facultad de Artes de la Nacional.

Rafael era un dibujante de una habilidad maravillosa. Me decía: "¿Por qué insistes con la música? ¿Por qué no te vienes a hacer taller conmigo?" Yo no entendía qué significaba eso de "ir a hacer taller". Siempre le decía que sí y, luego, le sacaba el cuerpo al asunto. Hasta que un día me decidí a ir a su casa. Rafael nunca hizo nada importante en la pintura pero de verdad era un dibujante excelente. De Rafael, a quien el tiempo echó a perder para el arte, como prueba de que no basta el talento o la habilidad, recibí



Catálogo de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas. Museo La Tertulia, Cali, 1971.
Archivo: Museo La Tertulia, Cali.



Participación de Diego Arango, catálogo de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas. Museo La Tertulia, Cali, 1971. Archivo: Museo La Tertulia, Cali.

el ABC del dibujo y desde un comienzo, en nuestras sesiones de evaluación, resultaba claro que mi futuro era el de pintor que, con disciplina y sudor, podría aprender a dibujar. Mis primeros trabajos fueron trazados con carboncillos que compraba en la Óptica Alemana o en la tienda de artículos de bellas artes de un judío alemán refugiado en Bogotá que tenía un almacén en un apartamento de la 9ª entre 22 y 23, y cuyos cuentos eran maravillosos.

Se trataba de dibujar naturalezas muertas compuestas por proyectiles de cañones de la Armada Nacional, pues el padre de Rafael era primer comodoro. Después siguieron bodegones de aprendizaje, tradicionales. El rigor de Rafael era impresionante. Creo que lo había aprendido del maestro Ruiz Linares y de Obregón, pues cuando le decía que mi dibujo ya estaba terminado, se acercaba y con la uña golpeaba la hoja de papel en el caballete y me decía: “No se oye que sea metal...”, “no se perciben ni el perfume, ni la textura de la naranja...”. Y tenía que arrancar de cero. Era frustrante y sin embargo me esforzaba. La verdad es que mi torpeza como dibujante no tenía límites. Casi un año después de las primera sesiones, acompañadas por las audiciones eternas de música clásica alternada con jazz de la Radio Nacional y esa maravillosa radio de los inolvidables Gloria y Álvaro Castaño Castillo, la HJCK El mundo en Bogotá, me puso una tela en el caballete, un vidrio con cinco o seis colores, dos pinceles en la mano, un tarro de aguarrás, un trapo y me dijo que era hora de comenzar con el color. Sin blanco ni negro, eso sí. Un año interminable e igualmente inolvidable de iniciación.

Hacia finales del 65, Rafael se fue para la Universidad de Pittsburgh a terminar su carrera y dejó su pequeño pero cómodo taller a mi disposición, dotado de una colección a color por entregas de la gran pintura europea. Y desde entonces no paro. A él le debo que me haya “envenenado”. Hoy día, ya grandes los dos, él, que se convirtió en un ejecutivo muy importante de una multinacional vive orgulloso de mi trabajo y, yo, que estoy a mala pena alcanzando resultados, vivo con una deuda de gratitud y afecto para siempre. Es que con él no se trataba sólo del oficio, sino del gusto por la vida, por la historia del arte, por la buena literatura, por la música, por mantener viva la curiosidad. Me contagió positivamente de su cultura, su

sencillez, su humildad y de un toque sibarita que desde siempre ha tenido. Y, sobre todo, me inculcó la capacidad de ver objetivamente, de reconocer el trabajo de los demás sin perder el sentido crítico, de ver el mío de modo autocrítico, severo e implacable. Mejor dicho, de él aprendí la generosidad, que vale más que cualquier otra cosa.

Nueve años después, en 1971, estaba con él visitando la Bial de Cali donde expuse dibujos y grabados; y en 1981 me acompañó a la inauguración de la Bial de Medellín donde tenía una sala personal y a la que, por mi trabajo expuesto en la Bial de Venecia el año anterior, me habían llevado Leonel Estrada y Oscar Mejía (ya conocía a Samuel Vásquez desde la primera Bial) gracias a la intervención de Marta Traba.

MCC: Volvamos sobre Obregón y ese momento.

FRA: Insisto, el año crucial es 1962. Tengo doce años y la memoria viva de una cadena de grandes eventos. El más importante, sin duda, es la crisis de los cohetes soviéticos en Cuba, que en Colombia, recuerdo, se vivió con mucho dramatismo. Pero fue el año de Kennedy y la Alianza para el Progreso, de Juan XXIII y la Doctrina Social de la Iglesia, de la farsa democrática del Frente Nacional en Colombia, y la víspera del 68. Y en la cultura colombiana hay una coincidencia feliz, hoy día la veo así, que viví de manera muy intensa: Gabriel García Márquez gana, en medio de un gran escándalo, el Premio Nacional de Novela (el Premio de la multinacional Esso) con *La mala hora* y yo leo ese libro. Ediciones Mito publica, como creo haberte dicho, *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio y yo leo ese libro y, en fin, Alejandro Obregón, con *Violencia*, gana el Premio Nacional de Arte. Con la experiencia de la lectura de esos libros, voy a la pinacoteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango a ver el Salón Nacional y me enfrento al lienzo de Obregón.

Inútil decir que ese cuerpo tendido de una mujer preñada, en posición supina, con el vientre y el rostro íntegramente lacerados que son cordillera y paisaje, más el símbolo de la maternidad, es una pintura realmente sublime. Frente a ese cuadro no pude contener la emoción y en lo más íntimo de mí ser decidí que iba a ser pintor. Es más, me puse yo mismo un

GIANGRANDI, Umberto

Colombia

Nació en 1943 en Pontedera, Italia. En 1962 se gradúa de Maestro de Arte. Hace un curso de Grabado, Pintura y Dibujo en la Academia de Bellas Artes de Florencia entre 1963 y 1965.

EXPOSICIONES. Entre 1962 - 1965 Participa en exposiciones nacionales. Exposiciones individuales en toda Italia. En 1966 se traslada a Bogotá, de este año participa en la Casa de las Américas de La Habana, Salones Nacionales de Bogotá. En los últimos Festivales de Arte de Cali. También en la Bienal Internacional de grabado de Cracovia, Polonia, 1970. 1971. 9 Exposición Internacional de Gravure Moderna de Liubljana, Yugoslavia. I Bienal Latinoamericana de Grabado de San Juan de Puerto Rico.

PREMIOS. Primer Premio Nacional de Pintura I.N.A. Touring de Milán, Italia. Primer Premio de Pintura de Toscana, Italia. Mención, Concurso Nacional de los Derechos Humanos, Bogotá. Mención IX Festival Nacional de Arte de Cali, 1969.



■ "HOMENAJE A LOS ESTUDIANTES CAÍDOS".
monotipo.
"HOMENAJE A LOS ESTUDIANTES CAÍDOS".
monotipo.

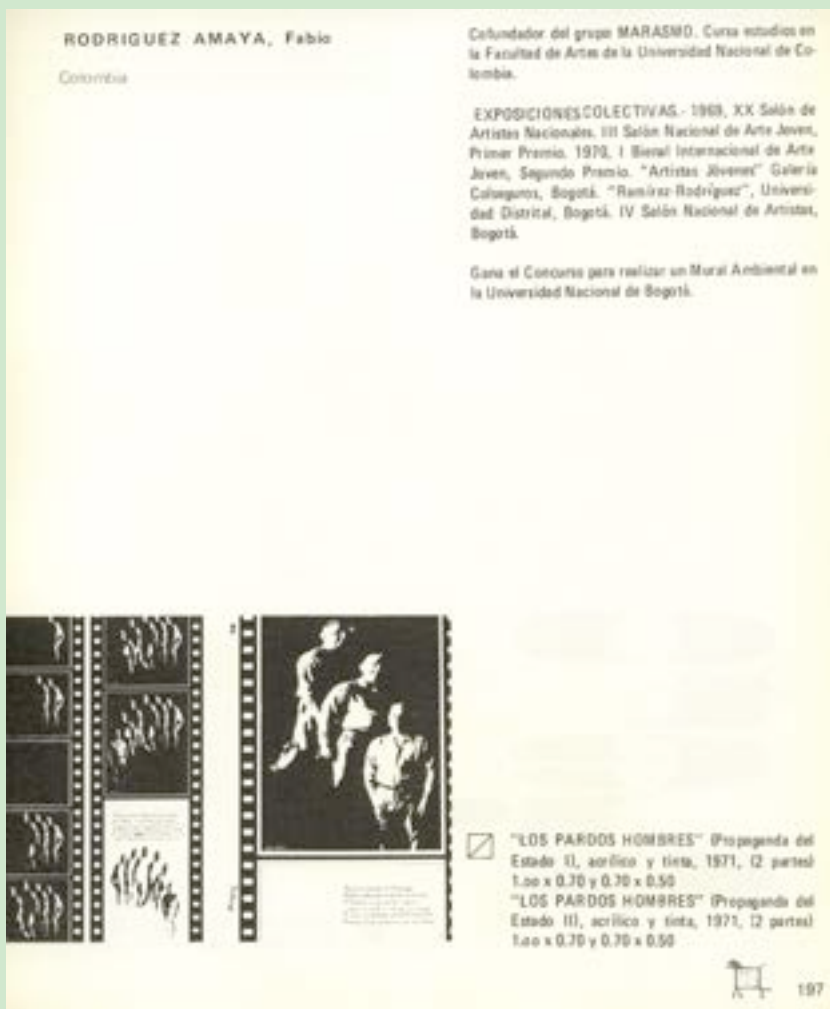


81

Participación de Umberto Giangrandi, catálogo de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas. Museo La Tertulia, Cali, 1971. Archivo: Museo La Tertulia, Cali.



Participación de Carlos Granada, catálogo de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas. Museo La Tertulia, Cali, 1971. Archivo: Museo La Tertulia, Cali.



Participación de Fabio Rodríguez Amaya, catálogo de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas. Museo La Tertulia, Cali, 1971. Archivo: Museo La Tertulia, Cali.

reto: “No sólo voy a ser un pintor como Obregón, sino que me gustaría ser mejor que él, y un día voy a estar exponiendo en este mismo lugar”. Y esto sucedió pocos años después: no volverme un pintor mejor que Obregón, claro está, sino estar exponiendo en la pinacoteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango, en el XX Salón Nacional de Artistas como el artista más joven admitido por el jurado internacional. Ahí percibí también que la relación entre poesía y pintura es inextricable, como había de constatar leyendo a Leonardo Da Vinci, a Baudelaire y a Octavio Paz.

Entenderan que para un niño de doce años, en el marco de lo que es la historia colombiana, esta experiencia del encuentro con las imágenes de la violencia escritas con manos maestras por García Márquez y Cepeda Samudio y pintada por Obregón, es de veras capital. Todo el país sangraba, como aún hoy, por la violencia que en Colombia existe desde la llegada de los españoles hasta la generada por los yanquis y sus siervos caseros y que no termina nunca. Hoy con guerrillas, paramilitares y narcos. Violencia institucional de estado, de régimen que hoy por hoy ha recrudecido y sigue desangrando a este país herido, con los miles y miles de niños mutilados, abandonados a la suerte y las gentes agobiadas por el terror, la migración forzoza dentro del país y el despojo.

Después inicia mi formación y voy a la universidad, me integro a la vida estimulante de la recién reformada Facultad de Artes y al movimiento estudiantil. Y experimento sin descanso, aprendo técnicas, estudio todo lo que puedo y me aproximo al “circo” del arte: en Colombia pequeño, pero siempre “circo”. Y al mismo tiempo comienzo a frecuentar a artistas y escritores, cineastas y dramaturgos, fotógrafos y nigromantes, colombianos y extranjeros. Y, ante todo, la vida. En 1971 recibo el Premio Nacional y me enciero en Acerías Paz del Río a experimentar los metales, la fundición, la soldadura, aprendo la mecánica, manejo los tornos, las fresadoras, conozco de cerca la realidad de la clase obrera y del proletariado del campo y, a mi regreso a Bogotá, me integro al colectivo de artistas Taller 4 Rojo.

Este cúmulo de experiencias decisivas en el arte, la vida civil y la vecindad de la política me acercarían a la realidad-real de mi país herido y daría origen a mi condición migrante: en el exilio.



Participación de Norma Zárate, catálogo de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas. Museo La Tertulia, Cali, 1971. Archivo: Museo La Tertulia, Cali.



Nirma Zárate, *Testimonio No. 2 y No. 3* – Alfonso Ramírez, fotoserigrafía, 1971.
 Archivo: Proyecto Bachué.

En pintura no creo haber tenido maestros vivos, a excepción, pienso, de Francis Bacon, pero eso es una historia para más adelante. Años más tarde, cuando ingresé a la Facultad de Artes de la Nacional tuve excelentes profesores, y uno de esos fue Jorge Ruiz Linares, otro fue Julio Castillo y el maestro Gómez Jaramillo. Ruiz Linares hacía exactamente lo mismo que Rafael Fajardo, le decía a uno: “¿Esto qué es?”, y uno: “¿No ve maestro? Es una manzana”, y él se acercaba, olía el dibujo y le pasaba la mano por encima y decía: “Pero si no tiene la textura de la manzana, no huele a manzana”; rompía el dibujo y decía: “Vuelva y comience”. Así era Rafael conmigo cuando yo era pequeño. Así hizo el maestro Ruiz Linares ¡Qué dibujante! Y Gómez Jaramillo, que no dejaba usar borrador y exigía dibujo de escultor: solo con línea, “nada de trampas con sombras y luces, sólo con línea”, decía a gritos en la Facultad...

Entendí eso sí, muy rápidamente, que la poesía y la pintura tenían un nexo profundo, porque la gran literatura se construye con imágenes y la pintura es imagen; descubrí una cosa que para mí hoy en día es absolutamente trascendental: el texto es hablado, es escrito, es danzado, musicalizado, es filmado, dramatizado, actuado, pero el texto es único... Regreso al problema de mi relación con el mundo del arte, sin mistificaciones de ningún tipo. Para mí siempre fue algo muy natural, previa aclaración de un hecho importante: nunca entendí por qué mi padre siempre expresó una gran preocupación de que yo me dedicara al arte; de parte de él hubo una resistencia sistemática, tal vez por el hecho de que su padre había sido un músico y fotógrafo completamente “desvirolado”. Mi abuelo trabajó con un alemán que se radicó en Tunja y fue uno de los pioneros de la fotografía. Pero recibí el apoyo de mi madre. Mi abuela y toda la familia materna, teniendo artistas y músicos, aunque no hayan trascendido, siempre mantuvieron ese vínculo de simpatía y solidaridad hacia lo que yo hacía. Con el tiempo, eso se transformó en algo muy divertido, porque el personaje público de la familia era yo. Sin quererlo, esto fue como aplacando los malos humores, sobre todo años después cuando, habiendo superado los exámenes de ingreso a la Universidad Nacional, tenía el puntaje que me permitía entrar a la facultad que se me diera la gana, Ingeniería, Medicina, y llegué a mi casa y dije: “He decidido ser un artista”. Eso yo lo tuve claro en el momento en que me enfrenté ante *Violencia* y durante



Participación de Fabio Rodríguez Amaya en la XXXIX Bienal de Venecia. Catálogo.
Venecia, Italia, 1980. Archivo: Fabio Rodríguez Amaya.

45 días consecutivos, cada vez que podía me escapaba a verlo, y no sólo a Obregón, porque eran creo 30 artistas, en los Salones Nacionales había una selectividad muy grande; pero claro, la cosa impresionante era Obregón en ese momento, después descubriré otros.

WAL: Volvamos atrás, porque nos quedamos en el punto del colegio. Allí hay un evento importante para comprender tu formación intelectual: hay lecturas, hay una experiencia política en ciernes que en muy buena medida, a mi modo de ver, no sé qué pienses tú, podría explicar la génesis de tu preocupación por el ámbito político...

FRA: Sí, fue muy importante. Hay que volver al punto de origen de tu pregunta inicial, la figura de mi padre. Un hombre que impone la disciplina, el amor por el trabajo y por el estudio a una familia de 11 hijos. Él, que trabajaba mucho y que tenía que trabajar mucho, y mi madre también. No éramos ricos... El punto es que ninguno podía faltar a la hora de la comida. Era el momento de intercambio de experiencias en el colegio, en la universidad y siempre se desembocaba en el hecho político del día a nivel local, nacional e internacional... Entonces él decía: "Carajo, los gringos otra vez jodiendo contra los rusos y esa vaina no se va a arreglar nunca". Bueno y se armaba la discusión, y la misma cosa entre godos y liberales que nos están jodiendo la vida, y decía que había que agarrar una ametralladora e ir y bajar a 150 de esos politiqueros y acabar con esta vaina porque esto no funciona así, y comenzaba con este tipo de discusiones, dogmáticas pienso, pero creo que lo hacía para ver cuál era nuestra reacción.

Entonces había entre nosotros el que decía: "No, la violencia no resuelve nada", pero el otro replicaba: "La violencia es la única vía para arreglar este mierdero". Entonces ese fenómeno de la vida familiar, esa cotidianidad de la cuestión política me marca y marca mi experiencia en el San Bartolomé, donde hay esa cosa que ya te dije, casi transparente pero al mismo tiempo oscura. Todos sabemos que los jesuitas son gente jodida. De marca mayor. Gente tenebrosa.

Pero en el San Bartolomé, con tradición desde 1605, había una de las mejores bibliotecas de Bogotá. Allí uno encontraba las obras de Sartre

y en la sección de idiomas estaban Shakespeare en inglés y Dumas en francés, y estaba todo lo imaginable. Era una biblioteca rica, importante y, sobre todo, muy selecta.

Crecí en ese ambiente. Intuíamos y sabíamos que los jesuitas ejercían una forma de control y que eso de las ayudas extranjeras era muy sospechoso. Respetaban ciertas cosas pero eran dogmáticos en política, en religión. En San Bartolomé había excelentes profesores, curas progresistas y curas reaccionarios, profesores abiertamente librepensadores y otros muy conservadores. Entonces, uno iba midiendo los fenómenos vinculados al estudio y a las lecturas con lo que se vivía en la Bogotá de esos años. A mí, por ejemplo, me parecía absolutamente ridículo que hubiera un grupo que se llamara “Nadaísmo”. Y fundamos un grupo que se llamaba Marasmo. A los 13 o 14 años.

Marasmo comenzó por ser una tertulia fervorosa de cuatro adolescentes que se reunían en la cafetería “La Romana”, en la Jiménez con 7ª, en los bajos de *El Tiempo* y, de 1964 a 1967, vagaban a la búsqueda de interlocutores, del “El Gambrinus”, “El Nacional” y “El Automático” al “Búho” y “El Cisne”. Fue así como pronto empezamos a descubrir y a alternar con algunas importantes figuras de la cultura en la Bogotá hostil y aún bastante provinciana de entonces. El poeta León De Greiff era un mito para nosotros. Lo leíamos fervorosamente y pensábamos que era un personaje inalcanzable. Después fue el turno del poeta Luis Vidales; de los maestros Ignacio Gómez Jaramillo y Marco Ospina, del escultor Mardoqueo Montaña (los tres, del 68 al 70, profesores míos en la Nacional), de Antonio Montaña cuando desembarcaba en Bogotá, de Fernando Charry Lara el abogado-poeta, de Pepón y Henry, los caricaturistas. Y también conocimos a los “Nadaistas”: Gonzalo Arango, Mauro Castro, Jota Mario; a periodistas de *El Espectador*, *El Tiempo*, *La República*, *Cromos* y *El Siglo*; me hice amigo de Casimiro Eiger, propietario de la Galería de Arte Moderno, de Karl Bucholz y de ese gran escritor que es Pedro Gómez Valderrama del grupo de *Mito*, que sería uno de los promotores del manifiesto de Marasmo. En fin, a personajes que contaban en los campos del arte y la literatura. Pero tenía claro que no se trataba de “conocer” a las personas, sino de re-conocerlas a través de su trabajo y de su producción.



Artículo "7 Primeros Premios". *El Tiempo*, Bogotá, 31 de octubre de 1971, p. 10 A.

QUITAR ESTE DOCUMENTO.



Carta del Grupo Marasmo a Gonzalo Arango, ca.1967. Archivo privado.

WAL: ¿Quiénes fundaron Marasmo?

FRA: Los integrantes, en principio, fuimos Gustavo Urrego un buen prosista y, para su edad, muy buen poeta y excelente cuentista; Igor Iván Valdés, un pereirano inteligente y sagaz, escritor de versos desgarradores en la línea de César Vallejo; Mario Salazar Valencia, muy leído y conversador agudo a quien etiquetamos como el “ideólogo del grupo” y yo, que me iniciaba en la pintura con una fuerte vocación literaria. Después se agregaron dos o tres amigos más. Narmer Galeano rondaba con nosotros, hoy es un renombrado pediatra en Nueva York y ex profesor de la Universidad de Columbia. En su orden se volvieron sicólogo, abogado y sociólogo, pero para la literatura y el arte se perdieron por el camino mientras que yo me he mantenido en mi sitio. Sólo con Gustavo conservo una sólida amistad.

Fueron tres los elementos decisivos para la constitución del grupo: las lecturas de tipo político, las lecturas vinculadas al existencialismo y a la gran literatura internacional, y las lecturas de la novela y la poesía continentales. Es importante mezclarle a estas lo poco que ofrecía el país: las pocas revistas de entonces; te estoy hablando de los años 64, 65, 66 y 67.

SJS: ¿Pero les paraban bolas?... ¡Eran unos chiquitines!

FRA: Claro, éramos unos mocosos. Pero sí nos escuchaban. Eran otros tiempos, muchos de ellos de gran generosidad intelectual. Pero como puedes ver, aunque de modo desordenado, hay una convergencia entre lecturas, estudio y gusto por la literatura, por el arte. Recuerdo que el puente de acceso al maestro de Greiff, para hablarle de que éramos poetas y que escribíamos, fue Gaby Brown, una irlandesa que era un personaje femenino absolutamente inédito en la provinciana Bogotá de esos años.

SJS: ¿Cómo la conocieron?

FRA: Yo la abordé en “La Romana”. Por más tímido que era, abordaba a todo el mundo. Había que discutir con alguien y me lanzaba.

WAL: ¿Eras el propagandista de Marasmo?

FRA: No, qué va... Siempre he sido y sigo siendo muy tímido... ¡Ríete, pero es así!

WAL: Pero aguarda; danos un poco más de datos. A ver, dos preguntas. ¿Quién es Gaby Brown? Y de Marasmo, ¿dónde están los documentos?

FRA: Gaby era una mujer maravillosa, muy versada en literatura. Era fantástica y medio loca, fumaba cigarrillos Pall Mall con boquilla de nácar. Ella fue el contacto directo con León de Greiff y sus compañeros de tertulia de los cafés y cafetines del centro. A ella le entregamos los poemas, un manifiesto. Y nos introdujo en “El Automático”. El maestro De Greiff, antes de fijarnos una cita, le había dicho: “Que esos carajos, antes de venir a hablar conmigo, aprendan a hablar y a escribir en castellano”. Allí nos presentó a Marco Ospina, el introductor del arte abstracto en Colombia; hombre bellísimo con su barba blanca, sus ojos azules y ese porte maravilloso; a Joaquín González, personaje del siglo XIX, acuarelista superlativo, como Jorge Ruiz Linares, que iba con una relativa frecuencia al café, al igual que el subdirector de *El Tiempo*, Eduardo Mendoza Varela.

WAL: ¿En qué momento Marasmo deriva a un asunto de orden político?

FRA: Nunca deriva a una cuestión de orden estrictamente político. Déjame decirte, deriva a una cuestión de matices políticos sólo en el ámbito del estudiantado de bachillerato.

Marasmo fue una tentativa espontánea de despertar ante la inercia generalizada y la ausencia de un compromiso real con la sociedad civil por parte de artistas y escritores en una república criolla, que identificábamos, como coja y anquilosada por la falta de una conciencia nacional autónoma y libre, que respetara la soberanía, garantizara la libertad de expresión y no siguieran entregando impunemente las riquezas materiales y humanas del país a los Estados Unidos. No fue más allá de ser una experiencia juvenil aventada y entusiasta, pero crítica y formativa para todos y cada uno de nosotros. Ahí, en un ambiente extraescolar y metidos con los

grandes, adquirimos las primeras herramientas intelectuales, ideológicas y estéticas. Sus orígenes están, primero, en afinidades y simpatías de sus integrantes por la poesía, la pintura y el afán de conocimiento; segundo, en una necesidad impelente de romper los diques planteados por el existencialismo criollo y ‘folklorístico’ que proponía el Nadaísmo y la bobería de ese grupo de hijos de papi y niños bien, de los que se salvan pocos, de la “Generación sin nombre”. Los primeros están colocados en el ámbito literario colombiano y X-504 es uno de los grandes poetas contemporáneos de Colombia; los segundos, representan la versión actualizada de la ceguera criolla del arte oficialista y comprometido con el poder de ese sector, que nos suscitaba desagrado, capitaneado años antes por Germán Arciniegas “y & y”, en el momento de Marasmo, por sus epígonos Juan Gustavo Cobo Borda y Darío Jaramillo Agudelo. Y, tercero, por salir, como lo propone el nombre, de ese marasmo en que veíamos andaba la cultura colombiana muy a pesar de la riqueza que significaba para nosotros la lectura de la desaparecida revista *Mito*, la actualidad de *Eco*, *Espiral* y *Letras Nacionales* que era lo único serio que teníamos a la mano. En esos años nos enteramos de la importancia que tuvo, en la década anterior, el hoy reconocido Grupo de Barranquilla y de individualidades aisladas de las dinámicas provincianas colombianas: Cali con el TEC y Enrique Buenaventura, La Tertulia y el Festival de las Artes; Medellín con Mejía Vallejo, Darío Ruiz, Débora Arango y los prometedores artistas de ese entonces; y en la misma Bogotá, las dinámicas propuestas por los nacientes Casa de la Cultura, el Teatro Popular de Bogotá, La Mama y La Candelaria, la Cinemateca Distrital...

Había un gran frenesí y sin duda queríamos montarnos en ese tren que era el de un despertar al arte contemporáneo promovido, con bastante arbitrariedad, por Marta Traba y otros pocos. Claro para mí en las artes plásticas eran ejemplares Obregón, Negret, Botero, pero mirábamos con interés a los que comenzaban a emerger en la pintura, la fotografía, el inexistente cine y el teatro aún en pañales, incluso antes de que llegaran a Bogotá las primeras exposiciones de respiro internacional.

Intelectuales como Adorno, Mariátegui, Gramsci, Benjamin... ese país donde hasta no hace mucho se consideraba pornográfico pintar desnudos

y hacer arte erótico, para no hablar de que los artistas tuvieran posturas verdaderamente democráticas o de izquierda, que fue hasta donde llegaron en lo personal y social, como demócratas y liberales, Obregón y Cepeda Samudio, por ejemplo.

SJS: ¿Dónde conseguían los libros prohibidos?

FRA: No era tan difícil: en las librerías, con los amigos. Éramos visitantes habituales de la Librería Buchholz, de la Nacional, de Tercer Mundo. Yo me las daba de vivo y me metía los libros entre el bolsillo porque no tenía dinero para comprarlos, y me los llevaba pensando que no pasaba a mayores, y ellos anotaban, tenían su sistema. Después pasaban la cuenta. Desde entonces Buchholz nos agarró simpatía. Íbamos a las exposiciones que organizaba. A las presentaciones de libros. Allí veíamos a Botero, a Ramírez Villamizar, a Omar Rayo, a Feliza Bursztyn, a los que contaban.

Marasmo fue fundamental en mi formación aunque al final haya sido sólo un salpicón de ideas. Y duró lo que debía durar pues en 1967, cuando nos aprestábamos a graduarnos de bachilleres, fuimos expulsados violentamente por los curas por haber manifestado con los estudiantes de la Universidad Nacional y contra el gobierno de Lleras Restrepo que había militarizado el campus. Fuimos reintegrados por orden del Papa Negro (ese nefasto personaje que era el cura Arrupe) y el salto a estudiantes universitarios, todos en la Nacional, cambió los derroteros personales y nos llevaron, por suerte digo yo, a entrar en contacto con una realidad real.

Desde los primeros meses en la Facultad Artes, me integré al movimiento estudiantil en medio de ese maravilloso y reprimido 68 y acentué mis relaciones con Rendón, Giangrandi, Granada, Looockhartt, Mateus. La Nacional me despalancó compuertas y mundos. Nosotros nos seguíamos viendo a diario en las cafeterías de Ciencias Humanas, de Economía y las conversaciones seguían siendo fervorosas. Fue Gustavo a hacerle el funeral a Marasmo, e hizo bien, en el 70, creo. Puedo sintetizar con una frase: pronto vimos que Colombia no era real maravillosa o realista mágica sino “real espantosa”, parafraseando al escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum.

Fueron años de entusiasmo, confusión y aprendizaje en que se debatía, se estudiaba, se leía, se escribía con el fervor militante que jóvenes, ignorantes e inquietos pero idealistas como éramos, podían soñar. Nos impulsaba el ansia de conocimiento, el afán de escribir y a mí de pintar y entender el mundo, el sobresalto de estar descubriendo a Borges, Cortázar, García Márquez y Rulfo. Al tiempo que leíamos a Proust, Vallejo, Joyce, Paz, Tablada, Moravia, Faulkner, Saroyan y todo lo que nos caía desordenadamente entre manos. Al igual que el inmenso mundo del arte, la arquitectura y el cine. Seguíamos con mucha atención las orientaciones que comenzaban a darnos Rafael Gutiérrez Girardot (cuando llegaba de Alemania) o Jorge Eliécer Ruiz. Aprendíamos de hombres lúcidos como Eduardo Camacho Guizado, Eduardo Umaña Luna, Gerardo Molina, Diego Uribe, Diego Montaña Cuéllar, Pedro Gómez Valderrama. Como puedes ver, no había selección previa pues no teníamos el más mínimo instrumento para matizar ese salpicón que era mitad farándula y mitad gente de una seriedad que daba miedo.

De Marasmo se publicó el manifiesto, que imprimió mi padre en la tipografía, y se hicieron algunas apariciones en los suplementos literarios como *Lecturas Dominicales* y en *Letras nacionales* de Zapata Olivella. Si no recuerdo mal, publicaron poesías de ellos en *Espiral*, que dirigía Clemente Airó, y en algunos periódicos de provincia. Recuerdo que con Gonzalo Arango sostuvimos una polémica abierta incluso a través de *El Tiempo*. Recuerdo un largo artículo suyo titulado “Bienvenidos, mosqueteros de Marasmo”. Esos materiales quedaron prácticamente todos en la casa de mi familia en Bogotá y con el tiempo creo se han perdido.

MCC: ¿En qué año entraste a la universidad?

FRA: En el primer semestre de 1968. Pero eso viene de antes. Iba siempre a Bellas Artes, pero nadie me paraba bolas. Y desde entonces creo vivir forjando sueños. Pero mi trabajo artístico ha significado desde esa edad un esfuerzo enorme, pues yo consideraba que no tenía mayor talento. Sabía que quería ser un artista pero que no tenía habilidad, no tenía conocimiento. Ese ambiente despertó en mí una gran inquietud que fue la que me llevó, en los años de formación universitaria, a tener una vida

paralela en el mundo del arte: un trabajo secreto, íntimo, de adquisición de herramientas como dibujante y como pintor y un trabajo público de experimentación total. En otras palabras, sabía y entendía pero, sobre todo, intuía que la cuestión debía ser por la figuración. Pero claro, el proceso de aprendizaje es largo y llegar al dominio del instrumento-cuerpo como signo expresivo es complejo.

Bello y arduo el aprendizaje. Me digo hoy: “¿Qué fue lo que Rafael Fajardo me enseñó antes de entrar a la Facultad de Artes?” A forjar el talento. Porque talento sin disciplina no funciona, y si uno es disciplinado y tiene talento pero no hay conocimiento pues la cosa no funciona; entonces, talento, disciplina y conocimiento, más un cuarto ingrediente: el oficio, la “cocina”. Vivo obsesionado por el contacto con la materia, como algo corporal e imprescindible. He pintado, he hecho grabado, fotografía, video, todo lo que hay que hacer: bueno, casi todo lo que hay que experimentar. Entonces establecí desde un comienzo ese doble riel. Uno secreto, privado: el del taller, el de la reflexión, el estudio, el ejercicio continuo. Y otro público: el de la sala expositiva, el del aula, el del teatro.

WAL: Entonces, llegamos al año 69-70, empiezas a participar en los salones y ¿qué está pasando con tu propia formación y con tu propia obra? ¿Qué presentas en esos salones?

FRA: Estoy en plena etapa formativa, de búsqueda, de experimentación por un lado y de trabajo metódico por otro. Dibujo, pinto, modelo, diseño, proyecto. Participo y gano el Primer Premio en el III Salón Nacional de Artistas Jóvenes con *Profunda sugerencia de ventanal*, de mi primera serie, pintura constructivista, abstracta-geométrica, rotulada *Ventanas para una arquitectura de la soledad*. Nunca he titulado mis trabajos pero siempre encuentro poetas que lo hacen por mí. Era una pintura de gran formato, si no recuerdo mal de 250×180 cm., realizada con acrílicos y vinilos reforzados que eran los materiales a los que tenía acceso económicamente. Eran materiales que había comenzado a experimentar junto con Jorge Elías Triana, Marco Ospina y Manuel Hernández, mis profesores de pintura y experimentación de materiales en los primeros semestres de universidad. Gracias a ese premio logré conseguir un patrocinio de la

Rohm & Hass gringa y luego de la Hoescht alemana. En la facultad nos propusimos exasperar la técnica con que se lanzó, de manera definitiva, Manuel Hernández con la obra que hoy lo coloca en un sitio de relieve en la pintura colombiana.

En 1970 gano el 2° Premio de Pintura en la I Bienal Internacional de Arte Joven, no con un trabajo solo sino con un conjunto integrado por dos pinturas y un objeto-pintura de cinco unidades: un tríptico colgado en la pared y un díptico apoyado en el suelo y formando una composición, todos de gran formato. También de la serie de las *Ventanas...*, pero con una óptica de mayor aliento y siempre constructivista y concreta. No quisiera equivocarme pero el jurado estaba compuesto por el español Francisco Gil Tovar, Director del Museo Colonial, el pintor Manuel Hernández, y Germán Vargas, el notable periodista y escritor del Grupo de Barranquilla. No tengo registro en mi archivo; en esa época era un lujo para un artista en sus primeros pinitos. Además existe un cartel, coordinado con el catálogo, del que fue promotor Hjalmar De Greiff, por entonces Director de Extensión cultural de la Universidad Nacional. Ese mismo año gané un concurso de la Facultad para el edificio de Arquitectura. Se trataba de un mural ambiental que, como todo entonces, por la precariedad de medios, nunca se realizó. Pero lo importante es que con la figuración, en secreto, estaba en pleno re-encuentro y en plena experimentación, sobre todo en el dibujo y el grabado.

Como pueden ver, desde el año 69 trabajo por series. Quería, quise siempre y creo que lo estoy logrando finalmente ahora, hacer una composición del lugar de la “arquitectura de la soledad”. La soledad como un estado del alma, no como una abstracción; la soledad como un estado real, como expresión de lo que consideraba ya en esa época, más intuitiva que racionalmente de lo que lo tengo ahora: la soledad es una de las expresiones más profundas y fuertes de la identidad del hombre latinoamericano. Así como he logrado identificar que uno de los elementos de expresión más fuertes y más consolidados de la cultura occidental, europea occidental, es la muerte. Pero no es teórico o metafísico. Ahí juega un papel importante mi acercamiento al Vallejo de *Poemas humanos*, al Neruda de *Residencia en la tierra* y al que no dudo en definir como

un maestro generacional que fue para algunos de nosotros hasta esos años, pues después dio un viraje impensable, Octavio Paz. Él escribe, exactamente cuando estoy naciendo, ese “manual” que es *El laberinto de la soledad* y el ensayo final de ese libro, “La dialéctica de la soledad”, plantea en profundidad un aspecto que considero vital de la cultura del hombre latinoamericano. Ahí comienzo con la serie *Ventanas –para una arquitectura de la soledad*; eso se transforma con el tiempo en *Los objetos alfa –para una arquitectura de la soledad* y, desde el 75 que estoy en Italia por un periodo largo, en la serie de *Espacios –para una arquitectura de la soledad*.

WAL: Estamos analizando cómo evolucionan tus trabajos... ¿En qué va la pintura?

FRA: Es pintura geométrica, abstracta y constructivista, razones por las que varios artistas comenzaban a apreciar mi trabajo: Manuel Hernández, Santiago Cárdenas, David Manzur, Carlos Rojas... Me decían: “Tienes que seguir por ahí; por ahí es el camino”... yo les decía “sí”, pero mientras tanto seguía trabajando muy a fondo y en secreto en la cuestión del arte figurativo. Eso se vuelve evidente con mi participación en la Bienal de Cali, en donde todo es figurativo. Pero, claro, la gente decía: “Qué tipo de cosas raras expone este tipo; unas veces, es abstracto y otras, figurativo”. Marta Traba, por ejemplo, me daba palo... Me dio un poco de palo hasta que vio mi exposición en la Bienal de Venecia.

WAL: ¿De qué fechas estamos hablando?

FRA: De julio - agosto de 1971, en la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali. Expuse dibujos y grabados. A mi juicio, los primeros resultados aceptables de mi trabajo figurativo. Ese mismo año Giangrandi me llevó a trabajar con él, como monitor en el taller de grabado de los Andes y conocí a todo el grupo. A los profesores: Roda, Beatriz González, Juan Cárdenas (a Caballero lo había visto en el 69 antes de su viaje a París, pero nos conoceremos desde que vivo en Italia y es amistad compartida con Marvel Moreno, como lo fue fugazmente con Darío Morales que se graduó

en el 68, año en que ingresé a Bellas Artes). Bueno y conocí bien al grupo de estudiantes de los Andes: Mari Paz Jaramillo, Clemencia Lucena, Paula Gaitán. Pero no hay que olvidar que el taller de grabado de la Nacional ya estaba en pleno auge, gracias principalmente a Giangrandi, Rendón, Quijano, Velázquez y Mateus. Ahí con mis compañeros de facultad, con Francisco Rocca, Saturnino Ramírez, Mariana Varela, Victoria Porras, Santiago Ibáñez, Francia Lizarazo, Jorge Silva, Madriñán, Juan Manuel Lugo, Jaime Rendón, Miguel Ángel Rojas, Olivia Miranda y otros más se forjó, por el entusiasmo y la gran capacidad de los profesores, un taller de experimentación, de trabajo pre-colectivo. Un taller de veras único en Colombia, que Giangrandi continuaría a título personal y por muchos años compartido conmigo y con el Taller 4 Rojo.

En 1971 gano el Premio Nacional de Arte con una escultura gigante, el *Objeto alfa 6970— para una arquitectura de la soledad*, que sale en la primera página de *El Espectador* anunciando los siete premios nacionales, sin clasificaciones. *El Espectador* publica mi obra porque era una cosa extraña, con enormes diferencias, en la línea de Negret, Ramírez Villamizar, Carlos Rojas. La verdad es que en ese salón expongo esa escultura constructivista y también dibujos/gráficas manuales de mi cosecha figurativa y de abierta denuncia política por una masacre de campesinos que hubo en esos meses. Los títulos son indicativos: *Mientras los otros pasan a la sombra del estado de sitio* y *El que a hierro oprime*. De ahí nace la amistad con Diego Arango, también premiado, y el reencuentro con Alcántara, en fin, todos nos conocíamos. Bueno, eso en el 71 y en parte de mi experiencia en Paz del Río en el 72, que es donde pongo punto final al ciclo geométrico-abstracto y constructivista. A partir de entonces me voy de manera definitiva por la figuración. Expongo en Rijeka en los tiempos de la cortina de hierro; en Bradford, dibujos y grabados figurativos, una obra intermedia entre el Pop y la figuración tradicional, que Rendón y Alcántara apreciaron mucho. En la línea de lo que envió a Cuba con el Taller 4 Rojo para la exposición Arte de nuestra América del 73.

WAL: ¿Ya te has graduado?

FRA: Sí, en diciembre del 72, y me gradué a tiempo a pesar de que la Universidad estuvo cerrada sistemáticamente por las luchas estudiantiles. El Consejo Superior Universitario aceptó que mi trabajo en Paz del Río fuera reconocido como un trabajo continuo, o sea, como si yo hubiera cursado en la Universidad. Monto una exposición en casa de mi familia, ya no vivía con ellos, y mi padre recupera a todos sus “viejos” amigos que conocía desde la vieja Bellas Artes: a Francisco Cardona, a Granada, a Giangrandi, a Manuel Hernández, a Jorge Elías Triana... toda gente amiga de él. Y de pronto la casa que estaba llena de esculturas se llenó de gente y se hizo una gran fiesta.

WAL: ¿Cómo se resuelve esta doble identidad estética entre la abstracción y la figuración?

FRA: A los ojos de una persona inadvertida sí podría haber una especie de escisión; una especie de actitud esquizoide entre lo figurativo y lo abstracto. Es como si hoy día se hablara de una doble identidad mía oscilante entre lo artístico y lo literario. No sucede en mi interior. No dudo en definir “integral” mi proyecto artístico y no veo contradicción. Voy a definirlo de otra manera para que quede claro: entre lo icónico y lo a-icónico, para no hablar de figuración y abstracción, que es muy aproximativo. Prefiero definirlo así por razones técnicas, de contenido, para darle un sentido. Diría que la respuesta exacta está en mi trabajo actual. En mis cuadros de la serie que estoy trabajando ahora hay, como síntesis, una conjunción ideal entre uno y otro. La fusión de dos realidades tangibles en el arte de todos los tiempos. Pero hablaremos luego...

WAL: ¿Por qué te vas a trabajar a Acerías Paz del Río?

FRA: Todo comienza con el XXII Salón Nacional. Los jurados fueron Jorge Romero Brest, Pablo Solano, Juan Antonio Roda, Marc Berkowitz y Darío Ruiz. Un buen grupo de artistas llevábamos tiempo protestando contra Colcultura por el hecho de que la multinacional Propal-Cartón de Colombia, y no el Estado colombiano, pagara el Premio Nacional. En esos meses Silvia Mallarino se posesiona como Directora de Bellas Artes del

Ministerio y el Salón Nacional emigra al Museo Nacional. El jurado delibera autónomamente, por primera vez en la historia, que no va a ser un único Premio Nacional, ni va a haber un *ranking*, sino que todos los calificados van a recibirlo por igual. Esto satisfacía la voluntad de los artistas ya que se protestaba precisamente por cambiar radicalmente ese Salón y, al tiempo, por mantener la importancia institucional de siempre, porque en Colombia no había nada más. El primero de estos premios fue para Jorge Ruiz Linares con un retrato de Mendoza Varela. Ese es el premio histórico que recibe Obregón en el 62. Que reciben Botero, Negret, Luciano Jaramillo, Pedro Alcántara, Rendón, Granada, Carlos Rojas...

Total, el jurado decidió que éramos siete los Premios Nacionales. Estos consistían en dinero, bolsas de viaje y una bolsa de trabajo. Roda, de una manera muy afectuosa me dice: “¿Qué prefieres tú?” Y le dije: “Mira, todo menos irme”. “Pero ¿qué te interesa?” Le dije: “Prefiero lo más humilde” y él me dijo: “Lo más humilde, lo más bonito. Te vas para Paz del Río”. Y unos meses después me fui para Acerías Paz del Río, en Belencito, cerca de Sogamoso.

WAL: Espera. ¿De dónde sale la idea de Paz del Río?

FRA: De una idea inteligente de Silvia Mallarino y su equipo de trabajo, que obtuvo becas, bolsas de viaje de diferentes empresas privadas, amén de uno o dos premios en dinero. Supe que así actuó el Dr. Dario Vallejo, Presidente de Paz del Río, un hombre culto e inteligente. Él dijo: “Sí. La empresa concede un premio. Que un artista venga a trabajar a la acería”. El premio consistía en tres meses de trabajo con sueldo, apartamento, un Jeep y con todos los materiales a disposición para lo que se quisiera proponer, realizar y hacer, en la planta de Paz del Río. Me fui por 3 meses y me quedé 18 y luego retorné por etapas. Ha sido la experiencia más completa, intensa y seria de toda mi formación humana, artística y profesional. Me acreditó y el Presidente me dijo: “Maestro, yo quiero que se dedique con toda el alma a aprender, a conocer. Cumpla los requisitos, pase los proyectos para su aprobación y puede hacer fundición, soldadura, ensamblaje... puede hacer todo lo que quiera”.

David Gutiérrez Castañeda (DGC): ¿Pero la obra se quedó en Paz del Río o era una obra tuya?

FRA: Era mía. Traje alrededor de 100 esculturas que están guardadas en las bodegas de Aviomar, de Felice Schneider, en la Avenida El Dorado, un suizo iluminado y muy amigo de mi familia. Una estuvo en el jardín de la casa de mis papás. Y una, de algo así como seis toneladas, está en la Plaza de Belencito.

DGC: Háblanos del trabajo en la acería, de tu experiencia.

FRA: La suerte quiso que algunos compañeros de mis hermanos, ingenieros de la Nacional, trabajaran en Paz del Río. Hernando Vega me sugirió la planta de mantenimiento y allí comenzó la aventura. Ante todo, hice lo que técnicamente se llama un “curso de inducción”. Es decir, un recorrido por todos los sectores de la empresa hasta que se aprende cómo funciona y se vuelve operativo.

Comencé por meterme en las minas de carbón. Estuve tres semanas en ese mundo alucinante. A 300, 400 metros bajo tierra, donde la gente corre el riesgo de morir fácilmente por los gases. Los mineros son gente que a los 26, 27 años, parecen ancianos de 90. Y todo eso despertaba mi curiosidad. Es que lograr que en ese medio lo acepten a uno requiere un trabajo enorme. Además porque ellos bebían chicha y solían estar borrachos bajo tierra para aguantar esa vida. Conocí mineros que a los 28 años padecían de silicosis, de cirrosis, se morían. Sucedió que saliendo de la mina se caían y tú veías que se te morían a los pies. Fue impresionante. Me metí ahí y llené dos álbumes con apuntes y dibujos míos de las minas. Luego estuve en las de hierro. Pero esas son de superficie.

Se despertó mi interés por entender cómo es posible que haya miles de obreros indios, campesinos, proletarios, extraídos de sus tierras, de sus cultivos y de todo, metidos a la fuerza en una fábrica. Yo veía Acerías Paz del Río, a todos los efectos, como un campo de concentración. Pero claro, tengo que alternar la estadía en las minas y hacerme conocer en la planta de mantenimiento.

Pagué la primiparada, eso sí. Cometí un error y en lugar de irme vestido normalmente usaba overoles de piloto de aviación. Claro los obreros pensaban “este hijo de puta, lo que quiere es ganarse el concurso como soldador”. Y sin darme cuenta, me eché de enemigo a todo el mundo. Pero me asignaron de jefe de una planta que me agarró simpatía y empezó a protegerme. Ahí me llegó el golpe de suerte y logré entablar amistad con los hermanos Archila, dos capataces que llevaban ahí muchos años. Dos personas sin igual. Me dijeron: “¿Usted a qué viene?”, yo les dije: “Me gané un premio, soy estudiante de bellas artes y vengo a aprender aquí todo lo que se pueda aprender.” Me dijeron: “Pero todo el mundo dice que usted quiere un puesto de soldador”. Les expliqué cuál era mi situación.

Ahí empezó de lleno la experiencia. Los dos primeros meses fueron de infierno y no aprendí casi nada. Porque yo iba a prender un soplete y me habían pinchado el tubo del oxígeno que podía explotar. Iba a coger un electrodo, para ponerle un punto de soldadura eléctrica a una lámina, y me habían alterado el polo. Entonces, me decía: “¿Qué pasa?” Y todos sonreían. Comencé a hacer pequeños modelos y a doblar láminas y los obreros, de burla, hacían aparecer la cosita que yo había hecho en maqueta 10 veces más grande. Burlándose de mí, como quien dice: “Este pendejo qué hace acá, si no tiene idea de lo que significa trabajar”.

Fue un proceso muy lento en el que tuve que aprender hasta a beber chicha, a no mamarme tomando cerveza, a jugar tejo; tuve que aprender a matar un chivo y volverme el compadre de uno, del otro, y bautizar muchachitos. Dejé como 12 o 14 ahijados. Algunos de ellos todavía me escriben. Antes hasta me pedían: “Mire padrino, necesito esto o lo otro, ¿por qué no me regala 100 dólares?” Y mandaba cuando podía. Al fin y al cabo eran ahijados míos. Ese proceso de socialización fue intenso pero dio resultado. Mientras tanto, yo le echaba cabeza a mis proyectos, y dibujaba, comencé a tomar fotografías. Al final y sin darme cuenta, tenía un reportaje de veras consistente que nunca expuse.

Cuando comienzo a recibir la aceptación de los obreros, comienzo a aprender. Hago cursos de mecánica, cursos de soldadura, de torno... de

todo y paso a la fundición de bronce. Tengo un carnet internacional de soldador que me permite ejercer la profesión donde sea. Te lo da una corporación internacional y es una patente que se reconoce en cualquier país. Me volví soldador universal y me volví mecánico. Recuerdo que mi examen de mecánica fue coger un cubo de acero inoxidable de un centímetro y rebajar de un milímetro por arista, controlando el calibre con el goniómetro. Solo cuando superé todo eso y me gané la confianza de los obreros logré empezar a hacer esculturas, estructuras y experimentos con metales, sopletes y un poco de imaginación. Con chatarra monté unas quince esculturillas eróticas e hice algunas joyas en acero inoxidable.

Un día me llamó el Presidente y me dijo: “Mire, ahí en la planta de laminación salió por un defecto una chatarra que me parece interesantísima. ¿Por qué no va y la mira, la elabora como quiera y deja una escultura suya?” Me fui, estudié la chatarra enorme, la transportamos con la grúa, corté, soldé, y la pusimos en la plaza central de Belencito. Hubo una inauguración oficial a la que asistieron casi todos mis amigos obreros, ingenieros y empleados de la planta.

Ya estaba consolidada la socialización y empezó en mí el proceso inverso. También había aprendido técnicamente lo que tenía que aprender, o estaba aprendiendo y me dije “¡Pero no conozco a esta gente! He socializado con ellos tomando trago y... ¿cómo es la vida de ellos?” Empezó la segunda etapa. La experiencia integral más importante y definitoria de toda mi vida, porque, primero, empecé a vivir lo que era un proletario. La pobreza, la enfermedad, las privaciones. Las familias grandes sin recursos, las carencias educativas, económicas. El chinito que se estaba muriendo y la madre que llegaba llorando a la planta donde trabajaba y me decía “¿Qué hago, doctor?!” Y yo: “Bueno, nos vamos corriendo”, agarraba mi jeep y salíamos para Bogotá y, dado que mi hermano era el secretario de la Facultad de Medicina, llegaba con estos niñitos muriéndose y, bueno, en general los mejoraban. Ahí sí me convertí en un personaje aceptado por la comunidad. Comencé a ir a Yopal, estuve en los pueblos del Cocuy, en Aguazul, en el Casanare y me acogían como a un rey. Me decían; “¿Quiere mujeres? ¿Quiere trago? ¿Qué quiere maestro?”. Aprendí a conocer el

joropo. Iba a fiestas, a celebraciones en los pueblos, mucho a Paipa, a Sogamoso, a Duitama y tenía amigos por todas partes...

Se dio una coyuntura muy interesante, y aquí si llegamos a la reconversión de la cosa política. El sindicato empezó a reivindicar una serie de cosas importantísimas para ellos, de carácter salarial, y un importante asunto sobre seguridad industrial. Sucedió que en el alto horno, por ejemplo, a la hora de la colada podía haber accidentes ¡y uno no podía hacer nada! Un día en la planta de perfiles, me tocó ver un accidente mortal. ¡Era una cosa horrorosa! Un compañero de banco de trabajo, por un error en la conexión del soldador, dejó el polo invertido y al desmontar turno y salir caía un aguacero y ¡puta, cayó electrocutado!

Me metí, sin autorización de la empresa, a las reuniones del sindicato. Fueron como 15 días de discusiones. Ya entonces hacía doble turno y trabajaba 16 horas en mi banco. Cuando descubrieron que no iba a quitarle el trabajo a nadie, me asignaron el título de “ingeniero-artista”. Era tan intensa la relación y los niveles de complicidad que había días en que, por debajo de cuerda, muchos obreros me ayudaban en mi trabajo: el uno soldando, el otro pintando, el otro estucando, el otro haciendo un molde, en fin, trabajando para mí clandestinamente, “por debajo de cuerda”, en las horas de trabajo de la empresa.

Me iba a las reuniones del sindicato evitando que dirigentes o profesionales me vieran. Un día hubo que hacer un análisis de la situación y después de varias horas les dije: “Si ustedes entran en este trato, en esta contratación con la empresa, van a salir mal librados. Si se deciden por la huelga, los fondos no les alcanzan para más de 10 o 15 días de subsistencia, así que no vayan a la huelga”. “Pero, ¿qué hacemos?” “Esperar, tratar de otra manera, estudiemos el caso”. El ambiente era complicado y me dijeron: “¿¡Pero usted qué se cree!? ¿¡Usted qué sabe de nuestra vida!?” Yo les dije: “Bueno, yo participo, he dicho lo que yo pienso... háganlo”. Entraron en huelga y los jodieron, salieron perdiendo. No obtuvieron ninguna reivindicación, ningún aumento salarial, no obtuvieron nada. Entonces, cuando perdieron, me llamaron y me dijeron: “Perdimos” y yo les dije: “Ya vi”. “¿Qué hacemos?” Les dije: “Ustedes ¿qué saben de su misma condición entre ustedes?”

Inició así, de manera empírica, mi vinculación política al país real. Comenzaron a dar fruto algunas lecturas y experiencias pero estaba a años luz de conocer la realidad y comencé a hacer un estudio de la historia de esta acería. Les dije “Hay que comenzar por conocer qué son ustedes, cuáles son sus diferentes proveniencias, cual es la diferencia entre un “indio-boyaco” y un “campesino-boyaco”. A partir de ese momento los domingos me invitaban a comer trucha, recién pescada en Tota, hecha ahí a la brasa con cebollas recién sacadas, y hablábamos de historia, de Colombia, del mundo, y de pronto, sin darme cuenta, surgió espontáneamente el primer grupo de estudio.

Así comenzó esa fase tan importante para mí. Así comenzaron los grupos de estudio y los grupos de trabajo con el sindicato. Yo seguía mi doble turno, llegué a hacer más de 100 esculturas, símbolos eróticos en escultura, centenares de fotografías, cuadernos de dibujos, fundición de bronce, trabajos en acero inoxidable... Pero el trabajo se fue expandiendo, acumulando y llegó un punto en el que yo, personalmente, no daba abasto. Precipité mi regreso a Bogotá.

Lo que hice fue contactar gente que conocía en la Universidad Nacional y les dije: “Aquí hay ya varios grupos de estudio, hay este tipo de trabajo de base hecho, esta gente es maravillosa”. Y entonces comencé a hacer viajes intermitentes a Belencito.

En fin: lo que aprendí realmente en mi vida lo aprendí allí. Fue una experiencia total. Porque aprendí cosas técnicas, aprendí qué es el metal, qué es el acero, qué es el bronce, qué son las aleaciones, aprendí toda esa joda. Aprendí mecánica y sobre todo aprendí a conocer mi país, al menos una pequeña-gran realidad de mi país. De ahí en adelante cambió mi visión de la vida. Me acerqué, siempre con ojos de artista, al conocimiento del mundo. Y el terreno fértil para el trabajo artístico y mis compromisos futuros estaba bien arado, bien fertilizado y firme.

WAL: Fabio, la beca estaba programada por tres meses y terminaste trabajando durante un año...

FRA: Dieciocho o diecinueve meses.

WAL: ¿La empresa te mantuvo el salario durante todo ese tiempo?

FRA: Si. Claro, mi trabajo, creía yo, no implicaba costos o creía que eso no tenía prácticamente ningún costo; claro que si uno va a hacer un análisis económico sí tiene un costo, alto, pero como trabajaba generalmente con materiales de desecho, eso era una migaja con respecto a la máquina gigantesca que era la acería.

Cierro el capítulo de Paz del Río diciéndoles que significó una acumulación de experiencias: el contacto con la realidad de los mineros, de los obreros, los grupos de estudio, el trabajo de colaboración con los sindicatos, y ese trabajo intenso de experimentación de la escultura en metales, con la mecánica, la soldadura... que inclusive cierra de manera definitiva el período de mi relación con la abstracción geométrica y con la escultura minimalista o constructivista.

Regreso a Bogotá directamente para graduarme. Era un período de mucha agitación estudiantil y de cierres continuos de la Universidad. Sin darme cuenta, también me había alejado un poco de lo que era el ambiente social del arte, es decir, los encuentros en las galerías, el teatro... En fin, regreso y me gradúo en diciembre.

Sabía que había concluido una época y que era necesario cerrarla. Entré en un estado de confusión y, para evitar cualquier tipo de conflicto, decidí hacer un largo viaje y me fui para el sur de Colombia, luego a Ecuador, inclusive llegué hasta Perú.

Un par de meses después regreso a Bogotá y me integro activamente al Taller 4 Rojo, principalmente en el trabajo con Umberto Giangrandi y muy cerca de Carlos Granada. En un trabajo paralelo al que hago en el taller de Umberto, me integro a las reuniones con Diego Arango, Nirma Zárate y Jorge Mora en la sede de lo que era ya el Taller 4 Rojo, en La Candelaria. Entro a trabajar en la Nacional.



Fabio Rodríguez Amaya, *Metalepsis*, grafito, petróleo y trementina, 1987. Archivo: Fabio Rodríguez Amaya.

Por eso antes les decía que soy un pintor tardío. Porque yo considero que sólo en 1987 comienza lo que considero mi producción. Para ustedes va a ser muy difícil entender este problema, porque ¿cómo, este que ya en el 72 era del Taller 4 Rojo, dice que apenas en el 87 comienza su producción? Pues es así. Llego tarde, pero llego...

DGC: ¿O sea que sientes que tu trabajo de los años setenta fue más bien una búsqueda de tu lenguaje?

FRA: Si. Hasta entonces, públicamente, fui un pintor no figurativo y en secreto seguía en mi búsqueda. Desde 1973, a mi regreso de Paz del Río, entré de lleno en la búsqueda de un encuentro entre lo figurativo y lo no-figurativo, que comenzó a dar sus primeros frutos serios apenas en 1983, 84 y, de hecho en el 87. Y ahí sigo, de lleno. Como ves, sí soy un pintor tardío.

SJS: ¿Qué sucede en el 87?

FRA: El encuentro feliz entre la figuración y la abstracción. Es una larga historia. Es el año en que hago los grabados de *Metalepsis* en el Taller Gráfica Uno, de Giorgio Upiglio, mi editor de grabado en Milán. El año en que un grupo de 10 o 12 artistas jóvenes, todos de diferentes nacionalidades, nos congregamos y nos encontramos en torno a la figura ya histórica de Upiglio y de los grandes artistas internacionales de su taller en Milán. Pero, bueno, esa es otra historia y de por medio están la experiencia del Taller 4 Rojo, de mi exilio, de la Bienal de Venecia y de los primeros doce largos años en Italia... Con un breve intervalo colombiano en 1982: mi participación en la Bienal de Medellín.

Capítulo II Fundaciones





Carlos Granada

William Alfonso López (WAL): Carlos, volvamos ahora al momento en que se funda el Taller 4 Rojo. Tu nos acabas de decir que fuiste uno de los creadores o el creador. Relátanos tu versión de ese proceso: ¿cómo confluyen ustedes? ¿Cómo se funda ese espacio? ¿Cómo se le da el nombre? ¿Quiénes participaron? ¿Cómo arrancó el trabajo? En resumen, cuéntanos sobre ese momento fundacional del Taller 4 Rojo.

Carlos Granada (CG): Ya venían una serie de inquietudes en la plástica. Obregón había pintado *Violencia* en 1962, además de otros cuadros sobre el mismo tema. También, había otros artistas atrás de Obregón con una obra importante frente a este problema. Estaban Débora Arango, Pedro Nel Gómez y Jorge Elías Triana; quienes habían pintado cuadros sobre la violencia. Entonces, nosotros no éramos los primeros. Otra cosa es que nos organizáramos; pero ya había todo un trabajo anterior. Nosotros tomábamos en cuenta

los nombres de esas personas. Nos volvimos más organizados y surgió toda esta inquietud por la política. Es el momento en que Camilo Torres apareció como líder.

Me acuerdo que una Semana Universitaria en el Campus de la Universidad Nacional, se montó una tolda en la entrada de la Calle 26 para presentar teatro, pues también existían grupos de teatro. No sólo éramos nosotros, no sólo éramos los pintores; había escritores y mucha más gente. Recuerdo que, estando allí, viendo la presentación de una obra de teatro, estábamos sentados en la misma mesa con Camilo Torres, quien preguntó: “¿Viste la carta que le envió el Che a Fidel, la que salió publicada en *El Tiempo*?” Yo no la había visto. Y recuerdo que él tomó la cartera y, dobladita como en papel mantequilla, sacó la carta y me la mostró. Era la carta de cuando el Che se fue de Cuba y se inició en la guerrilla de Bolivia.

WAL: ¿Cómo conoces a Diego Arango, Nirma Zárate y Umberto Giangrandi? ¿En qué circunstancias?

CG: Giangrandi también era profesor de Bellas Artes. Yo lo conocí antes de que él fuera profesor de la Universidad. También estaba Fabio Rodríguez Amaya, que entraba como estudiante en ese momento. Él hacía parte de una gran cantidad de estudiantes con muchas inquietudes; nosotros no éramos los únicos. Éramos muchos. En la Universidad se daban debates permanentes sobre diferentes temas y problemas. Era la época en que las manifestaciones estudiantiles eran muy grandes. Fue la época en que Lleras Restrepo invadió la Universidad y siendo candidato a la presidencia lo tuvieron que rescatar. Nosotros éramos parte de una inquietud generalizada que había en el país.

María Clara Cortés (MCC): ¿Cuál es la vinculación con Diego y con Nirma? ¿Cuándo se conocen ustedes?



Artículo "Drásticas Medidas sobre la U. en 48 horas". *El Espectador*, Bogotá, octubre 26 de 1966. Portada.



Encuentro de Plástica Latinoamericana en Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1973.
Archivo: Casas de las Américas.

CG: Ya nos conocíamos, pero yo me voy a Europa y regreso. Primero, participé en el XV Salón Nacional de Artistas Colombianos con el cuadro *Sólo con su muerte* [1963], con el que gané el primer premio, aunque yo estaba en ese momento en Europa. Cuando regresé, me nombraron profesor de la Universidad; me gané el Premio Grancolombiano en Cali, me gané varios premios en ese momento, y fui director de Bellas Artes. Entonces, conformamos un grupo de artistas con Giangrandi. En ese momento Fabio fue uno de los estudiantes que comenzaron a participar en el Taller 4 Rojo. Fabio tuvo problemas políticos serios, precisamente a partir de su vinculación al Taller, por lo que salió del país rumbo a Italia, en donde se estableció definitivamente. Mucha de la gente que pertenecía al Taller se vinculó con grupos políticos, entre ellos Fabio.

Sylvia Juliana Suarez (SJS): Pero, ¿cómo confluyeron en el Taller 4 Rojo?

CG: Yo era profesor de la Facultad, Fabio era estudiante, Nirma había estudiado en Bellas Artes, y los artistas nos conocemos por diferentes razones. Entonces, ellos tenían un taller de grabado y fue allí en donde se fundó el Taller 4 Rojo. Todos estábamos en lo mismo; teníamos preocupaciones de muchos órdenes; además yo había sido invitado varias veces a Cuba, a Casa de las Américas y como representante de Colombia en el I y II Encuentro de Plástica Latinoamericana. La historia de nuestra vinculación con Casa de las Américas en Cuba es un tema interesante.

MCC: ¿Cómo fue su participación en el escrito Llamamiento de los artistas de La Habana? ¿Por qué era usted quien iba a Cuba? ¿Cómo decidieron esa representación?

CG: A mí se me escapan muchas cosas, porque no solamente nos movíamos aquí, sino que yo era el que iba a Cuba a representar a los artistas en las bienales de allá. Dentro de los artistas que tenían relaciones con Cuba también estaba Pedro Alcántara. Yo viajé a Cuba para llevar una exposición mía de arte colombiano relacionado con el problema de la violencia. Aquí hubo una comisión de juristas integrada para investigar todos los problemas de la violencia en Colombia, en la que estaban Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna y monseñor Germán Guzmán Campos. Ellos

hicieron el libro *La Violencia en Colombia* [1962]. Yo era muy amigo de monseñor; él fue nombrado por el gobierno para investigar todo el problema de la violencia en Colombia.

Monseñor había sido párroco de Líbano, Tolima, en donde había demostrado ser un cura muy independiente. Como monseñor llegó a ser muy importante aquí. Cuando cayó Rojas Pinilla, hubo una junta militar en la que lo nombraron junto a Umaña Luna para hacer una investigación sobre el problema de la violencia en Colombia. En una de esas exposiciones que hice en Cuba, llevé muchos documentos que él me había facilitado; él vivía en el barrio Teusaquillo y tenía como cuatro o cinco archivos, porque él era quien había recuperado los archivos de la violencia en Colombia ¡Eran terribles!

Inclusive, en una de las fotografías que guardaba, hay unos soldados jugando fútbol con la cabeza de un tipo. Una vez que fui a ver el archivo, me dijo: “Tengo que salir, pero te dejo aquí y puedes abrir todos esos archivos, pero no te puedo dar nada porque son cosas que implican a demasiada gente y no puedo prestar nada de ese archivo”. Entonces yo llevé muchas de esas fotos y testimonios a una exposición sobre la violencia en Colombia. ¡Eran imágenes tremendas! Y también había cosas escritas allí y documentos muy importantes. Pero, posteriormente, esos archivos desaparecieron. Dicen que monseñor Guzmán le vendió eso a no sé qué universidad norteamericana, porque eran cuatro o cinco archivos con los datos más espeluznantes de lo que había pasado en Colombia. A él lo nombraron después rector de un colegio en México, en donde murió. Entonces, yo estaba yendo a Cuba desde antes de la creación del Taller 4 Rojo.

Diego Arango

María Clara Cortés (MCC): Diego, hablemos de la relación entre la reproducción de la serigrafía y la dimensión política.

Diego Arango (DA): Para mí, lo político iba en ese sentido: la difusión, y ese fue precisamente uno de los puntos que valoró y reconoció Romero Brest en mi obra*. ¡Con esa obra del Salón yo llené paredes de Bogotá! Mi intención era dirigirla a los policías, no a los críticos de arte: como dije, la hice para poner a pensar críticamente a la Policía. Algunos me criticaron por difundir la obra de esa manera, me dijeron: “¿Cómo es posible que luego de ganar un premio del Salón Nacional usted esté pegando las obras en la calle?” Esa fue la crítica que me hizo por ejemplo Roda, que fue jurado en el Salón.

Pero el grabado es eso, y más la serigrafía; parte del sentido de la serigrafía es la difusión y fue uno de los objetivos de esa obra. En eso sí nos identificamos mucho con Nirma. Fue uno de los sentidos del trabajo con ella y fue, precisamente, lo que nos llevó a la creación del Taller.

* Diego Arango se refiere al trabajo titulado *Testimonios # 1*, de 1971

MCC: Diego, háganos del inicio del Taller 4 Rojo, cuándo te allanaron el estudio.

DA: Ah! Eso fue en la primera etapa del Taller 4 Rojo. De ese momento no les pueden hablar ni Giangrandi, ni Granada, ni Rodríguez, porque ellos no participaron en ese proceso. En esa época incluso sacamos unas obras que fueron una ruptura total. Una obra con una serie de personajes cruciales para la historia política y social en Colombia, totalmente desconocidos y no reconocidos, paradójicamente. Uno de ellos era María Cano. Su compañero fue Ignacio Torres Giraldo, escritor e historiador, y uno de los fundadores del Partido Comunista en Colombia. Sobre María Cano realizamos un afiche que imprimió el periódico La Voz Proletaria, que en la actualidad es el Semanario Voz. Fueron miles de ejemplares y mostró las diferencias que había dentro del Partido Comunista; además conseguimos incluir un tipo alternativo de lenguaje con la “Flor roja del trabajo”.

Hoy en día uno no puede generar esa reacción, pero en esa época los miembros del Partido eran tan cuadrados en sus concepciones que tratar de introducir cierto tipo de cosas era una especie de herejía, casi como si fueran una Iglesia. Y así sucedió con algunas obras.

Claro, hoy en día yo tengo una percepción autocrítica; tuve unas posiciones muy dogmáticas, muy sectarias, dada la cuestión del choque entre las diferentes tendencias políticas, que era un rasgo del contexto mundial en ese momento ¿no es cierto? Eso sí lo reconozco.

Antes de que existiera el Taller 4 Rojo, hubo un proyecto anterior con los mismos postulados, que tuvo que ver con las primeras expresiones de un arte y una cultura realmente al servicio de la causa, con trabajos y presentaciones en barrios populares y zonas campesinas e indígenas. Tiempo después, en ese contexto como ya le expliqué, se creó la Casa de la Cultura, integrada por personas del teatro, la música, el cine, la poesía y las artes plásticas. Nosotros simplemente estábamos explorando esos indicios; en ese sentido fue la primera vinculación de la cultura al movimiento social.



Taller 4 Rojo, *La flor del trabajo* - Homenaje a María Cano, Offset, 1970.

Archivo: Proyecto Bachué.

Sylvia Juliana Suarez (SJS): Diego, mencionaste hace un momento la primera etapa del Taller...

DA: La primera etapa es una cosa importante, sobre la que ha habido muchas interpretaciones. Miren, después de todo esto que sucedió, un grupo de gente de la cultura —intelectuales, economistas, sociólogos, arquitectos, etcétera— tratamos de crear un colectivo de trabajo.

Era muy difícil lograr una unidad, una alianza para el trabajo colectivo, y algunos sectores lo logramos; reunimos una colectividad en la que el 90% de los integrantes no eran de las artes plásticas; ahí estaban personas que venían desarrollando un trabajo en el campo social y en el campo económico. Con algunos de ellos nos planteamos crear un movimiento y en la primera etapa, cuando nos reunimos para definir eso, estábamos 4 personas, aunque el grupo era mayor. Y como siempre, ponerle un nombre a alguien o a una realización ¡es todo un problema! Yo sugerí: “vea, somos cuatro, pongámosle Taller 4 Rojo”. ¿Por qué *rojo*? Cómo lo he planteado: el nombre de *rojo* vino, en cierta forma, del llamado “espectro rojo” del *18 de Brumario* de Carlos Marx. Según él, ese era un nombre constantemente evocado y conjurado por los contrarrevolucionarios. Para nosotros era un *colectivo rojo* que buscaba contribuir a formar una nueva cultura, una vinculación entre las prácticas artísticas y teóricas y la acción política revolucionaria articulada a los movimientos sociales y populares.

Pintores y grabadores éramos Nirma y mi persona, y había otras dos personas que estaban vinculadas al arte, pero más al campo del diseño gráfico, eran diseñadores. Uno era Germán Rojas (fundador del M-19) y el otro Jorge Mora, que luego fue profesor de la Universidad Nacional. Ellos, junto con otras personas como Jorge Villegas, Jacobo Naidorf y muchos otros investigadores, hicieron parte del Taller 4 Rojo. Pero nuestros trabajos fueron de muchos órdenes: publicaciones en el campo de la historia, de la economía, periódicos para el movimiento obrero, etcétera. En el campo plástico hicimos muchas cosas juntos. Entre otras cosas, uno de los primeros proyectos colectivos que se planteó fue una obra crítica para un Salón Nacional, trabajada con diversos lenguajes expresivos.

Antes de la creación del Taller, con Jorge Villegas realizamos varias publicaciones sobre el movimiento social y el movimiento indígena, y otras obras que se imprimían “museográficamente” en Ediciones E.S.E: *Cristianismo y revolución, ¡Vietnam! ¡Vietnam!, Planas o la destrucción de la nación indígena* y una obra crítica-humorística con numerosas imágenes- *collage* acerca de la venida del Papa Pablo VI a Colombia (con Oveja Negra y Salomón Kalmanovitz).

Umberto Giangrandi

Sylvia Juliana Suarez (SJS): ¿Cómo se fundó el Taller 4 Rojo?

Umberto Giangrandi (UG): La fundación del Taller es de las pocas cosas que tengo muy claras desde el principio. Entre el año 70 y el 71, en los encuentros que organizó la División de Divulgación Cultural del Ministerio de Educación en torno al Salón Nacional, en las manifestaciones que se realizaron en torno a los encuentros Latinoamericanos de Cuba y en otros eventos nacionales, siempre coincidimos un grupo de artistas que teníamos una posición, si no idéntica, sí muy afín en relación con la crítica a la cultura oficial. Allí siempre llegábamos, como si nos pusiéramos cita, Nirma Zárate, Diego Arango, Carlos Granada, Jorge Mora, que en ese momento era fotógrafo, y yo. Todos teníamos una mirada afín. Así que un día decidimos hacer una reunión y nos propusimos montar un colectivo de trabajo. Nos dijimos: “Dado que hay mucha censura por parte de las instituciones oficiales, dado

que el arte oficial está muy definido a favor del arte por el arte, y que hay fuerzas realmente muy marcadas dentro de una ideología muy conservadora, ¿por qué no conformamos un grupo para hacer sentir con más fuerza nuestra voz, nuestras ideas y nuestras obras, buscando nuevos espacios de debate dentro de la cultura popular y espacios alternativos para exponer?”

Entonces nos reunimos y cada uno expuso sus ideas. En una reunión previa, donde citamos a todos, planteamos la ideología y el quehacer de ese colectivo. Después de un largo debate, donde nos pusimos de acuerdo sobre los puntos fundamentales, llegamos al momento de ponerle nombre al nuevo colectivo. Y Diego inmediatamente propuso que se llamara Taller 4 Rojo. Yo me opuse rotundamente porque consideraba que ese colectivo tenía una proyección, una acción y un quehacer artístico muy distinto. Como se trataba de un nuevo colectivo, el que estábamos creando debía tener un nuevo nombre. Se dio un debate y definitivamente, después de que cada compañero expuso sus ideas, la mayoría decidió que no había ningún problema y que podíamos adoptar el mismo nombre, a sabiendas de que se trataba de un nuevo colectivo con otros miembros fundadores. Con respecto a este asunto creo que Carlos, Fabio y yo coincidimos. Los tres creíamos que ese nuevo colectivo que se estaba fundando nada tenía que ver con el que Diego, Nirma y Jorge habían fundado antes. Allí realmente nació el nuevo Taller 4 Rojo. Yo no quiero menospreciar el taller y los trabajos que habían realizado anteriormente Nirma, Diego, Jorge Mora y Jorge Villegas, entre otros. Yo considero que Diego y Nirma en sus declaraciones a los historiadores del arte debieron ser más precisos con respecto a este asunto y a las etapas de trabajo del Taller 4 Rojo.

William Alfonso López (WAL): La versión “oficial” de la fundación del Taller 4 Rojo, es decir la que se difunde a través del texto que escribió Germán Rubiano para la Historia del arte colombiano que publicó la editorial Salvat a mediados de los años setenta, no da muchas pistas sobre el contexto político ni las motivaciones ideológicas, intelectuales y artísticas que cada uno de los miembros del Taller 4 Rojo tuvo para unirse al grupo. ¿Podrías rememorar el contexto o la situación de fondo, más allá o más acá de la coyuntura?

UG: La fundación del Taller 4 Rojo tiene un antecedente muy importante, por lo menos desde mi punto de vista y mi experiencia personal. En el año 69 yo acogí a Arturo Alape en mi estudio durante varios meses. Él estaba muy enfermo y venía de realizar un largo trabajo de campo desde una perspectiva histórica, sociológica y etnográfica en relación con las luchas populares. Entonces tuvimos la oportunidad de hablar largamente sobre la falta que hacían y el papel que podrían cumplir ciertas organizaciones culturales dentro de la movilización política de izquierda. Empezamos a imaginar el quehacer y la labor que debían tener los intelectuales y artistas de izquierda en el escenario político.

Con Monjalés Soler, el artista español que estaba exiliado en el país y estaba trabajando en mi estudio realizando las pinturas sobre la tortura en España que luego llevó a la Bienal de Medellín, muy buen amigo de Granada, con Granada mismo y con Arturo nos planteamos acercarnos a un panorama muy complejo de la acción y creación cultural que debía desarrollarse en una coyuntura política tan importante dentro de las organizaciones de la izquierda. Este detallito es muy significativo, porque allí, en ese momento, en ese contexto, se fueron cuajando algunas de las más importantes organizaciones culturales de la izquierda. La derecha, aunque maltrechas, siempre tuvo sus instituciones culturales, que eran y son las instituciones del Estado; pero la izquierda nunca había hecho nada en ese frente.

Muy pronto este proceso se vino al traste. El Partido Comunista, con Guillermo Vieira a la cabeza, empezó a plantear en Cuba una idea que nosotros no compartíamos: que la cultura, que en ese momento Cuba

estaba promoviendo de forma pluralista, convocando a todas las tendencias de izquierda en toda Latinoamérica, se volviera el cordón umbilical de una sola organización política. Cuando la Revolución Cubana empezó a alinearse políticamente con la Unión Soviética, todas las organizaciones latinoamericanas del Partido Comunista empezaron a presionar para que las autoridades culturales de la isla excluyeran de todas las actividades a los artistas e intelectuales disidentes de las posiciones prosoviéticas. Eso fue tenaz. Entonces, el rompimiento vino muy pronto y de allí que a la larga el Taller 4 Rojo se retirara de las actividades culturales que se desarrollaban en Cuba. Insisto en que eso fue tenaz porque todos los artistas de la izquierda nos sentíamos convocados por Cuba y habíamos trabajado mucho en torno a las actividades que allí se proponían. Y, de un momento a otro, Cuba tomó otro rumbo. El Partido impuso en toda América Latina una posición excluyente muy complicada. Yo recuerdo que tuvimos unas discusiones muy complejas con Santiago García, que vino como mediador de las autoridades cubanas. Desafortunadamente, esas discusiones no cambiaron la posición del Taller 4 Rojo. Cuando Mariano Rodríguez, director de Casa de las Américas, vino a Colombia, también tuvimos una larga conversación con él. En esa conversación, que fue muy amigable, tuvimos la oportunidad de decirle que nosotros creíamos que la propuesta cultural de la Revolución se había pensado a partir de la necesidad de una unión continental y no de su fragmentación. Nosotros, en ese entonces, considerábamos que se estaban cometiendo errores que Cuba justificaba dentro de su proceso, pero que no eran justos con el trabajo de las organizaciones culturales de izquierda de cada país latinoamericano en su producción creativa colectiva y particular. Es increíble que luego empezaran a invitar a los artistas consentidos por la derecha. Entonces nosotros quedamos doblemente marginados, aquí y allá. Por ejemplo, en la difusión artística, todos los libros importantes que publicaron durante un tiempo se los dedicaron a los artistas que nunca tuvieron ningún compromiso político y que siempre fueron fichas del arte oficial en Colombia. Entonces nosotros le protestamos durísimo a Mariano: “¿Cómo así? ¡Perseguidos aquí y perseguidos allá! ¡Qué maravilla!” Él nos explicó que a ellos también les interesaba incluir en sus actividades culturales a ese tipo de artistas. Pero una cosa era que ellos también estuvieran, y otra, que a los artistas que siempre habíamos estado comprometidos y que también teníamos una

obra importante se nos excluyera. Eso tuvo una discusión muy larga donde pudimos plantear nuestras diferencias.

De allí, muy rápidamente, Pedro Alcántara —en Cali— organizó el taller de grabado popular PROGRÁFICA; Arturo Alape creó Punto Rojo, que convocó a los escritores del Partido Comunista; y Santiago García y Patricia Ariza hicieron lo propio con el teatro, formando una organización cultural alrededor del Partido Comunista.

Entonces nuestros debates —que empiezan, como lo dije anteriormente, en el año 67 y 68— se dan en medio de estos contextos generales. Al final del año 71 logramos organizar el Taller 4 Rojo y empezamos a trabajar, con una mirada de la izquierda pero sin pertenecer y sin militar en ningún grupo político. En un principio estábamos Diego Arango, Nirma Zárate, Carlos Granada, Jorge Mora, un trabajador y yo. Al rato entró Fabio Rodríguez, que venía de realizar su trabajo en Acerías Paz del Río, en Boyacá. En ese momento también se conformó la Escuela de Gráfica del Taller 4 Rojo. Al principio, en el Taller 4 Rojo había distintos puntos de vista sobre muchos temas, pero digamos que convivían. Había trabajo colectivo, había trabajo individual, había trabajo netamente político. Por un lado, estaba la elaboración de los afiches políticos; por otro, el trabajo con las organizaciones sociales, con la movilización, con las marchas. También había trabajo en las veredas campesinas; enseñábamos a los líderes políticos y a los jóvenes a realizar su propia propaganda. Y estaba la escuela de gráfica, dirigida hacia un trabajo social y político, con una dimensión artística clara, en medio de esas dos preocupaciones. Por ahí pasaron muchos artistas. Estuvieron Víctor Laignelet, Marcos Roda —antes de pasarse al Taller La Huella—, Guillermo Restrepo, Jenaro Mejía, entre otros. Todo un grupo que empezó ahí, formándose y trabajando con esa mirada social y política.

Cuando nosotros formamos el Taller 4 Rojo no sólo queríamos crear una obra sino dar un debate y proyectarlo hacia una identidad nacional, no a un nacionalismo. Necesitábamos enfrentarnos a nuestras obras, a nuestros discursos creativos, a nuestras identidades dentro de una construcción conceptual plástica, dentro de nuestra concepción del mundo. Queríamos crear un trabajo colectivo o individual, respaldado por un trabajo de campo

y por todas las posibilidades investigativas de la antropología, la sociología, la psicología y la filosofía, y que respondiera a un compromiso cultural de izquierda. En ese entonces, los artistas del *statu quo* creían ser los amos y los dioses de una mirada personal, encerrada en su propio estudio y en su propio ego. No quiero decir que algunos de esos artistas, como Alejandro Obregón y otros, no hubieran logrado una obra muy importante, diferente y significativa dentro de esa postura. Lo que quiero decir es que nosotros queríamos construir definitivamente una nueva mirada del arte, en la cual nuestra identidad y memoria logran plasmar otras formas de entender y representar el mundo.

En aquel entonces, con los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, nos enfrentamos a los críticos oficiales en muchos escenarios. Por ejemplo, en el Salón Independiente de la Jorge Tadeo Lozano, le armamos un gran debate a Eduardo Serrano y al arte que allí se estaba escenificando. Él armó una exposición “independiente” al Salón Nacional, también con la estética de la oficialidad. Donde quiera que iban a hablar los críticos comprometidos en general con una perspectiva formalista, nosotros estábamos ahí para polemizar. Claro, desde su perspectiva, nosotros íbamos a “crear problemas”, pero nosotros llegábamos a discutir, a plantear un debate pertinente que nadie daba sobre la problemática del arte nacional. 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 país. Serrano no estaba mostrando nada nuevo; más bien estaba creando un puente colonialista con el arte norteamericano. Él estaba trayendo al país la retaguardia de las vanguardias. Esas tendencias de entonces, norteamericanas y europeas, eran conocidas por los artistas colombianos y especialmente por el cuerpo de profesores de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional. Pero a muchos de nosotros no nos interesaban. No hay que olvidar que, en los años sesenta, la Universidad Nacional era la institución universitaria más importante del país en muchos sentidos. Allí se daban debates muy importantes a nivel nacional e internacional, “nacional y universal”. Y Eduardo Serrano nunca participó en

esos debates, por estar fuera del país, según él en Nueva York, en donde “descubrió” todas las vanguardias artísticas del momento. Algunos de los críticos oficiales, que tenían todo el “poder” de hablar dentro de las tendencias artísticas imperantes, sintieron que su discurso era muy corto y sesgado con respecto a los debates que estábamos planteando. Muchos de ellos se dieron cuenta de que estaban repitiendo un discurso internacional, pero que no tenían bases para plantear un discurso pertinente frente al arte que muchos artistas estábamos realizando, dirigido hacia las problemáticas del país. Así que nosotros los cuestionábamos en cuanto evento se organizaba y, la verdad, llamamos a mucha gente. No les dimos tregua. Fue un momento muy interesante por la emergencia de la polémica, del debate, por las razones que dimos para plantear el enfrentamiento directo con las distintas tendencias del arte. Nuestra mirada, en donde la memoria, la identidad, el testimonio, el reconstruir nuestra historia desde un nuevo punto de vista, indudablemente no se sustraía de una mirada universal, pero también planteaba una perspectiva diferente que no se quería reconocer. Entonces, dimos al público interesado en el arte la posibilidad de acceder a perspectivas distintas de las que se estaban escenificando en las diferentes instituciones: salones nacionales, galerías, coloquios, conferencias privadas y académicas, y toda clase de publicaciones.

Ahora, con respecto a la creación del Taller 4 Rojo, yo tengo que decir — como lo he hecho en muchas entrevistas y mesas redondas— que desde hace rato tengo una diferencia con la versión que Diego y Nirma difundieron en trabajos como el de Germán Rubiano y otros, y que sigue difundiéndose sin aclaración al respecto. Hace poco se lo volví a decir a Diego, precisamente antes del evento que organizó la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, cuando trajeron a Graciela Carnevale*. Le hablé directo y al principio se molestó muchísimo. Le dije que el silencio que él había guardado era oportunista, porque estaba amparando todo lo que él y Nirma habían dicho erróneamente sobre el origen del Taller. Le dije: “Tú sabes que el taller que tenías con Nirma no tiene nada que ver con el que fundamos con

* Giangrandi se refiere aquí al coloquio titulado *Arte y políticas de archivo*, realizado por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en septiembre de 2010, al que fue invitada Graciela Carnevale.



Encuentro de Plástica Latinoamericana en Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1973.
 Archivo: Casas de las Américas.

Carlos Granada y Jorge Mora. Así que esa no es ni la primera etapa de la historia del Taller 4 Rojo, ni tiene nada que ver con lo que luego hicimos al nivel político. Tú sabes que lo que ustedes estaban haciendo antes era un asunto muy diferente. Nosotros no nos adherimos al taller de ustedes. Tú nunca has aclarado eso. Tú, que te las das tanto de honesto y de verraco, nunca aclaraste esa versión. Nosotros nunca aceptamos hacer parte de un taller que ustedes tenían”.

Hoy en día yo tengo muchas sospechas sobre el asunto del nombre del grupo, porque después han pasado cosas. Si uno hila fino, empieza a ver que no había una actitud tan ingenua por parte de ellos cuando propusieron que adoptáramos el nombre del taller que habían montado anteriormente. Yo recuerdo que en las primeras reuniones fui el primero que saltó y dijo: “No, a mí no me parece, porque yo ni siquiera sé lo que ustedes están haciendo en ese taller”... Luego supimos que allí trabajaban Ned Truss, el artista norteamericano amigo de Eduardo Serrano, y otros artistas. Él hacía allí sus grabados. Nosotros nunca tuvimos problemas de racismo o de homofobia con nadie, pero Serrano fue una de las personas que más combatimos por esa época. Por otra parte, Diego y Nirma tenían unos cursos y hacían asesorías a algunos artistas con ediciones de sus obras gráficas. Y, bueno, supongo que ellos dos habían hecho algunos trabajos artísticos con una mirada social. Hasta ahora nos empezábamos a conocer y no estaba al tanto de sus trayectorias. Realmente conocía más dentro del panorama del arte a Nirma Zárate que a Diego Arango. Ella para ese entonces era una artista abstracta muy reconocida, que también había incursionado en el *Pop art* a nivel nacional.

SJS: Entonces, desde tu perspectiva, ¿cómo se podría plantear la historia del Taller 4 Rojo?

UG: Hay un período que es netamente plástico, que es el que yo ubico como el primer momento, y sería el segundo período para Diego y Nirma. Éste es netamente plástico y gráfico porque todos estábamos realmente muy preocupados por desarrollar una obra dentro de las temáticas que cada uno venía trabajando, en la pintura, la gráfica, el dibujo y la fotografía, evidentemente, con una clara preocupación social. Cada uno de nosotros

traía toda una experiencia artística que queríamos continuar desarrollando dentro de la compleja pluralidad de la modernidad artística, buscando —a través de diferentes medios, lenguajes y tendencias— una identidad plástica que nos caracterizara frente a los problemas del país.

Por ejemplo, con una gran amistad y camaradería que tuvo origen en la Escuela de Bellas de Artes de la Universidad Nacional, Granada y yo habíamos trabajado juntos en mi taller desde el año 69, usando la misma paleta, planteándonos los mismos temas plásticos, que nacían de los debates de aquel entonces y que creativamente se solucionaban de una manera individual, en la creación de pinturas, dibujos y grabados, muchos de las cuales se expusieron conjuntamente en algunas galerías importantes en Bogotá y Medellín. Como él se encontraba delicado de salud, algunas veces yo tenía que ayudarlo a imprimir sus monocopias. Y, claro, con él también teníamos todo un diálogo académico y político.

En ese momento queríamos desarrollar una obra “comprometida”, con una mirada crítica frente a las injusticias sociales y a los problemas inherentes a la violencia generada por un sistema político, apoyado por una sociedad ultraconservadora, que no reconocía los derechos de las minorías ni de otros sectores sociales con distintos puntos de vista transgresores, pluralistas y críticos, en relación con la vivencia en común y la cultura.

Queríamos también participar en la construcción de un nuevo discurso cultural, desde la perspectiva de las múltiples fracciones de la izquierda colombiana, sin militar en ninguna en particular. De hecho teníamos diálogos ideológicos con casi todas las fracciones de la izquierda de ese entonces. Éste es un punto importante. En el Taller 4 Rojo, vale la pena volver a decirlo, no queríamos ser cordón umbilical de ninguna organización política, como pasó con la cultura del realismo socialista en la Unión Soviética. Eso no quiere decir que estuviéramos desconectados del realismo o del socialismo. Digamos que en la dimensión estética, había un concepto distinto. Al nivel del colectivo, si tenemos que reconocer algún diálogo visual, entre muchos otros, es importante señalar nuestro interés por el afiche cubano, por el afiche de la resistencia republicana española, y por toda la producción gráfica africana relacionada con la liberación

nacional, entre muchas otras producciones visuales masivas que se oponían a la dominación autoritaria. El muralismo mexicano también fue un referente muy importante para nosotros, sobre todo por la forma como los artistas mexicanos recuperaron el mundo indígena y la historia de la resistencia cultural durante todo el período colonial, en medio de una revolución. Los muralistas mexicanos, desde nuestra perspectiva, habían construido un discurso plástico que dejó una huella profunda en América Latina. También hay que mencionar, en el ámbito colombiano, los trabajos de los artistas asociados al movimiento Bachué.

Al nivel de nuestro trabajo individual, cada uno hacía lo que quería. En eso había mucha libertad. Digamos que todas las preguntas que nos hacíamos sobre el quehacer artístico en relación con la producción de obra de arte se nutrían de una nueva mirada crítica frente a la historia y la memoria, frente a la violencia, frente a la investigación de las ciencias humanas, y frente a las preguntas que nos hacíamos como artistas profesionales en relación con nuestras posiciones éticas y estéticas dentro del arte moderno. En este sentido, es muy importante señalar que había tres cuestiones clave que siempre intentábamos problematizar: qué hago, por qué lo hago y a quién está dirigido mi trabajo artístico estética y éticamente. Nuestra posición frente a las manipulaciones que el poder había hecho de la historia de nuestro país nos remitía a la construcción de una nueva identidad. Queríamos construir un discurso que nos permitiera dar validez a nuestra obra, analizando la ruptura antropológica que el Imperio Español impuso al mundo indígena durante el período de la Conquista y la Colonia. En ese pasado buscábamos las huellas de una identidad y de una dignidad que había sido destruida por la religión. Queríamos lanzar una mirada a una historia que se había manipulado a favor del poder. El arte que queríamos hacer debía tener una identidad dentro de la concepción del mundo que nos interesaba y nos comprometía. Para nosotros, el artista debía cuestionar, abrir espacios, hacer un arte testimonial y también crítico; penetrar en todo un contexto político y cultural del país, con una mirada de largo aliento. Cada uno de nosotros determinaba cómo tomaba posición frente a esa historia y enriquecía la lectura del presente. Desde ese pasado remoto de la Colonia, pasando por las luchas sociales de los años 20 y 30, las luchas del movimiento indígena y campesino frente a los problemas

agrarios, las resistencias de los obreros y sindicalistas, las reivindicaciones de las mujeres y de los movimientos sociales, la violencia partidista, el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, hasta llegar al autoritarismo del Frente Nacional... Todo eso hacía parte de un universo de referencias para tener en cuenta, para darle un sentido a nuestras obras plásticas. Sin olvidar, claro está, todo lo que estaba pasando en América Latina a nivel social y político. Allí también había un escenario para la solidaridad y para el trabajo colectivo y político.

En relación a tu pregunta, cabe señalar que hay una mirada reducida dentro de la crítica y la historia del arte frente al trabajo del Taller 4 Rojo, en la que se le da mucha importancia a la gráfica —principalmente a la serigrafía, que sin duda es muy significativa— olvidando que la pintura, el dibujo, el fotograbado y el grabado en sí mismo también fueron esenciales en la construcción de la obra de todos nosotros en ese momento y, como ya indiqué, antes de nuestra reunión como colectivo. Por ejemplo, la pintura de Carlos Granada era clave en ese momento. Él era un artista muy polémico, al lado de otros nombres del arte como Pedro Alcántara, Augusto Rendón, Norman Mejía y Darío Morales. Él estaba desarrollando, desde los años sesenta, un trabajo plástico transgresor, en el contexto de una crítica social muy rigurosa, que tenía ya un reconocimiento importante en Colombia y en América Latina. Yo, por mi parte, también estaba desarrollando una obra muy crítica, en el ámbito gráfico y pictórico, uniéndome desde los años sesenta a este grupo de artistas.

Digamos que Diego y Nirma sí trabajaron mucho la serigrafía y la fotoserigrafía. Eso hay que reconocerlo. Pero en la elaboración de muchas de estas imágenes tuvo participación conceptual el colectivo, mientras ellos las ejecutaron en el taller. Esa era una dinámica creativa muy importante en el Taller 4 Rojo. Nosotros estábamos construyendo una práctica inédita en el país, alrededor de la creación y producción de una obra plástica, rompiendo con toda una mirada tradicional nacional que ubicaba al artista como dueño y señor de la plástica, encerrado en su propio taller, esperando que “la musa lo iluminara”. Nuestra intención era buscar— a través de la investigación de campo, de las reflexiones filosóficas contemporáneas y de nuestros debates ideológicos— recoger toda una memoria y así



Edificio donde funcionaba el Taller 4 Rojo. Calle 12 con carrera 1era., Bogotá.

configurar nuestro universo plástico, gráfico y fotográfico, y aportar un nuevo horizonte en relación con la creatividad misma y la conceptualización de la obra. La forma era importante, pero no era el fin último del trabajo plástico. El concepto era el punto central. En especial, hay que subrayar la importancia que tenía la fotografía para nosotros, ya que le dábamos un significado artístico clave en sí mismo y dentro de la construcción de nuestras obras.

Para nosotros, la obra debía trabajarse de otra manera. Ésta podía construirse a dos manos, a cuatro mentes. Estábamos planteando un trabajo interdisciplinario que, sin duda, en ese entonces no existía en el país. No era concebible dentro del mundo del arte como construcción válida de una obra. Lo importante es que los trabajos eran sometidos a un diálogo colectivo, dentro del cual se elaboraban las ideas de fondo para concebir nuestra obra individual y colectiva. No es que no valoráramos el trabajo de la imaginación artística individual. Ésta era muy importante. Era innegable que dentro de este paradigma muchos artistas habían producido un trabajo muy significativo en de la historia del arte. Lo que queríamos era abrirle espacio también a esa otra posibilidad creativa y colectiva.

También yo creo que en algún sentido estábamos prefigurando unas condiciones de la producción artística en donde los avances tecnológicos hacían parte fundamental de nuestro trabajo creativo. No hay que olvidar que en aquel momento, aunque suene a un lugar común, no existían ni el computador, ni Internet, ni la mayoría de los medios de comunicación que tenemos hoy en día. Nuestra actitud frente a la fotografía y a la fotocopia muestra claramente nuestra disposición a asumir los nuevos medios con mucho rigor, para introducirlos dentro de las distintas posibilidades artísticas.

Por otra parte, dentro de nuestro quehacer como colectivo en aquella época, había una nueva mirada y un concepto distinto sobre la creación artística, su significado social y la forma de comunicarla. Nosotros buscábamos transgredir, con las obras mismas y nuestra actitud, los distintos circuitos tradicionales del arte y de la formación artística. Ir más allá de la sala del museo y de la galería. Queríamos darle también la oportunidad

a otros escenarios alternativos, en donde vinculábamos otros públicos. Llevábamos nuestra obra a los parques, a los barrios deprimidos, a las sedes de los sindicatos, a las casas de cultura fuera de Bogotá, a los escenarios de reunión del movimiento indígena. Y allí establecíamos un contacto pedagógico con otros actores sociales, construyendo otra red visual y conceptual, que no tenía nada que ver con la institucionalidad oficial, la comercialización y la cooptación de la imaginación artística. Dentro de nuestros intercambios con esas comunidades, llevábamos nuestras obras y las exponíamos a un debate con su experiencia, para enriquecernos mutuamente. Esas experiencias servían para reformular muchos trabajos, que luego presentábamos nuevamente a las comunidades; también nos servían para redefinir las estrategias pedagógicas que estábamos construyendo entre todos. El trabajo que realizamos con los habitantes de los barrios orientales de Bogotá, entre muchos otros, fue muy productivo e interesante para todos los involucrados en aquel momento.

La segunda etapa de la historia del Taller 4 Rojo, desde mi perspectiva, viene después del rompimiento ideológico con Diego y Nirma, por las diferencias que surgieron entre nosotros sobre el papel que debíamos cumplir dentro de la producción editorial de la revista *Alternativa*. En ese momento, empezamos a realizar con Carlos y Fabio un trabajo más académico dentro de una mirada cultural y sociopolítica, con el propósito de enriquecer nuestra labor investigativa y artística. Después de las diferencias que tuvimos por el tipo de vinculación que los directores de la revista *Alternativa* nos ofrecieron y que causó contradicciones internas con respecto al papel que debíamos cumplir como artistas dentro del planteamiento editorial de la revista, nosotros nos dedicamos a fortalecer y a proyectar nuestras relaciones con los grupos de trabajo dentro de la Universidad Nacional y fuera de ella. No quiero que se entienda que nosotros estábamos en contra del papel informativo, ideológico y político que la revista estaba realizando con mucho rigor y calidad. Nuestro rompimiento se dio por la ruptura de principios internos que estaban establecidos por los mismos miembros del Taller 4 Rojo sobre el papel del artista y la división del trabajo intelectual. Ni Carlos, ni Fabio, ni yo estábamos dispuestos a replantear principios debatidos y aclarados con mucho rigor en relación al papel del artista dentro del aparato editorial. En pocas palabras,



Casa donde comenzó a funcionar el Taller 4 Rojo. Carrera 4 con calle 12, Bogotá. Archivo: Jorge Mora E.

nosotros no queríamos ser simples ilustradores de los artículos que otros escribían. Queríamos estar en pie de igualdad con todos los intelectuales que hacían parte del proyecto editorial; no ser unos carga-ladrillos (término muy común en aquella época). No queríamos reproducir el esquema de trabajo de la izquierda tradicional de ese entonces, que asignaba a los artistas un papel ilustrativo frente a un debate de fondo en la escogencia de los temas y problemas que debía abordar la revista, y dentro del cual queríamos participar aportando nuestra experiencia como artistas e intelectuales de izquierda. Desde nuestro punto de vista, los artistas teníamos una formación ideológica, política y plástica que nos permitía participar en pie de igualdad en los análisis que se estaban desarrollando sobre los problemas de la realidad colombiana, con un pensamiento crítico construido en imágenes. El Taller 4 Rojo, para ese momento, no era un simple colectivo de diseñadores gráficos, sino un grupo que, al igual que los directores de la revista, también había construido una posición política y, por otra parte, también había establecido una obra visual crítica. Por ello insistimos en la solicitud de un puesto en la dirección editorial de la revista, que nos fue negado.

Entonces, después de la expulsión de Diego y Nirma, con Carlos y Fabio nos dedicamos a replantear las estrategias y las perspectivas que debía tener el Taller 4 Rojo dentro del debate sobre la cultural popular y la identidad colombiana. En ese momento aparecen varias personas clave para el desarrollo de nuestro proyecto: el abogado y escritor Álvaro Hernández; el filósofo y líder estudiantil Ramón Varela; el médico Juan Jaramillo; el antropólogo Alexander Cifuentes y el artista español Monjalés Soler, entre otros. Nuestra perspectiva de grupo se enriquece. Además de artistas, se vinculan otro tipo de intelectuales y cada uno de ellos aporta nuevos contextos de debate, en relación con la construcción de un frente cultural amplio de izquierda, que implicara todos los componentes de una estructura social como la nuestra. Por ejemplo, Juan Jaramillo nos abre los ojos frente a los problemas de la locura, y Alexander Cifuentes —quien venía de realizar estudios en la Universidad de La Sorbona— nos sensibiliza frente a los problemas de las comunidades afro. Así mismo, arranca un diálogo muy importante con el escritor, curador y crítico de arte Darío Ruiz, uno de los más cercanos amigos de Carlos Granada. Con él y con Monjalés,

realizamos muchos análisis sobre la postura de resistencia de algunos artistas, críticos, curadores y escritores españoles dentro de la dictadura de Franco. En ese entonces hablamos mucho sobre la formación del Grupo Crónica, del que Monjalés era muy cercano.

En esa reconstrucción del Taller 4 Rojo, el trabajo y la investigación de campo son muy importantes dentro de nuestra intención de confrontar ideas. Sobre todo, las salidas de campo a todos los sectores marginales y la recopilación de trabajo de investigación construido por distintos sectores intelectuales, fueron la base para darle una nueva dinámica a nuestro colectivo, que se perfilaba dentro de un conjunto de grupos de estudio que investigaban y construían documentos de acuerdo con la nueva mirada que le queríamos dar a la cultura y la realidad colombiana. Aunque en la primera etapa realizamos varias salidas de campo, en ésta se volvieron fundamentales.

Por otra parte, están las lecturas que empezamos a hacer y el trabajo con las organizaciones sociales. Aunque nosotros ya veníamos haciendo nuestras discusiones alrededor de autores como Foucault, Lacan, Bachelard, Benjamin, Luckács, Guattari, Estanislao Zuleta, Adolfo Sánchez Vásquez, Juan Acha y otros, en este período se vuelven fundamentales dentro de un diálogo de formación. El Taller 4 Rojo en este segundo momento propone y se integra a un gran movimiento intelectual y social que se venía articulando en el campus de la Universidad Nacional. Sin duda, desde el año 71, desde el principio de nuestro trabajo conjunto, las relaciones que Carlos, Fabio y yo teníamos con la Universidad Nacional, como profesores de la Escuela de Artes, fueron fundamentales. Nosotros sosteníamos un diálogo permanente con la gente de Sociología, de Antropología, con los filósofos y en general con todo el campo universitario, que estaba muy politizado, eso es cierto. Digamos que el componente académico dentro del Taller 4 Rojo, lo pusimos nosotros tres principalmente. Entonces nuestro trabajo se articula al de varios grupos ubicados en diferentes partes del país, principalmente en Bogotá y Medellín. Iniciamos un trabajo muy extenso y complejo para encontrar un nuevo enfoque para el Taller 4 Rojo, dentro de la perspectiva de un discurso popular. Desde otra perspectiva, nos conectamos a los sindicatos y con el movimiento campesino e indígena.

Replanteamos nuestras relaciones con algunas fracciones de la izquierda y también establecimos un trabajo más consistente con la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) y el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC). También vimos la necesidad de crear un grupo estudiantil dentro de la Facultad de Artes, al que denominamos Centro de Estudios Populares y Revolucionarios (CEPRE). Allí abrimos un gran debate sobre la postura ideológica del artista en nuestro país, frente a los lineamientos que los artistas latinoamericanos reunidos en Cuba habían planteado.

En este contexto son claves los grupos de trabajo e investigación que se articulan alrededor de lo jurídico, lo sociológico, lo histórico, lo antropológico y lo literario en el ámbito universitario. Por otra parte, había un grupo de teatro y de música en Medellín, otro de títeres y otro de comunicación, sin olvidar al grupo de médicos y al de arquitectos. Las mujeres tenían otro grupo aparte, así como los investigadores del grupo ideológico sociopolítico. Por último estábamos nosotros, el grupo de las artes plásticas y visuales. Logramos formar un colectivo muy importante entre Bogotá y Medellín, que tuvo repercusiones en el ámbito nacional. También fundamos un comité que tenía la función de establecer relaciones internacionales y continentales, que quedó a cargo de Carlos Granada.

En este segundo momento, las relaciones que habíamos establecido con algunos artistas latinoamericanos en el contexto de los encuentros de La Habana y de las Bienales de Arte de Medellín, en los primeros años de la década de los setenta, se van a potenciar. Con Julio Le Parc, que en ese momento vivía en París; con Régulo Pérez, en Venezuela, y con grupos de artistas en Panamá, Argentina, Brasil y Chile, establecemos un contacto más regular. No hay que olvidar que América Latina en ese momento estaba muy aislada y la comunicación entre los países del continente era muy difícil y costosa. El exilio de muchos de los artistas e intelectuales de Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Paraguay, paradójicamente contribuye a la configuración de una red continental. Ésta es una época en que la derecha realiza un gran estrago social en todo el continente. Esa fue una época en que una gran mancha negra se extendió por todo el continente. Mancha negra que también se expandió en Colombia. Los militares también empezaron a torturar dentro de un clima continental general.

Jorge Mora

María Clara Cortes (MCC): Jorge, hablemos de la fundación del Taller.

Jorge Mora (JM): Soy fundador. Y estuve antes de la fundación. Les voy a demarcar un poco.

En América Latina existe un asunto crucial: la serie de cambios sociales y culturales que se empezaron a generar con la Revolución Cubana. En el ámbito del diseño, por ejemplo, cuando vemos *Premio*, cuando vemos *Cuba Internacional*, es claro que ocurría un cambio en la estética pues allí es diferente y está al servicio del pueblo. Esta fue una influencia que se proyectó en toda América Latina. En Chile se trabajaba más la parte conceptual: es cuando aparecen autores como Armando Mattelart que ya empiezan a hacer todo un estudio respecto a lo que debe ser la imagen y su significado.

En ese momento, cuando se empezaron a dar todos estos procesos, ocurrió la muerte de Tuto González* en Popayán -Tuto era el hermano de Camilo González Posso, que fue Ministro de Salud cuando se dio la reinserción del M-19. Hacia 1971, cerca de la fecha de la muerte de Tuto, Nirma Zárate y Diego Arango llegaron de Londres con una nueva formación en la técnica de serigrafía y lo que se podría hacer con ésta. Entonces se hizo un primer periódico mural, divulgando el asesinato de Tuto González y ese fue el indicio, digámoslo así, de que se podía hacer algo... Fue una de las primeras semillas.

Por otra parte, como ya señalé, en el DANE, alrededor de 1971, estábamos trabajando Jorge Villegas, Bernardo García, Salomón Kalmanovitz y, justamente, Camilo, el hermano de Tuto.

* Tuto González era el apodo de Carlos Augusto González Posso, líder estudiantil asesinado en 1971.

Entonces, de pronto, vimos la necesidad de hacer otras cosas, aunque el Taller 4 Rojo como tal no se había pensado. En ese momento simplemente éramos un grupo que sentía la necesidad de generar medios alternativos para una divulgación de cosas diferentes, o por lo menos para vislumbrar otras posibilidades de comunicación. Después de este proceso entramos a una etapa en la que empezamos a ver qué se podía hacer a través del trabajo de la serigrafía.

¡Pucha! Es una lástima no tener una copia de ese periódico mural... Era una publicación de 70 X 100 cms, en el que se hablaba de las cosas que estaban pasando dentro del movimiento estudiantil. Allí usamos titulares de prensa con los que formamos una especie de *collage*.

Antes de la consolidación del Taller 4 Rojo, se hicieron una serie de reflexiones, de compromisos y de trabajos que dieron como fruto su conformación. Cuando estábamos organizando las actividades de celebración del día del estudiante, en cuya realización participaron Carlos Granada, Umberto Giangrandi, Nirma Zárate, Diego Arango, el compañero Germán Rojas y aquí el suscrito, empezamos a trabajar el tema. Allí participaron de soslayo otras personas. Se empezó a trabajar y a plantearse muchas ideas sobre qué hacer y cómo hacer que la gente empezara a construir a través del arte un sentido de pertenencia o una identificación.

Esa labor que fue interesantísima, dio como resultado, entre otras cosas, el diseño de una especie de galpón, una especie de casa, que tenía una entrada y dos salidas. La entrada permitía al espectador ver una serie de situaciones de la violencia: imágenes de maltrato, de tortura, todas esas cosas que estaban sucediendo. Pero esas imágenes se veían a través de una ventana. La ventana —desde nuestra perspectiva— hacía referencia a lo íntimo y a lo público. La tensión entre el adentro y el afuera del individuo era el eje conceptual.

En el diseño imaginábamos que el espectador ingresaba al espacio y empezaba a ver imágenes de tortura y, de repente, el piso debía dejar de ser firme, debía volverse una especie de colchón de agua. La persona debía sentirse incómoda y entonces, de una u otra forma, su participación

era más directa, era algo como lo que en aquella época se denominó *espacio ambiental*. Las dos salidas representaban dos opciones: o seguimos en las mismas o cambiamos lo que estamos pensando actualmente. Esas eran las dos posibilidades. Una consistía en ver el camino amplio de una sociedad un poco más igualitaria; y la otra, la misma basura que hemos vivido durante más de doscientos años. Esta fue una idea que bosquejamos con ayuda del hermano de Nirma Zárate que era arquitecto. Él hizo los diseños del proyecto... Después nosotros quisimos que el proyecto se convirtiera en un espacio itinerante... que debería poder instalarse en diferentes escenarios. Lógicamente esta obra habría implicado una serie de gastos muy grandes que hubiéramos tenido que financiar con nuestro propio dinero. ¡No tuvimos ninguna alternativa! Porque, ¿quién iba a apoyar al enemigo? ¡Nadie! La lógica número uno. Paralelo a esto realizamos otra serie de actividades; era la época en que yo trabajaba en el DANE. Ya empezamos a hacer parte del Taller 4 Rojo. Salíamos del trabajo y nos íbamos para allá. Realmente nos quedábamos durante muchísimo tiempo trabajando, como hasta la una o dos de la mañana. No había horario, no había cansancio. ¡No! ¡Había simplemente un interés y una pasión! ¡Y la pasión justamente...! Si no hay pasión, no hay absolutamente nada. La pasión es el factor fundamental para desarrollar cualquier cosa.

El Taller 4 Rojo nació en la carrera cuarta con calle 12, donde hoy funciona una cafetería o un negocio parecido. Allí empezamos simplemente a hablar y a reunirnos.... Allí se empezó a montar el Taller, pero no el Taller como academia, sino como grupo. Hacíamos reuniones con varias personas que ya habían hecho algunos trabajos, como la revista que hicieron Victor Daniel Bonilla, Enrique Pinzón, Jorge Silva, Diego Arango sobre la masacre de los indígenas Guahíbo, ocurrida en Planas, en el Departamento del Meta en febrero de 1970.

Cerca de un año después comenzamos la discusión sobre la organización de la escuela, que va paralela a una cantidad de cosas. Ya van a ver por qué se van juntando. Son varias historias paralelas, como en la narración cinematográfica. Son dos o tres historias, que se unen en cierto momento. Entonces, conformamos el grupo y se empezó a ver el material: ¿Qué es el Taller 4 Rojo? ¿Cómo se consolida? ¿Cuáles eran las materias que se iban

a dictar? ¿Dónde iba a funcionar? Entonces el Taller 4 Rojo como tal sale de su nicho para formarse como Escuela cuando Nirma y Diego consiguen una casa, que curiosamente había sido el hogar del general Manuel María de los Santos Acosta, en cuya presidencia se creó la Universidad Nacional de Colombia. La casa estaba ubicada en la esquina de la calle novena con cuarta, una cuadra abajo de donde vivía Ángel Loockhart... Exactamente a una cuadra. Es una casa esquinera bellísima. Tiene dos patios... Allí se conformó el grupo del Taller y la Escuela Taller. Pero el Taller, por un lado hacia su trabajo como tal y por otro lado también apoyaba otras cosas: por ejemplo, trabajamos con el grupo de teatro de Santiago García, tomamos fotografías, hicimos afiches... Es que es un poco complejo en el sentido cronológico... Es como si estuviéramos trabajando con relatos paralelos muy complejos. Entonces, un día trabajábamos en un frente, pero a la vez en ese frente confluían otros proyectos y paralelamente desarrollábamos las actividades académicas de la Escuela de gráfica del Taller 4 Rojo. Comenzaron a entrar los primeros estudiantes que fueron Mallarino, a quien yo recuerdo mucho, la hermana de Salomón Kalmanovitz... estuvo Marcos Roda, el hijo del maestro Antonio Roda, que fue alumno mío de fotografía...

MCC: ¿Esa fue el área curricular en la que tu trabajaste en la Escuela del Taller?

JM: Sí, yo dicté fotografía en la Escuela. Y dentro de la producción propia del grupo, apoyé la realización y la conceptualización de los afiches.

Uno de los primeros trabajos que hizo el Taller fue *La Agresión del imperialismo yankee*. Se diseñó a partir de una larga discusión sobre la Guerra de Vietnam.

William Alfonso López (WAL): ¿Quiénes participaron en esa discusión?

JM: Diego, Nirma, Germán Rojas y yo estuvimos trabajando ahí.

Como yo estaba trabajando en el DANE, aprovechábamos y sacábamos muchísimos materiales para involucrarlos en el desarrollo de nuestras

propias ideas. En el caso de este tríptico, por ejemplo, la idea era mostrar el billete de dólar sufriendo una transformación. En vez de tener la cara de George Washington, tenía los logos de la General Electric, de Phillips, de Siemens... Todas las multinacionales de ese momento. Ahí era donde veíamos que había que buscar una relación de la imagen con su contenido intrínseco.

WAL: ¿Ahí aterrizan las reflexiones sobre el papel del arte?

JM: Sí, empezamos a plantear reflexiones sobre la comunicación, la función del arte y el papel del artista. Allí reconocimos la capacidad que tiene una imagen de decir cosas, hablarlas. Entonces el carácter político comienza a tener otra connotación totalmente diferente y empezamos a trabajar en ese frente.

**Fabio
Rodríguez
Amaya**

William Alfonso López (WAL): ¿Cuándo y en qué circunstancias entraste al Taller 4 Rojo?

Fabio Rodríguez Amaya (FRA): Intentaré explicar con qué bagaje me integré de manera activa al Taller 4 Rojo.

Si no me equivoco, es a finales de noviembre del 72 que cierro el capítulo Paz del Río. El contacto con la realidad de los mineros, los obreros, los grupos de estudio, el trabajo de colaboración con el sindicato, y ese intenso trabajo de experimentación con los metales, la mecánica y la soldadura, que inclusive cerró de manera definitiva el período de mi relación con la abstracción geométrica, con la escultura minimalista y las tendencias que tenían un predominio geométrico. Era un bagaje significativo. Me gradué en diciembre del 72 y sabía que había concluido una época que era necesario cerrar definitivamente. Entré en un estado de mucha confusión y decidí hacer un largo viaje para evitar cualquier tipo de conflicto; viajé al sur de Colombia, a Ecuador, inclusive llegué hasta Perú. Cuando regresé a Bogotá, me integré activamente al Taller 4 Rojo, al trabajo del Taller de Grabado, de Giangrandi en la Carrera 12, principalmente con él y con Granada, y en un trabajo paralelo, con Diego Arango, Nirma Zárate y Jorge Mora, en la sede de La Candelaria, de lo que era ya el Taller 4 Rojo.

A partir de mi experiencia multifacética en Paz del Río y en Boyacá —artística, social, personal y política (por más que esta última fuera empírica)—, el problema central y prioritario para mí era el de diferenciar el debate teórico, el debate político y el debate estético, y fundamentar dicho debate con el fin de discutir y aclarar los instrumentos de elaboración y transformación de lo político en un lenguaje artístico con “valores estéticos perdurables”, en palabras de Jorge Zalamea, para no caer en obviedades o deformaciones.



Carlos Granada. Registro de la investigación que realizaron en compañía de Umberto Giangrandi y Fabio Rodríguez Amaya en el Manicomio de Armero. Armero, c. 1973. Foto: Umberto Giangrandi. Archivo: Umberto Giangrandi.

Al principio, en una primera instancia, fueron Diego, Nirma y Jorge, con Carlos Granada y Umberto Giangrandi. Augusto Rendón participó en conversaciones preparatorias. Por su parte, Pedro Alcántara participó en alguna discusión informal, porque —así lo veía yo— la tentativa era la de integrar y aunar fuerzas. Valdría la pena hablar con Rendón y decirle “Tú que tenías una obra cercana, que tenías afinidades ¿por qué no te integraste al Taller?” Para que él dé su versión. En el núcleo fundacional de ese Taller había ya elementos de incompatibilidad; se podía prever en lo que podría desembocar. Se veía que terminaría en un desastre. Yo llego con toda mi experiencia y digo “creo que aquí hay que trabajar sobre 3 o 4 puntos que me parecen importantes”... Era joven pero me escuchaban, debo reconocerlo. Sin embargo, las pocas propuestas que hacía no tenían eco. ¿Por qué? Por ejemplo: Nirma no tenía ninguna sensibilidad ante ese tipo de preocupación; a ella lo que le interesaba, lo que le dolía, era que los niños se murieran de hambre y que los niños tuvieran que ir a los basureros a buscar de comer —como nos dolía a todos; al otro le dolía que existieran métodos tan alienantes de tratamiento para lo que se llamaban “males mentales”... Me refiero a los manicomios... Y al otro le preocupaba muchísimo el problema de la explotación de la clase obrera. Todo cierto, pero nadie se preguntaba cómo y qué era la clase obrera en Colombia. Se establecía, sin quererlo, un abismo entre las extraordinarias, buenas y honestas intenciones de todos y cada uno de nosotros y la falta de una preparación seria para afrontar esos problemas. Creo que ese fue el germen de la disolución del Taller; es decir, el Taller nació con mucho entusiasmo, pero con un germen disolutivo, con un virus incorporado. Es mi opinión. Lo pensaba en ese momento y hoy lo ratifico.

Finalmente me integré activamente al Taller 4 Rojo en enero de 1973, después de haber participado —en los últimos meses de mi estancia en Paz del Río— en una serie de reuniones con Diego Arango, Nirma Zárate, Jorge Mora, Umberto Giangrandi y Carlos Granada en las que se planteaba la posibilidad de ampliarlo.

La verdad es que el Taller 4 Rojo tiene dos momentos: el momento originario de Nirma, de Diego, de Mora y, según entiendo, de otros que nunca

conocí. Pero ese Taller no cuajó y ellos estaban buscando el diálogo con otras personas. Ya estaban ahí Granada y Giangrandi.

Que quede claro, yo ya los conocía a todos, inclusive a Diego, porque juntos recibimos el Premio Nacional de arte en el 71. En mi reencuentro con Diego, él captó inmediatamente mis inquietudes que en parte se habían ventilado en los días del Salón Nacional... Hay un reportaje en *El Tiempo* que se titula: *Dos artistas que creen en el arte comprometido*, escrito por Gloria Valencia Diago; cuando salimos del encuentro con ella, Diego me invitó a que prosiguiéramos esa conversación y profundizáramos el diálogo. Cuando regresé de Paz del Río, ya tenía un vínculo estrecho a nivel personal y a nivel artístico con todos los integrantes del Taller, aunque éste no se hubiese constituido de manera definitiva.

Sylvia Juliana Suarez (SJS): ¿Y cuándo conociste a Giangrandi?

FRA: Si no me equivoco, a Giangrandi lo vi por primera vez en la exposición individual que hizo en la Luis Ángel Arango en 1966 o 67. Luego nos vimos poco. Pero a partir de 1968 fue mi profesor de grabado. Lo que sé de esta técnica se lo debo a él y un poco a Rendón. Siendo mi profesor, me llevó como monitor del taller de grabado a la Universidad de los Andes. Desde el primer momento simpatizamos y desde ese entonces tenemos una relación muy estrecha e íntima en el plano humano y artístico. Hay muchas cosas vividas juntos como amigos que me vinculan a él desde entonces hasta hoy día. Umberto tiene una hermana, no se les olvide, graduada en Bellas Artes, muy conocida en el ambiente, que obtuvo un contrato como profesora en Bellas Artes, Giovanna Giangrandi... Y recuerden que él era ya un personaje en el ambiente artístico bogotano. Era muy, pero muy amigo de Obregón, de Rayo, de Alcántara, en fin, de casi todos los artistas activos en esos años.

Giangrandi cayó en Bogotá “como pedrada en ojo tuerto”. Llegó a Colombia en un momento de efusión, de alegría, de fiesta, porque entre el 66 y el 68, en medio de toda la militarización, había también un ambiente de fiesta. A todos nos gustaba la rumba... En Bogotá no había lugares para socializar. A mala pena los cafés y nos tocó la apertura de las únicas dos



Fabio Rodríguez Amaya. Registro de la investigación que realizaron en compañía de Umberto Giangrandi y Carlos Granada en el Manicomio de Armero. Armero, c. 1973. Foto: Umberto Giangrandi. Archivo: Umberto Giangrandi.

discotecas de entonces, una en la 45 con 13 y otra en Chapinero. Bogotá era un mortuorio.

A Diego Arango lo conocí en torno a 1970, cuando era estudiante. Él me ofreció la posibilidad de trabajar como fotógrafo del archivo de la Biblioteca Luis Ángel Arango, para realizar reproducciones temáticas. Diego tenía un puesto de responsabilidad en la Luis Ángel, no sabría decir cuál. Hacíamos diapositivas con una máquina Pentax 6 × 7. Trabajé ahí con él varios meses y hablábamos mucho. Diego es conflictivo, pero es un hombre culto y brillante. A Nirma Zárate la había conocido en la inauguración del Salón Nacional en que recibió un premio o una mención. Era una pintora abstracta. La conocí en la época que pintaba ciclistas, en la época de su *Vuelta a Colombia*. Estaba muy vinculada a la Universidad de los Andes. Creo que esa era, en parte, su proveniencia. Acababa de regresar de Londres con Diego Arango, era su compañera, donde habían hecho cursos de especialización en técnicas serigráficas y fotoserigráficas en Saint Martin School, y estaban terminando de montar su taller en el barrio La Candelaria, en la carrera segunda con calle novena. En una bellísima casona que era propiedad de ellos. Estaban muy dedicados a la fotografía en una actividad frenética.

A Carlos Granada, en cambio, lo conocía desde que yo era niño, porque él fue muy buen amigo de mi padre desde la época en que llegó del Líbano a Bogotá y entró como profesor en la Escuela de Bellas Artes. Él siempre estuvo en contacto directo con mi familia. Granada fue profesor mío sólo un semestre... después enseñamos pintura juntos, eso fue muy curioso. La relación más intensa, más continua, más fuerte de todo ese grupo, similar a la que tengo con Giangrandi, es con Granada. Y con Esperanza, su ex mujer. En el período en que Granada se enfermó gravemente estuve muy cerca de él y de Esperanza, de Raúl y de Natalita. Natalia hoy es pintora y Raúl cineasta. A los tres los veo en Madrid. A Granada en realidad no lo veo desde la Bienal de Medellín del 82. Vivía ya en la tercera con 45, cerca del Hospital Militar. Cuando Granada estuvo a punto de morir y lo llevaron de urgencia a México para su primer trasplante de riñón, yo estuve muy cerca de ellos.

Jorge Mora, por su parte, era estudiante de diseño gráfico en la Universidad Nacional; con él tenía relaciones de simpatía... me acuerdo que en el 68 me hizo el primer *set* de fotografías para mis catálogos, para la prensa. Nunca tuve una relación profunda con Mora, pero me parecía un tipo simpático y preparado. Nunca conocí ni conozco su trabajo.

WAL: ¿Podrías profundizar en lo que tu llamas el “germen disolutivo del Taller 4 Rojo”?

FRA: Creo que no había una plataforma mínima de puntos teóricos, o una claridad sobre el camino por desarrollar. Había mucha voluntad, había *voluntarismo* diría yo: una urgente necesidad de vincularse a las luchas políticas y de vincularse a la realidad tan dramática de Colombia pero, aunque la calidad de la obra de sus integrantes es indiscutible, era un grupo sin preparación política o teórica. Y en esas condiciones era como buscar a ciegas.

Yo colaboré en la constitución del segundo Taller 4 Rojo. Participamos Diego Arango, Nirma Zárate, Carlos Granada, Umberto Giangrandi y yo. Jorge ya prácticamente no asiste. A finales del 72, éramos cinco miembros efectivos del Taller 4 Rojo. Después se integraron varias personas más, de otras disciplinas y profesiones. Es el momento en que comenzó a esclarecerse la discusión teórica y la elaboración colectiva de las ideas centrales, neurálgicas, para desarrollar obras de creación colectiva. La parte más interesante y significativa de la experiencia del Taller 4 Rojo.

WAL: ¿Cuáles son esos puntos centrales? ¿De qué estás hablando específicamente? ¿De una discusión teórica con base en algunos textos?

FRA: No. No hablo de una discusión teórica sobre la base de la elección de grandes núcleos temáticos, de grandes problemáticas que se viven en el país en aquel momento, pero sí de las instancias históricas, de las instancias económicas y políticas del país, y de cómo nosotros podríamos integrarnos con nuestro saber y nuestro quehacer artístico a producir un tipo de obra que pudiera vincularse a las luchas populares y las luchas políticas del proletariado en Colombia. Esto sí. De manera “primordial”, pero sí.



Capítulo III

Procesos

Activismo

Poético

Político



Carlos Granada

María Clara Cortes (MCC): Entonces, ¿cuál era la obra del Taller? ¿Ustedes se reúnen como una serie de pensadores y artistas, cuando en realidad el Taller estuvo conformado por artistas?

Carlos Granada (CG): Por artistas sí, pero también había escritores, poetas, médicos, arquitectos.

MCC: ¿Cómo se realizaban las obras en el Taller 4 Rojo?

CG: Cada uno de nosotros tenía una obra individual. Cada uno se preocupaba por el desarrollo de su obra. Ahora, nosotros participábamos en grupo cuando hacíamos carteles, afiches, pancartas, etcétera. Entonces sí conformábamos un equipo que trabajaba en eso, porque además el trabajo era muy denso. Teníamos que realizar esos carteles gigantescos y entonces evidentemente todos teníamos que colaborar de alguna manera. Generalmente se hacían bocetos sobre los que elaborábamos cambios, hasta que decidíamos cómo era el diseño de la pancarta que queríamos realizar.

MCC: Ahí hay un elemento interesante que nos han mencionado todos. Las salidas a la Sierra, a los barrios marginales, a Colinas, ¿qué función tenían esas salidas de campo en ese proceso?

CG: El país en ese momento era muy inquieto políticamente, entonces, habían manifestaciones y encuentros campesinos. Ocurrían cosas muy importantes en las cuales nosotros éramos también espectadores, como es lógico. Cuando se hizo el Congreso de la ANUC en Bogotá, nosotros estábamos allí escuchando los planteamientos. Si el Taller llegaba a tener o tuvo alguna importancia, fue porque nos vinculábamos también con



Vista de la exposición del Encuentro de Plástica Latinoamericana en Casa de las Américas. En la columna de la derecha hay dos afiches de la *Agresión del imperialismo a los pueblos* realizados por el Taller 4 Rojo. La Habana, Cuba, octubre de 1973. Archivo: Casa de las Américas.

los líderes políticos de esos movimientos. Ellos iban al Taller a decirnos: “Hombre, necesitamos un afiche sobre tal cosa” o “¿ustedes qué opinan? ¿Cómo podemos promover esto o aquello?” Era un trabajo en equipo, muy denso para los que participábamos en ese período allí.

Sylvia Juliana Suarez (SJS): A propósito del contexto, cuando estaban desarrollando el trabajo con el Taller 4 Rojo, ¿sentiste alguna forma de represión?

CG: Claro, nosotros sabíamos cómo era la represión en Colombia. Yo había estado bastante delicado de salud y un día, un arquitecto muy conocido fue a visitarme, un fin de semana, y me dijo que quería viajar a Honda (Tolima) a pasar unos días y me invitó. Él estaba casado con Peggy Kielland, una norteamericana que era profesora de la Universidad de los Andes. Yo acepté la propuesta y nos fuimos. Llegamos a Honda un viernes por la tarde y nos instalamos. Al otro día salimos a la calle por la mañana y vimos mucho ejército y policía chequeando a la gente por todas partes; en aquel momento era presidente Carlos Lleras Restrepo. Al rato se nos acercaron unos detectives y nos pidieron nuestros documentos, nosotros dijimos que estábamos en el hotel y que habíamos dejado nuestros papeles allí, por lo que nos detuvieron. No era una cosa contra nosotros, era generalizada.

Llegamos al cuartel de la Policía. El oficial a cargo hizo unas llamadas y le preguntó a nuestro amigo arquitecto si había sido presidente del Consejo Superior Estudiantil de la Universidad Nacional en tales años y otras preguntas más específicas. Acto seguido, lo detuvo. Eran como las 4:00 o 5:00 de la tarde, él andaba con su mujer, nos fuimos al hotel, no sabíamos qué hacer. Ella estaba muy preocupada porque había dejado a su marido allí detenido.

A las 6:00 de la mañana llamaron a mi habitación. Cuando bajé estaba Peggy en la recepción. Me preguntó: “¿Ustedes estuvieron en Mariquita ayer y cambiaron unos maletines con *no-se-quién*?” Yo le respondí que nosotros no nos habíamos movido de Honda. Entonces ella me dijo: “¡Vamos para el cuartel!” Este enredo se prolongó por un mes, imagínense,



Afiche del Encuentro de Plástica Latinoamericana en Casa de las Américas. La Habana, Cuba, octubre de 1973. Archivo: Casa de las Américas.

un mes allí. El detective me preguntó apenas llegamos al cuartel que si yo había sido el de las manifestaciones en Bogotá allá por tal fecha; y resulta que un amigo del detective era el que llevaba la radio-patrulla en aquella manifestación, en la que había salido prácticamente desnudo. En ese momento también me detuvieron. Yo estaba mal; había estado bastante delicado de salud y nos metieron en un calabozo.

Un día, como a las 4:00 de la mañana, estaba despierto; me sentía muy mal y llegó el comandante para hablar con el guardián. Estaban pegados allí en donde estaba el control policial. Entonces, le dijo: “Es que eso es lo mismo que pasó en Chaparral con mi comandante *no-se-qué*, que detuvo unos intelectuales de estos y resulta que el tipo cometió el error de mandarlos para Bogotá y entonces se armó el problema más terrible en Bogotá y eso lo publicó la prensa. Por eso, lo mejor que uno puede hacer con esos tipos es aplicarles la Ley de Fuga”. Imagínense, yo oyendo esa conversación. Por la mañana le conté a mi amigo, quien me dijo que estuviéramos alertas. Y entonces, como a las 8:00 o 9:00, el policía vino y nos invitó dizque a desayunar en el Casino de la Policía y nos dijo: “Bueno, yo tengo que ir a La Dorada para hacer una serie de gestiones. Vamos a La Dorada, yo los invito, nos vamos en el carro de ustedes”, y entonces mi amigo Luis Eduardo, al que le había contado sobre la conversación, dijo: “No, nosotros no tenemos ningún interés en ir por allá”. Otro policía dijo: “Nos vamos a La Dorada, nos tienen que acompañar”. Entonces, nos montamos en el carro; mi amigo iba manejando con su mujer a un lado y yo atrás con el comandante, que iba con una ametralladora chiquita en las piernas. Y entonces, el tipo se quedaba dormido y la ametralladora esa se le resbalaba por ahí. Y yo le dije a mi amigo: “Yo no toco ese aparato ni por equivocación porque aquí debe haber una trampa”. Y a cada rato se le caía la ametralladora; entonces el tipo la recogía. Llegamos a un río que hay antes de llegar a La Dorada, a un puente, y uno de los policías dijo: “Mire ¡Bajémonos aquí! Aquí era donde tiraban los caballos cuando la Violencia”, señalaba el tipo con la ametralladora en la mano. Y yo pensaba: “Este tipo está esperando algún gesto”.

Finalmente yo propuse que fuéramos a un restaurante a tomarnos algo. Fuimos a La Dorada y regresamos... quién sabe qué trampa nos estaban



Foto del Encuentro de Plástica Latinoamericana en Casa de las Américas. La Habana, Cuba, octubre de 1973. Archivo: Casa de las Américas.



Carlos Granada, *Sin título*, tinta sobre papel, 1965. Archivo: Proyecto Bachué.

poniendo ahí. En todo caso, unos días después, el policía nos dijo que él no tenía nada que ver con nuestra detención, que nosotros estábamos detenidos por orden del comandante de La Dorada. Nosotros le recordamos que nosotros no teníamos nada que ver con La Dorada, porque nos habían detenido en Honda. Un día, nos citaron en un sitio terrible, en el viejo hospital, ubicado en la parte colonial de Honda; un sitio impresionante y desocupado. Antes, nos llevaron al hotel y nos dijeron que nos cambiáramos y que nos esperaban a las 8:00 de la noche en el hospital. A las 8:00 de la noche fuimos al sitio ese. Entramos por unos corredores y unos espacios impresionantes, además preciosos, porque parecía colonial. Allí estaba el director del DAS en Honda, el comandante de la policía y el director de La Dorada, que nos dijo: "Bueno señores, en vista de lo que ha pasado, hemos acordado aquí que ustedes se van para Bogotá y se presentan al DAS de Bogotá y allá les resuelven su situación". A continuación, se fueron y nos quedamos ahí solos, y yo pensé que nos matarían ahí, porque era muy raro que hicieran todo ese papelón y nos dejaran después de que habíamos estado custodiados todo el tiempo.

A continuación, nos fuimos solos al hotel y el comandante llegó por la noche. Estábamos comiendo y nos pidió que lo invitáramos a comer. Luego, nos dijo que tenía una fiesta esa noche y que allá había una cantidad de gente que me conocía y que por eso quería que yo fuera a la fiesta con él. Yo le dije que no iría con él ni a la esquina, que no le tenía confianza. Él me dijo que en todo caso deberíamos presentarnos antes del mediodía en el DAS de Bogotá, por lo que tendríamos que irnos a las 5 de la mañana del día siguiente.

Al llegar a Bogotá, me encontré con un pariente mío que era magistrado y fuimos al DAS con él. Hagan de cuenta que todo esto era como una película. Entramos a la oficina del jefe del DAS en La Candelaria, en un lugar en el que hay apartamentos ahora; era un sitio terrible, una edificación gigantesca. Adentro había un tipo horroroso con unos treinta teléfonos al frente suyo. Era una cosa impresionante. Los teléfonos eran de todos los colores. Entonces, el magistrado nos presentó. Por su parte, la esposa de mi amigo había llegado a Bogotá y se había dirigido directamente a la Embajada de Estados Unidos, que había intervenido a nuestro favor. Los



Carlos Granada, *Sin título*, tinta sobre papel, 1965. Archivo: Proyecto Bachué.

teléfonos no sonaban, pero el tipo en todo caso contestaba, y entonces oímos una conversación telefónica: “Ah sí, sí, es sobre el problema de Honda, ah sí, sí, ah, bueno, bueno”. Vuelve y coge otro teléfono y hace algo similar. Entonces dice: “Señores, no hay nada aquí; parece que esto ha sido una profunda equivocación”. Se levantó, nos dio la mano y nosotros nos fuimos. El magistrado nos sugirió que le pusiéramos una demanda a ese tipo, pero yo preferí no meterme en un lío peor del que ya había estado.

Diego Arango

Sylvia Juliana Suarez (SJS):

Aparentemente el tiempo de trabajo como colectivo del Taller 4 Rojo fue corto: 4 años. Este período podría entenderse como un espacio en el que sus trayectorias individuales convergen. ¿Qué resultó significativo para ti de esa experiencia?

Diego Arango (DA): Independientemente de las diferencias que se presentaron, yo reconozco que el Taller fue, en muchos planos, un aporte artístico y político significativo. La cosa cambia si hablamos, no sólo del colectivo, sino del trabajo colectivo —son dos cosas distintas—. Por ejemplo, nosotros podemos ser un colectivo (tú trabajas y tú trabajas), pero el trabajo de creación y ejecución colectiva es distinto. Ahí es donde hubo dificultades en el Taller, no en el caso de Nirma y mío —ya que nosotros logramos, aunque no fue fácil, trabajar a cuatro manos—, sino con otras personas. Fueron muy pocas las obras colectivas. Lo colectivo fue más la acción artística-política, las exposiciones y las participaciones



Diego Arango. *Mi campesino amigo*, 1989. Archivo: Diego Arango.

con los movimientos sociales, y lo que se trabajó en América Latina y para el *Primer Encuentro de Plástica Latinoamericana*, en Cuba.

Para mí fue muy importante eso —y sigue siéndolo—. Yo he seguido haciéndolo en el campo creativo: experiencias y trabajos con sectores sociales. Aquí en Villa de Leyva*, por ejemplo, hemos hecho una cantidad de trabajo en las escuelas, trabajo colectivo sobre temas específicos, involucrando la creatividad. Eso era muy importante para nosotros, tratamos de hacerlo vinculando algunos estudiantes del Taller en las actividades, por ejemplo, en la conmemoración del Primero de Mayo. En ocasiones tuvimos dificultades, no fue un trabajo fácil. Esa ha sido una de mis críticas frente a la concepción y formación en la academia, enfocada haciendo énfasis en el individualismo. ¿No es cierto? En la competencia. En cambio, lo que nosotros nos planteábamos era el trabajo y la parte creativa, que yo continúo desarrollándola hoy en día, aprovechando todas las técnicas —por ejemplo, las nuevas técnicas digitales y la difusión por Internet—. Tengo varias páginas web y participo en varios movimientos colectivos a nivel mundial utilizando —en todos los continentes— las mismas posibilidades, que en esa época eran muy difíciles.

Volviendo a lo que tú preguntabas, yo creo que sí fue importante, fue realmente valioso. Yo no sé qué puedan pensar las otras personas —tal vez rechacen lo que se hizo, lo que se trabajó y nuestro aporte— pero creo, incluso, que en el campo pedagógico en la Escuela del Taller 4 Rojo se realizó un gran aporte y el movimiento social lo ha reconocido.

SJS: Nosotros hemos venido afianzando la hipótesis de que el Taller 4 Rojo jugó un papel fundamental en la construcción del arte colombiano contemporáneo, en la medida en que elaboró elementos clave como la deconstrucción del autor-genio con su obra-monólogo y la apertura al diálogo, no

* Diego Arango se refiere al municipio de Villa de Leyva, ubicado en el departamento de Boyacá, en donde vive actualmente.

sólo por la intención de trabajar colectivamente, sino también por la relación que ustedes pretendían establecer con el público y por el tipo de uso que hacían de la fotografía, el trabajo de campo que desarrollaron, etcétera.

DA: Es que muchas cosas se trabajaban directamente *in situ*, esa era también otra diferencia. Casi todo lo que pintamos se hacía en directo y con un “diálogo” político con los sectores y sitios, y muchas de las obras del Taller 4 Rojo se fueron desplazando hacia preocupaciones por difundir explícitamente contenidos representados.

SJS: Precisamente esos tipos de vínculos son los que queremos conocer.

DA: Todo eso era importante en el campo de la serigrafía. Precisamente fue algo que recuperamos de la tradición del arte chino. Por ejemplo, en movilizaciones, huelgas y sitios en donde no había materiales, utilizamos pigmentos naturales, es decir elementos vegetales o minerales. No es necesario tener los recursos económicos o depender de un mercado, sino que todas las condiciones para hacer una cosa creativa de gran difusión están dadas. Lo otro era trabajar en directo. Muchos de los personajes que aparecen en las pinturas no provienen de la imaginación, son tomados en vivo y en directo. Esa es la otra diferencia.

SJS: ¿Una de las funciones de la fotografía?

DA: En esa época la fotografía no se aplicada a otra cosa, era la fotografía como fotografía. Uno de los aportes técnicos que trajimos de la Escuela de Artes de Londres fue precisamente el manejo de la fotoserigrafía, algo muy reciente a nivel mundial y técnicamente difícil en ese momento. Eso sirvió mucho.



Taller Causa Roja. Afiche de la Jornada Nacional de Lucha. 1976. Archivo: Diego Arango.

Umberto Giangrandi

Sylvia Juliana Suarez (SJS): Umberto, en algún momento de nuestro dialogo hiciste alusión al trabajo que ustedes realizaban dentro del grupo, especialmente a la reflexión que los llevó a realizar un tipo de obra crítico-social muy particular. ¿Cómo era la relación entre esa reflexión y la práctica artística? ¿Existía?

Umberto Giangrandi (UG): ¡Sí que existía! Había una reflexión teórico-conceptual que buscábamos sustentar con información, con investigación y trabajo, dentro de una ética y una estética críticas. No se trataba de crear una obra a partir de la inspiración formal. Tampoco nos interesaba seguir los lineamientos del Realismo Socialista ni los dictados ideológicos de ninguna estructura política. Eso ya lo dije, pero lo subrayo. Nosotros considerábamos que el Taller no debía ser un cordón umbilical de ninguna organización política. Como dije, nosotros pensábamos que debíamos tener mucha libertad con respecto a la creación, en relación con la cultura y la

ideología. A sabiendas de que en muchos momentos podíamos tener una mirada muy crítica frente a las actividades políticas del momento.

El colectivo logró una perspectiva muy importante dentro del trabajo cultural en ese entonces. Por ello, se empezaron a crear pugnas internas, cada vez más intensas, para que nos uniéramos a una organización política particular. Nosotros, que éramos los fundadores, siempre nos negamos a esa posibilidad para que nuestro trabajo no fuera homogeneizado y limitado por un partido o un grupo político específico. No queríamos que nos instrumentalizaran. Considerábamos que el aporte más importante que los artistas e intelectuales podíamos hacer dentro de las luchas sociales de aquel entonces era mantener una visión investigativa, analítica y crítica de esos procesos culturales que, evidentemente iban a enriquecer y aportar a una mirada política. Por estas pugnas internas, en un momento dado, el Taller 4 Rojo se fracturó y muy rápidamente se disolvió.

William Alfonso López (WAL): Entonces, ¿esa reflexión teórica que se traducía en la configuración de una imagen, de un grabado, también tenía su contrapartida al nivel pedagógico, al nivel socio-político? O ¿estaban, por un lado, el trabajo político y, por otro, el artístico?

UG: No, estaban conceptualmente muy ligados. Nosotros trabajamos de una forma interdisciplinaria y también realizamos trabajos individuales, dentro de ciertos temas escogidos colectivamente. Por otra parte, no se deben olvidar nuestras trayectorias particulares dentro de las artes. Yo venía de trabajar, entre el 67 y el 70, mucha obra ligada a las revueltas del Mayo del 68 en Francia, que tuvo muchas repercusiones en el ámbito estudiantil nacional. En esa época también hice algunos trabajos con las imágenes de las manifestaciones estudiantiles en contra del gobierno y homenajes a los estudiantes caídos en su lucha. También había realizado muchos trabajos críticos en relación con la Guerra de Vietnam y la violencia que los partidos tradicionales habían desencadenado en Colombia.



Boceto del afiche del Taller 4 Rojo para el Congreso de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos, ANUC, 1974. Archivo: Umberto Giangrandi.



Manifestación en la que fue usado el afiche realizado por el Taller 4 Rojo para el Congreso de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos, ANUC, 1974. Foto: Umberto Giangrandi. Archivo: Umberto Giangrandi.

Además hice bastantes trabajos en relación con el ser humano marginado y anónimo; y muchos otros sobre el tema de la prostitución, desarrollando obra pictórica, dibujos, grabados y fotografía. Ya en ese momento, algunas veces incluía mis imágenes fotográficas dentro de mis obras pictóricas y gráficas.

Carlos Granada estaba en lo suyo. Para ese entonces, ya era un artista con mucho renombre en el ambiente plástico. Venía de ganarse el Salón Nacional y tenía una postura muy crítica frente a los problemas socio-políticos nacionales e internacionales de ese entonces. Su pintura, dibujo y grabados estaban ligados a un expresionismo muy latinoamericano, que tenía mucha fuerza en la creación de imágenes desgarradoras y testimoniales. Era un artista muy comprometido con su obra, dentro del análisis de la realidad de este país, desde una perspectiva creadora y conceptualmente de izquierda. Nirma venía de una transición muy compleja que la llevó de ser una artista abstracta a elaborar imágenes muy *Pop* sobre la famosa Vuelta a Colombia en bicicleta. Su sensibilidad por las duras problemáticas de los niños la llevó a realizar una serie de serigrafías muy importante. Era una mujer muy inquieta, con una sensibilidad por lo social, que cuando se unió a Diego, se potenció. Él, por su parte, tenía una formación antropológica. Estaba dedicado a la fotografía y a la plástica y, en ese entonces, trabajaba para la Biblioteca Luis Ángel Arango. Era una persona muy inquieta, analítica, crítica y rigurosa, dentro de una concepción ideológica y política en relación con el país y con el contexto internacional de izquierda. Nirma y Diego también habían ganado con sus trabajos en serigrafía un primer premio en el Salón Nacional. La fotografía también era el eje del trabajo de Jorge Mora. Él, en su obra conjunta con Diego y Nirma, también se había destacado en la producción fotográfica testimonial de este país. Y estaba Fabio, el más joven de todos, que también tenía su propio proceso. Él se había destacado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional y estaba construyendo su obra dentro de la plástica, la escultura, la fotografía y la literatura. Había empezado su carrera de profesor en la misma Escuela de Bellas Artes. Tenía una mirada muy crítica en su producción artística, dentro de una perspectiva nacional y universal, que lo definía ideológicamente y lo comprometía conceptualmente con la izquierda.

Con excepción de Diego y Jorge, todos los demás teníamos en ese entonces un compromiso pedagógico y conceptual muy significativo dentro de la academia en relación con la formación de artistas. Por el trabajo que desarrollábamos como docentes en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional y en otras universidades, en donde constantemente nos enfrentábamos a debates muy significativos sobre el tipo de educación artística que se estaba impartiendo en esas instituciones, nosotros teníamos una visión crítica y de avanzada sobre las estructuras curriculares de los programas, así como sobre los métodos de enseñanza en general, que se contraponía a la educación academicista imperante, practicada por muchos profesores con una visión muy tradicionalista y conservadora del arte. En ese entonces, nosotros y muchos otros profesores de la Facultad y fuera de ella, teníamos una visión que estaba relacionada con los grandes debates que se habían dado desde la década anterior sobre la educación universitaria y su papel dentro de las sociedades latinoamericanas. Hay que destacar que, en esa época, las miradas de izquierda y derecha sobre la educación estaban muy polarizadas y que constantemente había intervención en las instituciones educativas de modelos pedagógicos promovidos por el gobierno de los Estados Unidos. Indudablemente, este contexto creaba un fuerte debate sobre el sentido de la educación artística en el ámbito universitario de todas las áreas del conocimiento.

Por otra parte, cuando decidimos fundar la Escuela Gráfica del Taller 4 Rojo, nuestras preocupaciones por la investigación, las salidas de campo, la fotografía como medio artístico, los nuevos medios tecnológicos gráficos y la conceptualización temática dentro de una crítica de la realidad social, hacían parte de nuestras afinidades como artistas activos. Estas preocupaciones y prácticas, en consecuencia, se convirtieron en parte fundamental de la concepción creativa de la formación artística que empezamos a impartir en nuestra Escuela. Allí comenzamos a trabajar con una concepción dentro de estos postulados: la crítica social, el trabajo testimonial y la experimentación plástica, gráfica y fotográfica. Había mucho más compromiso y más libertad porque, al final de cuentas, no estábamos ligados a ninguna escuela universitaria con un estatuto orgánico mucho más institucionalizado. ¡Por eso creamos la Escuela! En principio



Manifestación en torno al Congreso de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos, ANUC, 1974. En los dos recuadros de la derecha se ven detalles del afiche hecho por el Taller 4 Rojo. Fotos: Umberto Giangrandi. Archivo: Umberto Giangrandi.

convocamos a los jóvenes que se sentían atraídos por este proyecto, en especial a los que ya tenían algunos estudios en Bellas Artes.

En nuestra Escuela todos los temas se abordaban críticamente, empezando por la investigación de campo. Muchas veces íbamos por toda Bogotá haciendo fotografías, redescubriendo el significado del color en relación con lo urbano y lo humano. Nos metíamos en el sur, por los cerros orientales y por todos aquellos lugares en donde considerábamos que se podían trabajar las perspectivas y temáticas que nos ofrecía la ciudad

SJS: ¿Cámara en mano?

UG: Cámara en mano y caminando. Por ejemplo, nosotros hicimos muchos registros de la ciudad y su gente. Puntualmente, estábamos en los sitios donde había problemas sociales que nos interesaban. Íbamos con la cámara y hacíamos registros fotográficos y entrevistas. Luego analizábamos y proyectábamos el trabajo de cada uno, buscando encontrar y crear obras colectivas y personales.

En el ejercicio de la docencia en la Universidad Nacional, muchos profesores hacíamos investigación de campo con los estudiantes, pero esa era una cosa propia de la academia. En el Taller 4 Rojo y más que todo en la Escuela del Taller, se empezó a hacer una investigación de campo diferente. Por ejemplo, se hizo una investigación sobre lo urbano, otra sobre los temas campesinos e indígenas, otra sobre la historia y la memoria, entre otras. Comenzamos un ejercicio muy específico, con la intención de encontrar una serie de argumentos para enriquecer y fundamentar la obra. Y eso sólo se podía lograr con la investigación de campo y el rigor que nos daba la apertura de un espacio de discusión y diálogo de ciertas lecturas en el terreno mismo, con los actores sociales que lo habitaban. Pienso que el Taller 4 Rojo abrió una puerta muy importante en el campo del arte contemporáneo, que se proyectaba a las nuevas generaciones, en la medida en que incorporamos una idea que no estaba presente en las anteriores generaciones de artistas. El trabajo de campo, alimentado con los nuevos planteamientos de la antropología, la sociología, la psicología, la historia, la memoria, la comunicación social, desde nuestra perspectiva,



Carlos Granada y el Taller 4 Rojo. Afiche *Compañero, escoge bien tus armas..* Ca 1974. Archivo: Proyecto Bachué.



Artes del afiche *Homenaje a la lucha estudiantil*. Umberto Giangrandi. 1972. Archivo: Umberto Giangrandi.

debía alimentar con rigor los procesos creativos. Nosotros pensábamos que había que fundamentar conceptualmente la creación de las imágenes. Pensábamos que el trabajo de dismantelar la historia oficial, siempre contada desde la perspectiva del poder triunfante, debía realizarse con gran responsabilidad. Por supuesto, esta concepción obedecía a un cambio muy significativo en la formación y en la actitud del artista plástico, que éste debía asumir.

El cuerpo, en este contexto, también jugó un papel esencial para nosotros. Tomar conciencia sobre la actitud de nuestros cuerpos fue fundamental. Nuestros cuerpos que caminaban, que navegaban, que encontraban, que dialogaban, que buscaban las ideas y las imágenes, y las llevaban al espacio de trabajo —individual o interdisciplinario— con el fin de debatir y construir una memoria visual que rescatara la experiencia histórica del territorio y de los actores sociales marginados. Todo ello alimentaba la obra en construcción.

WAL: ¿Y en el contexto de este tipo de investigación, también se acercaban a la creación colectiva?

UG: ¡Lógico! Había una idea de creación colectiva a nivel conceptual. Por ejemplo, nos cuestionábamos los parámetros dentro de los cuáles queríamos elaborar una imagen. Nos preguntábamos: cómo la vamos a plantear, qué investigación debemos desarrollar para darle contexto, para encontrar las relaciones entre los elementos visuales, entre las imágenes y la realidad. Por eso hay unos trabajos en los que el maestro Carlos Granada participó en el debate y la construcción de la imagen; en la elaboración de otras obras, participaron Fabio Rodríguez y Jorge Mora; en otras ocasiones participé yo. Eso no obedecía a ninguna regla. Como había mucha libertad, también había mucho trabajo individual involucrado en un contexto conceptual colectivo. Nunca fuimos como el Equipo Crónica, el grupo español. Pero, sin duda, fue en la elaboración de los afiches en donde más nos acercamos a esa forma de trabajo. Allí todos metimos las manos, o mejor dicho, la cabeza, porque la elaboración serigráfica la hacían uno o dos. Por ejemplo, en la elaboración del afiche en contra del Salón de la Universidad Jorge Tadeo Lozano participamos todos. Eso luego generó muchos

problemas con la autoría. Problemas que Diego no ha querido aclarar públicamente, porque como digo, la versión dominante sobre el Taller 4 Rojo fue la que él y Nirma le vendieron al historiador Germán Rubiano Caballero.

Por otra parte, no se debe olvidar que yo había trabajado con Patricia Ariza y Santiago García. Para él, el desarrollo de la actitud investigativa en el arte estaba muy relacionado con el diálogo entre disciplinas. Yo, entonces, estaba pensando en sonido, en imagen, en escenografía, en cuerpo. Y dado que Diego y Jorge eran fotógrafos, el trabajo interdisciplinario de acercamiento a las masas, a los indígenas, a los grupos afro, a los campesinos, a los sindicatos, se convirtió en un fundamento de nuestro trabajo. Toda la información que teníamos sobre la realidad social de país, no sólo servía para el trabajo político; alimentaba todas nuestras preocupaciones plásticas, todos los escenarios implícitos en el compromiso con una obra de arte crítico.

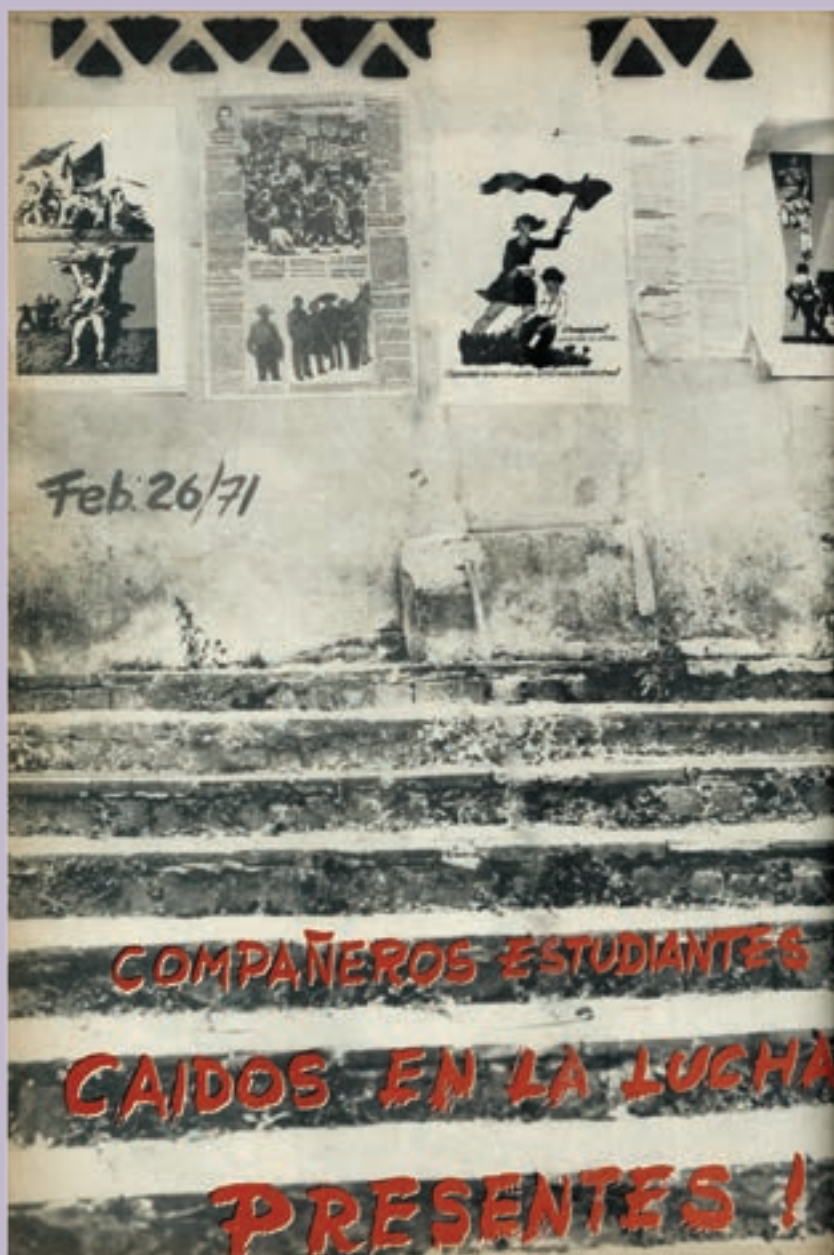
¡Allora! Nada de esto se entiende si no se recuerda que en Colombia no circulaba la información. La Universidad Nacional era el único lugar en donde uno se podía enterar de la verdadera situación del país. La Universidad realmente era el periódico nacional. Allí llegaban los estudiantes pobres de todos los rincones del país, trayendo información que casi nadie conocía. Ellos traían a Bogotá la historia vivida por la gente desplazada y victimizada por la represión de los poderes oficiales. Ellos también traían las noticias de las masacres cometidas en las distintas regiones y que los medios de comunicación no cubrían o pocas veces cubrían suficientemente.

WAL: ¿ La reflexión sobre los medios de comunicación de masas juega algún papel en ese contexto?

UG: Tanto en América Latina como en Europa, ese tema fue muy importante. En esa época empezamos a leer a Umberto Eco, a Gillo Dorfles, a Marshall McLuhan, y, sobre todo, a Armand Mattelart. Fue un momento muy especial para analizar lo relacionado con la imagen, los símbolos y los signos, y tomar conciencia crítica sobre lo que se ocultaba en el cómic,



Umberto Giangrandi. Afiche *Homenaje a la lucha estudiantil*, 1972. Archivo: Proyecto Bachué.



Afiches realizados por integrantes del Taller 4 Rojo en homenaje a los estudiantes; la fotografía fue publicada en la contraportada de la revista *Alternativa*, número 2, 1974. Archivo: Jorge Mora E.

en los empaques, en los comerciales, en los afiches, en todo lo que alimentaba a la sociedad de consumo y que, de alguna manera, producía un lavado cerebral visual y tecnológico muy complejo. En ese momento, la publicidad pasó a ser un tema muy importante porque apenas se empezaba a descubrir cómo te asediaba sin la menor dimensión ética. Era muy importante llevar todo ese análisis a nuestras obras y a nuestro trabajo pedagógico. En este momento recuerdo la discusión que dimos con Carlos Granada, Augusto Rendón y el maestro Pacho Cardona, entre otros profesores, con los docentes del área de publicidad de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Nosotros no encontramos muy pertinente que existiera una carrera de Publicidad dentro de la institución. Considerábamos que había que cambiar el concepto publicitario por uno más pertinente en el ámbito académico. El Diseño Gráfico, desde nuestra perspectiva, debía ser el eje crítico, creativo e investigativo, sin necesidad de legitimar absolutamente la sociedad de consumo, como lo hacía la publicidad. Como docentes universitarios, nosotros creíamos que debíamos enseñar a pensar y crear, y no estar subyugados a las mentiras del mercado. Después de un gran debate, con los profesores del área de publicidad, logramos crear la carrera de Diseño Gráfico.

En la década de los sesenta se plantearon esos problemas con muchas publicaciones analíticas en Estados Unidos, Europa y América Latina, creando un debate crítico y enriquecedor para la sociología, la antropología y las artes, tanto al nivel creativo como pedagógico.

WAL: Umberto, quisiera que puntualizaras cómo todas estas problemáticas alimentaron la propuesta curricular de la Escuela del Taller 4 Rojo. ¿Cómo era su propuesta pedagógica? ¿Cuál era la finalidad de la educación que allí se proponía?

UG: Hicimos una escuela con un principio básico: tú entrabas allí porque te permitía desarrollar un trabajo comprometido con una mirada social, un trabajo político, estético y crítico frente a la realidad del país, mediante la introducción y el conocimiento de la fotografía, el fotograbado y la foto-serigrafía, que ampliaban de una manera fundamental las construcciones creativas.



Umberto Giangrandi trabajando en su taller. C 1974. Archivo: Umberto Giangrandi.

En este sentido, nuestra Escuela se diferenci6 de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en donde habfa una ensefianza, en algunos casos, tradicional y apegada a conceptos acad6micos. Por otro lado, la ausencia de una tecnologfa contemporfnea que permitiera la ensefianza y la apropiaci6n de las nuevas posibilidades y tendencias creadoras que se materializaron con la incorporaci6n de la fotograffa como medio artfstico, y que signific6 la ruptura en dos de la historia del grabado tradicional, hacfa imposible investigar las tendencias contemporfneas en la Escuela de Bellas Artes, relegndonos siempre a la tradici6n como si el arte no hubiera evolucionado en el fmbito del grabado. La administraci6n de la Universidad fue siempre lenta para permitir la compra de nuevas herramientas pedag6gicas que en otras universidades estaban incorporadas, dando la posibilidad de nuevas investigaciones y creaciones en el fmbito personal y acad6mico. Todas las herramientas con que trabajamos en el Taller 4 Rojo, y consecuentemente en nuestra Escuela, en su momento, tambi6n fueron solicitadas por nosotros a la Universidad, pero desgraciadamente llegaron 20 afios despu6s. Con decirles que en la misma Facultad, por allf en el afio setenta y pico, nos pasaron unos libros muy avanzados sobre lo digital, sobre los computadores. fCu6ndo llegaron los computadores? Tambi6n muchos afios despu6s, desperdiciando una tecnologfa importantfsima al nivel de la creaci6n, la formaci6n y la comunicaci6n dentro del campo universitario. En la Nacional se dictaba el grabado tradicional: la litograffa en piedra, el grabado en metal, el lin6leo y la madera. Despu6s vino la serigraffa, vino el papel. Despu6s de mucho tiempo, al fin lleg6 la fotomec6nica, que nos permiti6 investigar el fotograbado, la fotolitograffa en piedra y en l6mina de metal, y la fotoserigraffa — proceso que lideramos, con mucha persistencia, con el maestro Luis Paz. Tambi6n tengo que anotar que ya en los afios sesenta est6bamos implementando la fotograffa como registro y como obra de arte, en algunas asignaturas del *pensum* de la carrera de Bellas Artes de la Universidad Nacional. Tambi6n es importante recordar que la fotograffa, con el tiempo, cobr6 mucha importancia en la Facultad de Artes, convirti6ndose en toda un frea curricular, tambi6n al servicio de los estudiantes de Bellas Artes.

Entonces, en contraste, nosotros en la Escuela del Taller 4 Rojo nos permitimos adelantarnos en los suefios de tener una infraestructura que nos



Nirma Zárate, *8 Intoxicados con hongos*, fotoserigrafía, 1971. Archivo: Proyecto Bachué.



Nirma Zárate, *Una niña muere por inanición*, fotoserigrafía, 1971. Archivo: Proyecto Bachué.



Diego Arango. *Testimonio 4*. Premio en el XXII Salón Nacional de Artistas en 1971. Serigrafía sobre papel. Archivo: Proyecto Bachué.

ponía en pie de igualdad con otras instituciones de avanzada en todo el mundo, con respecto a la investigación, la experimentación y la ejecución de nuevas imágenes creativas. A pesar de todas nuestras dificultades económicas, compramos una maquinaria que nos permitió elevar la fotografía a un nivel artístico, materializado en la fotoserigrafía y el fotograbado, cosas que en la Universidad Nacional apenas si se podían conceptualizar y señalar en la enseñanza.

WAL: ¿Pero la Escuela tenía una organización curricular como cualquier otra?

UG: Sí, había unas asignaturas. Por ejemplo, dibujo estaba a cargo de Carlos Granada. Estaban el Taller de Fotografía, el Taller de Fotoserigrafía, el Taller de Fotograbado. Toda esa estructura estaba consignada en una hojita que todavía existe por ahí. La Escuela funcionaba en el taller de Diego y Nirma, que estaba ubicado en una casa grande en el barrio La Candelaria; casa que hoy pertenece a Manuel Echavarría. Era una casa enorme. Allí hacíamos la mayoría del trabajo. Ahí dictábamos Historia del Arte, Color... Unas temáticas que nos parecían claves. Por otra parte, estaban las salidas de campo con los estudiantes. Íbamos mucho a hacer fotografía por toda la ciudad, buscando construir la mirada a partir de temas particulares: lo popular, lo anónimo. Miles de temas que ahora olvido. Y cada estudiante tenía que organizar su trabajo, proponiendo un proyecto.

Jorge Mora

María Clara Cortes (MCC): ¿Cuál era el planteamiento central del Taller 4 Rojo?

Jorge Mora (JM): ¿Cuál era la idea que teníamos todos del Taller 4 Rojo? Que fuera un taller integral, no un taller de pintores, y que tuviera diversidad y cabida para otras personas. Se quería un espacio para la poesía, el teatro, la música. En ese momento estaban los grupos Quilapayún e Inti Illimani de Chile; tuvimos contacto con gente de Chile y conocimos los afiches que sacó la Unidad Popular. En lo personal, ayudé a que no expulsaran de Colombia a unos chilenos refugiados militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria de Chile. Fue una familia de una organización obrera que había venido de la Unidad Popular de Chile. Antonio Martorell, un pintor de Puerto Rico —quien estuvo allá— nos dio una idea: hacer un juego de cartas pero con figuras de partidos políticos y que la gente jugara. Era mostrar la política como un juego de cartas... hacer juegos

en donde las personas juegan y a su vez piensan.

Yo estuve relacionado con unos músicos. Hablamos de la necesidad de cambiar las letras o crear música con contenido social; la idea era que mientras la gente bailaba salsa oyera algún contenido, sin llegar a ser rígidos. Francamente creo que nuestra intelectualidad ha estado muy alejada del país por su acartonamiento, lenguaje y forma de llegar al pueblo. Se trataba justamente de romper estos esquemas.

Por otra parte, con Jorge Villegas trabajamos sobre una idea: hacer una cartilla como fotonovela, un ícono popular de la época, que tendría el propósito de mostrar la historia del país —cómo había sido desde los Comuneros, cómo era la cuestión de la ANUC, cómo era el asunto del trabajo, etc. Recurrimos a grabados antiguos como los de Édouard Riou, Émile Bayard, Alphonse Neuville y otros. Todo esto se quedó en el tintero, el trabajo no pudo continuarse. A través de estas cartillas queríamos mostrar que la explotación era la misma en 1500, 1800 ó 1970.

William Alfonso López (WAL): Devolvámonos al Taller. ¿Cuál era tu papel? ¿Dictaste clase?

JM: Dicté clases de fotografía. Muchas veces salíamos con los estudiantes y nos íbamos a los barrios populares a hacer fotografía. La intención era aprender a ver, romper el esquema del ver y el mirar. En ese momento salió el libro *Para verte mejor América Latina* de Paolo Gasparini, con textos de Edmundo Desnoes. No queríamos copiar, sino tratar de ampliar el horizonte, ampliar la visión de las cosas, y percibimos que la fotografía no era sólo el registro de las cosas; tratábamos de que tuviera una fundamentación, por lo que podía traducirse posteriormente en un afiche, una historieta o hasta en una película. Ese era el trabajo que se hacía allá en el Taller.

La fotografía era un instrumento que nos ayudaba a visibilizar muchísimas cosas. Empezamos a hacer trabajos en los que experimentamos más la técnica y vimos qué se podía hacer con otras técnicas como el *lith*, en



Jorge Villegas en la Avenida Caracas cerca de la calle 16. 1975. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.

ocasiones mezclándolo con la fotoserigrafía. Por ejemplo, hicimos un viaje por Boyacá para recoger la experiencia de los campesinos y empezamos a hacer una cantidad grande de fotografías, las que aparecen en esa cartilla: se trataba de mirar a una familia campesina, mostrarla en la cocina, en el comedor, en el campo, hablando, etcétera. Todo se captaba con fotografías.

Además, la fotografía nos podía dar otras posibilidades. Por ejemplo, tengo una fotografía en que aparece un soldado y al lado un letrero de Electrolux que decía: “Vamos a limpiar este mundo”. Cuando tomé la fotografía mi intención iba más allá, pensaba: ¿Qué lectura hay entre lo escrito y lo que está al lado? Tengo otra imagen que dice: “Evítese problemas, gire a la izquierda”, con una flecha de cruce y, al lado, un grupo de militares.

WAL: ¿La fotografía funcionaba como una especie de collage visual? ¿Cómo insumo plástico del cartel?

JM: John Heartfield fue uno de los que trabajó muchísimo el fotomontaje y a nosotros nos interesaba mucho. Eso de querer ser original es falso, no hay nada original. Realmente existe la sumatoria de experiencias, de visiones, que nos permite llegar y hacer cosas, recrearlas. Cuando hacíamos esos montajes articulábamos cosas y cuando hablamos de articular estamos hablando de mirar ciertos elementos que, unidos a otros, pueden jugar un papel importante. Entonces, teníamos la fotografía de un campesino, las fotografías que conseguíamos en las reuniones del Gun Club o las de un político, y pensábamos: ¿Cómo podía servir la fotografía para hacer cierto tipo de trabajos?

Incluso, usamos la fotografía en otro ámbito del que no hemos hablado: el cine. Nosotros conformamos un grupo que se llamó Crítica 33, en el que dos trabajábamos y 31 criticaban. Ahí sacamos un primer documental que se llamó *Padre dónde está Dios*. Después hicimos otro documental que se llamó *Vida perra*, con fotografías de hospitales de diferentes procedencias. Este trabajo se logró con la producción de Panamerican Films, de Álvaro Escallón Villa, y por intermedio de Enrique Santos. En él participaron Jorge Villegas, María Teresa Rubino, Salvo Basili, David Fefferbaum, Alejandro Bodas, que fue el camarógrafo, y yo.

WAL: ¿Pero entonces esas películas fueron realizadas con el grupo del Taller 4 Rojo?

JM: No. Somos del Taller 4 Rojo pero estamos separados. Lo que estoy queriendo decir es que se hicieron trabajos a partir de algunas de las ideas provenientes del Taller, pensando qué era lo que queríamos comunicar y también cómo y en qué forma íbamos a hacerlo; pero el trabajo no es del Taller 4 Rojo.

WAL: Quisiera que nos contaras cómo era la relación de Jorge Villegas con el Taller. ¿Se puede considerar a Villegas como parte del grupo?

JM: Jorge Villegas fue uno de los gestores del Taller, eso no lo podemos negar, porque a través de él entramos al Taller varias personas que trabajábamos en el DANE. Él daba ciertas orientaciones; tuvo muchas contradicciones y generó discusiones bastante fuertes. Tenía una forma de pensar muy especial y la prueba son los libros que dejó. Con él trabajamos en varios proyectos: la revista, el cine... queríamos hacer una serie de proyectos, pero desgraciadamente falleció. Con él hicimos un trabajo llamado *El libro negro de la represión*, cuya carátula se hizo en el Taller 4 Rojo.

No se trataba de una cuestión muy unificada porque las personas, como individuos siendo parte del grupo, también trabajaban de manera individual. En lo que respecta a los proyectos en cine, se registró la invasión del Barrio Quindío al sur de Bogotá, que se hizo con Carlos Sánchez; otro ejemplo, fue en Coconuco, en donde estuve registrando y apoyando la recuperación de tierras en el Cauca. Hace treinta años fui y trabajé con los indígenas, un trabajo más personal. Registré toda la acción y les dejé ese material a los indígenas, quienes luego discutían sobre la importancia que había tenido el proceso de recuperación de sus tierras.

Mientras tanto, en el Taller se estaban realizando otros trabajos: grandes murales y vallas. Aunque ya me había retirado del Taller, yo iba allá y era bien recibido. Había cosas que lograban unificarnos como personas; aunque yo tenía más afecto con unos que con otros: por ejemplo, yo me llevaba y me sentía muy bien con Umberto, pero no me sentía bien con Carlos Granada.

LIBRO NEGRO DE LA REPRESION

Frente Nacional 1958-1974

Una publicación del
Comité de Solidaridad con los Presos Políticos



Portada de *Libro negro de la represión. Frente Nacional 1958 – 1974*. Jorge Villegas Arango, 1974. Archivo: Jorge Mora E.

WAL: Vayamos a los “planteamientos poéticos” que encarnan los trabajos del Taller 4 Rojo. Ya sabemos que el trabajo colectivo no se reducía a la plástica, sino que tenía una dimensión pedagógica y otra dimensión en la acción política. Pero, ¿cómo definirías tú el programa poético del Taller 4 Rojo? Quisiera que arrancara describiendo ese planteamiento, pensando en cuál era la posición de ustedes frente al realismo socialista, frente a artistas como Clemencia Lucena. Es decir, ¿qué era lo que los diferenciaba de los otros artistas motivados políticamente?

JM: Nuestra caracterización se manifestó en nuestra heterogeneidad. El Taller 4 Rojo era un grupo grande y complejo, a diferencia de Clemencia Lucena, quien era una sola persona. Ahí hay una de las diferencias. Ella pudo criticar al Taller, su punto de vista era respetable; nosotros, en cambio, nunca la quisimos atacar, evitamos copiar el esquema del realismo socialista y tratamos de crear un estilo más propio. Cada uno tenía sus ideas, algunas veces radicales... una situación tradicional en cualquier proyecto. Muchas veces, esa calentura intelectual afectó el buen funcionamiento de las cosas. Esa pasión, ese deseo de lograr algo, puede llevar a un gran triunfo o a un gran fracaso y, en nuestro caso, a un fracaso cuando los referentes que teníamos no eran los nuestros. Empezamos a querer construir o pensar un país que no era el nuestro, era otro. Estábamos influidos por intelectuales como Sartre, Régis Debray, Heidegger y Proudhon, y nos enfrascábamos en discusiones bizantinas.

Nosotros tratamos de ver un país que fuera el nuestro, pero empezamos a construir algo ajeno. En algún momento, buscamos elementos que llegaran a nuestra gente, al arhuaco, al obrero, al campesino, pero caíamos en la trampa, en discusiones tontas: si a la gente debía llamársele obrero o campesino cuando, en mi opinión, ese no era el problema; el asunto es que eran hombres explotados. Eso era lo que yo pensaba.

Entonces replanteamos la manera estética de mostrar las cosas. Buscábamos que la gente empezara no sólo a mirar, sino a cuestionarse y ver que tenía la posibilidad de pensar en forma diferente; queríamos enseñar a través de la imagen, quitando el prurito de subestimar al pueblo en su capacidad de sentir emoción o goce con una obra.

A nosotros nos conmovía más el hecho de acercarnos a la gente. Una vez llegamos a una organización campesina —yo estaba con otro compañero, Germán Rojas— y un campesino nos dijo: “Hay muchos intelectuales que quieren ser generales, pero ninguno quiere ser soldado”. El intelectual llegaba a tomar posesión; en nosotros existió más el respeto, el escuchar lo que pensaba la gente, cómo actuaba, qué le gustaría ver.

También me ocurrió en Popayán que Julio Calambás, el líder indígena, nos dijo: “Es lamentable pero a nosotros no nos gusta meternos con los estudiantes o con los intelectuales. Allá ellos, posiblemente tengan sus razones, pero nosotros tenemos las nuestras”. Eso me enseñó que cada quien aborda los problemas desde su vivencia o desde sus conocimientos y que debe haber mucho respeto en cada abordaje.

Por otro lado, a mí me parece que cuando se habla de paz surge la pregunta, ¿cuál paz y para quién? Recuerdo un grafiti en un barrio del sur de Bogotá: “La paz de los ricos es la guerra de los pobres”. El amor, como la paz, es sentir la armonía, vivirla, gozarla. La guerra es la circunstancia de múltiples causas que obliga a una población, a un grupo, a un puñado de hombres o de personas, a tomar esa acción como única respuesta a la exclusión, a las relaciones de poder y a las disputas de la justicia. Si queremos hablar de paz, tenemos que hablar de guerra, de sus causas, no de paz con pañuelitos y pintando palomitas; esa no es la forma de conseguir la paz.

WAL: Hablemos de las fuentes iconográficas que alimentaban los trabajos del Taller...

JM: Dependía del trabajo; algunas eran imágenes de libros, otras eran fotografías. Por ejemplo, para el tríptico de Vietnam, buscamos elementos que significaran algo, por eso usamos el dólar. ¿Qué significa el dólar? Es una representación y es un símbolo de la mayor potencia del mundo y del capital. La imagen de la bomba atómica, por ejemplo, significaba el poder de destrucción e intimidación que podía tener. Y ¿cómo usarla? Con los aviones de combate que actuaban en Vietnam. Todos estos elementos se estudiaban. Alguno de nosotros decía: “Hombre, esto puede ser más impactante... Esto menos impactante”. Miramos el dólar; empezamos a

ver su posible uso y transformación, vimos cómo articularlo con las otras imágenes; se habló de que fuera un solo afiche pero no parecía suficiente y surgió la idea del tríptico; para cada uno de los paneles se aportaron ideas. El dólar se interviene... se cambia la imagen de George Washington por logotipos de las multinacionales; la palabra *ONE* se cambia por la sigla *CIA*; ponemos la mujer llorando con su hijo y la niña con un bastón; en el otro afiche el dólar se empieza a deteriorar y aparece la mujer guerrillera; y, en la última imagen, ponemos los cañones pero ya del lado del pueblo vietnamita al fondo y a una vietnamita sonriente. Pero el dólar no desaparece definitivamente sino que queda su vestigio. No podíamos ser tan ilusos e ingenuos para plantear en la obra que el imperialismo había sido derrotado. El imperio sigue; no se acaba. La obra era un testimonio de lo que pasaba en ese momento. Las otras imágenes que se usaron fueron, por ejemplo, la bota militar, una fotografía del Ku Klux Klan como una organización racista y símbolo de intolerancia; también se usaron imágenes de líderes como Quintín Lame, Gustavo Mejía u otros sindicalistas.

MCC: ¿Se trataba de “imágenes encontradas”?

JM: Sí; son fotografías que salían en la prensa y nosotros tuvimos la oportunidad de acceder a ellas; llegaban a Colombia a través del teletipo; provenían de las agencias UPI o France Press. Esas imágenes eran un poco burdas, pero nosotros las arreglábamos en el taller de fotomecánica en Kodalith. De allí surgieron los afiches y trabajos gráficos que empezaron a caracterizar la producción del Taller 4 Rojo. Después vinieron muchas discusiones con los sindicatos y con otros artistas que llegaban a la Escuela. Yo creo que el Taller logró consolidar un grupo de personas que creía en la posibilidad de hacer cambios desde el punto de vista estético y de contenido de la imagen, a diferencia de otros sectores de la izquierda en donde la conceptualización sobre la comunicación era muy pobre. Ahora recuerdo una de nuestras visitas a los chircaleros del sur. Ellos tenían un pequeño periódico pero era muy rudimentario y les sugerimos cómo mejorarlo, cómo estructurarlo a través de la inclusión de imágenes y juegos de imágenes, etc.

MCC: ¿Ustedes intentaron crear una estética propia?

JM: Al respecto creo que nosotros nos hemos negado a nuestra propia realidad, a crear nuestra propia estética. Anoche estuve viendo una película, *El secreto de tus ojos*, de Juan José Campanella. Trata sobre cómo a través del ejercicio de la memoria se reconstruye el pasado y me hizo pensar que el argentino, a pesar de haber pasado más de 25 años de esa represión tan brutal, sigue insistiendo en el tema de los desaparecidos, sigue insistiendo en el tema de la corrupción de la política de ese momento. Nosotros no hemos logrado tener una estética artística respecto a nuestra realidad. Se dan casos aislados en el cine como *La primera noche*. Hay otros trabajos en cine que sólo atinan al tema del narcotráfico, pero no se ha tocado como debiera ser... no se han tratado las relaciones que han tenido los políticos, los empresarios y los grandes terratenientes con la corrupción, la parapolítica y el narcotráfico. Debe haber una vinculación entre la imagen y la historia de un momento; ese recuerdo es la manera de relacionar los diferentes conflictos o situaciones.

MCC: Jorge, finalmente, ¿las personas que constituyen el Taller 4 Rojo eran todos artistas?

JM: No, el grupo principal sí... sí eran artistas; digamos que eran Diego, Nirma, Umberto, Carlos Granada y Fabio Rodríguez. Yo salí en la segunda promoción de Diseño Gráfico, pero mis relaciones en la Universidad Nacional fueron más con los de Artes, Antropología y Sociología. No sé quien comentaba que no me consideraban artista; a mí me tiene sin cuidado el título... creo que lo que cuenta es la labor que se pueda desarrollar en este campo.

MCC: ¿Cómo era el trabajo por fuera del Taller?

JM: La experiencia de las discusiones en el Taller me sirvió para hacer trabajos en el DANE. Con Germán Rojas participábamos en ambos espacios y tratábamos de aplicar los debates que se hacían en el Taller.

WAL: ¿En dónde conociste a Jorge Villegas? ¿En la librería de tu padre?



Imágenes de apoyo para la defensa de artistas y actores presos por razones políticas. 1972

Archivo: Jorge Mora E.

JM: Sí, en La Gran Colombia, que quedaba en la calle 18 arriba de la carrera séptima; mi padre era uno de los dueños, el otro era Jorge Andonoff. El primer dueño y fundador fue Carlos H. Pareja, tío de Gabriel García Márquez. Fue un centro de tertulia... allí iba gente de la política y de las letras de Colombia, como Jorge Villegas, Estanislao Zuleta, Héctor Rojas Herazo, Manuel Zapata Olivella, Fanny Buitrago, el maestro Socarras, López de Mesa, Ramiro Andrade, Jorge Gaitán Duran, Jaime Arenas, Palacio Rudas, Arturo Alape, Lisandro Duque, Chucho Bejarano, Salomón Kalmanovitz, Belisario Betancourt, Carlos Lemos Simmonds, Pepe Stevenson, Lievano Aguirre, Otto Morales Benítez, José Barros, el poeta Mario Rivero, José Luis Díaz Granados y otros.

Cuando conocí a Jorge, él ya había publicado en 1960 un trabajo en grupo con Rafael Stevenson, Hernando Mutis y Justo Castellanos, titulado *La planeación agraria*; luego vino en 1969 el libro *Petróleo, oligarquía e imperio*, ilustrado por Pepe Stevenson; fue un libro que generó mucha controversia en el senado. Él trabajaba como director de publicaciones del DANE... El contacto me sirvió porque pronto me ayudó a entrar a esa institución. Allí me encontré con varios amigos y compañeros de la Universidad Nacional: Enrique Pinzón, con quien después apoyamos en la recolección de datos para el *Libro negro de la represión en Colombia*; Gilberto Naranjo, que estuvo en varias reuniones en el Taller; Germán Rojas Niño, con quien trabajamos más de lleno en el 4 Rojo. Allí también hice amistad con el maestro Luis Vidales, con el escritor R. H. Moreno y otros que ya he mencionado.

En el DANE también trabajaba Bernardo García, que es la persona que posteriormente hace parte de la fundación de *Alternativa*. Jorge Villegas lleva al DANE el trabajo de Diego Arango sobre la muerte de Tuto, hermano de Camilo González, que también era nuestro compañero de trabajo, pues buscaba apoyo financiero con las personas amigas; y retoma la idea de hacer un grupo para producir obras gráficas; me contacta con Diego y con Nirma y se crea la necesidad de hacer un taller para trabajar y hacer otro tipo de arte. Al poco tiempo se involucra Germán Rojas y empezamos a reunirnos en el apartamento de Diego, con Carlos Rojas, hermano de Germán, y otros. Se planearon unos trabajos que se materializan, unos

de orden económico para financiar el Taller y otros meramente políticos. Se consolida esta etapa y es cuando se involucra Umberto Giangrandi y después Carlos Granada; el trabajo con este nuevo grupo se inicia con la propuesta de hacer un homenaje a los estudiantes. El taller deja de funcionar en la calle 14 y nos vamos a la otra casa que quedaba a cinco o seis cuadras, en la novena con tercera, que además es la sede de la formación de la Escuela Taller 4 Rojo.

MCC: ¿Quién más se vinculó al Taller?

JM: Como el Taller 4 Rojo llegó a tener cierta fama, tenía visitas de otros pintores, intelectuales, antropólogos —como Horacio Calle con quien se realiza en el Taller la primera cartilla indígena con la grafía de una comunidad con la que él trabajaba. Igualmente se elabora y se crea el periódico de la Organización Nacional Indígena de Colombia. También iban arquitectos, y cineastas como Francisco Norden. Recuerdo también a Juan Antonio Roda y a su hijo Marcos, que entró a la Escuela. Luis Eduardo “Parrita”, que era todo un personaje dentro del grupo. Él fue miembro del sindicato de fontaneros, muy afín del gobierno de Albania es una historia muy particular. También nos visitaron artistas como María Paz Jaramillo, la hermana de Kalmanovitz, Mady Samper, Gustavo Zalamea, hijo de Marta Traba, y algunos extranjeros como por ejemplo el pintor puertorriqueño Antonio Martorell; al pintor norteamericano Ned Truss le hicimos un trabajo. También recuerdo vagamente a un uruguayo. Y gracias a unos contactos que teníamos se trajeron varios afiches del Poder Popular en Chile, que fue bellissimo; eso fue lo que nos animó muchísimo para tratar de hacer un cambio.

WAL: ¿La inclinación por el “cartelismo” sale de ahí?

JM: No, el “cartelismo” es viejo, incluso en Colombia. Nosotros nunca pensamos si era cartel o no; lo importante era que teníamos que hacer algo. Esa era la urgencia... se hablaba del afiche.

Se hizo un trabajo para el comité de los Barrios Orientales, con motivo de la Avenida Circunvalar, a la que se llamó la “avenida de los serruchos”; fue

un afiche o periódico mural. Fue un trabajo que elaboramos con Jorge Villegas, Enrique Santos, María Teresa Rubino y otra persona cuyo nombre no recuerdo.

Sylvia Juliana Suarez (SJS): ¿Cómo funcionaba el periódico mural? ¿Se elaboraba en el sitio? ¿Hacían varias copias?

JM: Bueno se hicieron muchos para pegarlos en las calles; estos se imprimieron en una imprenta de carteles muy conocida llamada Olimpia, que quedaba en la carrera 9° entre calles 5° y 6°. Se colocaban a lo largo de la circunvalar en compañía de los miembros del Comité Pro-defensa de los Barrios Orientales. El cartel era acompañado de una ilustración, fotos y un texto alusivo al tema, que decía cosas como: “¿Quién se beneficia con la construcción de la avenida de los cerros? Un burgués, los urbanizadores, los políticos. ¿Quién pierde? Los pobres. ¿Quién rompería este cartel? Un lambón de la alcaldía, un policía, un miembro del DAS”. Ud. No lo es. Hubo varios voluntarios para pegarlos.

Era por estas cosas que nos animábamos. Veíamos que algo de lo que hacíamos podía ser efectivo. Seguramente habríamos podido ser una de las primeras escuelas en estudios de comunicación o este tipo de trabajos, porque teníamos los elementos y contactos.

MCC: ¿La asignatura de carteles ya existía en la Nacional en ese momento?

JM: No existía como tal; estaba incluida en la clase de ilustración. Recuerdo que el maestro que me dictó esta asignatura fue Mario Romero. Pero fue con David Consuegra, cuando él se vincula a la Universidad viniendo egresado de la Universidad de Yale, que la Carrera de Diseño Gráfico cambia y se reestructura.

SJS: Volvamos al periódico mural que hicieron a propósito de la muerte de Tuto González...

JM: Tuto González era líder estudiantil en el Cauca; lo matan las balas oficiales, la policía. Él escribió un poema antes de su muerte y lo usamos para



Diego Arango y Nirma Zárate, *Agresión del imperialismo a los pueblos*, fotoserigrafía, 1972.
Archivo: Proyecto Bachué.



Diego Arango y Nirma Zárate, *Agresión del imperialismo a los pueblos*, fotoserigrafía, 1972.
Archivo: Proyecto Bachué.



Diego Arango y Nirma Zárate, *Agresión del imperialismo a los pueblos*, fotoserigrafía, 1972.
Archivo: Proyecto Bachué.

hacer el montaje del periódico mural. En esa época estábamos encantados con el dazibao, el periódico mural chino que aparecía en las paredes para denunciar hechos sin mencionar la autoría; éste es el origen de ese tipo de trabajos.

SJS: Con una gran dignidad...

JM: Claro, también. Ésta es una de las cosas que me molestaba en la Universidad en aquel entonces. Ahora eso parece superado, aunque todavía hay profesores que lo estimulan. Ese culto a la pobreza y esa glorificación de la miseria... Hay siempre una actitud de 'pobretarse', de apoyar que se asuman sólo como empleados y no como empleadores o empresarios. Es una actitud mendicante... falta dignidad, y esto se transmite a la población y por ello la gente piensa en la izquierda como si no fuera una promotora de dignidad. Recuerdo que al Taller 4 Rojo, en la primera etapa, llegó un muchacho que había trabajado con gente de izquierda en Uruguay; llegaba desgreñado, con las medias molidas, que se las comían los zapatos, mal vestido; él estaba convencido de que esa vaina lo hacía más revolucionario, cuando todo indicaba lo contrario: eso lo hacía reaccionario. Porque el tema es la repartición de la riqueza y no la repartición de la pobreza. En el Taller trabajaba Jaime Muñoz, un líder del barrio Las Colinas, al sur de Bogotá. Siendo obrero y líder, él estaba convencido de que si les daba un lugar digno a sus hijos ellos se iban a volver reaccionarios. Y ¿qué sucedió? Se convirtieron en eso: terminaron en una mierda. Eso no vale la pena comentarlo.

Diego y Nirma le dieron a Jaime las baldosas que tenían cuando se arregló la casa donde iba a funcionar el Taller; también un sanitario y ladrillos para que por lo menos hiciera un baño para su familia y no tuviera la porquería que tenía. Sin embargo no lo hizo. Duró tiempo con el material arrumado y nada. Yo tengo una fotografía del cuarto donde dormían. Uno mira ese ambiente y se hace muchas preguntas. Esto es lo que queríamos en el Taller: dignificar a la persona, dignificar a través del arte. El artista como creador debe aportar al imaginario la sensibilización y la educación. El hecho de no estar sometidos a grupo alguno o a las leyes del mercado, nos permitía cierta libertad.

MCC: En este sentido, ¿qué era el arte para el grupo? ¿Cómo creían ustedes que dignificaban a través del arte?

JM: Había un consenso sobre la necesidad de evaluar diferentes conceptos del arte y del artista: el del arte por el arte, el del arte comprometido, el del arte burgués, el del arte proletario; y en general se quería evaluar el funcionamiento de las leyes del mercado. Más que tratarse de un problema de habilidad e imaginación que se impone en una sociedad, se trata de romper con los esquemas de la cultura predominante, de ver qué pasa en la situación histórica del momento que se vive, cuál es su simbología y si verdaderamente ésta representa el momento.

En ese momento existía ese arte que imitaba al realismo socialista; si bien quería exaltar y ser una propuesta que mostrara al trabajador, a la mujer luchadora —como en el caso de Clemencia Lucena, que imitaba las imágenes de ese movimiento que se impuso en la China—, creo que el problema no era esa representación de la realidad, si bien podía ser importante. Lo que se discutía en el Taller era cómo podíamos generar un estilo más nuestro, una nueva forma de lectura visual propia, sin perder de vista que el mensaje fuera tanto informativo, como explicativo y estético.

Empezamos a ver la gráfica cubana. Después empezamos a ver que en Chile estaban haciendo algunas cosas a nivel de la música, del teatro... Luego vimos cómo iban las artes plásticas en Costa Rica, en Uruguay... Simplemente tratábamos de buscarnos a nosotros mismos en esa mezcla de todas esas cosas... que no es tan fácil.

SJS: ¿Cómo eran los vínculos con otros países de América Latina? ¿Por qué medios establecían esos vínculos... por ejemplo una revista, una bienal... algún circuito alternativo?

JM: No. Lo que hacíamos era mirar los trabajos de otros artistas. Pero lo que tú estás diciendo es interesante; una de las cosas que hizo fracasar todas estas intenciones fue la manera como intentamos multiplicar un vínculo a nivel de las organizaciones o a nivel de las asociaciones. La intención de hacer una asociación que se planteó en Cuba, una organización



Taller 4 Rojo, Manuel Quintán Lame. 1973. Archivo: Diego Arango.

que uniera todo el arte de Latinoamérica, fracasó. Fue una cuestión de papel... entonces se perdió; debimos habernos unido con las organizaciones de México, que tenía bastantes y muy buenas; con las de Ecuador, las de Uruguay y Brasil, pero no lo hicimos. Yo creo que esto es una falla muy típica de nosotros: nos faltó tener más visión.

MCC: En las entrevistas que hemos hecho a Fabio Rodríguez y a Umberto Giangrandi, hemos hablado sobre las diferentes salidas de campo que ustedes realizaron como parte de la dinámica de la Escuela Taller. ¿Cuál era su finalidad?

JM: Queríamos tener contacto con diferentes organizaciones para hacer presencia en otras partes del país, porque ya se había tenido esa posibilidad aquí en Bogotá. Queríamos trabajar no solamente en lo teórico, sino también ir a la praxis. Yo viajé a Cravo Norte, porque gracias a la amistad que tenía con Germán Castro Caicedo y a las mediaciones de Enrique Santos, conseguimos el apoyo de Panamerican Films. Viajamos con la idea de hacer el trabajo que Jorge Villegas tenía en mente sobre la matanza de los indígenas Cuibas, en Arauca. Allá llevamos la revista que habíamos realizado con Villegas, *El Papa visita un país inmensamente católico*, y la comentamos con la comunidad; esto generó malestar con el pastor evangélico del lugar, porque él consideró que era un material subversivo y que generaría malestar en la comunidad. Por esa razón no volvimos. Sin embargo, fue una experiencia personal que me llevó a preguntarme ¿qué es lo que estoy haciendo? ¿Dibujando y haciendo maricadas? Tengo que buscar otras maneras de ayudar a esta gente... lograr que tengan un medio creativo para difundir temas relacionados con el problema indígena. El fin era conocer la comunidad y dar a conocer su situación.

Otra salida que hice fue al Cauca, a Coconuco, cerca de Popayán. Este viaje lo organizamos con un contacto que nos dio Víctor Daniel Bonilla. Coconuco es un resguardo indígena donde se realizaron los primeros procesos de recuperación de tierras. No se trataba de hacer una invasión, sino de la recuperación de la tierra, que era una cosa diferente. También hicimos una salida con Diego, Nirma, Villegas y Germán Rojas a Tunja, a donde un campesino en Miraflores que era de la Asociación de Usuarios

Campesinos de Boyacá. El contacto lo hicimos a través de un abogado de apellido Salamanca no recuerdo su nombre. La intención era hacer una cartilla tipo foto-novela para abordar el tema de la reforma agraria. Aún conservo el borrador, aunque no se pudo hacer por falta de financiación.

También estuve en la Guajira con un cacique indígena llamado Napoleón, del grupo Wayúu, con el fin de ilustrar el tema indígena en Colombia. Con Villegas, Enrique Santos, María Teresa Rubino, Juan Perilla y algunos más, hicimos una travesía desde el Orinoco hasta Barranco Minas, que era un asentamiento reciente de colonos. Después, con la revista *Alternativa*, fui a varias partes: al Puracé, a San Francisco, a Caldono, a Piendamó, a Popayán... Siempre para traer información e ilustrar la revista.

WAL: ¿Cómo se organizaban las salidas? ¿Quién establecía el contacto?

JM: Cuando nos fuimos a Miraflores, Boyacá, ya teníamos contacto con unas organizaciones, contacto que habíamos logrado por medio de amigos. No había jerarquías. Se trataba de apoyar una propuesta o un proyecto. Primaba el interés, el deseo y el gusto. Entonces, viajábamos aquí, allá y allá...

WAL: Yo quisiera que nos devolviéramos a la Escuela de grabado del Taller. ¿Cómo estaba organizada? ¿Cuándo arrancó? ¿Qué tipo de alumnos tenían? ¿Cuáles eran las prácticas? ¿Quiénes eran los profesores, los alumnos? ¿Había un esquema curricular formal? ¿A qué hora funcionaba? ¿Había matrículas o no?

JM: Bueno, cuando se fundó el Taller, lo primero que hicimos fue crear un programa curricular: qué se va a ver en un primer semestre; segundo semestre; tercero y cuarto semestre. De todas maneras, como estábamos comenzando, en el camino las cosas podían ir cambiando. Se veía serigrafía, grabado, historia del arte; se veían aspectos políticos del arte y la fotografía. Cada uno de los miembros dictaba una materia. Umberto Giangrandi tenía el taller en la calle 20 con carrera 11; allí se realizaban las actividades relativas al grabado en metal. Lo demás se hacía en la sede de la Escuela en La Candelaria. Ahí estaba el laboratorio de fotografía, que

era la materia que yo dictaba. Diego daba Historia del Arte; Nirma, Dibujo y ellos dos, en conjunto, enseñaban fotoserigrafía. A veces organizábamos salidas con los estudiantes y a la vuelta nos reuníamos en los salones para discutir.

¿Qué tipo de estudiantes venían? Imprimimos el catálogo, hicimos la publicidad respectiva y empezaron a llegar diferentes tipos de estudiantes. No solicitábamos que tuvieran título de bachiller. Que yo recuerde... Primero llegó gente que conocíamos como Roda con su hijo Marcos; Gabriela Samper y su hija Mady; la hermana de Kalmanovich, Parmenio, Carlos Rojas Neira y algunos otros que fueron recomendados. A ellos los organizamos en el Taller con estudiantes de diferentes estratos. Posteriormente se vincularon personas de diversas organizaciones, pero fueron pocas.

Para iniciar las clases la Escuela se organizó en dos horarios: uno en la mañana y otro en la noche. Primero había una parte teórica y luego una práctica. Y empezamos a buscar apoyo para desarrollar una colección de audiovisuales y la biblioteca, porque no teníamos... Sólo nuestras bibliotecas personales, los libros de cada uno, que compartíamos.

WAL: Hablemos sobre las salidas con los estudiantes. ¿A qué partes de la ciudad iban? ¿Cómo trabajaban?

JM: Íbamos a diferentes sitios; hablábamos mucho con los estudiantes para que, cuando hicieran el trabajo, estuvieran atentos a las relaciones que iban a hacer, al por qué, al para qué y cómo iban a hacer tal o cual trabajo. No se trataba simplemente de desarrollar el trabajo manual y ya. Hacíamos muchos dibujos, fotografías....

WAL: ¿La pregunta por lo político se daba de antemano o aparecía en la práctica?

JM: En la práctica les proponíamos preguntas como ¿por qué está haciendo eso? ¿Cuál es su interés? ¿Qué es lo que quiere formular? La cuestión, sea como sea, eso no se puede negar, tenía que ver con las influencias de la izquierda del momento. Sin echar la perorata

pero si diciéndola: ¿Cómo ha evolucionado el arte? Por ejemplo, en el Renacimiento, ¿cómo eran las relaciones entre el arte y la política? ¿Cómo era el trabajo de Brueghel? ¿Cómo trabajaban Goya, Picasso...? ¿Cómo surgieron obras como el *Guernica*...? ¿Qué fue lo que pasó allí? ¿Por qué? Se trataba de introducir todos esos temas. De la misma manera se abordaba la cuestión del cartel: ¿cuáles eran los elementos que lo conformaban? ¿Para qué servían? Todo eso dinamizaba el trabajo... No estábamos pensando en hacer cositas bonitas sino en ir más allá; tratar de conceptualizar un poco más el trabajo. Por eso invitábamos personas de afuera, para enriquecer las discusiones... Y que éstas no se quedaran solamente en el tema de la estética, sino que fueran más allá, tratando de ver cuál era la función del arte.

Por eso pienso que es complejo separar lo académico de lo que estaba pasando políticamente al lado en el Taller.

La Escuela dura como dos años. Después yo me retiro y me dedico a trabajar de planta en la revista *Alternativa*. La Escuela sigue con Diego, Nirma, Umberto y no recuerdo quién entra a dictar otras materias.

MCC: ¿Cuál fue el mayor logro que alcanzó el grupo? ¿Cuál era la ventaja que veían al trabajar colectivamente?

JM: Yo creo que el mayor logro del Taller 4 Rojo fue desmarcarse de cualquier partido político u organización y evitar el encasillamiento. Otro aspecto importante fue el trabajo en grupo, en contacto con personas de disciplinas diferentes al arte. Una de nuestras producciones más significativas fue el material audiovisual en defensa de los presos políticos que elaboramos para que Ricardo Villa Salcedo, uno de los abogados defensores de los derechos humanos en Colombia, lo presentara en una Asamblea organizada en el Congreso de la República.

Este material ya no existe porque al amigo Ricardo Villa... lo mataron en Santa Marta... Fue una época muy dura... Algunos artistas que cayeron presos en esos años fueron Gabriela Samper, Feliza Bursztyn, Carlos Álvarez y Julia, su esposa; Manuel Vargas... y muchos otros. Fue la época



Página dedicada a la defensa de los barrios de los cerros orientales de Bogotá. Revista *Alternativa*, No. 3, febrero de 1974. Archivo: Jorge Mora E.

en que empezaron a hacer toda una persecución y una cacería de brujas. Encarcelaban a cualquiera que dijera o manifestara su posición contra el gobierno de turno. Igual que ahora; eso no ha cambiado.

WAL: ¿Tú dirías que el trabajo del Taller 4 Rojo logró perpetuarse?
¿Existen artistas de otra generación que recojan esa perspectiva ética y poética que ustedes experimentaron en su búsqueda?

JM: Yo creo que el Taller dejó un punto de partida. A mí me ha sorprendido bastante cuando algunas personas me han buscado para hablar sobre el Taller 4 Rojo y me han hecho pensar hasta qué punto ha causado un impacto o ha sido algo importante dentro de la historia del arte. Posiblemente sea así y no me di cuenta. Fue como evitar el tema y cortarle el paso a la historia. Ahora que estamos desarchivando los recuerdos y reencontrándonos en el tiempo es cuando la memoria enriquece aquellos momentos y permite comparaciones en la distancia. Se trata de reconstruir la historia de ese momento porque hay un vacío sobre este tema, porque se siente una ausencia.

WAL: ¿El legado del Taller 4 Rojo tiene continuación en el mundo de los movimientos sociales o se extinguió?

JM: Las luchas continúan porque el modelo económico no ha cambiado. Ha cambiado el sentido de trabajo... Yo creo que los movimientos sociales disminuyeron por el conflicto interno; eso no se puede disimular. No percibo el sentido grupal, aunque posiblemente exista. Las formas de concebir el arte y la representación de las luchas son diferentes.

WL: Amplía esta perspectiva... ¿Ninguno de los estudiantes de la Escuela perpetuó los puntos de vista defendidos por ustedes tanto a nivel pedagógico como político? ¿No recuerdas el nombre de algún estudiante que haya seguido trabajando en el cartel?

JM: No recuerdo nombres de cartelistas, pero sí se realizaron muchos trabajos que no se conocieron por la carencia de distribución o porque la socialización ha sido mínima. De todas maneras han sido importantes

porque generaron un cambio... incluso la misma izquierda, esa izquierda ortodoxa, también cambió un poco. El Taller generó ese tipo de comportamiento, ese tipo de actitud, que permitió que se hiciera un arte diferente u otra manera de representación.

WAL: ¿El grafiti?

JM: El grafiti puede ser... porque luego se hicieron unos grafitis con un carácter... Cosas de mucha sutileza. Por ejemplo, yo recuerdo varios grafitis: unos de carácter político y otros de carácter social; otros son simplemente mamadera de gallo: “Ya viene Jesús... escóndanse”. “No soporto mi ego, Alejandro El Grande”; cosas así... Hay otros grafitis políticos que llaman la atención como “Vera Grabe verá grave su situación”. ¡Miércoles! Entonces las personas hoy pueden ver eso y preguntarse qué significa o qué significó. “La justicia es coja pero llega, Navarro Wolf” o “La caja vocalional roba por vocación”. Hay un grafiti, por ejemplo, que es fuerte y duro pero es del carajo, y dice: “Las putas al poder porque sus hijos ya están en él”... Son vainas así, que de verdad juegan con algo...

WAL: ¿Consideras que existe alguna continuidad entre el trabajo del Taller 4 Rojo y el movimiento del grafiti en la década de los ochenta? Yo creo que la pregunta que se hacen ustedes por la comunicación, por el espectador, es muy importante para entender lo que va a suceder en esa escena.

JM: El Taller desaparece hace cerca de treinta años. De todas formas, fueron sembradas algunas semillas. La sociedad se ha transformado, y son las circunstancias sociales, políticas y económicas las que empiezan a determinar nuevos roles. La comunicación y su análisis han cambiado. Ya no es como antes; ahora hay nuevos teóricos como Omar Calabrese y Umberto Eco, estudiosos de los conflictos en la comunicación; eso también hace reflexionar a los estudiantes, aunque, comúnmente, ellos no dejan de tener en cuenta referentes pasados. De todas maneras, son transiciones que se van dando con el paso del tiempo y, paralelo a ello, hay circunstancias que van obligando a que el estudiante, el profesional o el artista vayan tomando estos referentes.



*Recuperación de las tierras de los indígenas Coconuco. Cauca, 1974. Fotos: Jorge Mora E.
Archivo: Jorge Mora E.*

MCC: ¿Que falló en el Taller?

JM: Hoy me doy cuenta de que la Escuela falló por no haber generado una corriente, haberse multiplicado y haber dejado multiplicadores. Y no es que nosotros fuéramos a cambiar el país... ¡No! Pero sí debimos haber dejado una escuela.

¡Fuimos egoístas! ¡Fuimos mezquinos! Tengo que hacerme una autocrítica... Si los otros compañeros no la hacen, no importa; pero yo sí me la hago. Fuimos mezquinos con nuestro país. ¡No fuimos capaces de romper con el individualismo! ¡No fuimos capaces de romper con ese ego! No se puede justificar con buenas palabras, con la articulación de la semántica; la realidad hoy es otra. Estamos todavía peor que antes.

Cuando yo veo las obras de Doris Salcedo me conmueven; me conmueven porque hay una cuestión muy, muy profunda. Y su obra afecta en cualquier lugar. En cambio, nosotros solamente llegamos a unas pocas personas, a un grupito por ahí. No hicimos gran cosa. Yo creo que es necesario romper con una serie de esquemas y saber que hay que cuestionar un poco hasta dónde el arte es reflejo del compromiso del artista; el compromiso de llegar y mostrar lo que ha sido una sociedad. Es la memoria. Es la memoria que permite ver la estupidez humana. No es que vayamos a transformar, ni es que vayamos a cambiar el mundo, pero por lo menos debimos ser capaces de mostrar, como lo hicieron desde la época de las cuevas de Altamira; por ejemplo, cuando nosotros vemos cómo cazaban, o cuando vemos todos los cuadros de Delacroix y de Goya que van reflejando toda una sociedad. O cuando leemos las obras de Zolá, que nos dicen cómo fue París en el tiempo de la Comuna; del mismo modo, cuando leemos *Soledad Brother: cartas de prisión* de George Jackson o *El tiempo de los asesinos* de Henry Miller.

WAL: Una última pregunta. ¿Crees que hay alguna actualidad en la obra del Taller 4 Rojo? ¿Hoy qué le dice a alguien? ¿Le dice algo a las jóvenes generaciones?

JM: Creo que sí se está pensando, sí hay un interés actual en ver lo que significó el Taller 4 Rojo, entonces sí hay una repercusión. Considero que

parte de la juventud es escéptica, aunque existen algunos comprometidos con la educación y se dan visos de solidaridad de otros grupos en temas tan sensibles como la salud. En la política siempre hay contiendas oscuras tantos grupos criminales, como grupos que desean influir indirectamente en política. Veo con preocupación que hay sectores de la Universidad que carecen de compromiso consigo mismos, se limitan asistir y nada más. No quieren investigar, no se quieren comprometer y eso a mí me decepciona.



Recuperación de las tierras de los indígenas Coconuco. Cauca, 1974. Fotos: Jorge Mora E.
Archivo: Jorge Mora E.

**Fabio
Rodríguez
Amaya**

William Alfonso López (WAL): ¿Cómo era un día de trabajo del Taller 4 Rojo? ¿Cómo eran las jornadas de trabajo? ¿Había una agenda de trabajo?

Fabio Rodríguez Amaya (FRA): Hay que diferenciar grados de vinculación. Había quienes tenían que ver con la parte teórica y otros con la parte ejecutiva. Yo, por ejemplo, tuve al comienzo una vinculación más práctica. Fuera de mis clases en la Universidad, iba fijo todas las mañanas al taller de La Candelaria, y todas las tardes a trabajar en lo mío, en el taller de Umberto, en la carrera 12. Yo, que era más un grabador de tipo tradicional, empecé a asimilar rápidamente las nuevas técnicas fotomecánicas y fotoserigráficas. Trabajé en todo el aspecto gráfico y fotográfico de los primeros catorce o quince números de *Alternativa*: diagramación, fotomecánica, separación de colores, diseño, fotomontajes. En fin, colaboré en la realización práctica de trabajos colectivos que después se expusieron en muchas partes de Colombia

y América Latina. Colaboré estrechamente con Nirma, Diego y Umberto en la realización de algunas de las grandes serigrafías del Taller.

Justo en ese momento, comienzan a ventilarse en el Taller tres cuestiones importantes: primero, la vinculación del grupo a las actividades políticas con sindicatos, organizaciones obreras, campesinas y estudiantiles; segundo, el método de discusión y la definición de lo que se podía hacer y qué era necesario investigar en lo teórico y en lo práctico; y tercero, la necesidad de constituir la Escuela Taller 4 Rojo.

WAL: Detengámonos en esos tres aspectos. Quisiera que empezaras por el tema de la configuración poética y plástica, y la configuración conceptual de esas obras que mencionas. ¿Cómo se constituían? ¿Se reunían a tomar apuntes? ¿Hacían bocetos?

FRA: No había un método único. Se experimentaban cada vez formas diferentes. Se proponía un tema y se arrancaba, por lo general, de una sugerencia visual; se hacían pequeños esquemas, bocetos; se elaboraban diagramas y se trazaban en folios. Cada uno tomaba apuntes, trataba de elaborar las diferentes ideas y de aportar para definir, por ejemplo, elementos constitutivos de esa obra. Claro, había una parte de discusión, para fijar las ideas y se hacían propuestas. Tomo como ejemplo el afiche de denuncia sobre los artistas “vendados” o vendidos: focalización de elementos, definición de los mismos (la bandera, la multiplicidad de brazos, el uso de logotipos, el artista vendado), objetivos comunicativos, elementos compositivos, definición de propuestas. Después se entró en la fase ejecutiva: el modelo, que es Giangrandi, las tomas fotográficas, la elaboración, la selección de la frase, la preparación de telares, la impresión de la serigrafía. Éste es un buen ejemplo del trabajo colectivo, con participación de todos los integrantes del Taller 4 Rojo.

WAL: ¿Y quién materializaba la propuesta? ¿Quién la realizaba?



Taller 4 Rojo, *El capitalismo en cultura ha dado todo de sí y no queda de él sino el anuncio de un cadáver maloliente: en arte, su decadencia de hoy*, fotoserigrafía, Ca. 1972. Archivo: Proyecto Bachué.

FRA: Había quien intervenía más y quien intervenía menos. Pero no era nuestra preocupación principal pues no había roles hegemónicos, aunque sí se tendía a una cierta capitalización, a un cierto protagonismo. Sobre todo en la fase ejecutiva, por los conocimientos técnicos. Quien intervenía, intervenía en donde fuera útil. En fotoserigrafía fundamentalmente eran Diego y Nirma; en técnicas lito-zinco-fotográficas, Umberto. Granada menos en esta fase pero mucho en la concepción. Yo trataba de colaborar con todos, fungía de asistente, de “*garçone*”, pero fotografiaba, diseñaba e imprimía.

WAL: ¿Y la participación de Carlos y Giangrandi? ¿Se daba al nivel conceptual?

FRA: En el caso de Umberto, no sólo conceptual. Se sabe que él es un artista con un gran oficio, es principalmente un grabador. Granada era más pintor pero estaba en una época en la que sólo le interesaba alimentar debates. Durante esos años, y por mucho tiempo, dejó de pintar; posiblemente porque estaba pasando por un momento de transición o por un momento de confusión. Junto con Diego Arango, era quien más insistía en la necesidad de aclarar cuestiones políticas. Los dos instaban casi angustiosamente en las cuestiones teórico-políticas. Nirma era realizadora y no amaba las discusiones interminables. Jorge Mora hacía fotorreportajes; yo lo veía poco pero habíamos sido compañeros de universidad e hizo mis primeros retratos para un catálogo en 1969. La colaboración y la participación eran de todos modos muy estimulantes. A veces se nos iba la mano en las discusiones pero al final se realizaban trabajos.

Sylvia Juliana Suarez (SJS): Fabio, efectivamente nosotros hemos pensado abordar el Taller 4 Rojo como un proceso y no como una objeto de estudio cerrado y coherente que comenzó en el 72 y acabó en el 74. Abordarlo, en este sentido, significa que vamos a desarrollar un análisis en torno a tres ejes de trabajo que, creo, coinciden bastante con los temas que nos acabas de mencionar. Uno es el trabajo pedagógico que ustedes desarrollaron, otro es la propuesta gráfica y, finalmente, están los procesos de trabajo de campo o de investigación que desarrollaban. Pero a mí me gustaría, recogiendo la pregunta que William hizo sobre su forma de

trabajar, que nos cuentes sobre esas tres vertientes del trabajo... Supongo que estaban mucho más vinculadas de lo que uno percibe...

FRA: Uno de los elementos que permiten la integración del Taller 4 Rojo es la convergencia de diferentes individualidades con un doble común denominador: ser artistas y querer desarrollar una obra con valores estéticos altos pero con una proyección social y política igualmente importante y amplia, fuera de los esquemas y de los canales tradicionales, en una sociedad de clases, racista y de mercado, como la colombiana.

La convergencia se da además por la elaboración colectiva del trabajo que, tratándose de grabado y de múltiples, no implicaba enormes esfuerzos económicos. El objetivo era llegar a producir un tipo de gráfica popular; al que se tuviera acceso masivamente y no vinculado a los viejos mecanismos de difusión del arte. Nos impulsaba la necesidad de abordar problemáticas significativas de la realidad colombiana e internacional. Esto fue generando la constitución de núcleos dentro del Taller. Nos incitaba a definir temas de trabajo: la salud, los manicomios, la infancia, las cárceles juveniles, los barrios marginales, la vivienda, el paisaje urbano, la inexistencia de un plan de desarrollo sistemático y orgánico de la ciudad, el descuido del campo, la prostitución infantil y juvenil, las minorías indígenas, la violencia, el imperialismo.

Con asiduidad nos propusimos salir a hacer trabajo de campo, a fotografiar, a filmar. Y nació el interés por un acercamiento real a sectores del proletariado urbano y campesino, a las organizaciones —precarias o naciendo, por cierto— como la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC). También nos interesaba la difícil situación de los sindicatos.

Yo, que era el más joven e inexperto del grupo y estaba apenas en los comienzos, me sentía bombardeado por una serie de urgencias y por la necesidad de afrontar la realidad con instrumentos nuevos, que no tenía. Yo, que no era fotógrafo, comencé a serlo. Bueno, me puse a hacer fotografía y a usarla como un medio de trabajo. Entendí perfectamente que el trabajo en el vasto campo de la gráfica artística sí puede tener un objetivo concreto. Hay que considerar también la vinculación del Taller a *Alternativa*.



Villa de Leyva (primera, tercera y cuarta) y cerca a la laguna de Tota (segunda), 1973. Fotos: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.

Corregir este pie de foto



Cerca a la laguna de Tota, 1973. Fotos: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.

Algunos miembros del Taller, ya en el año 69 o 70, nos habíamos encontrado como parte del grupo que firmó la constitución del primer Comité Contra la Tortura y por los Prisioneros Políticos en Colombia. Ahí, además de Granada, Umberto, Diego, Nirma y yo, estaban Gabriel García Márquez, Enrique Santos Calderón y Salomón Kalmanovitz, entre otros. Era un grupo mixto, importante pero, imagínense, con el sectarismo de esos años. Nosotros éramos el único grupo de artistas y los vínculos eran simples: por afinidades, porque nos interesaba integrarnos a las luchas en un país que de democrático no tenía sino la etiqueta. Viéndolo ahora, creo que no pudimos integrarnos cabalmente como artistas, plásticos o visuales, a nivel interdisciplinario con otras áreas de trabajo en el arte. Había barreras y mucha desconfianza y hay que verlo en el contexto político del momento. Me preguntaba, y pongo sólo un ejemplo, ¿pero Enrique Santos Calderón, qué tiene que ver con nosotros en un trabajo de tipo político o estético de esta clase? Él tenía una proveniencia específica y, a su regreso de los Estados Unidos, de estudiar periodismo, se integró a *El Tiempo*. Era un liberal más y de familia presidencial

Si se hace un análisis *a posteriori* de toda esta situación que estoy contando así —porque también la realidad era caótica, al igual que el Taller 4 Rojo—, no existía una orientación definida, una línea clara. Ocurrían cosas como que un día Granada se levantaba y llegaba a mi casa a las 6 de la mañana y me decía: “Considero que en la reunión de ayer hay una desviación sobre este punto”. Más tarde llegaba donde Diego, e igual. Lógico que se armara el debate, era inevitable. Y eso era desgastador, desviaba, minaba, creaba conflictos. Hay otro aspecto serio por considerar: la preparación de los miembros del Taller 4 Rojo, sus lecturas, sus conocimientos de filosofía, de economía, de política. A mi modo de ver, muy escasos. Los pintores en general solemos ser ignorantes, los artistas menos.

Pensar en restituir una imagen clara de ese momento es como una especie de oxímoron; es absurdo pues el panorama del momento en Colombia y, en general en América Latina, era confuso, desdibujado, complejo. La única imagen clara es la del caos. Así era todo en ese momento. Las desconfianzas, por ejemplo. Recuerdo que Diego Arango tenía una actitud

muy peculiar, muy individualista. Oscilaba entre la supuesta clandestinidad, el secreto y el complot. Era muy de él reivindicar sus relaciones personalísimas. Decía por ejemplo: “Hoy me encontré a García Márquez para discutir sobre la revista *Alternativa*”. No había generosidad, comunicación ni la voluntad de compartir totalmente.

También hay que tener en cuenta que cuando me integro al Taller, yo iba a cumplir 23 años. Entre Granada y yo hay veinte años de diferencia; entre Nirma Zárate y yo, hay quince años de por medio y Giangrandi es 10 años mayor que yo. Es decir, en el Taller nos encontramos gente en ese momento de veinte, treinta y cuarenta años. Entonces imagínense el enredo que implicaba eso. Granada tenía una formación de pintor clásico tradicional; Giangrandi tenía una formación similar que había logrado superar porque mantenía un proyecto investigativo muy fuerte en el grabado; Diego Arango no tenía los instrumentos del artista en el sentido tradicional: usaba las máquinas fotográficas, primero empíricamente, y después va a Inglaterra a estudiar, y hacía fotomontajes. Nunca vi una pintura, un dibujo, un diseño o un croquis de Diego Arango. Él no tenía la misma “cocina” nuestra. No es que sea un defecto, pero sí una característica por considerar. Nirma, en cambio, provenía de una larga experiencia como pintora abstracta, que evolucionó hacia el Pop en la época de Beatriz González, Santiago Cárdenas y Ana Mercedes Hoyos. Ella lo hace a través de las fotografías que elabora y proyecta.

Cada uno de nosotros viene de una formación distinta. Yo vengo de una formación, como conté, que se da a través de la experimentación, por un lado, y de la formación del artista en el sentido estricto: el dibujo, la anatomía, el color, la investigación de materiales, el trabajo pictórico, la búsqueda de poéticas. Hay que considerar también ese fenómeno.

SJS: Al hablar contigo y volviendo sobre la relación entre esos ámbitos de trabajo —el pedagógico, la investigación de campo, la gráfica—, aparece con mucha contundencia la fotografía como elemento articulador. ¿Es una hipótesis errada? Me parece que la fotografía permitía articular todas sus actividades; está en el fundamento de la documentación de sus salidas



Villa de Leyva, 1973. Fotos: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.



Villa de Leyva, 1973. Fotos: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.

de campo a los manicomios, a las casas juveniles; también aparece como elemento plástico y poético en el desarrollo de la gráfica; y creo que juega un papel central dentro del carácter testimonial de su obra.

FRA: La fotografía es uno, no el único, de los elementos articuladores. A la distancia de 30 años, hacer un ejercicio de memoria para recordar cómo era ese momento, me pone muy tenso pues las relaciones entre los miembros del Taller 4 Rojo eran tensas. Había simpatía, había camaradería, había también alegría, pero en el momento en que intentábamos asumir los problemas que surgían cuando se planteaba que los medios expresivos se pusieran al servicio de una causa, no como resultado de una reflexión teórica sino de una actitud vital frente al arte, salían a flote las diferencias en el nivel formativo y en el nivel de la experiencia práctica. Esto manifestaba que había confusión. Había grandes diferencias en las búsquedas poéticas de cada uno de nosotros. Y esto se agudizaba por la urgencia de integrarnos en lo político, en la acción.

Había una gran dicotomía entre teoría y praxis. Para mí era importante, por un lado, la necesidad de estudiar, de discutir las poéticas, los lenguajes, los medios expresivos y los aspectos estéticos; por otro, que el Taller definiera una plataforma y alcanzara una línea ideológica y política precisa. Era importante que se vincularan estrechamente varios aspectos: el teórico, el ideológico y el político, al estético, expresivo y poético. Era vital. Cómo se vivía la experiencia colectiva era confuso.

Diego Arango, por ejemplo, insistía en la urgente necesidad de definir la línea política y evitaba otras discusiones; actitud que se convertía casi en una actitud dogmática. Nirma era una mujer de pocas palabras, con una gran capacidad de trabajo. Quería transformar en imágenes lo que se hablaba. Granada era hiperactivo en la discusión y en el debate, pero era el más confuso de todos y bastante conflictivo. Él nunca se puso una blusa para montar un acetato sobre un telar de serigrafía, nunca llegó a acidar una lámina de grabado. Había desniveles y diferencias. En Umberto había esa convergencia natural entre la necesidad de claridad mental y la manualidad. En mi caso, creo modestamente, había los dos elementos,

pero yo no encontraba el punto de encaje y andaba en la doble tarea de experimentar y definir lenguajes en lo formal y en lo conceptual.

Es ahí, entonces, cuando la fotografía se vuelve un elemento catalizador, pues el trabajo de registro, de documentación, de acercamiento a la realidad —los manicomios, la salud, la vivienda, la condición real de los diferentes niveles y clases sociales—, hace que indudablemente la fotografía se convierta en el medio más eficaz. Creo que Umberto y yo adquirimos las técnicas fotográficas que Diego manejaba muy bien. Umberto se convirtió en buen fotógrafo; yo, en uno que aprendió a usar ese instrumento. Queda abierta la cuestión de la absoluta falta de instrumentos teóricos, metodológicos, filosóficos y demás de los que los miembros del Taller 4 Rojo éramos absolutamente carentes. No sé la proveniencia de Diego. Yo venía de otra experiencia y sigo en ella: la de la cultura, en un sentido amplio, que considero imprescindible para el artista.

WAL: Me parece muy interesante que tú digas ahora “para mí era confuso”, cuando la experiencia previa de tu trabajo, es decir la experiencia en Paz del Río, parece muy clara: había trabajo con la comunidad —nos dijiste que habías dejado casi 30 grupos de estudio organizados—, había experimentación plástica de orden abstracto, pero también había dibujo ¿Por qué ahora te parece confuso ese momento?

FRA: Porque en el momento en que hay que incorporar la experiencia individual a un grupo de cinco o seis, que piensan cada una autónomamente, no es fácil. Y por la bifurcación de la que hablaba antes y que planteo en otros términos: ¿cómo hacer para que el trabajo de un artista con inquietudes sociales y políticas no quede en el panfleto? ¿En la mera denuncia? ¿Cómo hacer para lograr que el testimonio sea eficaz y no se reduzca a lo que se criticaba del realismo socialista o de los artistas vendidos al régimen de turno? Más otras mil cuestiones: testimonio, denuncia. Muy bien y ¿los valores estéticos?

La voluntad de integrarme al trabajo colectivo era clarísima. Mas comencé a advertir que había diferentes niveles de incidencia, de presiones internas



Fabio Rodríguez Amaya, 1974. Foto: Pedro Salamanca. Archivo: Fabio Rodríguez Amaya.

y externas, tentativas de liderazgo, tentativas de apropiación, incluso del mismo trabajo colectivo.

Ubiquémonos en el momento: la izquierda tradicional era una minoría. La conformaban el Partido Comunista y variados grupúsculos atomizados. Esa izquierda “oficial” era objeto de una aguda actitud crítica por parte, entre muchos otros, de los integrantes del Taller 4 Rojo. No compartíamos su línea política. Nuestros vínculos a ella se filtraban a través de Arturo Álope, de Pedro Alcántara, de algunos militantes del Partido, de militantes de la Juventud Comunista, y no eran para nada claros. También recibíamos presiones de los maoístas y de los grupúsculos camilistas; y había coqueteos de los trostkistas. Por su parte, el ELN era una organización guerrillera completamente desvinculada de la realidad política y social del país, que estaba tratando de crear condiciones para la intervención en la vida urbana y en la lucha política en la ciudad. Y luego estaba el EPL y las FARC y los socialistas.

Los artistas del Taller y personas allegadas a él eran figuras connotadas dentro del campo del arte colombiano. Granada era un pintor reconocido; Giangrandi tenía un nombre como pintor y grabador; Rendón y Alcántara eran artistas pluripremiados en los salones nacionales como dibujantes y grabadores. Cada uno de nosotros tenía una formación y una trayectoria. Todos éramos conocidos o reconocidos en el mundillo del arte. Yo era el más joven, pero comenzaba a ser, mal que bien, una figura pública.

WAL: Fabio, cambiemos de tema. Quisiera que te concentraras en la Escuela del Taller: ¿cuándo surge? ¿Por qué surge? ¿Cómo se articula todo este contexto que tú has planteado?

FRA: Es importante dilucidar algunos los procesos que suceden entre 1971 y 1974. ¿Por qué la gráfica? A mi juicio, por razones elementales. Primero, la pintura de caballete o cualquier forma tradicional de expresión artística estaba destinada a un uso y a un consumo limitadísimos respecto de nuestros intereses. La cuestión no era llenar de pintura los sindicatos. Nuestro problema —a partir del estudio y el conocimiento de lo que fue la integración del arte en la Revolución Mexicana, de lo que se estaba

viendo respecto a la integración del arte en la Revolución Cubana y en la Revolución China, en las luchas de liberación nacional en muchos países del mundo— no podía resolverse con los instrumentos del arte tradicional.

El cine era posiblemente un medio extraordinario para vehicular, pero era inaccesible para nosotros, pues en esos años cualquier filmación había que mandarla obligatoriamente a los laboratorios de los Estados Unidos. En cambio, una placa de zinc, una placa de cobre, el nylon o la seda eran cosas que teníamos a la mano. No implicaban enormes inversiones o costos exorbitantes. Al menos en ese momento existían, y también teníamos una infraestructura para trabajar, teníamos a disposición tórculos, laboratorios de fotografía. Todo se estaba construyendo con nuestros propios esfuerzos. Eran el resultado de un proceso de desarrollo y crecimiento individual en el campo artístico. Un punto sobre el que todos coincidíamos era en nuestra concepción de las artes gráficas como elemento vehicular, como elemento de elaboración de esas posibles poéticas y, sobre todo, de difusión. Si en ese momento hubiésemos accedido al vídeo y a otras tecnologías, el asunto habría sido diferente. Hay que entender el fenómeno del Taller 4 Rojo en el marco de las condiciones objetivas y las posibilidades técnicas y expresivas del momento.

Todo esto para decirte que de ahí surgió la necesidad de instituir una escuela diferente, alternativa, en la que se pudieran transmitir conocimientos y técnicas y se afrontara la enseñanza de manera distinta a la tradicional de las academias y escuelas de bellas artes en cualquier parte del mundo.

WAL: Desde esa perspectiva, la decisión de trabajar a partir de la gráfica es básicamente un problema de orden técnico y “objetivo”.

FRA: No solo. Cuando estábamos tratando de incorporarnos a un tipo de trabajo nuevo como el que proponía el Taller 4 Rojo, no arrancábamos de cero. Teníamos experiencias precedentes, pero nada sabíamos de trabajar en grupo, de “salir a la calle” y de no seguir aislados en el taller. Y las artes gráficas eran accesibles y brindaban mil recursos y perspectivas. Sobre todo en un país tan atrasado como era Colombia en el campo de las tecnologías aplicadas al arte.

Todos conocíamos profundamente la obra de Goya. *Los desastres de la guerra* y *Los caprichos* eran para nosotros ejemplo histórico del registro y el testimonio resuelto con los lenguajes del arte, con los instrumentos del arte, que seguían teniendo importancia y validez absolutas. Para entendernos estaba la experiencia de las vanguardias y las neo-vanguardias. El legado de José Guadalupe Posada y el Taller de Gráfica Popular en México, constituían otros grandes referentes históricos. Posada, con materiales más pobres que los nuestros, había dado respuesta al problema con una eficacia absoluta.

WAL: ¿Eficaz? ¿Por qué creían que él fue eficaz en su momento?

FRA: Sí, porque Guadalupe Posada desarrolló su obra y su poética en torno al fenómeno de la Revolución Mexicana y en torno a aspectos de la cultura popular. Como grabador estaba dando un aporte importantísimo; estaba descubriendo o inventando una poética nueva en torno a la mordacidad, la muerte y la ironía, con medios tecnológicos absolutamente austeros y tradicionales. Y había más ejemplos: Torres García en Montevideo, los pintores de San Pablo en Brasil

WAL: Quisiera que hablaras de los dos criterios implícitos en tu respuesta....

FRA: Me has pedido que me concentre en el por qué de la gráfica.

WAL: Claro, pero ¿el público no contaba?

FRA: Lógicamente que el público contaba.

WAL: Perdona que te interrumpa: ¿Qué público? Lo llamé público, pero no sé si así se le llamaba en aquel momento.

FRA: No, en ese momento se le llamaba destinatario. ¿Cuál es el punto en que la obra de arte va a tener un contacto fuera de su lugar de producción y con quién? Eso era decisivo.

Hay que pensar que los miembros del Taller 4 Rojo no pertenecíamos a las instancias oficialistas del arte en Colombia. Nuestra búsqueda de integración a la realidad del país no consentía patrocinadores que financiaran nuestras investigaciones. Tampoco había gente que le interesara mínimamente que cuatro gatos se preocuparan por salir del taller para que el arte tuviera proyección social o una mínima incidencia sobre sectores más amplios de la población. No teníamos recursos económicos porque no producíamos “obras”, no estábamos en el circuito de las galerías de arte —de las pocas galerías de arte— y, sobre todo, ninguno de nosotros fue jamás protegido de nadie, por ejemplo de Marta Traba; y esto hay que decirlo con absoluta claridad. No hay resentimientos. No hay reivindicación. Pero tiene un significado.

WAL: Has hablado de la gráfica a partir de la técnica y de las condiciones estructurales. Me gustaría que hablaras sobre la tradición gráfica de la cual beben.

FRA: Rendón y Mateus, por un lado, introducen las innovadoras formas de aplicación, utilización y experimentación del grabado tradicional; Giangrandi, Diego, Nirma, por otra parte, son los que traen las nuevas técnicas. En ese momento entro en contacto con la obra gráfica, por ejemplo, de Arthur Luiz Piza, de Nemesio Antúnez, de Wifredo Lam, quienes son reconocidos internacionalmente; y también conozco la obra de Rendón, de Alcántara, de Rengifo y Quijano, todos excelentes grabadores colombianos. Y con el trabajo de Jacobo Borges de Venezuela, Francisco Toledo de México. Además varios de mis amigos y compañeros estudiaron y trabajaron en Nueva York y en París, en el Atelier 17 de Hayter. Y la circulación de informaciones aumenta así como los catálogos, la bibliografía, las revistas, las impresiones originales. Los años sesenta fueron los años del grabado. A nivel internacional se valora finalmente esta forma expresiva y no sólo la técnica como forma autónoma, asignándosele valor como obra de arte.

WAL: En la escasísima bibliografía que hay sobre Taller 4 Rojo, se dice que sus integrantes escogen la gráfica porque sirve más fácilmente como instrumento político, por las posibilidades de reproducción y, además, porque

la obra de arte del Taller 4 Rojo —dentro del espíritu de represión— podía cambiar en algún sentido la realidad política a través de la transformación de la conciencia del espectador.

FRA: Es una formulación aproximativa y en cierto modo equivocada, al menos en la última parte. La pintura no era el elemento vehicular. Por el contrario, creo haberlo dicho antes, el cine hubiera podido serlo, al igual que hoy el vídeo. Sin embargo, aunque hoy día el trabajo en vídeo no requiere grandes inversiones económicas, en aquel momento el cine sí era inaccesible por los altos costos. No existía entonces y no existe el cine en Colombia, si lo comparamos con lo que ha sido el cine mexicano, argentino, brasileño o cubano. Lo que el Taller 4 Rojo veía en ese momento es que con recursos modestos y sin pertenecer a las camarillas que daban acceso a financiaciones, la reproducción a través del grabado y, más en general, del múltiple, ofrecía una posibilidad de acceso a un público mayor. No nos engañábamos: una placa de grabado, por más de que uno le haga tratamiento electrolítico, no aguanta un tiraje superior a los 150-250 ejemplares. Por su parte, la serigrafía ofrecía una posibilidad mayor aunque, en ese momento, hacer 500 serigrafías era casi imposible. No existía tecnología para eso.

Lo que sí decíamos y nos planteábamos era *reproducir*. Es decir, que la obra dejase de ser un objeto único y hubiese una mayor posibilidad numérica. Esto permitía plantear otro tipo de difusión. Si se tiene la posibilidad de hacer veinte exposiciones simultáneamente, y de moverlas en veinte lugares diferentes, si un ejemplar se deteriora, se puede cambiar para no interrumpir su difusión. Eso era objetivo en las condiciones reales de Colombia en ese momento. Como la difusión simultánea.

Otros factores no menos importantes son el papel, la tinta, los ácidos y los químicos que eran todos productos de importación. Recuerdo en dos ocasiones haber introducido la cuestión en el Taller diciendo: “El arte es algo absolutamente inútil, pero es útil en el momento en que una buena pintura, un buen grabado, una buena película, o un buen libro incide sobre la sensibilidad de una persona y la transforma”. Es claro que el arte no transforma el pensamiento político de nadie, eso es una bobería.

Pero en el Taller surgen ese tipo de contradicciones, porque Diego sí creía en eso. Lo que leí recientemente en el libro *Historia del grabado en Colombia**, sobre el Premio Nacional que Diego Arango ganó con una serigrafía (o un cartel) de la que hizo una edición de miles de ejemplares para difundirla a nivel popular, es una tontería, una mentira. No entiendo cómo, porque en 1971, una serigrafía con las técnicas más avanzadas no podía imprimirse tanto. No creo que haya superado los 150 o 200 ejemplares.

Si la obra hubiera tenido vehículos de difusión a través de los medios; si los artistas del Taller 4 Rojo hubieran sido invitados a la televisión nacional y a la radio nacional; si se hubieran hecho libros y reproducido nuestras obras en revistas especializadas en arte; si *Cromos*, por ejemplo, hubiera publicado uno de los trabajos que nosotros hacíamos en ese momento, otra sería la cuestión.

SJS: ¿Nunca?

FRA: ¡Nunca! Ese escenario era terreno de los que pertenecían a las roscas, de los artistas del régimen: por ejemplo, de los seguidores incondicionales de Marta Traba, primero, o del tonto de Eduardo Serrano, después. Ellos decían: “Fulanito, sutanito y perencejito son los artistas que cuentan en este país”. Esos artistas sí tenían acceso a los medios y les sacaban reportajes en la revista *Diners*, en *El Tiempo* y en *El Espectador*, los invitaban a debates televisivos y los mandaban como representantes oficiales a las bienales, a la Unión Panamericana de Washington, les concedían las becas Guggenheim o Rockefeller. Nosotros no teníamos acceso y, además, nos valía un comino todo eso; no nos interesaba; no era lo que nosotros buscábamos, no creíamos en eso. Por el contrario, teníamos que combatirlo y estábamos buscando cómo acceder a públicos diferentes, con principios, criterios y objetivos distintos e inéditos. Públicos más amplios. Los analfabetos en arte. Los que no tenían acceso a los museos, a las galerías. Un público masivo. Hubiésemos querido poder pegar las serigrafías en los muros urbanos, en los sindicatos, en

* Fabio Rodríguez Amaya se refiere aquí al libro *Historia de grabado en Colombia*, escrito por Ruth Acuña Prieto, María del Pilar López Pérez, Álvaro Medina, Laura Liliana Vargas Murcia, publicado en Bogotá, en 2009 por Editorial Planeta.



Fabio Rodríguez Amaya, *Escenas de un manicomio*. 1975. Archivo: Fabio Rodríguez Amaya.

los pueblos. Pero a gran escala, por millares. Hacer grandes vallas que no fueran publicitarias. Algo así como campañas publicitarias pero con trabajos de alta calidad y contenidos diferentes. Soñábamos con rodar documentales y películas. En Colombia, como en el 99% del planeta, no había condiciones. Para no ir tan lejos pongo un ejemplo: a un estudiante de ingeniería, que se supone de nivel educativo alto, ¿cuándo le interesa entrar al Museo de Arte de la Universidad? ¿Cuándo va a un cineclub o a un concierto de cámara? Nunca.

Nos interesaba alargar los horizontes, abarcar públicos muy amplios. Lo estábamos experimentando al vincular en los mismos trabajos de campo e investigación a los protagonistas. Habíamos comenzado a experimentarlo con los sindicatos y las organizaciones de maestros, de campesinos. Se trataba de crear un acercamiento real con sectores populares, de discusión con ellos. Extraer la experiencia con ellos, argumentos, elementos, instrumentos. Solo así el artista podía convertirse en un vehículo real de interpretación, de transmisión, con algún valor adjunto. El artista no es más que un vehículo de expresión de la sensibilidad de una comunidad humana, de un grupo social, de una colectividad.

SJS: Fabio, retomemos los problemas relacionados con la reproducción múltiple del grabado: ¿Cómo se distribuían los trabajos del Taller 4 Rojo? ¿Los ponían en la calle? ¿Buscaron estrategias alternativas para diversificar, digamos por la cantidad de copias que se pudieran hacer? ¿Buscaban otros circuitos para difundirlos? ¿Cuáles eran?

FRA: No había cánones. La verdad es que no me ocupaba personalmente de esas cuestiones. Sé, sí, que nuestra elección de las artes gráficas no fue sólo con la intención de romper con el mito de la “obra” única, irreproducible y original. Se trataba también de la cuestión práctica de la reproductibilidad, de un alcance diverso, fuera del museo, de la galería. Aquí me doy cuenta de lo primordial que sigue siendo un artista del siglo XX, y particularmente en esos comienzos de los años setenta. Pienso que, sin quererlo, comenzamos a mistificar el múltiple. Se hablaba del múltiple como quien descubre que el agua moja. Eso lo puso de moda el arte pop gringo, como ratificación de la nueva modernidad, con Roy Lichtenstein y

Andy Warhol. Otro cantar era el del Grupo Crónica, que tuvo eco y difusión a través de los medios que todavía no eran de “masas”, como se entienden hoy. El Taller 4 Rojo buscaba otras estrategias... Pequeñas estrategias. La estrategia era acceder, a largo plazo, a públicos diferentes en lugares y momentos diferentes. Si se hace una exposición de una serie de obras en el Museo Rufino Tamayo y simultáneamente se pueden exponer quince de esas obras en La Tertulia de Cali, en Casa de las Américas de La Habana, en un sitio en España, en una universidad argentina y en una fundación japonesa, y esas obras se acogen internacionalmente y, al menos, los artistas comienzan a hablar de ella, sí se comienza a generar una ampliación diferente y una repercusión cada vez mayor.

WAL: Tal como la planteas, esa repercusión se da dentro el mundo del arte.

FRA: Primero es allí, sin duda. En el mundo del arte. Pero nosotros nos lo planteábamos a nivel local, regional, nacional, y con públicos no sectoriales como decía antes. Se trataba de proponer y encontrar alternativas. Pero surge automáticamente la pregunta ¿dónde trabajábamos nosotros? Si hubiesen existido condiciones diferentes, por ejemplo, de acceso a una rotativa, ni siquiera nos hubiéramos planteado el problema de la elaboración serigráfica en el Taller, sino que, tal y como se hace hoy en día, se hubiera podido reproducir una de las imágenes creadas, elaboradas o diseñadas —eso ya no importaría— por el Taller 4 Rojo, y comprar dos páginas a todo color en el periódico *El Tiempo* o *El Espectador* para divulgarlas. Entonces, esas imágenes del Taller 4 Rojo no serían vistas por cien, quinientas o mil personas, sino por dos millones de personas que en ese momento compraban los periódicos de tirada nacional. Pero se entraba en otro terreno, árido, el de la comunicación, el de la publicidad. Al Taller 4 Rojo le interesaba plantear los cambios en el mundo del arte, desde el mundo del arte y con los lenguajes del arte. A lo que se suma su proyección abierta a grandes públicos. Es decir, una dimensión política alternativa.

Eso es lo que sucede en algunos países durante el mismo período. Por ejemplo, cuando Eduardo Arroyo en España, Mimmo Rotella en Italia o Víctor Vasarely en Francia entraron en las grandes rotativas, fue porque

sus galeristas podían comprar páginas en los grandes diarios, semanarios o revistas de amplio tiraje con difusión internacional, pero eso lo origina, lo impone y lo promueve el mercado. ¿De dónde Picasso se vuelve un pintor que para visitar una exposición suya se hacen colas de kilómetros? De la publicidad, del mercado. Pero insisto: ese es otro terreno, lejano de las que eran nuestras aspiraciones y propuestas.

SJS: Aquí va una segunda pregunta que tiene que ver con el contexto latinoamericano: en ese momento, el auge de la gráfica fue notorio en varios países de América Latina. ¿El grabado era un medio propicio para desarrollar una propuesta poético-política?

FRA: Eran muy precarias las condiciones; no lo olvidemos. No se puede descontextualizar el texto, porque se derrumba. Estamos hablando de la década de setenta en América Latina y específicamente en Colombia. En los años sesenta, Ángel Rama escribió artículos muy importantes en los que habla de lo curioso, o trágico, que resulta que, en Montevideo, en Ciudad de México o en la misma Bogotá se supiera en tiempo real de la producción de John Dos Passos, Sartre o Kawabata, mientras que en América Latina los escritores mexicanos no tenían idea de lo que hacían sus colegas argentinos, o los colombianos no conocíamos lo que estaban escribiendo Onetti o los jóvenes escritores uruguayos. Rama decía que se debía a un problema de incomunicación. Si esto sucedía, a nivel de un producto como es el libro, quiere decir que no había difusión continental. ¿Cómo podía ser la difusión del arte en ese momento? Peor, pues no existía. Por ejemplo, el único artista que llegaba del Perú era Fernando de Szyszlo, de Guatemala Rodolfo Abularach. Y todo por amistades, por influencias; ¿y de Brasil o Argentina? Nadie. ¿Cuándo, en los años sesenta y setenta del siglo XX, en Bogotá, Medellín o Cali, hubo una exposición retrospectiva de Rufino Tamayo, Wifredo Lam, Tarsila do Amaral o Diego Rivera? ¡Nunca! Recuerdo todavía una exposición “antológica” de Picasso de esos años en Bogotá: grabados, algunos dibujos y uno que otro cuadrito

SJS: Pero estaban las bienales.



Fabio Rodríguez Amaya, *El tuyo, el mío, nuestro payaso*. 1978. Archivo: Fabio Rodríguez Amaya.



FRA: ¿Cuáles bienales? Hubo un Salón Bolivariano que funcionó una vez en Cali; en el 67, hubo una primera Bienal de Medellín, limitada en el espacio y en el tiempo; en 1971, una segunda y después pasaron once años para la tercera —yo expuse en ella— y la última fue en 1984. En veinte años hubo cuatro ediciones de la Bienal de Medellín, que no era de Medellín sino de Coltejer. Y la Bienal Americana de Cali tuvo solo dos ediciones. Y no era de Cali sino de Cartón de Colombia. La única bienal que es institucional y resiste es la de San Pablo. Sigue la de grabado en Puerto Rico, que comenzaba precisamente en esos años y allá llegaron los del Taller 4 Rojo. ¿Cuáles bienales? En Argentina, Chile y, en general en todos nuestros países, las bienales nacen y mueren y no pasa nada. El Taller 4 Rojo, no estaba todavía yo, llegó hasta la Bienal de Venecia. Mi turno fue en 1980 ¿Y? ¡No pasó nada! Las bienales, sin duda, significaron un momento de encuentro y confrontación importante para los artistas, los expertos, los pocos galeristas y la casi inexistente corporación de los críticos. No hay que engañarse. El acceso al público era ocasional o puramente instrumental. La Bienal de Coltejer no creo que haya tenido una incidencia en la ciudadanía, mucho menos en el país. Se quedaba encerrada en el mundo artístico y basta.

WAL: Retomemos el asunto de la gráfica, los temas sobre los que trabajaban y la investigación de campo ¿Qué era eso? ¿De dónde salió esa noción? ¿Por qué llegaron a la conclusión de que esa era la vía para poder configurar la obra o las imágenes de su trabajo?

FRA: Eso nace de algo muy sencillo: la necesidad de conocer el país real, los colombianos de verdad. Y, como es natural, de conocer a fondo la historia económica, política y social de Colombia. El acercamiento a la realidad del país implicaba que nosotros nos planteáramos ir a ver cómo era el país ¿Hay organizaciones campesinas? ¿Qué pasó con la reforma agraria? ¿Cómo están organizadas la economía y la productividad en Colombia? Sin olvidar que éramos pintores, dibujantes, grabadores, por supuesto.

Entonces, salimos equipados de máquinas fotográficas y empezamos a recorrer el país, a documentar, a ver miseria, paisajes, desproporciones, a reconocer las condiciones reales de vida del campesino, el problema del

analfabetismo, el sistema de salud, los contrastes de pueblos y ciudades. Surge de la necesidad de conocimiento de ese país sobre el cual queríamos trabajar, y sobre el que nos planteábamos la posibilidad y la necesidad de poder incidir con nuestra producción. Ahora bien, trabajo de campo para usar una voz de los antropólogos, de los sociólogos, era lo que hacían Violeta Parra y Gitano Rodríguez con la música en Chile. Había que enriquecer el caudal de imágenes visuales. Y captar temperaturas, colores

SJS: Pero esa necesidad ¿No se la planteaban los artistas antes?

FRA: No creo. Pero si me pones un ejemplo...

SJS: Qué se yo, ¿Alejandro Obregón?

FRA: ¿Obregón? No. Obregón para comenzar nació y creció en Cataluña, de familia catalana de empresarios e industriales ricos. Llegó ya adolescente a Barranquilla. Estudió en Barranquilla y luego vivió en Francia. Claro, se integró, se mimetizó y creo que hasta se deslumbró por el cambio del Mediterráneo al Caribe. Trabajó sobre algunos elementos extraídos de un conocimiento de arquetipos de la cultura constitutiva de Colombia. Por supuesto él, inteligente, sensible y culto, se percató de que el cóndor es un gran emblema, un gran símbolo e igual la barracuda, el toro, el puma y el caimán. Su proceso es parecido al de los últimos Negret y Ramírez Villamizar, sus compañeros de generación, que descubren ya grandes el arte precolombino, como Obregón. Y se apersonan de todo eso. Pero él accede a ese conocimiento, primero, a través del contacto directo con la gente y la vida cotidiana y gracias también a sus compadres y ¡qué compadres! y, segundo, a partir de los elementos de la cultura. Él se plantea el uso de elementos identitarios de la cultura colombiana. Sucede también que es un gran artista. Y sería igual si se hubiese ido a Abiyán o a Tokio en lugar de Barranquilla. Además, creo que su memoria genética estaba muy bien radicada. Su obra es ejemplar. Fue viendo su *Violencia* que decidí ser pintor.

WAL: ¿Cuál era la especificidad de su trabajo como artistas? Ustedes hubieran podido convertirse perfectamente en etnógrafos o en sociólogos y dejar de ser artistas.

FRA: Era un riesgo y no quisimos salirnos de nuestra profesionalidad porque teníamos la certeza de ser artistas y no políticos; artistas y no sociólogos; artistas y no etnógrafos. Cada uno en su campo.

SJS: La pregunta iba en dirección contraria. Siendo artistas y queriéndose mantener como artistas, ¿por qué empiezan a practicar estas salidas de campo? Un artista como Obregón, y tú lo has corroborado, aunque estuviera interesado en reflejar de alguna manera la realidad del país, no lo hacía. Él nunca salió con una cámara a registrar un manicomio o a una casa juvenil. Es decir, tuvo que haber un detonante, un conjunto de ideas, lecturas o discusiones que los llevaron a hacer eso.

FRA: Indudablemente son casos diferentes. Obregón corresponde a su periodo histórico de una manera coherente y precisa. Pero aclaremos bien el asunto. Compañeros de “viaje” de Obregón son Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Héctor Rojas Herazo y todos los integrantes, allegados y simpatizantes del hoy reconocido Grupo de Barranquilla. En Bogotá son los poetas fundadores de la revista *Mito* como Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus y los piedracielistas. Marta Traba los encontró hechos y derechos y todos ellos obedecen a la elaboración de lenguajes literarios y artísticos que corresponden en su momento a una reflexión sobre fenómenos de la realidad colombiana. A ellos, al plantearse ese problema, no les interesaba mínimamente ni tenían la más mínima idea de cuál era la condición real de vida del campesino de Sabanalarga en el Atlántico, o cómo funcionaba el sistema de salud en las ciudades de Barranquilla o Cartagena. Ellos iban por los elementos de la estética dentro de la estética. Y a solucionar cuestiones desde la superestructura de la cultura. Lo mismo que Obregón. Solo que él tuvo una actitud vital, decisiva para su trabajo. Obregón era un demócrata, sensible y coherente, pero nunca se planteó, fuera del testimonio y la denuncia en el 48, problemáticas sociales a favor de los desposeídos, de los pobres. Su experiencia no se puede equiparar a la del Taller 4 Rojo. Son dos modos diferentes aunque válidos de concebir el arte en las sociedades de hoy, en una realidad como la colombiana. Todos lo conocimos y lo tratamos. El primer grabado de Obregón lo hizo Umberto. Es un cóndor pequeño, al aguafuerte.



Fabio Rodríguez Amaya, *Estudio para Clown (autorretrato) y bandera roja*. 1976. Archivo: Fabio Rodríguez Amaya.

WAL: ¿Por qué no nos describes una salida de campo? ¿Cómo era? ¿Qué hacían? ¿Cómo se decidía a donde ir? ¿Quién lo decidía? ¿Para qué?

FRA: En el momento en que Juan Jaramillo, el médico, y otros profesionales empiezan a interactuar con nosotros, el Taller 4 Rojo se cuestiona sobre situaciones diferentes que originalmente no se había planteado. Un ejemplo es uno de mis trabajos de campo que entraba en el espectro de intereses del Taller. Me planteo la necesidad de conocer e investigar la delincuencia juvenil, la condición de los gamines. Me preocupa conocer las raíces y la situación de quienes son considerados “escorias” de la sociedad. Había leído justo en mis años de estudiante el primer libro de cuentos de Luis Fayad. Comienzo por recorrer barrios marginales y los lugares más tenebrosos de Bogotá, Medellín y Cali, con todo lo que implicaba andar con una cámara fotográfica y acceder a espacios riesgosos. Hice contacto con una persona de barrios, con la preocupación de no conocer ese ambiente. Y proseguí. Ese trabajo me condujo a la identificación de un núcleo temático. ¿Dónde iban a terminar sino en las cárceles? Estas se vuelven elementos de interés. No sólo era la curiosidad de ir a ver qué sucedía, sino la necesidad de darle forma a través de la imagen. Así creía poder elaborar un testimonio sin necesidad de gritar: “¿Qué pasa en Colombia con la delincuencia juvenil?”

WAL: Entonces, ¿se trataba de una obra de denuncia?

FRA: No, porque denunciar es otra cosa. Si yo hago 3 fotos que susciten escándalo, estoy haciendo una denuncia, pero si conozco, indago, hablo con las personas, elaboro imágenes y después, en mi taller, las re-elaboro, no me estoy limitando a la denuncia. También la hago pero voy más allá y alcanzo el testimonio. Ese es un aspecto muy importante del trabajo del Taller 4 Rojo.

Por otro lado hay una serie de lecturas que son fundamentales para algunos miembros del Taller. Para mí, por elecciones personales, por ejemplo el libro de Franz Fanon *Los condenados de la tierra* y *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, quien fue un maestro de mi generación. También leí a Claude Levi-Strauss, descubrí la antropología filosófica, y con esas lecturas

comencé a recuperar, en otra dimensión, las experiencias que había tenido al recorrer el país. Todo eso se iba acomodando en el Taller 4 Rojo pero requería un proceso de elaboración. Fue, para mí, uno de los aspectos más relevantes de mi experiencia como integrante del Taller 4 Rojo.

WAL: ¿Por qué no nos describes una de las salidas del Taller en pleno?

FRA: El Taller nunca salió completo. Salíamos por grupos. El manicomio de Armero fue una experiencia trascendental para los miembros del Taller. Fuimos Carlos Granada, Umberto Giangrandi, Constanza González, como miembro cercano del Taller, Juan Jaramillo, Ramón Varela, un sociólogo, y yo.

WAL: ¿Por iniciativa de quién?

FRA: Resultado de una serie de reuniones del Taller. Recuerden que en los años setenta Foucault devino lectura obligada para los jóvenes. Foucault nos planteaba el problema de la libertad, de la interpretación del poder y sus categorías que ya Gramsci, en parte, había elaborado. A través de Foucault y del intercambio con compañeros del campo de la salud descubrimos el horror de los manicomios. Fuimos al manicomio de Armero y más tarde descubrimos ese fenómeno amplificado a la décima potencia en el manicomio de Sibaté.

WAL: ¿En qué época se dieron esas salidas de campo?

FRA: Comenzaron a finales del 73, si mal no recuerdo.

WAL: ¿Y el descubrimiento de la situación de Sibaté?

FRA: Eso fue unos meses después de Armero. Hay material gráfico y los archivos de Umberto deben estar intactos. Los míos no. Yo expuse una selección de fotos más de los manicomios en la Bienal de Venecia. Allí causaron un impacto a nivel visual, sobre todo porque en Italia estaba en auge la ley que abolía los manicomios, por iniciativa del reconocido psiquiatra Franco Basaglia. No me regodeaba en la cosa estética. ¿Quién puede regodearse con la imagen de una loca que se está masturbando?

Pero descubrir que dentro de ese horror también hay una poética, era un resultado consecuente con lo que se proponía ser y hacer el Taller 4 Rojo.

WAL: ¿Podrías recordar las series visuales o gráficas que resultaron de esas salidas de campo?

FRA: Sí, hay varias series: la de las marchas campesinas en varios departamentos, la de denuncias y testimonios antiimperialistas, las de diferentes aspectos de la ciudad. Dentro de esas series hay varios trabajos particulares. Por ejemplo, un conjunto de serigrafías sobre Vietnam, un conjunto compuesto por cinco o seis serigrafías sobre la infancia. Colaboré con Nirma y Diego en su realización. Se trataban aspectos de la niñez en Colombia. Hay también sobre cuestiones relacionadas con las organizaciones campesinas e indígenas. Diego y Umberto fueron los que hicieron más trabajos de campo, eso hay que reconocérselo. Yo, por ejemplo, por razones paralelas a mi participación en el Taller 4 Rojo, fui a documentar el genocidio de indígenas en el Caquetá. Fui invitado por Patricia Lara, a trabajar como fotógrafo de *Nueva Frontera*, hacia 1975.

Yo entré como reportero gráfico a esta revista unos días después de su fundación. Esto me dio la posibilidad de una enorme movilidad. Por ejemplo, fui a documentar campos petrolíferos, ingentes recursos colombianos de los que nadie tenía la más mínima noticia.

WAL: ¿Por qué no intentas vincular las salidas de campo con la preocupación por la formación de estudiantes en la Escuela de Grabado? O ¿no existía relación alguna entre estas dos cosas?

FRA: Propusimos la escuela porque considerábamos la transmisión del saber y de las técnicas del arte parte de nuestro universo de trabajo.

WAL: ¿Tenía que ver con un objetivo político? ¿En qué sentido?

FRA: Sí, claro; en el sentido en que planteábamos la posibilidad de difundir el conocimiento de las nuevas técnicas de las artes gráficas y de la reproducción múltiple como un trabajo político. En el momento en que

se está impartiendo un taller a un grupo de jóvenes no se habla solo de cuestiones técnicas, sino que se da curso a una reflexión más amplia, por ejemplo, sobre la condición humana o sobre el significado de los lenguajes expresivos. Se abre un cuestionamiento sobre el por qué uno elige el arte o éste lo elige a uno. El Taller 4 Rojo quería también romper con la mistificación del artista creador. El objetivo era afirmar: “Se puede trabajar a nivel colectivo. El artista no puede seguir encerrado en un taller; tiene que salir de éste y conocer el mundo, empaparse de realidad”. La enseñanza era una de las formas de incidencia en lo político. Poder inculcar en los jóvenes que el objetivo del artista no es hacer obras maravillosas para exponerlas en las galerías y museos, y recibir premios. Ésta era una de las posibilidades, la tradicional y conservadora, pero también existían otros caminos. Y era factible explorarlos.

WAL: ¿Por qué surge la idea de la escuela?

FRA: Porque la formación de nuevos grabadores y nuevos artistas gráficos, en el país, era de vital importancia y, por otro lado, también podía ser un modo de autofinanciar nuestros trabajos colectivos. Nosotros sabíamos que podían llegar a nuestra escuela personas con recursos económicos que podían pagar los estudios y, al mismo tiempo, tener acceso a las técnicas.

WAL: Tengo entendido que la escuela también se proyectaba a los sindicatos. ¿Trabajaron con ese tipo de grupos en algún momento?

FRA: Estaba abierta indudablemente para En algún momento nosotros alcanzamos a tener individual y colectivamente algunas experiencias.

WAL: Hay varios documentos en donde se señala que la escuela, a través de la enseñanza del grabado, de la impresión de carteles, tenía un objetivo político

FRA: Sí. Al menos esa era la propuesta original. Pero no hay que confundir una escuela de grabado con una escuela de cuadros de partido como se usaba entonces.



Fabio Rodríguez Amaya, *Espacios para una arquitectura de la soledad*. 1980. Archivo: Fabio Rodríguez Amaya.

WAL: ¿Se impartía una formación plástica y visual a las organizaciones sociales para la lucha política?

FRA: Bueno, no es para tanto. Idealmente debería ser así: aprender a trasladar a nivel de imágenes algunos elementos que pudieran ser emblemáticos, representativos o identitarios para ellos. Por ejemplo, intentábamos mostrarles en los sindicatos que las consignas podían ser elaboradas menos primordial o primitivamente, con cierta calidad o belleza. Se trataba de elaborar una serie de imágenes en las cuales ellos mismos, al menos en primera instancia, se pudieran ver representados y se identificaran.

WAL: ¿Por qué eso era políticamente importante?

FRA: Porque estamos hablando de un período en el que finalmente se sale a la calle a manifestar y a expresar el desacuerdo. El lugar de expresión de ese malestar social y de esa inconformidad política era la calle, la ciudad, no un teatro, un café, una iglesia o un estadio. Las calles de la ciudad eran “el” escenario político. Entonces la incidencia de una manifestación o la repercusión que podía tener una marcha en un determinado momento, con la participación de veinte, treinta, cuarenta mil personas, como comenzamos a ver nosotros en aquel entonces, era fundamental. Cuarenta, cincuenta mil personas que desfilaban desde la calle Primera hasta la Avenida Chile, atravesando Bogotá de sur a norte por la Avenida Séptima o la Avenida Caracas, tenían una repercusión real. En las manifestaciones convergían obreros, proletarios, maestros, estudiantes, campesinos que, como nosotros, vivían las injusticias sociales, económicas y políticas del país, y querían expresar su malestar colectivo, no solo individual, ante el fenómeno de la explotación, de la violencia. Intuíamos que ese fenómeno iba a ser determinante para la radicalización de fuerzas en este país. Lo que pasaba es que, en ese entonces, no había cohesión entre los movimientos sociales o políticos estrictamente definidos: los gremios, los grupos, las colectividades de una clase social explotada. También es importante entender ese fenómeno en el marco de los procesos políticos, porque allí se están cuajando las luchas guerrilleras y, en especial, en breve, iba a nacer el M-19.

WAL: ¿Por qué no vuelves sobre la vinculación entre los temas de investigación de campo y la configuración de la propuesta gráfica visual del Taller?

FRA: La investigación de campo, aparte del conocimiento en sí de las problemáticas, brindaba la posibilidad de crear un archivo audiovisual original sobre el cual basar la elaboración de nuevas propuestas, imágenes y lenguajes. Partir de un documento original es importante. Mira la pintura de Bacon, por ejemplo, toda basada en estudios fotográficos, en parte originales en parte de los archivos de Muybridge. Y así podría citar miles de casos: Hopper, Hockney, el venezolano Borges, Caballero.

SJS: Nos gustaría mucho que profundizaras en la dinámica que había entre los integrantes del Taller 4 Rojo, la relación que existía entre las salidas de campo, yo las he llamado así, pero no sé si ustedes tenían otra forma de llamarlas y su trabajo como artistas.

FRA: Todo era experimental, no crean que había cánones por seguir. En el afán de cambiar la metodología, el trabajo de campo se prefiguraba como una excelente alternativa. El artista en general realiza su trabajo de manera solitaria. El artista, por definición, está enclaustrado y es individualista. Y nosotros queríamos experimentar formas más dinámicas en los diferentes campos: conceptual, de experiencia directa y de captación de imágenes y, además, elaborar trabajos colectivamente, anónimamente pero con la participación de todos. No podría hacer una evaluación objetiva de esta experiencia. Sólo sé decirles que fue importante y de una gran utilidad. Fue enriquecedora.

SJS: ¿Nos puedes hablar un poco más del reconocimiento del terreno o la compilación de información, esa experiencia directa de la realidad, y su relación con la propuesta plástica?

FRA: El trabajo de campo impone un acercamiento a los lenguajes de las nuevas ciencias sociales: la antropología, la etnografía o la etnología. Nosotros teníamos a nuestro lado a personajes maravillosos. Personalmente, tuve la suerte de tratar a cineastas como Luis Ernesto Arocha, Marta Rodríguez, Jorge Silva, Carlos Álvarez, que se tenían que

limitar al género documental; a arqueólogos como Eugenio Barney, o antropólogos como Reichel-Dolmatoff; tuve la oportunidad de ser contertulio y admirador del maestro Abadía Morales, y participar en el montaje del Museo Organológico Musical. Compañero de universidad muy admirado era Jorge López, un contratenor famoso que, paralelamente a la música clásica, cultivó el conocimiento y estudio en la selva amazónica de etnias indígenas de esa región: sus cantos, sus instrumentos, su música. Aunque como cantante nunca dejó de interpretar los repertorios de la música barroca y lo sigue haciendo en París con gran reconocimiento, también se ocupó de registrar sonidos, cantos, música destinada, de otro modo, a desaparecer por nuestra barbarie.

WAL: ¿Pero cómo se daba la alquimia? ¿Cómo se daba el paso entre la investigación de campo y la configuración propiamente plástica? ¿Qué pasaba con las fotografías que recogían en el terreno, en el manicomio de Armero por ejemplo? ¿Qué pasaba con los apuntes de dibujo? ¿Qué pasaba con las notas de campo...? ¿Qué ocurría ahí?

FRA: Para responder atinadamente a todas tus preguntas, se requeriría tiempo. Hay que considerar un aspecto objetivo: la intensidad con que asumíamos el trabajo de registro documental y de investigación de fuentes, que permitía elaborar lecturas analíticas, lecturas críticas, requería de un proceso de elaboración y aplicación para nada mecánico. La interiorización de experiencias tan vitales requiere a veces muchos años y no admite la improvisación o la mentira. Permítanme que me sirva de dos ejemplos: es de mal gusto que se considere a Antonio Caro como el “gran” artista conceptual de este país. ¿Cuál es su búsqueda? ¿Cuál es su poética? ¿Escribir Colombia con la “c” de CocaCola? Bueno, pues si eso es, entiendo por qué el arte oficial está jodido y no vale un comino. Ahí no hay ninguna reflexión. Conocí a Caro, fue alumno mío, éramos muchachos los dos, pero era de una superficialidad total. Gente como él no aprendió a dibujar ni a pintar ni a fotografiar; no aprendió ningún oficio. Si los integrantes del grupo Etcétera, que fundamos en la Facultad con Santiago Ibáñez y Francia Lizarazo, nos hubiéramos quedado en las *performances* o los *happenings* que hicimos en 1968 y 1969, nos habríamos vuelto los bobitos más grandes del arte colombiano. Y si el problema se reduce a



Plegable Rodríguez. Colombia. IV Bienal de Arte, Medellín, 1981. Archivo: Fabio Rodríguez Amaya.

eso, entonces entiendo por qué el arte oficial colombiano y el arte oficial de cualquier país del mundo, es decir el arte al servicio del poder y de los poderosos, está donde está.

Otro ejemplo clásico del artista oficial, para hablar de mi momento, es Antonio Barrera. Lo estimé como persona y como amigo hasta su muerte prematura. Pero no era ni el mejor, ni el único paisajista del país. Existían pintores importantes de ese género como Gonzalo Ariza o Joaquín González. Pero de pronto Barrera aparece como el único paisajista de Colombia. Gracias a influencias, a una malsana corporación de críticos y a obtener la bendición de un personaje tan dudoso como el presidente Belisario Betancur, el “poeta” fundador del “socialismo conservador”. ¡Háganme el favor! Antonio fue un pintor local que no tuvo ninguna trascendencia. Y lo digo con todo cariño.

Pongo estos ejemplos pues cuando me conminas a que plantee lo de las poéticas, sólo puedo responder con la más absoluta sinceridad y objetividad posibles que, apenas en este momento, 2009, estoy pintando los cuadros y elaborando la obra que había soñado, imaginado e intuido en los años que van del 74 a los primeros años de la década de los ochenta. O sea que he necesitado más de veinte años para interiorizar todos esos elementos que influyeron en mi período de formación. Estoy absolutamente consciente de haberme formado en Colombia y nunca le comí cuento a las modas en el campo artístico. No me volví ni “instalador” ni *performer*, pues eso lo había experimentado en mis años de formación, como la abstracción geométrica y el minimalismo. Y créanme que quien conoce desde adentro, no cae en la trampa. Por ética pues no hay espacio para la mentira.

Pienso que la responsabilidad de Umberto, Diego, Granada, Mora y mía es la de ver si cada uno de nosotros, disuelto el Taller, ha mantenido vivo el discurso y ha elaborado este tipo de producción, ese tipo de documentación. Creo, modestamente, que sólo hasta el año 87 comencé a ver en mi trabajo los primeros tímidos resultados, y apenas ahora está comenzando a emerger todo eso, porque en mi trabajo utilizo lo que tengo de ese material más la memoria viva. Tanto para decirte que estoy permanentemente a

la búsqueda de los elementos técnicos del oficio pero también en la recuperación de toda esa memoria y, sobre todo, de las poéticas que son de acá, de Colombia, de América Latina.



Capítulo IV

Los movimientos sociales y políticos



Carlos Granada

Sylvia Juliana Suarez (SJS): En el momento en que Diego Arango y Nirma Zárate fueron expulsados del Taller 4 Rojo, ¿hubo un cambio significativo en el trabajo que estaba desarrollando el colectivo?

Carlos Granada: Sí, hubo un cambio significativo porque nosotros nos enfrentamos a un problema de grandes dimensiones. A partir del Taller 4 Rojo, se crearon una serie de grupos que estaban al servicio del pueblo, conformados por estudiantes de arte, abogados, médicos, etcétera.

SJS: ¿Qué grupos?

CG: Estaba el CEPRE; el Grupo Norman Betín, conformado por médicos, que creció y se volvió muy grande. Ahí estaba Eduardo Umaña Bernal, hijo de Umaña Luna. Había muchas personas... Yo tendría que hacerles una lista muy larga, porque había mucha gente. Pero nosotros, y fundamentalmente en mi caso, no estábamos de acuerdo con entrar a ser militantes de ninguna organización política; nos negábamos a eso. Cada grupo tenía que ver con la profesión de cada uno: había médicos, abogados, arquitectos y pintores. Sosteníamos que debíamos pertenecer a grupos con los que tuviéramos simpatías o aproximaciones políticas, pero nosotros no íbamos a ser militantes de ellos. Ésta era una idea muy fuerte en ese momento; pero a medida que pasó el tiempo se fue rompiendo, porque todos los grupos políticos de izquierda llegaban allí con la intención de capitalizar, porque ese movimiento se volvió muy importante, y no estoy hablando sólo del Taller 4 Rojo; éste era uno más de los que estaba

allí. Como les digo, el Taller 4 Rojo cambió definitivamente a partir del momento en que expulsamos a Diego Arango y Nirma Zárate.

SJS: ¿Cuál era el rol que jugaba el Taller 4 Rojo entre esos grupos?

CG: Nosotros participábamos y colaborábamos con todos los grupos políticos, haciendo pancartas y afiches para las manifestaciones; por ejemplo, se hizo un afiche muy importante sobre la toma del Palacio de Justicia.

SJS: ¿En el 85 todavía trabajaban juntos?

CG: Exactamente. Hasta ese momento llegaban todavía ecos del Taller. Ahí hubo diferencias porque nosotros no éramos partidarios de que los miembros del Taller fueran militantes. Nosotros no podíamos poner el arte al servicio de una ideología política por más de izquierda que fuera, por más simpatías que nosotros tuviéramos con ellos, porque eso nos comprometería demasiado y nos hacía perder libertad. Nosotros podíamos colaborar con grupos que, aún siendo de izquierda, tuvieran diferencias tácticas o estratégicas con respecto al desarrollo político nacional.

William Alfonso López (WAL): ¿Por qué era necesaria esa libertad?

CG: Por eso; porque nosotros queríamos participar, pero éramos muy independientes. Por ejemplo, si la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) nos pedía que colaboráramos con ellos en la elaboración de afiches o carteles para las manifestaciones políticas, nosotros los hacíamos. Pero, a su vez, ellos tenían diferencias con otros grupos campesinos y nosotros no queríamos entrar en esas luchas. Sin embargo, a medida que pasó el tiempo, yo me convertí en miembro del comité directivo de ese movimiento, en encargado de las relaciones internacionales.

María Clara Cortes (MCC): ¿Qué otros grupos participaban en ese movimiento?



Taller 4 Rojo, Revista *Alternativa* número 1, febrero 15 al 28 de 1974. Archivo: Diego Arango.



Taller 4 Rojo, Revista *Alternativa* número 2, marzo 1 al 15 de 1974. Archivo: Jorge Mora E.

CG: Toda era gente vinculada con movimientos de izquierda, con diferentes perspectivas políticas del país; por ejemplo, nosotros hicimos vallas para el Camilismo, obviamente a favor de Camilo Torres Restrepo.

SJS: ¿Los vínculos con esos grupos se dieron en el contexto de la Universidad Nacional o en otros escenarios?

CG: En la Universidad Nacional también se daban esos movimientos, porque allá estaba el Partido Comunista, el Camilismo, el Ejército de Liberación Nacional y muchos otros grupos. En ese aspecto nosotros comprendíamos que la lucha política que se daba en el país tenía muchas perspectivas, muchas visiones diferentes con respecto a la estrategia que se debía utilizar. Nosotros no perdíamos en ningún momento la idea de que, como artistas, podíamos ayudar a muchos proyectos, lo que generalmente hacíamos con las pancartas y vallas. También ocurrió que habíamos hecho unas vallas para la ANUC y, en un momento, otros grupos nos pidieron que les prestáramos esas vallas y cuando las quisimos rescatar hubo problemas; nos dijeron que ellos eran los dueños de las vallas y que ellos las habían hecho. Entonces, se daban esas contradicciones propias del juego político de la izquierda en el país. Evidentemente ya existían las FARC, que eran el grupo armado del Partido Comunista. Las FARC tuvieron diferencias con el Partido en algunos aspectos y luego se volvieron independientes.

Nosotros queríamos mantener una posición independiente frente a muchas cosas y eso derivó en contradicciones, rompiendo internamente la unidad de todos esos grupos. En algunos momentos ellos pensaron que nosotros nos queríamos convertir en un partido político, porque este movimiento había cobrado tal significación a nivel nacional, que ya tenía miembros en muchas partes del país, en sectores indígenas y obreros, entre otros. Yo no quería que fuéramos un partido, yo era miembro de la junta directiva del CEPRE. Entonces, en algún momento yo dije que nuestra finalidad no era entrar a convertirnos en organización política; era colaborar con todos los grupos, en las formas que nos parecieran adecuadas; por ejemplo, haciendo pancartas gigantescas para las manifestaciones... El país del momento se movía mucho políticamente.

En el Taller se produjeron unos resultados muy concretos y políticos, posteriormente hubo rompimientos. Ustedes saben que el Taller se rompió en un momento en el que figurábamos toda una serie de artistas y que fue Diego Arango quien en cierto punto rompió con el resto... ¿Ustedes lo saben?

SJS: Tenemos diferentes versiones sobre el comienzo y el final.

CG: ¿Qué versión tienen ustedes?

SJS: Cruzando las entrevistas que hemos hecho hasta el momento, hemos podido determinar que hay al menos tres etapas del Taller. Entonces, en la primera etapa, en la que el grupo habría estado conformado exclusivamente por Diego Arango, Nirma Zárate y Jorge Mora, hacían un tipo de trabajo; en la segunda etapa es cuando resplandece el Taller en la forma en que quedó fijado en la historia del arte, con Umberto Giangrandi, Carlos Granada, Nirma Zárate, Diego Arango, Jorge Mora y Fabio Rodríguez. Después se habría dado una ruptura, en la que Diego y Nirma salen.

CG: No salen, son expulsados del Taller. En ese momento aparece la revista *Alternativa*. Entonces el Taller participaba en la elaboración de esa publicación con la elaboración de carátulas e ilustraciones... Y en diferentes aspectos. Para entonces, yo había ido a México. Cuando regresé pedí que nos reuniéramos con la directiva de la revista, dentro de la cual estaba Enrique Santos Calderón, el hermano del actual presidente. Entonces, les planteamos que teníamos que hacer parte de la directiva editorial de la revista, que nosotros no podíamos ser los *carga-ladrillos* de nadie y que, por lo tanto, cuando participábamos en alguna acción con la revista debíamos estar enterados del manejo político frente a una situación determinada. Por lo tanto, pedíamos ser consultados porque no queríamos ser sometidos al hecho de que nos llamaran cada vez que necesitaban unas ilustraciones sobre tal aspecto político o social. Nosotros debíamos ser partícipes en el momento en que se discutiera un material para saber si estábamos de acuerdo o no. Entonces, ellos dijeron que tenían una independencia total frente a muchas cosas y que no estaban de acuerdo con el planteamiento.



Carlos Granada, Fabio Rodríguez y Umberto Giangrandi, *Sin título*. De la carpeta de grabados *Testimonios*, Taller 4 Rojo, 1974. Archivo: Umberto Giangrandi.



Carlos Granada, *Sin título*. De la carpeta de grabados *Testimonios*, Taller 4 Rojo, 1974. Archivo: Umberto Giangrandi.



Manifestación en la Avenida Jiménez con carrera séptima en el centro de Bogotá, 1974.

Foto: Jorge Mora E.

SJS: Con respecto a la forma en que estaban trabajando cuando surgió la revista *Alternativa*, ¿por qué decía usted que la revista se había convertido en el Florero de Llorente que, de alguna manera, había roto el grupo?

CG: El grupo de personas que conformaban la revista *Alternativa* estaba muy comprometido políticamente frente a muchas cosas. Posteriormente, *Alternativa* tuvo una situación semejante y hubo un rompimiento con Orlando Fals Borda y otros miembros de la revista debido al lema de la publicación, que era algo así como “comenzar a luchar es comenzar a pensar”. En todo caso se rompió por ese aspecto y la revista se dividió en dos. Diego y Nirma dijeron que ellos no tenían problema con que nos pidieran un material político determinado y que nosotros colaboráramos con ellos, por lo que no estaban de acuerdo con nuestra posición, la del resto del Taller 4 Rojo. Entonces, yo dije que en ese caso debíamos someter a votación esta situación interna, lo que terminó en la expulsión de Nirma y Diego del Taller.

SJS: ¿Quiénes más estaban en esa reunión?

CG: Estaban Umberto Giangrandi y Fabio Rodríguez; éramos varios pero no los recuerdo a todos. En todo caso ellos fueron expulsados del Taller y luego fundaron un grupo que se llamó Punto Rojo.

Diego Arango

María Clara Cortes (MCC): Diego, háganos de tu recuerdo sobre la creación de la Escuela del Taller 4 Rojo?

Diego Arango (DA): La parte pedagógica para nosotros era importante y por eso fue que se creó el Taller - Escuela 4 Rojo. Cuando se desarrollan la escuela y el Taller, hay mucha actividad. En el inicio del Taller, como se ha dicho, participan Jorge Villegas, Bernardo García, un economista que fue Decano de Economía de la Universidad Nacional, Jacobo Naidorf, investigador e editor, y otras personas. Y con Nirma empezamos a pensar en la creación de una publicación y es cuando surge *Alternativa*.

William Alfonso López (WAL): O sea que tú participas con Nirma en la creación de *Alternativa*...

DA: Claro... en toda la discusión de eso; con Jorge Villegas, Bernardo García, Jorge Mora... Y empezamos a vincular personas con la propuesta. Ahí sí surgieron algunas diferencias; hoy las puedo decir, por ejemplo, Jorge Villegas reconocía mucho el trabajo periodístico de Enrique Santos Calderón... Yo, en cambio, era muy escéptico al respecto. Y se vincularon otras personas como García Márquez, con el cual creamos el Comité de Solidaridad con los Presos Políticos y quien apoyó la primera publicación



Nirma Zárate (abajo a la izquierda) y Diego Arango (hacia el medio) en las elecciones presidenciales de 1974. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.



Diego Arango (primer plano a la izquierda) en las elecciones presidenciales de 1974. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.



Elecciones presidenciales de 1974. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.



Elecciones presidenciales de 1974. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.

del Comité que fue el *Libro negro de la represión en Colombia*. Otra persona fue Orlando Fals Borda. Los primeros números de *Alternativa* los trabajamos técnicamente en el Taller 4 Rojo.

MCC: ¿Cómo los imprimían?

DA: Hicimos las primeras planchas fotográficas para la impresión. Era con las uñas porque no había recursos. Recuerdo que en el primer número sacamos una serie de imágenes muy fuertes que hicieron que se disparara la venta de la revista. En todos los primeros números se editaron afiches sueltos, para que la gente los pegara. El caso fue que ese primer número lo decomisaron en todos los sitios. Pero se sacó inmediatamente la noticia. Y dijimos: “Reeditemos la revista ya mismo, aunque nos demoremos dos días”, porque eso era con las uñas. Y efectivamente se reeditó y se agotó. Quizás el tiraje fue 5 veces más grande y así empezó a crecer. Esa fue la estrategia de surgimiento de la revista.

MCC: ¿Hubo dos primeros números?

DA- Hubo un número 0, que circuló en todo el país, para constituir equipos de trabajo, redactores y, ante todo, conocer la opinión de la gente y de acuerdo con eso diseñar el primer número. El que se encargó de eso fundamentalmente fue Jorge Villegas. Y luego en la evaluación hubo muchas diferencias y Jorge Villegas se retiró. ¡Fíjate la paradoja! Fue fundador y ya en el número 1, aunque figuraba, Jorge ya no estaba.

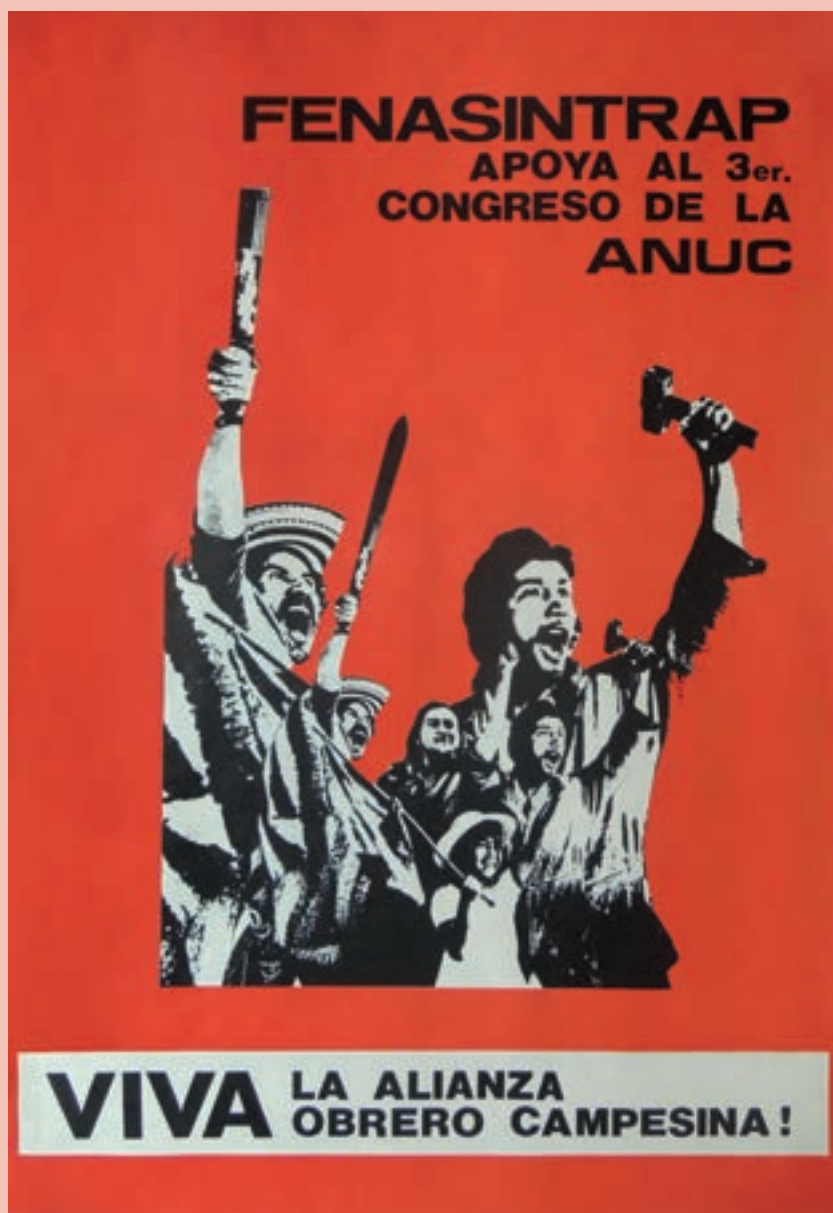
WAL: ¿Qué ocurrió con los siguientes números?

DA: El caso, y esto es clave, tiene que ver con lo del Taller: uno de los sentidos, y yo les insisto, era que quienes integramos inicialmente *Alternativa*, éramos personas de distintas tendencias dentro de la izquierda. Era también como dar un paso hacia la unidad. Ahí hice que figurara el Taller 4 Rojo.

MCC: ¿Aparece como diagramador?



Boceto para el afiche de Fenasintrap apoyando el tercer congreso de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos, ANUC, 1974. Archivo: Umberto Giangrandi



Taller 4 Rojo, afiche de Fenasintrap apoyando el tercer congreso de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos, ANUC, 1974. Archivo: Umberto Giangrandi.

DA: No, aparece como “Arte”. El caso es que el resto de integrantes del Taller 4 Rojo, Umberto y Carlos, se opusieron a la revista. Yo diría que no ellos. Otra persona que se había metido y tenía mucha influencia sobre ellos, con su sectarismo político y ataques a la revista. Me imagino que no estaban de acuerdo con la cuestión de la unidad y presionaron a Umberto y a Carlos. Entonces la posición de Nirma y mía era otra... Teníamos muchas expectativas con la revista... Entonces no nos retiramos de la revista, nos retiramos del grupo. Lo más importante era continuar con el trabajo que estábamos desarrollando: la revista.

MCC: Hay una carátula en la que aparecen los nombres de Nirma y tuyo.

DA: Sí. Todas las primeras carátulas fueron nuestras; el Taller como tal no se vinculó. Ellos no participaron porque estaban en total desacuerdo con la revista y, como ya he dicho, se rompió el grupo. Debido a nuestra vinculación con *Alternativa* se dieron diferencias políticas y en especial frente a algunas organizaciones sociales como la ANUC, con la cual veníamos trabajando en la elaboración de afiches, publicaciones y realizando talleres. En ese momento también estábamos participando en la preparación del III Congreso de esa organización.

Yo respeto que ellos dijeran que esa vaina de *Alternativa* no era de izquierda. Miren, les voy a contar: la revista era un primer paso para que hubiera una alianza entre la izquierda en Colombia, con democracia y con respeto a la diversidad; esa era la teoría de algunos de nosotros: la unidad en la diversidad sin ese dogmatismo, ese sectarismo, esos ataques. Queríamos hacer una unidad que aportara al país. En cambio, el personaje que controlaba a Carlos y Umberto, se la pasaba atacando esa política de unidad de la izquierda. En cada número manejábamos diferentes tendencias por respeto a la diversidad, a la investigación y al trabajo colectivo.

Yo me atrevo a decir... Estimo y quiero mucho a Umberto, pero hay cosas que no podemos hablar de ese pasado. Yo creo que a ellos los manejaron. Mejor dicho, había un personaje nefasto, que tenía mucha influencia sobre ellos, el tipo no era pintor ni nada, era un politiquero, y los hizo retirar. Pero al grupo, en la parte plástica, nosotros le dimos otro nombre, que fue

Causa Roja. Y yo diría que el trabajo de Causa Roja es más efectivo y más amplio que el del Taller 4 Rojo, simplemente se mueve en otra esfera totalmente distinta.

El caso es que sí hubo cosas molestas... La Escuela de grabado no la acabamos... Umberto siguió... Carlos nunca fue profesor. Jorge sí, fue profesor de fotografía en el Taller 4 Rojo.

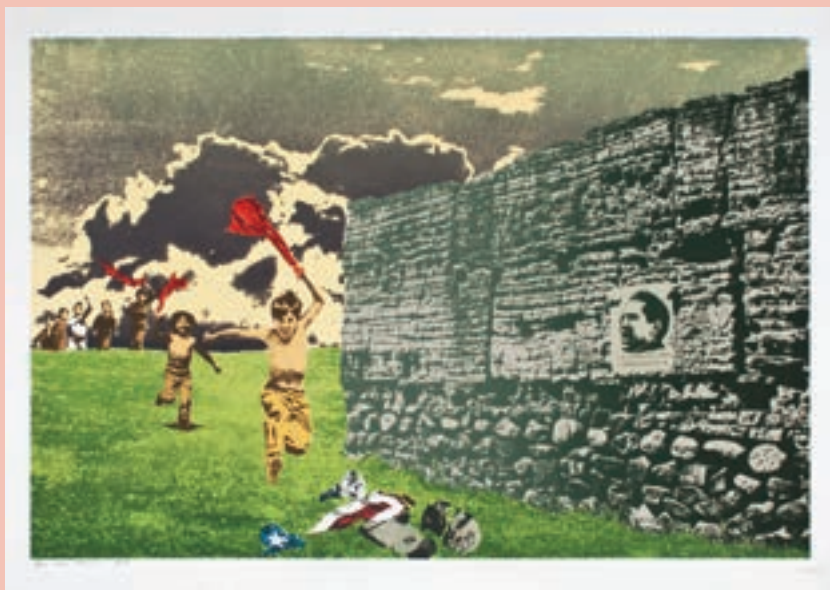
MCC: Según Jorge, el Taller tenía dos sedes.

DA- ¡Sí! Teníamos dos espacios. Teníamos la parte de grabado en el taller de Umberto, y serigrafía, dibujo y pintura en nuestro taller en la calle novena. Y luego, cuando nos separamos, nosotros continuamos con el Taller de la novena. La Escuela no se liquidó, continuó por varios años y se conformaron Talleres en barrios populares y diversos lugares del país. La Escuela-Taller se amplió y se adjuntaron más prácticas artísticas y teóricas; no limitamos las clases sólo a la parte del grabado, la ampliamos también a la pintura.

Desde el II Congreso de la ANUC se empezó un trabajo muy intenso con el movimiento campesino. Los primeros talleres y los trabajos —afiches, periódicos— fueron realizados con ellos. Para el movimiento indígena y con el movimiento obrero y sindical también elaboramos afiches. Con el Instituto Nacional Sindical, que reunía buena parte del movimiento sindical, se constituyó una gran escuela en la que también se incluyó toda la parte de formación artística y cultural. Ahí participó mucha gente del arte y la cultura que nosotros vinculamos. Incluso, por ejemplo, diseñadores, músicos, teatreros y gente del medio... Estuvo una persona, que también es de la Nacional, que tal vez ustedes la han oído mencionar, Alexis Forero, que ahora vive en España. Y otros que ahora están en el exilio. Se hizo un grupo muy grande con un trabajo muy intenso. Y se creó también, conjuntamente, una de las primeras escuelas de formación en comunicación en América Latina: el Centro Popular para América Latina de Comunicación, el CEPALC.



Taller 4 Rojo, *Callamos y somos cómplices o luchamos y somos libres*, fotoserigrafía, 1974.
Archivo: Proyecto Bachué.



Taller 4 Rojo, *La lucha es larga comencemos ya*, Serie América 73, fotoserigrafía, 1973. Archivo: Proyecto Bachué.

Hicimos muchos talleres de todos los órdenes: sobre periodismo, trabajo plástico, teatro. Recuerdo que Carlos Duplat y Camilo Castellanos estuvieron allí. Y se formó mucha gente de Colombia y América Latina. O sea que fue un trabajo muy intenso en la parte pedagógica, en la parte de producción y en la parte gráfica.

WAL: ¿Por qué no nos devolvemos a Causa Roja y nos explicas cómo arranca. Se rompe con el Taller 4 Rojo, se continúa trabajando con *Alternativa*? ¿Cómo fue ese proceso?

DA: Pues sí, ¿cuál era el sentido? El sentido era continuar pero con más radicalidad y mayor vínculo con el movimiento social. Cosa que el Taller 4 Rojo tuvo, pero no el vínculo que estábamos planteando que era hacer parte directa de las luchas populares; o sea, las obras de Causa Roja surgen, nacen, se hacen en el mismo conflicto. Les pongo un ejemplo: todo lo que se hizo sobre el tema agrario, “la tierra es para quien la trabaja”... con Causa Roja participamos en las recuperaciones de tierras y en ese contexto trabajábamos, y ahí pintábamos y hacíamos obras y acciones. No se trataba simplemente de tener una información y un vínculo con el movimiento, sino de trabajar *in situ*; ese era uno de los postulados. Lo otro que les dije fue que debíamos darle más fuerza a la parte pedagógica pero por fuera de la Escuela. La intención era realmente ir a los sectores populares, impulsar talleres y publicaciones. Así se apoyó el trabajo pedagógico del Instituto Nacional Sindical, los talleres en la ANUC, las publicaciones y acciones del movimiento indígena, el Centro Popular para América Latina de Comunicación... O sea, hay una diferencia enorme con el trabajo del Taller 4 Rojo, el ámbito es otro, completamente distinto.

WAL: Y entonces la relación con el campo artístico se corta...

DA: Sí, se corta. Si pensamos en términos de exposiciones, galerías y vínculos con ciertos artistas, se corta.

Umberto Giangrandi

William Alfonso López (WAL): ¿En qué momento articularon ustedes el trabajo con la comunidad, con los indígenas, con el campesinado, con los sindicatos? ¿Éste se entendía como diferente del trabajo artístico propiamente dicho?

Umberto Giangrandi (UG): Lo que pasó fue que el Taller 4 Rojo se organizó en nuestra cabeza como un sueño: un sueño indudablemente muy ambicioso. No era cualquier sueño; era un sueño en el que el motor innegablemente eran las artes plásticas. La idea era que éstas engranaran en toda una estructura cultural del país, y que con ellas entrara un análisis político, antropológico, sociológico, estético, que permitiera recuperar la memoria, recuperar una identidad cultural. Nuestro sueño consistía en desmantelar todo lo que el poder había manipulado a su manera. Queríamos concientizarnos de los pilares de la estructura social y política de un país, y que esa tarea fuera más allá de las fronteras nacionales, para establecer un escenario a nivel

latinoamericano e internacional. Ese era el sueño. ¿Y qué pasa? Que empezamos a tener una mirada política; nosotros estábamos trabajando mucho con los cubanos. Cuba era nuestra aliada fundamental. Por eso nos pareció tan complicada la posición de Cuba y del Partido Comunista cuando decidieron excluir de las convocatorias culturales que la isla estaba realizando en ese momento a los artistas e intelectuales de otras fracciones de la izquierda. El Taller 4 Rojo tenía una visión del mundo comprometida con una mirada de izquierda. Eso es muy difícil entenderlo si uno no tiene en cuenta que, en aquel momento, el mundo estaba regido por una ideología norteamericana de derecha y una ideología de izquierda que tenía muchos puntos de referencia, dos de los cuales eran la Unión Soviética y China. Había un enfrentamiento ideológico sobre la sociedad que se quería construir, sobre la estructura social, los derechos del hombre... Dentro de la izquierda, por otra parte, ese

enfrentamiento era sectario y radical; muy radical, e incluso, muy peligroso.

WAL: ¿En qué consistía el trabajo con las comunidades?

UG: El contacto con las comunidades se daba de muchas maneras pero por lo general nos asociábamos a las actividades culturales que se organizaban en los barrios populares y en otros sectores. Por ejemplo, con Enrique Vargas, que más tarde se ganó el Salón Nacional, trabajamos mucho. Él realizaba aquí en Bogotá una actividad cultural intensa en los barrios orientales. Lo que hacía nos parecía muy interesante porque trataba de abrir los ojos a los miembros de esas comunidades a través de la actividad cultural, en relación con lo que estaba pasando con la construcción de la Avenida de los Cerros, sobre todo con respecto a los derechos que esas comunidades tenían frente a los intereses de los vendedores y compradores de esos terrenos. Es que ya se sabía que a los habitantes de esos barrios los iban a desplazar, como luego ocurrió. Cuando los constructores cercanos a la Alcaldía supieron con anticipación que la avenida se iba a construir, empezaron de antemano a comprar terrenos para enriquecerse. Y como mucha gente no conocía sus derechos, la estafaron o la expulsaron. No a todos. Allí hubo peleas muy grandes, en la que ellos pudieron defender sus derechos. Nunca pudieron sacar a toda la gente de algunos de esos terrenos.

Nosotros llevábamos nuestras obras y realizábamos exposiciones en espacios alternativos. Hacíamos exposiciones en los parques; en donde podíamos... Buscando nuevos públicos, más allá de los espacios oficiales o profesionales del arte. Eran exposiciones pasajeras. Exponíamos nuestras obras individuales o colectivas. Cada uno aportaba con su trabajo.

Por eso digo que la obra del Taller 4 Rojo no es únicamente serigráfica; nuestro trabajo en ese entonces era mucho más complejo. Cuando yo veo que se habla únicamente de la serigrafía pienso que allí hay una elección que hacen los historiadores o los curadores, pero es equivocada porque se está planteado la obra del Taller 4 Rojo dentro de una mirada



Umberto Giangrandi, *Sin título*. De la carpeta de grabados *Testimonios*, Taller 4 Rojo, 1974.
Archivo: Umberto Giangrandi.

estetizante o dentro del criterio de un curador que atropella la obra de otros integrantes del grupo. En los debates que se han dado últimamente en los eventos que ha realizado la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, he subrayado varias veces que la perspectiva que dieron Diego Arango y Nirma Zárate en la década de los setenta sobre el trabajo del Taller 4 Rojo es parcial e inexacta. Cuando se opta únicamente por ella, quiere decir que los investigadores no han entendido lo que era el Taller 4 Rojo. En la obra individual, además de la serigrafía, insisto en que nosotros también trabajábamos con otros medios, dentro de los que estaban el dibujo, todas las técnicas de la gráfica, incluso el fotograbado, pero además la pintura y la fotografía. No se puede reducir nuestro pensamiento plástico a un solo medio expresivo, aunque la fotoserigrafía haya ocupado un lugar importante dentro de nuestra producción individual y colectiva.

Entonces nos presentábamos a la comunidad. Hablábamos con la gente, explicábamos qué era el Taller 4 Rojo. Nosotros nos presentábamos como organización, mostrábamos nuestra obra, hablábamos sobre lo que estábamos haciendo, y nos uníamos a todo un concepto de propaganda... A veces ayudábamos con la propaganda para las manifestaciones, con el fin de denunciar lo que a la comunidad le estaba pasando. Ese fue el trabajo, como digo, en la primera fase de la historia del Taller 4 Rojo. Nuestra labor era realizada netamente como trabajadores de la cultura. Diego después dijo que nosotros en esa época también hacíamos trabajo “netamente político”, pero eso no es exacto. Está claro que toda actuación individual o colectiva tiene que ver con una dimensión política. Con ello quiero decir que el arte en sí mismo es un hecho político. Ahora bien, yo no sé si él en esa época participaba en alguna agrupación de izquierda. Lo que era claro es que él y Jorge Mora eran muy cercanos a Jorge Villegas, y yo no sé si con él hacían trabajo político en relación directa con alguna agrupación de la izquierda. Diego siempre ha sido una persona complicada. Yo lo quiero mucho, pero ha sido una persona con cosas muy difíciles que siempre causaron diferencias. Es cierto que todos teníamos contacto con muchos grupos y organizaciones, pero ninguno de nosotros militaba en el estricto sentido de la palabra. Nosotros creíamos que el Taller 4 Rojo no debía tener ningún cordón umbilical con ninguna organización política. A nosotros nos interesaba mantener el diálogo con todos los grupos y aportar

nuestras ideas a nivel de una mirada cultural, crítica, constructiva, amplia y no partidista. Es que debía ser así, porque nosotros no podíamos convertirnos en “carga ladrillos” de ninguna organización, como pasaba regularmente en ese entonces con los intelectuales y los trabajadores de la cultura en general. Por otra parte, ese diálogo nos daba un margen de acción muy importante. Como dije, el sectarismo y el dogmatismo eran muy frecuentes. Entonces había que desconfiar de la derecha y mucho más de la gente radical de izquierda. En los dos lados había gente muy delirante.

En esa primera etapa éramos una organización de artistas plásticos que estábamos peleando contra un arte oficial, contra toda una manera de mostrar el arte. Por otro lado, teníamos la intención de acercarnos a unas masas desprotegidas. Por eso, en esas actividades, a las que la comunidad por lo general llevaba títeres, nosotros realizábamos una serie de trabajos para mostrar, debatir y construir una conciencia social.

Claro, desde esa época nosotros trabajamos mucho con la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos, la ANUC, con el movimiento estudiantil, con los sindicatos y las organizaciones campesinas e indígenas. En aquella época, la mayoría de los estudiantes de la Universidad Nacional tenían una conciencia social y política muy comprometida. La Universidad era el termómetro de lo que estaba pasando social y políticamente en el país. Los estudiantes estaban al frente de las luchas que estaban dando los indígenas, las comunidades afro, los campesinos, los trabajadores, en contra de los atropellos que el Estado y otros grupos paraestatales implementaban. El movimiento estudiantil de la Nacional era muy fuerte, amplio y activo frente a los dramáticos y violentos problemas del país. Los estudiantes y muchos profesores y empleados frecuentemente debatíamos, marchábamos y protestábamos en contra de estos acontecimientos arbitrarios. La Universidad en ese entonces era una olla a presión. Tenía una actividad cultural extracurricular muy fuerte y participativa. En el campus se proyectaban muchos documentales latinoamericanos y colombianos inéditos. También continuamente se programaban seminarios, mesas redondas, conferencias que trataban críticamente los problemas nacionales, latinoamericanos e internacionales. Había congresos de sociología, de antropología, de filosofía, de estética y arte, de ciencias. Allí



Taller 4 Rojo, Afiche *Viva la alianza obrero, campesina y popular*, 1974. Archivo: Umberto Giangrandi.

se tenía acceso a una literatura nacional y latinoamericana recién editada. Ese era un contexto muy rico y complejo que permitía a los estudiantes construir una mirada socio-política más allá de su profesión o disciplina académica. Piénsese que cuando yo recién llegué a Colombia, sólo para mencionar un ejemplo, fue allí donde vi por primera vez las películas de Norman McLaren, que me impactaron mucho. Allí se tenía información de primera mano sobre muchos temas socio-políticos contemporáneos, que era difundida por estudiantes y profesores. Recuérdese que allí trabajaba gente muy conectada con el mundo.

María Clara Cortes (MCC): Hablemos de la iconografía del Taller 4 Rojo. ¿De ese contacto con el movimiento estudiantil salen algunas imágenes que ustedes realizan en esa época? ¿Verdad?

UG: Por ejemplo, en la serie de trabajos que denominé *Lucha estudiantil* y que elaboré hacia el año 1971, tomé imágenes de las marchas parisinas de Mayo del 68 y de otras protestas europeas y estadounidenses, a las que integré otras imágenes mías o encontradas en periódicos y revistas. Allí incluí estudiantes, incluí al trabajador y al campesino colombiano. Trabajaba a partir de la superposición de planos, en *collages* icónicos, con fotografía, haciendo evidente alusión a la represión y a la respuesta crítica y testimonial de los estudiantes en el contexto de las luchas sociales. Lo que pasa es que hoy en día la gente no se acuerda de las marchas y de la fuerza que tenía el movimiento estudiantil en la Universidad Nacional. ¡Eran impresionantes! ¡No eran protagonizadas por un grupito de estudiantes! ¡No! ¡A ellas llegaban 6000, 7000, 8000 estudiantes que salían a pelear contra el mundo! Yo me acuerdo con Marta Traba mirando esas batallas campales, que involucraban a toda la Universidad, desde la terraza del edificio de la Facultad de Medicina.

En el 67, después de que los estudiantes cogieron a tomatazos al presidente Lleras Restrepo en el campus universitario, empezó un gran enfrentamiento con la policía. En un momento dado, miles de estudiantes se lanzaron contra un grupo de agentes y casi lo acorrala en la calle 45. Un teniente que estaba al mando se sintió en peligro, se volteó y comenzó a disparar a la loca. Creo que hirió o mató a un estudiante, y armó una

desbandada estudiantil que terminó refugiándose en el edificio de la Escuela de Bellas Artes, que tenía las puertas abiertas porque en ese momento se estaba presentado *La barricada*, una obra de teatro de un director español. Cuando el Presidente salió del campus dio inmediatamente orden a las Fuerzas Militares de invadir la Ciudad Universitaria. Miles de soldados entraron, tumbando con tanques de guerra toda la malla perimetral e invalidando por la vía de los hechos la extraterritorialidad de la Ciudad Universitaria. ¡Eso fue impresionante! Los militares ocuparon rápidamente todo el campus; entre otros, rodearon el Edificio de Bellas Artes que estaba repleto de estudiantes de toda la Universidad y empezaron a lanzar un montón de gas lacrimógeno. Al año todavía no se podía entrar a ese edificio por el montón de bombas que arrojaron. ¡Ellos destruyeron todo el edificio! Fue en ese momento cuando Marta Traba escribió el artículo sobre la brutalidad del gobierno y de las Fuerzas Armadas que casi le cuesta la expulsión del país, ordenada por el mismo Lleras Restrepo. Es que destruyeron todo el edificio. ¡Todo! ¡Todo! ¡Los baños! ¡Las aulas! ¡Los caballetes! ¡La biblioteca! ¡Las obras de los estudiantes y profesores! ¡Los *lockers*! ¡Las oficinas administrativas! ¡Fueron muy brutales! ¡Me impactó muchísimo! Me acuerdo, por lo que me contaron después, ¡que los estudiantes se botaban desde las ventanas del tercer piso! Los profesores fuimos los últimos en salir porque teníamos en ese momento una reunión de la Facultad y pudimos protegernos en el tercer piso, en una oficinita que tenía un lavamanos. Aguantamos hasta último momento. Nos tocó salir porque los militares llegaron hasta allí desalojando todo el edificio. Al salir, a muchos de nosotros nos dieron un culatazo que nos hizo rodar cabeza abajo por toda la escalera desde el segundo piso. Luego nos cogieron presos y también se llevaron a todos los estudiantes y trabajadores que se encontraban allí.

WAL: ¿Después de la expulsión de Diego Arango y Nirma Zárate, el Taller 4 Rojo cambió de metodología o siguieron trabajando de la misma manera?

UG: Con Fabio y Carlos tomamos conciencia sobre la alianza que debíamos realizar con profesionales de otras disciplinas, que también se preguntaban sobre la proyección de su trabajo dentro de la sociedad.



Afiche hecho por el Taller 4 Rojo para las manifestaciones del Primero de mayo de 1974. Archivo: Umberto Giangrandi.

Evidentemente, los artistas no éramos los únicos que nos preguntábamos qué hacer frente a los problemas de la sociedad colombiana. Y dado que nosotros teníamos muchos contactos en la Universidad Nacional y fuera de ella, empezamos a relacionarnos con un circuito más amplio, con grupos académicos y profesionales de algunas zonas del país. Iniciamos una serie de encuentros y discusiones. Ramón Varela, que se integró al grupo en ese momento, fue uno de los que lideró ese proceso. Él tenía muchos contactos académicos fuera de Bogotá, por ser uno de los líderes estudiantiles más destacados en esa época; tenía cercanía con los sindicatos y otras organizaciones populares en Bogotá y en otras ciudades del país. Entonces creamos una mesa directriz e invitamos a distintos profesores e investigadores a formar grupos de estudio con el objetivo de reflexionar sobre la cultura popular. Esa fue la primera tarea de esa segunda etapa del Taller 4 Rojo, que yo he subrayado varias veces: montar muchos grupos de estudio para que se realizaran una serie de investigaciones y trabajos sobre la cultura popular dentro de la estructura social. Después toda esa información se debía reelaborar de forma interdisciplinaria para publicar libros, producir películas, obras de teatro, música, e indudablemente, trabajo en artes plásticas. Se nos unieron, entonces, el médico Juan Jaramillo, que en ese entonces era líder estudiantil en la Facultad de Medicina, coordinando un grupo de estudio en esa instancia; el abogado Álvaro Hernández, que se hizo cargo de un grupo de comunicación en Ibagué alrededor de la literatura y el Derecho; Eduardo Umaña Mendoza, el hijo del profesor Eduardo Umaña Luna, que coordinó un grupo de estudio en Derechos Humanos. También se creó un grupo de estudio de sociólogos y otro de antropólogos, dentro de los cuales estaba la profesora Myriam Jimeno. También recuerdo por un lado a Jaime Eduardo Jaramillo, que se hizo cargo de un grupo de estudio de historia, y, por otro, a José Freidel, director del Teatro La Fanfarria de Medellín, que lideró un grupo de estudio sobre teatro. En Medellín, se nos unieron otros grupos culturales. También había unos músicos, algunos ligados a los coros de la Universidad de Antioquia y muchos estudiantes y profesionales comprometidos con las luchas populares. Lo mismo pasaba aquí en Bogotá. En ese momento, la relación entre Bogotá y Medellín fue muy importante y activa. En este contexto, se armó el CEPRE en la Escuela de Bellas Artes, y obviamente, también teníamos contactos y cercanía con personas

dedicadas a la política, sindicalistas, líderes campesinos e indígenas. También hay que recordar, entre muchas otras personas, a Alexander Cifuentes que organizó un grupo de trabajo sobre las comunidades afro.

El Partido Comunista y el MOIR fueron los únicos grupos que no convocamos. El Taller 4 Rojo se volvió el lugar de convergencia de las múltiples disidencias de la izquierda democrática, de aquellas que no querían encajar ni en el Partido Comunista ni en el MOIR. Descartamos estas dos posiciones por su actitud reformista o por su vinculación y relación con la oligarquía. En ese entonces, uno era un movimiento muy “sectario” y el otro muy “radical”. El MOIR y el PC formaron unas brigadas de choque que actuaban en todas las manifestaciones y muchas veces no dejaban que otras fracciones de la izquierda hicieran propaganda.

¿Quién más hacía parte de esta iniciativa?... ¡Fue una convocatoria que unió a muchas personas!... Había un grupo de titiriteros... ¡Ah! ¡Me faltaban los psicólogos y los comunicadores! Me acuerdo que, con Miguel Dávila, armamos un grupo de debate con estudiantes de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Javeriana... Por supuesto, también participaron personas del Consejo Regional Indígena del Cauca. Buscábamos construir una reflexión sobre política nacional e internacional y llevarla a la praxis. Queríamos comprender y reconstruir la identidad nacional porque sabíamos que ésta había sido fracturada, había sido manipulada y reformada por el Estado, por el poder triunfante. También trabajamos en algunos casos en la organización de las manifestaciones y marchas de protesta, sobre todo en el diseño y realización de las pancartas, de los carteles, de las consignas y, en general, de la propaganda de las distintas organizaciones... ¡Fue un trabajo muy exigente e intenso!

Con Juan Jaramillo, que estaba realizando una investigación de campo en psiquiatría, los miembros del grupo de plástica empezamos a trabajar el tema de la locura. Él tenía acceso a varias instituciones psiquiátricas. Por ejemplo, tuvimos acceso al manicomio de Armero. Allí realizamos muchos encuentros; pasamos mucho tiempo tomando fotografías, dibujando, discutiendo y analizando con él el comportamiento de los pacientes y, sobre todo, los efectos de la violencia que vivió el Tolima. Nos interesaba



Taller 4 Rojo, boceto sin título. Archivo: Umberto Giangrandi.

estudiar la violencia y la locura, las relaciones entre el arte y la locura que habían sido determinadas por la estructura social, por el poder, según lo plantea Foucault. Como dije, por los libros que nos traía Margarita Poppermann y por toda la bibliografía que circulaba en la Nacional sobre la anti-psiquiatría, en esa época ya leíamos también a Lacan, a Guatari, a Bachelart, a Benjamin, además del mismo Foucault. Ramón Varela, en eso, era muy brillante por su formación política y filosófica. Él era quien daba los debates más tenaces en la Nacional. De eso quedó mucha fotografía y algunas libretas de apuntes. De resto, no quedó nada. ¡Quién sabe a dónde fueron a parar todas las pancartas y todas las investigaciones que estábamos desarrollando cuando el grupo se dispersó!... Lo único que quedó visible fue la *Carpeta sobre la Violencia en Colombia* que el grupo de plásticos desarrollamos como una investigación y testimonio de la memoria.

Además, las fracturas volvieron a aparecer porque algunos de los grupos políticos, algunas de las distintas fracciones de la izquierda que trabajaban con nosotros o que dialogaban con nosotros, empezaron a dar una lucha muy fuerte por quedarse con el Taller. Ellos querían que el Taller 4 Rojo estuviera comprometido con un solo grupo y nosotros nunca, ni en la primera ni en la segunda etapa, quisimos “carnetizarnos” en ninguna organización política. Nosotros queríamos cierta independencia para pensar y para actuar por fuera de las organizaciones políticas, porque considerábamos que esa era la manera de enriquecer el trabajo político, desde una reflexión permanente y una autocrítica sistemática sobre los aportes de la cultura, donde está claro que no podíamos ser un cordón umbilical de una organización política, para no repetir la experiencia histórica del Realismo Socialista.

Es que piensen que yo hice mucho trabajo ligado a la lucha estudiantil. ¡Que era mi medio! Pero también estuve cerca a los indígenas. Estuve en congresos indígenas en la Sierra Nevada. Tengo un bautizo indígena arhuaco. Estuve en veredas campesinas enseñándoles a las comunidades a organizar la propaganda. Estuve cerca de la ANUC, en varios de sus congresos. Pero en mi trabajo tengo una temática muy amplia, porque siempre mi contradicción era que no quería enfilar me solamente en una



Artículo "¿Y de la espada qué?", Revista *Alternativa* número 1, febrero 15 al 28 de 1974. Archivo: Jorge Mora E.

mirada de clase a la que, de alguna manera, yo tampoco pertenecía. Yo podía tener una mirada conceptual y un acercamiento de clase, pero está claro que yo no era campesino ni obrero. Ni, la verdad, quería serlo; yo era y soy un trabajador de la plástica. Yo siempre he sido un libre pensador, un universitario con una mentalidad y con un acercamiento a la lucha de clases, con una mirada democrática, dentro de la cual indudablemente todo lo que está pasando en un país como éste me mortifica... Es que la discusión siempre se repetía en esas organizaciones políticas. Se decía que para hablar de una clase, uno tenía que trabajar en una fábrica o tenía que ir a echar azadón al campo. ¡Putá! Hasta los 20 años yo viví en el campo y, en este sentido, tuve una gran cercanía con los campesinos y obreros en Italia. Mi padre tenía en sociedad una fábrica de 100 empleados trabajando la madera y él también trabajaba hombro a hombro con los obreros. Yo pasé muchas horas al lado suyo y de los trabajadores compartiendo su mundo. ¿Me explico? ¡Nunca he tenido problemas de esa índole! Yo he podido comprender lo que piensa un campesino sin tener que convertirme en él. ¡Me da mucha pena! Y puedo conocer los problemas de un trabajador y unirme a su causa sin tener que ir a trabajar en una fábrica. Esa era una de las teorías más comunes de cierta gente radical. ¡Dizque para identificarse con la gente...!... ¡Pura carreta!

Por otra parte, en esa época había una mirada moralista incluso dentro de la propia izquierda, que era inentendible. Muchos de los que estaban metidos en política en ese entonces se identificaban con un moralismo extremo que nunca entendí ni me interesó. ¿No? Allí había un moralismo a ultranza que en el fondo también era muy conservador. Entonces tanto la obra de Carlos Granada como mi obra con temática erótica, que yo también considero política, eran incomprendidas. A uno le tocaba sustraerse de esas polémicas porque esa fue una época en la que la izquierda en su conjunto no tenía mucha claridad sobre el papel del artista y del creador. La realidad lo avasallaba a uno dentro de la mirada política, era demasiado fuerte, y muchas veces socavaba cualquier posibilidad de debatir y aportar reflexiones sobre el papel de la cultura en el proyecto colectivo de transformar la sociedad.

Entonces vino el robo de las armas del Cantón Norte que protagonizó el M-19 y allí empezó una cacería de brujas indiscriminada realizada por el Ejército. El trabajo nacional que estábamos realizando con los grupos de estudio quedó desmantelado muy rápidamente. Frente a la represión indiscriminada que se ejerció con base en el Estatuto de Seguridad del Presidente Turbay Ayala, todos nos dispersamos. Recordemos que hasta García Márquez tuvo que salir del país. Toda esta situación, más las distintas presiones internas de los grupos políticos que querían apoderarse del Taller 4 Rojo, vinculándolo directamente a una organización política, hacen que éste termine cerrándose.

Jorge Mora

William Alfonso López (WAL): Jorge, ¿cómo ubicas al Taller 4 Rojo en la escena de esa izquierda tan pugnaz que había en ese momento?

Jorge Mora: Yo creo que la izquierda siempre ha estado atomizada. ¿Cuál era el país en ese instante? En ese momento gobierna Turbay; anteriormente estuvieron Alfonso López y Misael Pastrana. Hablamos de ciertos personajes de la política y de un elemento que ha sido constante: la represión; la represión a todo aquel que no piensa como piensa el gobernante. Desde el poder se piensa que hay que eliminarlo inmediatamente. Las organizaciones populares siempre han sido estigmatizadas; eso no es de ahora. No es que a estos señores se les hubiera ocurrido actuar así; siempre ha sido así. Entonces tenía que existir una alternativa. Por eso digo que una de nuestras grandes fallas, una de las cosas que a mí me apena realmente, es que con el Taller se hubiera podido conformar un grupo de comunicación alternativo; cosa que nunca

sucedió. El poder... ¿Dónde estaba? En *El Tiempo*, *El Espectador*, en *El Siglo*. ¿Ven? La única publicación crítica que existía en ese momento era la revista *Alternativa*, que también fue objeto de represión. Recuérdense que cuando funcionaba en la calle 39 con carrera 15 fue víctima de un ataque con bombas.

Cuando analizábamos el contexto social y político del momento, cuando veíamos que había problemas en la salud, en la educación, problemas de desempleo, problemas de las organizaciones sindicales... veíamos que el Taller podía convocar a un grupo importante de personas. Pero estamos hablando de lo que el Taller 4 Rojo hacía en paralelo al trabajo académico; eso hay que tenerlo en cuenta. Porque teníamos un frente dedicado a la parte académica y otra cosa era el trabajo que tenía que ver con el contexto social, por el cual el grupo era más reconocido. Entonces, una cosa era la academia con las clases, y otra cosa era el trabajo que se realizaba con las organizaciones sociales.

Ese trabajo se realizaba con quienes hacíamos parte del Taller 4 Rojo y con otras personas que no eran del Taller pero que podían ayudar... Había de todo... estaba Santiago García, estaba Salomon Kalmanovitz, que era conocido... Personajes que, como se dice vulgarmente, “tiraban línea”. Eran amigos... Todos... Era una cofradía, ¡una vaina bellísima! Eso era lo que permitía que el Taller pudiera hacer muchísimas cosas, ¿ven? Lo que no recuerdo bien es que los estudiantes pudieran llegar a decir: “Queremos participar acá”. Eso nunca lo ví.

María Clara Cortes (MCC): ¿Cuál era el papel que jugaba el Taller 4 Rojo con respecto a estas organizaciones sociales: era una asesoría gráfica y visual? ¿Era político? ¿Qué tipo de compromiso implicaba?



Vamos a limpiar este mundo, Bogotá, 1974. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.



Manifestación en la carrera séptima en el centro de Bogotá, 1974. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.



Manifestación de la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia (CSTC), Bogotá, 1976.

Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.

JM: Gráfico... Porque simplemente es acción-reacción. ¿Ven? Llegábamos allá y enseñábamos cómo podían utilizar el cedazo, cómo podían usar la tinta, como podían usar las cosas y hacer trabajos de esa naturaleza.

WAL: ¿Cómo recuerdas las relaciones del grupo con las diferentes facciones de izquierda? ¿Cómo definirías la posición que tenían en el grupo, y tú personalmente, en relación con la militancia?

JM: Pues lo que pasa es que allí, como éramos un grupo tan neutro en cierta forma, porque estábamos con uno, con otro y con otro, no nos podían catalogar, ni nos podían clasificar ni etiquetar. Simplemente teníamos posiciones totalmente diferentes. Pero con respeto.

WAL: Dentro del enorme y complejísimo espectro de la izquierda de ese momento, ¿dónde estabas situado?

JM- Miren, yo no comulgaba, por ejemplo, con el Partido Comunista. Yo no comulgaba con el MOIR. ¿Ven? Yo no quería comulgar con ninguno, porque creo que cada uno tenía su propio punto de vista, cada uno veía el mundo a su manera, porque cada uno tuvo su experiencia de una u otra forma. El hecho de que mi padre haya sido del Partido Socialista y se retirara, me hizo ver otras cosas. Mi madre conoció la violencia; supo de la violencia de Laureano Gómez, cuando llegaban los Pájaros y miraban si uno tenía o no la cruz en la solapa; cuando si uno llegaba a decir que era liberal lo jodían; cuando la persecución era constante y la angustia era constante. Eso a uno inmediatamente lo hace tomar una posición. Lo que molesta es cuando uno llega y ve que los de la izquierda empiezan a tomar posiciones radicales, como si fueran los únicos, cuando el tema es uno: pobreza – riqueza. Como decía Villegas: “La izquierda es como la Torre de Babel: todos confundidos”.

¿Ven? En el Taller empezamos a ver qué trabajos eran los que había que hacer. Aparte, con Villegas empezamos a ver la necesidad de que existiera una revista que fuera como el órgano representativo de las organizaciones populares, empezamos a pensar cómo podría ser. Hablamos con Jaime Quijano Caballero, el rector de la Universidad INCCA, porque allí

tenían la maquinaria y con esos equipos se podría llegar a hacer alguna cosa. La revista no tenía nombre en ese momento; tampoco teníamos manera de financiarla, ni nada de eso. Quijano no vio viable el proyecto, porque no era de él.

Luego empezamos a tocar otras puertas. Tuvimos contacto con Enrique Santos Calderón, con Orlando Fals Borda y con Gabriel García Márquez. Del contacto con ellos nació la idea de una revista que fuera verdaderamente un eje para la población, pero paralelamente seguimos trabajando en las cosas del Taller y en otra serie de actividades. Por ejemplo, antes de la consolidación de Taller, nosotros estuvimos trabajando en cine. Formamos el grupo que se llamó Crítica 33: 2 trabajábamos y 31 criticaban...

Crítica 33 fue un intento de hacer algo como Alfa 44, o Beta 88. Simplemente fue una cuestión.... Fue a mí a quien se le ocurrió este nombre, simplemente por molestar... y entonces quedó Crítica 33. Contactamos a Enrique Santos y a Ricardo Escallón Villa, que era el dueño de Panamerican Films, para que nos financiara las películas, y se consolidó la idea. Trabajamos con Jorge Villegas, Enrique Santos Calderón, María Teresa Rubiano de Santos, Salvo Basile, Alejandro Bodas, Juan Perilla y David Fefferbaum.

La primera película o corto que hicimos se llamó *Padre, ¿dónde está Dios?* Se trataba de la aparición en Piendamó de una niña milagrosa, y fue el primer documental con un carácter totalmente diferente, de denuncia pública, que pasó el sobreprecio*, o sea que fue seleccionado para presentarse antes de la película principal en las salas de cine. Este fue el primer trabajo de ese orden que hicimos. Para ese corto, el actor italiano Salvo Basile nos ayudó con el sonido. Entonces, allí todo el mundo comenzó a ver una cosa diferente. La gente trabajó con mucho entusiasmo. A los empleados del laboratorio les importaba un bledo si tenían que trabajar hasta las cinco o hasta las seis... ellos llegaban y se entusiasaban e iban allá.

* La Ley del sobreprecio, entra en vigencia en 1971. Fomenta la producción de cortometrajes colombianos para ser proyectados antes de la función central.



Julio Le Parc, Cartel, Ca. 1970. Archivo: Umberto Giangrandi.

Entonces, hicimos ese trabajo, pero nos vimos obligados a hacerle autocensura: le quitamos algunos fragmentos que hacían alusión a los Estados Unidos.

La película se conserva. La guarda la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Enseguida empezamos a hacer... *Vida Perra*, una película un poco panfletaria.

Bueno, les voy a decir unas cosas con respecto a la cuestión estética. Allí nos interesaba más el carácter de la palabra, del texto. Entonces, le dábamos más importancia a eso que a la propia imagen. Después, cuando llegaron todas las críticas, comenzamos a racionalizar una serie de cosas que verdaderamente había que replantear.. Aquí lo bueno es que se hacen las cosas y luego todo el mundo le cae a uno encima, y entonces uno acepta o no acepta.

Padre, ¿dónde está Dios? ganó una mención en un festival en Grenoble, Francia. La película muestra el tema de la religión..., cómo la gente busca una alternativa y la encuentra en la religión. Entonces, si los vivos no responden, los muertos sí. Usamos como fondo una canción de Atahualpa Yupanqui muy bella que se llama *Preguntitas sobre Dios*, que dice: “*Un día yo pregunté, Padre ¿dónde está Dios? Mi padre me miró serio y nada me contestó. Que Dios vela por los pobres, tal vez sí o tal vez no. Lo seguro es que él almuerza en la mesa del patrón. Y hay una cosa más importante que Dios y es que nadie escupa sangre para que otros vivan mejor*”.

Esa fue la música que se usó porque en ese momento estaba floreciendo una nueva forma de folklore, no solamente a nivel de la pintura o del arte sino también de la música y del teatro. Sonaban mucho Víctor Jara, Inti Illimani, ambos de Chile... Era una cuestión que iba hirviendo por toda América Latina. Eso nos permitió hacer una serie de cambios en muchas cosas. Con este mismo tema habíamos sacado una revista que se llama *El Papa visita un país inmensamente católico*, a propósito de la visita de Pablo VI a Colombia, en la que mostrábamos cómo se aprovecha la llegada de un Papa al país, por ejemplo, qué comen los ricos y ciertos

personajes... se hablaba de cosas por el estilo y eso se repartió en varios barrios populares y en varias organizaciones.

Además queríamos hacer otras películas. Por ejemplo, quisimos realizar un documental sobre un caso en el que unos colonos mataron a 20 indígenas. En la defensa justamente había un abogado que tenía una cara muy particular. Parecía Mefistófeles. Y entonces en esa época había quienes decían que matar indios no era malo. Yo estuve viajando por la Guajira filmando unas cosas. Pero la película no se pudo terminar. No hubo opciones. También conseguimos los documentos de un barrio de invasión que se llamó Quindío, sobre el cual queríamos hacer unos cortos. Pero todo eso, como les digo, no tiene nada que ver con el Taller 4 Rojo; era parte del contexto en el que se movía la gente que se involucraba en las discusiones.

**Fabio
Rodríguez
Amaya**

William Alfonso López (WAL): Tu utilizaste dos palabras para hablar de la relación del Taller 4 Rojo con la izquierda: la presión y el coqueteo, ¿qué quieres decir con eso?

Fabio Rodríguez Amaya (FRA): La presión se sentía a través de ciertos personajes que pedían asistir a reuniones del Taller y llevaban planteamientos, formulaban hipótesis, elaboraban tesis, e insinuaban o explicitaban métodos de acercamiento y de vinculación del trabajo artístico plástico a la realidad de la lucha política revolucionaria y de la lucha armada. El coqueteo era, por un lado, de los elenos, por el otro, de los trotskistas; por arriba de los maoístas, por debajo del M-19, pues les interesaba que ese grupo de individualidades que configurábamos el Taller 4 Rojo y habíamos alcanzado un reconocimiento en el panorama artístico-cultural nacional y se proyectaba a nivel internacional, se afiliaran a su propia organización.

WAL: ¿Por qué?

FRA: Porque podía convertirse objetivamente en un elemento representativo importante que diera visibilidad a su organización política y demostrara que no solo eran machos combatientes sino que se ocupaban de valorar algo tan inútil como la cultura y el arte. Las organizaciones político-militares consideraban despreciables a los artistas y a los intelectuales, por “inútiles y maricones”. A ellos les interesaban los combatientes. Ahora bien, internamente en el Taller 4 Rojo nunca pude comprender y estoy hablando de los años 72 a 75, dónde estaban ubicados políticamente cada uno de sus integrantes. Diego un día soltaba datos que hacían pensar que estaba cerca de los trotskistas y al día siguiente parecía que estaba vinculado a la lucha clandestina. Hoy era contradictorio y mañana superconsecuente con la revolución. Desafortunadamente no comprendí, aparte de lo visceral y ‘espontaneísta’ que era Nirma, dónde estaba ella. Granada se presentaba como el prototipo del intelectual revolucionario; hoy era dogmático y mañana conciliador pero siempre “consecuente” y, por más años que tenía de conocerlo, nunca vi en dónde estaba ubicado políticamente. Umberto a mi juicio era distinto pues me era claro que él era extranjero. Él era muy auténtico. Además, pensaba y sigo pensando, ninguno de nosotros tenía experiencia política. Y es resabido el oportunismo político de la izquierda. Se hablaba de revolución pero en abstracto pues no se veía cuál, ni cómo, ni dónde.

El Taller 4 Rojo nació, desde el punto de vista estrictamente político, en un momento histórico en que predominaba esa tendencia tan de la izquierda de la atomización, las luchas internas y todo lo que desunía y hacía perder de vista al verdadero enemigo; y con los sectarismos necróticos, y el virus de la fragmentación, y la bronca eterna de las izquierdas. Sin el sentido de unidad en la diversidad que debería caracterizar a los sectores “alfabetizados” y más “avanzados” de una sociedad.

Allí donde no cuajan las condiciones para que uno diga con libertad: “Señores yo creo que en este país la lucha política tradicional en las instancias democráticas es la solución”, sin que lo lichen; y el otro diga: “Lo que creo es que los artistas se tienen que integrar activamente a la lucha

armada”, sin que reciba ataques *macartistas*. La cuestión se dificulta pues no hay un debate transparente o un debate serio y a fondo que conduzca a la unidad. Es decir, se planteaban cosas y cuando uno de nosotros, por ejemplo, exponía una teoría que podía ser fuerte dentro del Taller, se volvía objeto de un debate interminable, las más de las veces de enfrentamiento y ruptura. Yo, que era el más joven, intentaba ver claro, quería encontrar el camino (como decía el poema de Machado, cantado por Serrat que estuvo en Colombia entonces) e iba no sólo viendo la necesidad urgente de ser un buen artista, sino una persona consecuente con las luchas de liberación. Me sentía vinculado a todos los integrantes del Taller por afinidades electivas pero veía que había un abismo entre los planteos vagos y lo que se hacía. Llegó un momento en que todo eso produjo asfixia ya que no se despejaba nada. Y mucha contradicción y también angustia pues, entre más se intentaba proceder, más se acentuaba la contradicción. Y se llegó a un punto en que no había avance ni artístico, ni político, ni humano. En suma, no se identificaba el camino colectivo de integración a las luchas. Y eso es nocivo para cualquier movimiento o proceso de cambio, por el dispendio de energías, por la desunión que hace más fuerte al establecimiento y porque define que el enemigo al final destruye con sus aparatos represivos.

Mas no todo era conflicto ni se puede reducir a lo negativo pues se falsearía la realidad del momento y la importancia misma del Taller 4 Rojo. Estábamos exponiendo en varios sitios, participando en los Encuentros de Plástica Latinoamericana de La Habana; proyectados a estrechar relaciones con artistas y escritores de otras ciudades, con artistas de reconocimiento internacional en otros países latinoamericanos y de Europa, recibiendo colegas que trabajaban con nosotros en el Taller, participando en manifestaciones y trabajos con sindicatos, haciendo también investigación. Era un momento realmente significativo en todos sus matices. Yo vivía sólo para eso, como todos.

WAL: Pero, desde esa perspectiva, la decisión de trabajar a partir de la gráfica es básicamente un problema de orden técnico y no de orden político.

FRA: No, claro que no. Cuando estás tratando de incorporarte a cualquier tipo de trabajo, más aún si tiene una proyección social y política o de

incidencia directa, es necesario definir los medios desde el principio. Y el múltiple, el grabado y la gráfica en general, en su cantidad de variaciones y técnicas, era indicado por las mismas circunstancias objetivas y las condiciones impuestas por la realidad colombiana: retrasada políticamente, precaria económicamente y analfabeta artísticamente. En esos años se puso de moda establecer las diferencias entre Arte y arte utilitario. Se veía clara la posibilidad de una acción de resultados inmediatos. Era lo que había aprendido con Manuel Camargo y Giangrandi en los talleres de grabado, carteles y pintura de la Nacional. Además, nos era claro colectivamente que se trataba de organizar un colectivo de artistas, no de guerrilleros o militantes de quién sabe qué parroquia política. Lo que no se definía era cómo lograrlo y cómo hacer de la técnica y los lenguajes del arte un medio de lucha o, cuando menos, de propaganda que fuera más allá de ésta última. Para usar la terminología de entonces: que “trascendiera” más allá del hecho comunicativo y coyuntural. A mi juicio, ninguno de nosotros tenía concepciones inequívocas. Yo mucho menos y no lo digo como una excusa. La falta de preparación, desde todos los puntos de vista, era crasa. Como si el Estado hubiera nacido con nosotros para abatirlo en un dos por tres. No se tenía una idea clara de la potencia real del poder. Y reitero: se trataba de incorporarnos a ese necesario y todavía urgente proceso de cambio, con los instrumentos del arte. Uno no se puede improvisar en nada, mucho menos en lo que no es.

WAL: Explícanos...

FRA: Los ejemplos son muchos. El teatro ya en el paleolítico cultural occidental, es decir en la Grecia clásica con Sófocles y Esquilo, y más allá de los que hoy se consideran valores artísticos y de lenguaje, era el medio por excelencia de difusión e imposición de las ideas dominantes. Qué sentido tiene la gran arquitectura ceremonial precolombina de Palenque, Tikal, Nasca o Machu Picchu, si no es el de consolidar el poder de la casta sacerdotal o política en una sociedad teocrática o imperial. ¿Y el gótico y la pintura renacentista? ¿No eran príncipes, papas, cardenales, ministros, mercaderes ricos, los “mecenas” de los artistas? Jacques Louis David, que formaba parte del Directorio, fue un pintor oficial del régimen al magnificar a Napoleón emperador y era contemporáneo de Goya. Por ejemplo, *Los*



Fabio Rodríguez Amaya, *Sin título*. De la carpeta de grabados *Testimonios*, Taller 4 Rojo, 1974. Archivo: Umberto Giangrandi.

desastres de la guerra y las dos grandes pinturas del Prado de Goya sobre la invasión Napoleónica de mayo de 1808, *Los caprichos* y las pinturas negras, ¿no son acaso la denuncia más eficaz que un pintor moderno haya hecho sobre la guerra y el Santo Oficio, además de ser inestimables desde el punto de vista pictórico? Y la Revolución Francesa, ¿no cambió el panorama e impuso un arte que expresaba ideales y modelos de la burguesía?

Creo que es universalmente reconocida la eficacia del *Guernica* como acto estético y político en la Exposición del 37 en París, que iba más allá de la condena a Franco y Hitler por los bombardeos en los países vascos durante la Guerra Civil. Y, siempre de Picasso, es notoria la eficacia de ese admirable dibujo de la paloma para el Congreso Mundial de la Paz en plena Guerra Fría. ¿Cuál fue la acción de Picasso? Actualizar los símbolos: el griego de Afrodita y el judeo-cristiano de Noé. No es poco. Pero no es un acto épico.

Y, para no salir de Colombia, ¿se recuerda el montaje hecho por Patricia Ariza y Santiago García con el grupo de La Candelaria de *Guadalupe años sin cuenta*, o la adaptación de Carlos José Reyes de *Soldados* inspirada en *La casa grande* de Cepeda Samudio? Y se recuerda que todos provenían de la Nacional. Santiago de Arquitectura y Patricia de Filosofía. Si se piensa, por ejemplo, en el Obregón de las series Cóndores, Manglares y Toros, para no hablar de su exposición del 48 dedicada a los horrores del Bogotazo, la serie dedicada a las masacres estudiantiles y no trillar sobre *Violencia*, ¿no se trata de la definición de signos identitarios de lo colombiano? Y fíjense que a la corporación de la crítica nunca se le ha ocurrido hacer una lectura que se salga del canon de la pintura de Obregón: si haces caso, cóndores, toros y barracudas no son más que la actualización de los antiguos símbolos precolombinos (o para no ir lejos: arhuacos, muisca o huitotos) del mundo de arriba, del mundo de abajo y del mundo de aquí-ahora. Otra cosa es el lamentable caso del Botero reciente, con Irán e Irak o la violencia de guerrilleros y narcos, ¿no están de acuerdo?

Fíjense que cuando me refiero a México no hablo de los Muralistas o de Rivera y Siqueiros, comunistas o estalinistas, pero sí de Posada, que incluso con un material pobre y elemental como es una simple tabla que

no necesita de tórculos, de ácidos, o de papeles sofisticados hoy día, ¿no logró resultados de una eficacia absoluta y revolucionaria desde el punto de vista gráfico, estético y político?

Para mí eran y siguen siendo ejemplos de valores estéticos perdurables, testimonio, denuncia y comunicación, resueltos propositiva y logradamente con los lenguajes, las técnicas y los instrumentos del arte de su momento, y con una absoluta y sempiterna validez.

Tomen el caso de Posada, en el momento en que hizo sus grabados en torno al fenómeno de la Revolución Mexicana y a problemas de la cultura y la política mexicanas: el acentuado y peculiar culto a la muerte, la fiesta del grito, las máscaras tradicionales, la Catrina y la Chingada o la lucha de clases, con tonos de mordacidad e ironía. Posada no estaba sólo elaborando un testimonio y una denuncia, sino además dando un aporte trascendental al crear o re-crear modalidades expresivas y poéticas nuevas para el arte. ¿La pintura de Obregón no traza una línea de continuidad con *La vorágine*, la pintura “pública” de Pedro Nel Gómez y Gómez Jaramillo, *La casa grande* y *Los funerales de la Mamá Grande*?

WAL: ¿Y qué tienen que ver estos referentes con el Taller 4 Rojo?

FRA: Pues que todos estos eran aspectos ejemplares, fundacionales y vitales para el grupo y, al no pretender ser guerrilleros de la política y mucho menos del arte ¡qué tontería!, la reflexión profunda entorno a estos aspectos era decisiva.

WAL: Hablemos de *Alternativa*: ¿Cómo entra el grupo en contacto con la revista? ¿Qué papel tiene? ¿Qué los unía o separaba ideológicamente? ¿Qué los aunaba en algún tipo de proyecto?

FRA: La cuestión del Taller 4 Rojo con *Alternativa* siempre fue, y sigue siendo, muy misteriosa. Siento tener que decirlo públicamente pero a eso me refería cuando hablaba del espíritu “clandestinista” de Diego. La cuestión queda ahí porque era muy importante en Colombia, y no sólo en Colombia, luchar por una prensa libre, democrática y sin auto censura,

en aras de informar abiertamente. En eso García Márquez ha sido ejemplar desde sus comienzos hasta hoy. Claro está que a mí me suscitaba mucha intriga que él hubiese llegado a Bogotá para la constitución de la revista, pero se trataba de un experimento y una concepción nuevos en el país. Diego llegó a decir que la financiaba una fundación holandesa, cuando se sabía que Gabo quería compensar la donación del dinero del Premio Rómulo Gallegos hecha años antes al partido político venezolano Movimiento al Socialismo. Piensen en lo cavernícola que era y ha sido la prensa colombiana: el verdadero cuarto poder. Incluso porque ha estado ligada a los altos jerarcas de la política bipartidista y a las familias más ricas de industriales y terratenientes, que consolidan su poder y hegemonía con la fuerza y apoyados por los gringos. Cuando Eduardo Santos Montejó es elegido democráticamente presidente, ¿quién le hizo la campaña? Cuando Lleras Camargo pasó de designado a Presidente para reemplazar a López Pumarejo, ¿quién promovió el desmantelamiento de los sindicatos? ¿Desde qué tribuna hicieron sus faenas “culturales” Germán Arciniegas y compañía, y se dictaba ley en el campo cultural y literario? No hay que olvidar de quiénes eran y qué prensa troglodita eran en Bogotá *La República* y *El Siglo*... Pero evoco hechos aún más delicados sobre la cultura: ¿quién presidió el Congreso de los Intelectuales por la Libertad en Bogotá? Y paremos acá. Por eso mismo *Alternativa* es, en ese momento tan complicado de la historia reciente de Colombia, un proyecto al que se debía adherir sin titubeo. Otra cosa es intentar ver o explicar lo que pasó ahí dentro. ¿Acaso *El Tiempo* es invención del imaginario colectivo y el padre Camilo Torres murió de mal de ojo?

WAL: ¿Quiénes participaban en *Alternativa*?

FRA: Entre fundadores y colaboradores, la plana mayor del periodismo capitalino apoyada por intelectuales de izquierda que representaban a la Fundación Pro Artes y La Rosca: Gabriel García Márquez, Orlando Fals Borda, Enrique Santos Calderón, Bernardo García, Jorge Villegas, Vicente Kataráin, Jorge Restrepo y otros más. Y fíjate qué curioso: no aparece el Taller 4 Rojo sino en los primeros números, pues misteriosamente desapareció de la página editorial. Hubo una convergencia de amplios sectores, de diferentes núcleos y proveniencias. Y claro, puedo hablar sólo de

la participación del Taller en los primeros 14 o 15 números. Porque de pronto Gustavo Zalamea resultó siendo el “director” artístico, no recuerdo bien la etiqueta. Y créeme, yo nunca lo he conocido personalmente. En la primera *Alternativa*, pues hubo dos. Y habría que diferenciar la línea política de la línea editorial. En la primera, se vio desde un comienzo una actitud sectaria y de ruptura entre lo que la gente de *Alternativa* consideraba los intelectuales, los ideólogos y los artistas plásticos. Nosotros fuimos, para ellos, sólo mano de obra: los que materializábamos técnicamente la revista, este es mi punto de vista.

WAL: O sea que había una relación jerárquica. . .

FRA: Pienso que sí, pues nunca participé en reuniones formales de la revista; a ellas iba solo Diego y, según parece, Nirma. Siempre percibí que se estableció una dirección jerárquica. A mí me parecía muy preocupante, referido a la línea editorial, el hecho de que la entre comillas ‘democratización de la información’ metiera como en saco roto, de todo y de todos, informaciones del ELN, las FARC, el EPL, el M-19, de los grupos clandestinos y legales, de la ANUC, de las organizaciones obreras y estudiantiles. Desde mi óptica no sabía cuál era la verdadera línea. Al menos nunca me enteré. Pero no hay que olvidar que *Alternativa* fue un capítulo corto del Taller 4 Rojo.

Como ven era bastante complicado y contradictorio: *Alternativa* se proponía hacer contra-información, era una tentativa de democratización de la información. La información no puede ser democrática, por principio; como la universidad no puede ser democrática por principio constitutivo del ente académico. ¿Por qué? Porque son instituciones jerárquicas, corporativas, porque hay una categoría de comando, no se tiene acceso a las instancias decisorias que toma un consejo superior o una dirección editorial y los órdenes, la línea, llegan impuestas desde arriba. En el microcosmos se repite lo que sucede en el macrocosmos, en la organización, en las formas, en las normas. Sobre todo en una república criolla, clasista y racista como la nuestra, con una república fallida, con una democracia fallida y una economía en ruinas. Se reproducen todos los vicios, los problemas, las contradicciones.



Fabio Rodríguez Amaya, *Sin título*. De la carpeta de grabados *Testimonios*, Taller 4 Rojo, 1974.
Archivo: Umberto Giangrandi.

WAL: Perdona Fabio, tengo la impresión de que estás contestando la pregunta desde una evaluación a posteriori...

FRA: No, ni más faltaba.

WAL: ... pero... supongo que al principio... la percepción de la situación fue diferente: ¿quién trajo la propuesta al Taller 4 Rojo?

FRA: Ya lo he dicho: la lleva y la trae Diego Arango, que me parece era muy amigo de Bernardo García. Es él quien asiste a reuniones secretas, “semi-clandestinas”, eso era lo que daba a entender, con García Márquez, Santos Calderón y los miembros del consejo editorial. A mí me causaba un poco de risa pues imagínate a Gabo, escritor ya reconocido mundialmente por *Cien años de soledad*, y a Enrique, inteligente y agudo fondista de punta y de la plana mayor de los Santos de *El Tiempo*, jugando a ser “guerrilleros heroicos”. ¡Faltaría más!

Cuando el Taller 4 Rojo se apersona del problema, en los primeros números de la primera época de *Alternativa* o por ahí, porque fui testigo de dos épocas de la revista, siempre viví con mucha perplejidad todo eso. Tengo entendido que Bernardo García se negó a aceptar un debate o una discusión con el Taller 4 Rojo. Ahí se produjo una primera seria ruptura que minó el Taller. Nirma y Diego se fueron radicalizando por un lado y, por el otro, Granada, Umberto y yo, hasta rompimos. O, mejor: nos tocó romper.

No significa que no consideráramos la revista un proyecto de extremada importancia. A mí nunca me interesó la personalización o la utilización del Taller para adquirir prestigio personal. Para colaborar con *Alternativa* me era suficiente adherir al eslogan: “Atreverse a pensar es empezar a luchar”, que no era nada más ni nada menos que ese pensamiento liberal progresista, anticolonialista y libertario de Martí: “Valen más trincheras de ideas que trincheras de piedras”, que está en su ensayo *Nuestra América*. Estoy seguro de que Umberto, Carlos y el mismo Diego les pueden aclarar muy bien lo de la ruptura o lo de la expulsión de algunos miembros del Taller.

WAL: ¿Cómo participó el Taller en la revista?

FRA: De manera activa. Nosotros diagramábamos, diseñábamos, realizábamos las portadas, los fotomontajes, los carteles que se adjuntaban, y hacíamos materialmente la fotomecánica. Diego y Nirma montaron una máquina horizontal de fotomecánica en La Candelaria. Ese trabajo lo había aprendido yo en la tipografía de mi papá con los fotograbadores amigos de él, así que no me resultó complicado colaborar. Entre la redacción y la máquina de impresión el trámite era el Taller 4 Rojo. Pero nadie habla de eso y no sé si han reconstruido la historia de la revista.

Sylvia Juliana Suarez: ¿Ustedes querían participar en el comité editorial?

FRA: Era un derecho. No éramos solo mano de obra técnica y por eso mismo, internamente cuestionamos la división del trabajo, que resultaba reaccionaria. No se ha visto que se diagrame o se emplane un periódico sin los grafistas. Eso no era “revolucionario”. Pero no en el sentido en que superficialmente se entiende la revolución, sino en el sentido de algo que subvierte el orden y produce el cambio. Y se trataba de hacer prensa alternativa, no tradicional.

WAL: ¿Había una organización alrededor del Taller 4 Rojo? Si la había, ¿cómo era esa organización, digamos, pedagógica, intelectual o política?

FRA: Es una pregunta de al menos cien millones y, como todas, difícil de sintetizar, pero pruebo a dar mi visión no mi juicio personal, segmentada en algunos puntos que considero esenciales. Como premisa es importante aclarar que no hubo nunca una organización política de ningún tipo que controlara, dirigiera o manipulara el Taller 4 Rojo. Ni tampoco una organización, pedagógica, intelectual o revolucionaria, como dices, que estuviera alrededor de él. El Taller 4 Rojo era un grupo de artistas profesionales, con vocaciones independientes y autónomas respecto del establecimiento artístico, cultural y político oficialista del momento en Colombia. Un grupo que se había constituido con la mira de participar en el proceso revolucionario y necesario de cambio para el país. Un colectivo que se proponía cambiar los métodos de trabajo artístico tradicional o, al menos, experimentar la posibilidad de hacerlo colectivamente con una proyección social y no exclusivamente individual. Otra cosa es que las diferentes

experiencias, tendencias de los integrantes y simpatías por teorías, concepciones ideológicas, políticas y culturales u organizaciones revolucionarias disímiles, hayan creado desde un principio naturales e inevitables roces internos dentro del Taller. Pero permíteme comenzar desde un poco atrás.

Primero, la segmentación social del país era más complicada de lo que parece. Los campesinos seguían emigrando a las ciudades como resultado de una patológica guerra infame; entre el proletariado urbano existía un movimiento obrero completamente dividido y del que la mayoría numérica estaba controlada por los sindicatos patronales. La clase media no era tampoco monolítica, ni mucho menos el campesinado. No sé si se podía hablar de la existencia de una real conciencia de clase, de conciencia proletaria, pero sí de clases explotadas y desposeídas, en un constante e irrefrenable crecimiento. La CTC y la UTC eran las dos organizaciones sindicales obrero-patronales que capitalizaban un alto porcentaje de la movilización social: ahí se veía el resultado de la política del Frente Nacional [y también la mano negra de los jesuitas! Éstos, a voluntad, subían y bajaban gobiernos y nombraban ministros-*baby*. Surgió una organización sindical independiente, así como surgieron también organizaciones espontáneas de campesinos, estudiantes y de sectores de trabajadores, como los trabajadores de la salud o los maestros. Y la respuesta fue una represión despiadada. Pero no hubo un proceso lento y seguro en la constitución de ese tipo de organizaciones, sino, a mi juicio, por las mismas circunstancias de urgencia, hubo fenómenos espontáneos que nacían por necesidades inmediatas o coyunturales. Igual que en el caso del Taller 4 Rojo o de agrupaciones similares como la Casa de la Cultura o el grupo Punto Rojo de los escritores. Y todo lo que esto tiene como reflejo en la educación, la salud, la vivienda, la canasta familiar, las urgencias de la vida diaria, las necesidades reales y contingentes de millones y millones de colombianos.

Segundo, es el periodo de la reconversión del Estado de Sitio en Estatuto de Seguridad, es decir, en terrorismo de estado, y del primer paramilitarismo reconocido como tal que encuentra su antípoda en la ampliación y división de la lucha armada sobre la que había gran confusión. En ese marco comienzan a configurarse los grupos guerrilleros urbanos y estaba

en ciernes el M-19, éste con su aplastante y original campaña publicitaria. Para mayores y menores se logró establecer una diferenciación entre lo que era el Partido Comunista y las FARC, aunque nunca se pudo entender la figura de Marulanda que comenzaba a ser mistificada. Y todo esto para no hablar de la generación de colombianos a que pertenezco, que es la latinoamericana de los desaparecidos. La del MIR, el ERP, los Montoneros, los Tupamaros, Petkoff y el MAS venezolano, la Nueva canción, la Nueva trova, la renovación drástica del teatro nacional y continental; la era de las más feroces, sanguinarias y macabras dictaduras como la Argentina de Videla y compañía, o la de Pinochet y su banda de gorilas, financiada por la CIA; sin olvidar las 'dicta-blandas' de México o Colombia. ¿Se dan cuenta que es en estos años cuando se habla por primera vez de Derechos Humanos?

Tercero, ahorrémonos la política del gobierno colombiano, la oficialidad de la cultura que de ella depende y las prácticas reales, no mistificadas, de los Estados Unidos, y veamos la izquierda: había una forma ingenua y para nada verdaderamente científica de tentativas de trasplante de modelos foráneos. En jerga, había un enorme abismo entre teoría y la praxis. Y el marxismo se fue al carajo, por obra de los 'marxianos', no de los auténticos marxistas y de las injerencias internacionales: EE.UU, URSS, Cuba, China, etc. No se puede olvidar que en ese momento en Colombia, como reflejo de la situación internacional, existía entre la izquierda el pcc pro-soviético, el marxismo-leninismo, el trotskismo, el socialismo, el maoísmo, el mamertismo, el guevarismo, el camilismo y, no lo olviden pues no es una *boutade*, el "machismo-edonismo". Y, como si fuera poco, pues no era de la izquierda, el existencialismo tropicalista de los nadaístas.

Sin reivindicar mínimamente haber sido los primeros o los únicos en la plástica, lo que el Taller 4 Rojo se proponía hacer, en el campo artístico, era lo que, quien más, quien menos, estaban haciendo Jorge Silva, Marta Rodríguez, Carlos Álvarez y un puñado de cineastas, de fotógrafos y teatreros, más algunos periodistas, escritores, poetas y profesionales de las ciencias sociales.

No se puede perder de vista que comenzaba a manifestarse una necesidad de intercomunicación entre las numéricamente pocas gentes

consecuentes del ambiente artístico-cultural. Porque si hoy se conversaba con Santiago García y mañana con Carlos Duplat, y luego se encontraba a Norman Mejía enloquecido con su estupendo expresionismo figurativo, a Eddy Armando o Peggy Dromgold que preparaban un concierto de jazz, pues resultaba normal que Jorge Pinto estuviera filmando, Alape, Collazos, Burgos Cantor o Luis Fayad leyendo en círculos cerrados sus cuentos, Quessep, María Mercedes y Camelo discutiendo sus poemas, Fanny Mickey proyectando el TPB, Roberto Álvarez fotografiando y Feliza Burztn invitándonos a todos a ver sus chatarras en el taller del barrio Gran América, cerca de la Nacional.

Era normal para algunos de nosotros ir a saludar a Obregón mientras pintaba sus murales en uno de los rascacielos del Centro Internacional o de Bavaria, y después ir a conversar sabrosamente con él en la cena y terminar en esas fiestonas memorables de rumba corrida con conjuntos musicales que el maestro hacía llamar o asistir al coctel de inauguración de una exposición de Grau, Hernán Díaz o Szyszlo. Los encuentros en algunos sitios eran casi inevitables. Cuando uno tenía un momento, corría a El Cisne o La Romana pues sabía que allí siempre había alguien con quien conversar.

Había, eso sí, una convergencia natural sobre puntos esenciales como el intercambio de experiencias, la amistad, las simpatías o los fastidios inevitables, los encuentros alegres en las peñas, la cháchara divertida en “El Aguapanelicón”. O, entre los más cercanos, sobre la necesidad de que las clases populares y desposeídas de Colombia obtuvieran justicia y pudieran finalmente tener voz, se alfabetizaran, tuvieran acceso a la información clara y asistieran al teatro, vieran cine y fueran a visitar exposiciones de arte.

Era elemental, créanme, muy elemental: ¿Qué obrero o cultivador de caña se sentaba a conversar con Gloria Zea en el MAMBo, entraba al Museo Nacional acompañado por Vázquez Carrizosa, comía lasaña con los nadaístas en El Cisne, compraba grabados o corbatas de Hermès a Eduardo Serrano en Belarca, pinturas de Teyé y Gisela Ballesteros a Aseneth Velázquez, o iba de brazo con Ana Mercedes Hoyos, Díaz Granados o Alonso Garcés a tomar café al Oma del Chicó? Ninguno.

Ya ves, entonces, cómo que en esta intercomunicación, alegre y festiva, crítica y amistosa entre los “trabajadores de la cultura”, como se solía decir, algo importante sucedía. Y era de gran estímulo. La intelectualidad y el mundillo artístico básicamente democrático, me limito por ahora al bogotano, claro está, se rompe en tres: el grupo de los integrados al establecimiento; un grupo que dice “hay que ir a trabajar con las bases, hay que ir a trabajar allí entre la gente con que hay que trabajar y aprender de ellos”; y otro que reivindicaba “nosotros somos los intérpretes y guías de proletarios y campesinos”. Es el histórico y falaz discurso reaccionario de una parte y, de otra, el de las “vanguardias del proletariado”. Como de manera arrogante se autoproclamaban las organizaciones político-militares, cada día más distantes de las auténticas clases populares y de sus necesidades perentorias. La guerra se decía “era del campo a la ciudad” y era “Liberación o Muerte”. Y muchos, no todos, sabemos a qué precios en vidas humanas, en militarismo bárbaro, en desmanes, en caverna política y seudorevolucionaria se aplicaron estas consignas y con un retraso de siglos frente a un auténtico proceso revolucionario. Todos sabemos que el enemigo no perdona. ¡Nunca! Asesta golpes y con tal de mantener la hegemonía del poder reprime, persigue y asesina sin piedad.

WAL: ¿Y el Taller 4 Rojo cómo se vincula a este análisis que has hecho?

FRA: En el enunciado esquemático que he hecho, se podría, al menos en parte, comprender por qué se agudizaron las contradicciones y los problemas en el grupo, entre Nirma y Diego por una parte, y Carlos, Umberto y yo por otra. Diego y Carlos eran los más grandes y toreados, los que supuestamente tenían una mayor experiencia. La pugna se radicalizó principalmente entre ellos; Nirma seguía irrestrictamente a Diego; Umberto no conciliaba con ninguno y quería ver nítido, incluso porque corría el riesgo de ser expulsado del país; y yo, como voz en el debate interno, era el anillo más débil de la cadena. La radicalización extrema de Diego y Carlos no era diáfana desde el punto de vista político y el asunto se personalizó a tal punto que condujo a la ruptura definitiva. Detrás de Diego no se supo quién estaba y todo quedó en una zona de sombra. La cuestión de fondo era de orientación política y la radicalización entre formas extremas devino expresión de sectarismo e hizo madurar las condiciones necesarias para la ruptura.

Ya teníamos experiencia de colaboración con otros profesionales, abogados, antropólogos, sociólogos, médicos: Juanito Jaramillo, el médico; Eduardo Umaña Mendoza, el defensor de presos políticos que después fue acribillado. Comenzaron a acercarse a nosotros varios personajes de distintas profesiones y, entre ellos de manera especial dos, identificados sólo con seudónimo. Y ahí comenzó el último problema que fue desencadenante pues insistían y presionaban para que hubiera una definición política o militante del Taller 4 Rojo. Granada comenzó a ponerse siempre más intolerante y agresivo, incluso por cuestiones privadas que nos competían principalmente a él y a mí, y todo lo individual comenzó a revestirse de una pátina “políticamente correcta o incorrecta”. Hasta que, justo en el momento en que estábamos terminando *Testimonios*, cuyo texto “crítico” escribió uno de los dos personajes anónimos, hubo un enfrentamiento penoso y ahí sí se definió la fractura entre nosotros tres. Para mí es aún doloroso decirlo hoy: fue una fractura turbia. Todo quedaba en la zona de sombra, incluso de parte mía, pues el otro personaje que se identificaba con seudónimo se me había pegado al talón y sin proponérmelo resulté implicado en una serie de eventos de suma gravedad de los que no fui directamente responsable.

WAL: Y, por último, para cerrar nuestra larga conversación de hoy, ¿qué sucedió contigo?

FRA: Era finales de septiembre de 1975; había ido y vuelto de Caracas a difundir la carpeta *Testimonios* del Taller 4 Rojo; ya estaba casado con Carmencita Bradford y Ximena, nuestra hija, mi hija mayor, tenía apenas tres meses de nacida, cuando una tarde, al terminar una animada corrección con mis alumnos del taller de dibujo de la Facultad de Artes, salí de la Nacional. En menos de tres horas tuve que entrar en la clandestinidad. Mis familiares fueron los únicos que tuve cercanos y de los que recibí apoyo. De ahí a pocas semanas me “invitaron”, exabruptamente y sin pergaminos ni pre-aviso alguno, al exilio.

Resulté siendo un traidor. Para mí no hubo alternativa: o me vinculaba a la guerrilla o terminaba quién sabe cómo, después de haber pasado por los calabozos del F2. Unos se ocuparon de acusar y otros se encargarían de

macartizar. Entre éstos, el oportunismo fue doble: una invitación para realizar una exposición colectiva del Taller 4 Rojo se convirtió en una exposición personal, en que nunca supe si predominaron “los colores de la vida o los colores de la muerte”. Como a muchos, de improviso, me quitaron la tierra de debajo de los pies: me desterraron. Salí al exilio que no fue voluntario o personalista. Muchos habían caído e iban a seguir cayendo, sacrificados por la falacia de la guerra sucia, por los desmanes del sectarismo de la izquierda, por la crueldad de los verdugos del Estado. Desde los primeros días de diciembre de 1975 hasta hoy, con el único intervalo de mi participación en la Bienal de Medellín de 1982, he vivido fuera del país. En éste me silenciaron. Desaparecí y me desaparecieron para siempre del panorama artístico y cultural de Colombia: mi país para nada generoso, el país de las envidias, las componendas y los rencores. Colombia: mi país herido.

Capítulo V

La Universidad Nacional - La docencia





Umberto Giangrandi

William Alfonso López (WAL): Umberto, explícanos con detalle cuál es el papel que juegan las lecturas sobre la cultura y la comunicación de masas que realizan en esa época. ¿Cuál era la relación entre el trabajo que ustedes estaban realizando y estas teorías?

UG: El debate que se estaba dando en Europa y América Latina sobre los medios de comunicación de masas, sobre los textos escritos por Armando Mattelart, Umberto Eco, Gillo Dorfles y Marshall McLuhan, entre otros, alimentó muy pronto las discusiones académicas y políticas que se desarrollaban dentro de la Universidad Nacional de Colombia y, en este sentido, a Carlos Granada, a mí y a Fabio Rodríguez, como estudiante de la Escuela de Bellas Artes de esta institución, nos había interesado mucho.

Captó nuestra atención porque veíamos en él una gran posibilidad para alimentar nuestro trabajo como docentes y como artistas. Nosotros tres nos movíamos en el ámbito académico y participábamos de un universo de problemáticas sociológicas, antropológicas y políticas que en ese

entonces lideraba la Universidad Nacional. Como he dicho en muchas ocasiones, la Universidad en aquel entonces tenía una gran actividad cultural, paralela a la vida académica. ¡Era la universidad con más prestigio en el país! Dentro de la bibliografía que discutimos en ese momento, tampoco se puede olvidar la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser, puesto que este autor nos permitió vincular el surgimiento de los medios masivos de comunicación como una de las principales variables contextuales del arte moderno. Su visión amplia y crítica del papel del arte dentro de la sociedad, junto a Althusser y los autores asociados a la Escuela de Frankfurt, fue muy bien recibida por algunos de los profesores y estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, precisamente porque ellos mostraban las relaciones de poder entre el arte y la sociedad. La plástica aparecía en esos libros en un contexto muy complejo, al lado del cine, la arquitectura, la literatura y otras manifestaciones artísticas, y por primera vez se la miraba como una expresión inmersa en las dinámicas históricas y no como una cosa autónoma completamente independiente de la sociedad. En este sentido, este universo de lecturas nos permitió enriquecer la conceptualización que estábamos construyendo en aquel momento, ampliando ideológica y teóricamente los contenidos de las asignaturas que dictábamos en la Escuela de Bellas Artes. Todo ese debate fue decantado como tema de discusión con los estudiantes para alimentar los procesos de creación y, por supuesto, también fueron llevados al seno de las discusiones que sosteníamos dentro del Taller 4 Rojo. En la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional no podíamos hablar del movimiento popular así no más, tampoco de la importancia de la identidad nacional o de una ética y una estética crítica, y esa bibliografía nos permitió trabajar muchos de los temas que nos interesaban como artistas comprometidos. Es que la Facultad era muy compleja; en ella concurrían diferentes corrientes políticas y, por supuesto, no podíamos plantear nuestras preocupaciones de una manera enfática o absolutamente directa. En la Escuela del Taller 4 Rojo, en cambio, digámoslo así, éramos más directos. Es que la Facultad de Artes estaba llena de contradicciones. Allá nos tocó dar una lucha muy grande para lograr cualquier cambio a nivel curricular, académico o ideológico, porque la mayoría de los profesores eran de derecha. También había otro sector del Partido Comunista y otras fracciones de la izquierda. ... ¡Imaginen cómo se movía

la gente de la Facultad! ¡En medio de una contradicción y un gran dogmatismo! Esa fue una de las tantas razones por las cuales fundamos la Escuela dentro del Taller 4 Rojo. Allí sí podíamos hablar abiertamente de los temas que nos interesaban, discutir los asuntos que considerábamos importantes para crear nuestras obras, con el fin de desarrollar una nueva mirada de la formación del artista profesional en su contexto creador, a través de la investigación histórica y de campo, con una mirada colectiva e interdisciplinaria.

En su primera etapa, nuestra actividad como artistas activos y “académicos” alimentó los procesos creativos del Taller 4 Rojo. Sin la menor duda, los trabajos que creamos en aquel momento tienen una gran calidad e importancia artística por los aportes que realizamos los “docentes” del grupo; aunque muchos de ellos terminaran pegados en las paredes de las calles. Por ejemplo, en 1971, durante los Juegos Panamericanos en Cali, se hicieron muchos trabajos sobre los estudiantes asesinados que terminaron pegados en las paredes. Ese acto, podríamos decir, fue una de las primeras instalaciones artísticas que desarrollamos en el espacio público. Sobre todo Nirma, Diego y Jorge estuvieron al frente de ese trabajo. Es que había que desmentir el país de maravillas que divulgaban los periódicos. El país que se había inventado el gobierno de Misael Pastrana, en el que no pasaba nada, mientras aquí existían todos los problemas del mundo. También recuerdo una pegada de obras en la Universidad de los Andes que creó un gran revuelo en la institución, porque allí no estaba permitido pegar absolutamente nada y menos una obra crítica en contra del *statu quo* político e ideológico, con el cual obviamente estaba completamente comprometida la dirigencia de esa Universidad. Pegar imágenes en contra de la Guerra de Vietnam y de la lucha estudiantil y popular resultaba un acto trasgresor dentro de la normalidad institucional. Creo que este acto nuestro también se podría entender como una instalación pública que buscaba crear una reacción dentro de la comunidad estudiantil uniandina.

María Clara Cortés: En una reciente entrevista que hicimos a Santiago Ibáñez, él nos mencionó una asinatura muy especial en la que se estudiaba el cartel. ¿Nos podrías hablar sobre ella?



Diseño de afiche realizado en el curso *Anticarte* a cargo de Umberto Giangrandi en la Universidad Nacional de Colombia. Ca. 1973. Archivo: Umberto Giangrandi.

Esa es una asignatura que recibí de Manuel Camargo y fue una experiencia interesante. Yo la enfoqué desde el anti-cartel, para darle un contenido político. El cartel en esa época se asociaba a la publicidad, se asociaba a los medios de consumo. Entonces, yo buscaba que los estudiantes revelaran esa condición, creando una obra de arte. La idea era partir de la publicidad, de esa mirada publicitaria, comercial, etc., y llegar a otra cosa. Yo estaba convencido de que el artista podía hacer una obra de arte, creando con la palabra, con las ideas, creando con imágenes encontradas. De hecho, también tenía una posición parecida en la clase de pintura que dicté en esa época. Allí enseñaba la pintura anómala. No hacía propiamente trabajo en caballete sino que partía de las ideas pictóricas y empezaba desde otro ámbito, con otro soporte. Buscaba trabajar con herramientas diferentes de las que estaban vinculadas a la pintura como medio tradicional. La perspectiva, el caballete, el soporte y las herramientas mismas fueron puestos en duda, rompiendo con la tradición renacentista que tipificaba la obra de arte de forma estricta. Jugábamos mucho con el discurso y el contra-discurso; por ejemplo, intentábamos decir con las mismas imágenes cosas distintas, buscábamos invertir lo que ellas afirmaban originalmente. Hablábamos de una contra-publicidad. Experimentábamos mucho a nivel simbólico, invirtiendo su sentido y subvirtiendo lo que se afirmaba en principio. Buscábamos crear imágenes críticas. El medio publicitario fue uno de los tantos que usamos; también acudimos a subvertir obras de arte de la tradición artística europea.

WAL: ¿Entonces esa clase implicaba una crítica a los medios de comunicación masiva?

UG: ¡Lógico! Allí venía todo ese discurso sobre los medios masivos y el arte entraba en otro territorio. Por ejemplo, yo mostraba carteles críticos, contrastándolos con los carteles publicitarios de aquella época. Hacía también muchos ejercicios con la misma configuración del cartel cubano, en la medida en que éste, sin mostrar una verdadera cara política, hablaba de política con otro discurso. No se deben olvidar también los carteles africanos referidos a las luchas de liberación nacional de muchos de los países que estaban surgiendo dentro del proceso de descolonización de ese continente. Con los estudiantes también construíamos ideas con

imágenes y con palabras, realizábamos puestas en escena como creaciones colectivas, configurando una acción plástica con base en obras clave de la literatura latinoamericana, para después fotografiarlas como obra en sí, como obra terminada, dándole identidad artística a la fotografía. Dentro de esta mirada, también mostraba mucha obra de la tradición de las vanguardias, en especial del Dadá y de otros movimientos artísticos. Ha pasado tanto tiempo que ya no me acuerdo con precisión, pero mostraba mucha obra que se acercaba al programa que estábamos desarrollando. También mostraba muchos artistas que empezaban a surgir en esa época.

Por esas clases pasaron muchos estudiantes que luego fueron artistas importantes. Los resultados fueron fantásticos. Realmente logramos, mediante una mirada crítica y con todo el análisis de los medios de comunicación de esa época, establecer toda una corriente. Alterábamos la mirada tradicional académica, buscando una nueva experimentación dentro de un discurso artístico, rompiendo hasta con la misma trayectoria de la enseñanza artística que se estilaba en la Escuela de Bellas Artes. Esa fue una época muy importante de la Escuela porque, dentro de ella misma, un grupo de artistas empezamos a desarrollar otras poéticas, otras posibilidades plásticas, inusitadas para el medio nacional. Empezamos a abrir una fisura en el centro más importante de educación artística del país. Tan importante es que de allí salió gente como Miguel Ángel Rojas, Antonio Caro, Mariana Varela, Saturnino Ramírez, Jorge Madriñán, Raúl Cristancho, Marta Combariza, y los mismos Fabio Rodríguez y Jorge Mora del Taller 4 Rojo... Francisco Roca, Antonio Barrera, Celso Román, Sonia Gutiérrez, Momo del Villar... Y muchos artistas que en este momento no logro recordar con exactitud y amplitud pero que, con base en esa formación que con muchos de mis colegas estábamos impartiendo dentro de la Escuela, transformaron radicalmente la producción artística nacional, aunque la crítica y la historia del arte a la mayoría de ellos nunca les hayan hecho justicia.

Hace poco me encontré en mis archivos, entre otras, una fotografía que Miguel Ángel Rojas realizó en uno de los cursos de fotografía que estuvo a mi cargo en aquella época... ¡Era un curso experimental! ¡Para mí era muy importante experimentar con la fotografía! En mi propia obra, desde el

año 67, yo venía investigando ese medio, introduciéndolo en mis trabajos gráficos y pictóricos, y era inevitable que yo llevara esas investigaciones al seno de mis clases. Hice muchas investigaciones sobre el color de los campesinos en Tota y Boyacá en general, investigaciones fotográficas sobre las comunidades campesinas; en los barrios orientales de Bogotá, registro de comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, en particular en la comunidad Arhuaca. Allí, incluso, el mamo supremo Ramón me hizo un bautizo para contrarrestar todos los maleficios contratados en Valledupar contra las personas que íbamos al congreso indígena que se realizó en Nabusimaque, la capital arhuaca. También realicé registros de la vida urbana, registros de protestas y de la movilización social, fotografías de gente común y anónima en diferentes partes del país. También mi serie fotográfica sobre los inquilinatos es de aquella época. De allí que en mis cursos diera énfasis a la fotografía y derivara a tratar el afiche crítico; más tarde, incluso hicimos grafitis.

Digamos que la importancia de nuestro trabajo no residió únicamente en el ámbito creativo sino también en los aportes que hicimos a nivel de la construcción de una Facultad de Artes mucho más experimental, mucho más abierta, con un discurso más amplio, con más rigor. Porque la verdad era que la mayoría de los profesores eran de ultraderecha y muy académicos, violentamente académicos. Recuerdo que en esa época, hubo intenciones muy importantes de un grupo grande de profesores de transformar la Facultad de Artes: Manuel Hernández, Jorge Elías Triana, Carlos Granada, Ángel Loochkartt, Pacho Cardona, Marco Ospina, Augusto Rendón, Alfonso Quijano, Héctor Castro, Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos Álvarez, Armando Silva, Carolina Samper y muchos otros, para mencionar algunos de los profesores y artistas de entonces que buscamos constantemente renovar el pensum de la Escuela de Bellas Artes. Es más, la Facultad de Artes tuvo varios cambios curriculares en un corto período, de los cuales nacieron muchas otras inquietudes. Una ampliación muy grande a nivel de las carreras para que la Facultad de Artes no se quedara en un academicismo “formalista”, sin contacto con las tremendas y dramáticas realidades que vivía este país. Queríamos una universidad más crítica, analítica y formativa para el estudiante de artes plásticas. Queríamos mejorar la formación académica y conceptual de nuestros estudiantes,

a partir de una mirada crítica de la propia escuela en la que nosotros habíamos sido formados. Queríamos una formación más compleja para nuestros estudiantes, dándoles cabida en el pensum a la mirada de la antropología, de la semiología, de la sociología y de la filosofía. Queríamos que nuestros estudiantes recibieran una formación también en la escritura. Queríamos ir más allá de la formación en el taller, que sin duda era muy importante, pero necesitábamos un diálogo con todos los avances de las ciencias sociales de aquel momento; diálogo en el que el estudiante adquiriría una conciencia poética conceptual más integral y compleja. ¿Verdad? Me acuerdo, por ejemplo, entre tantos cambios que realizamos, la transformación de la carrera de Publicidad en Diseño Gráfico, que nos parecía más pertinente dentro de una universidad pública, que no debía responder funcionalmente al mercado. Al principio de los años ochenta, apoyamos la iniciativa liderada por Carlos Álvarez de crear una carrera de cine. También apoyamos a los profesores de fotografía en sus preocupaciones con respecto a la práctica fotográfica dentro del pensum de Artes Plásticas. Nosotros mismos compartíamos con ellos muchas ideas sobre la incidencia de ésta en la formación del artista contemporáneo. Tampoco hay que olvidar al profesor Pacho Cardona; él buscó constantemente mantener un alto nivel académico y formativo. Ahora también recuerdo, la importancia de los cambios que impulsó Carlos Granada, cuando fue director de la Escuela.

WAL: ¿El experimentalismo y el compromiso político tenían alguna relación para ti en ese contexto?

UG: ¡Sí! ¡Obviamente que la tenían! Porque recuerden que en ese período no solamente estaba vinculado a la Universidad Nacional, sino que también estoy vinculado al teatro. No es que trabajara de actor pero estaba muy cerca del grupo de la Casa de la Cultura, que después se transformó en el grupo teatral de La Candelaria. Allí encontré un discurso mucho más amplio y complejo que incidió en mi trabajo artístico. Fui adoptado por varios artistas maravillosos: Santiago García, Patricia Ariza, Roberto Álvarez, Carlos José Reyes, Humberto Cachifo y Jacques Mosseri, y también todo el cuerpo actoral, dentro del que estaban Consuelo Luzardo, Miguel Torres, Eddy Armando, Margalida Castro, Vicky Hernández y



Umberto Giangrandi, *La lucha estudiantil*, fotograbado, 1975. Archivo: Proyecto Bachué.

mucha otra gente. También me acuerdo de las lecturas de sus guiones que hacía Enrique Buenaventura frente a ese grupo. En ese momento él estaba pensando en organizar el Teatro Experimental de Cali. Con ellos me la pasaba todo el día en discusiones muy vitales, que casi siempre terminaban en la puesta en escena de las obras que en aquel momento se estaban creando. Para mí, ésta fue una formación clave, porque comprendí muchos conceptos relacionados con la iluminación, el vestuario, la actuación, el cuerpo, el sonido, el manejo del espacio teatral, el manejo de la voz, que ampliaron e hicieron más compleja mi visión de las artes plásticas. En esa época realicé muchos dibujos. Allí también construí con más pasión mi aproximación a la fotografía, al lado de ese gran fotógrafo que era Roberto Álvarez, a quien recuerdo como un gran amigo. Para el grupo de La Candelaria realicé, por ejemplo, el vestuario y escenografía de la obra teatral *El cadáver cercado*, sobre la Guerra de Argelia en contra de la ocupación francesa. Incluso un dibujo mío se incluyó en el programa de mano de *La persecución y muerte de Jean-Paul Marat* de Peter Weiss. Más adelante, también estoy muy cerca de Carlos Perozo, del grupo teatral de la Universidad Nacional, y realizo la escenografía y el vestuario de *La Fiaca*. El teatro me envuelve y me da una cantidad de elementos que revierto en mi propio trabajo plástico.

Un poco más tarde, yo empiezo a realizar mi cruzada por la gráfica dentro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional. Aunque tuve muchos frentes de trabajo y dicté pintura, pintura mural, dibujo, color, talleres integrales, fotografía. . . Por ejemplo, cuando Ignacio Gómez Jaramillo se murió, yo recuperé la estructura de sus clases sobre pintura mural para continuar dictándolas. A mí me pareció que eso no se podía perder. Yo había hecho pintura mural muy joven, en Italia, cuando tenía unos 13 años. Hice murales transportables en marcos de malla. Digo, yo pensaba que en la Escuela había toda una experiencia académica con respecto a esos medios que no se podía perder. Hoy en día esas áreas de enseñanza están perdidas. En la Escuela de Artes Plásticas eliminaron la escultura, eliminaron un montón de materias que no debían desaparecer de la Facultad. Pero bueno, ese es otro problema. . . Mejor dicho, dicté un montón de materias hasta que al fin me concentré en el grabado. Cuando fui coordinador del área de grabado,

fortalecí el área y reorganicé el taller de litografía para luego entregárselo a Luis Paz, que hizo un trabajo pedagógico maravilloso con él.

En este contexto, me vinculo muchísimo a todas las discusiones y a los distintos movimientos de izquierda que ocupaban el campus universitario. Allí también construí una amistad muy profunda con Carlos Granada y Augusto Rendón. De otra parte, por fuera de la Universidad, tenía una gran amistad con Pedro Alcántara, que vivía en Cali, y con Norman Mejía. Como se puede ver, yo empecé a construir unas relaciones universitarias y extrauniversitarias, dentro de una discusión y una participación a nivel del análisis socio-político nacional e internacional. No se puede olvidar que el Mayo Francés, la Guerra de Vietnam, la política intervencionista de Estados Unidos, Rusia y China, la Revolución Cubana y toda la situación política latinoamericana eran referentes ineludibles en aquel momento. Está claro que mi participación en esas discusiones y actividades de protesta empezaba a permear mi obra plástica. Ya en Italia, yo estuve trabajando dentro de una crítica social con una simbología muy distinta. Aquí en Colombia, mi trabajo se volvió mucho más fuerte, corrosivo, por la misma situación de violencia y las mismas diferencias de clase tan marcadas. Vivir esta violencia en carne propia me golpeó muchísimo. De ahí empiezan a nacer obras sobre la violencia en Colombia, creo obras críticas sobre la Guerra de Vietnam, también tengo obras muy influidas por el Mayo Francés, desarrollo la serie fotográfica sobre los inquilinatos; y también comienzo a desarrollar una serie de obras eróticas que indudablemente recoge una mirada de cambio en el comportamiento de la pareja y de las relaciones amorosas, que era muy discutida a nivel internacional y que aquí en Colombia empezaba a tener eco dentro ciertos círculos progresistas en los que la mujer empezó a asumir compromisos relevantes y distintos a su comportamiento tradicional. No se puede olvidar que en ese momento el psicoanálisis, Freud y particularmente la obra de Eric Fromm, y también la de Gustav Jung y Marcuse, estaban proyectándose con mucho énfasis en las nuevas generaciones. El Movimiento Hippie impuso un cambio a nivel del comportamiento, introduciendo nuevas maneras de convivir en las distintas comunas que se crearon, en donde la música asumió también un papel de primer orden.

WAL: ¿También llevas ese experimentalismo a la Universidad de los Andes?

UG: ¡Pero lógico! Yo armé la primera carrera de grabado en este país en la Universidad de los Andes. Cuando llegué, en el año 68, había una clase de grabado que había pasado por las manos de Augusto Rendón y por las manos de David Consuegra. Consuegra dictaba linóleo. Y dado que le caí en gracia al decano de la Facultad, Fernando Pombo, que era arquitecto, terminé trabajando en los Andes. Cuando conocí a Fernando, charlando, él me dijo: “Hombre, me interesa vincularte a los Andes. Ven la semana entrante. Te presento a Roda y vemos qué hacemos contigo”. Y yo fui. Entonces conocí a Roda. Él, en un principio, estaba muy extrañado, porque era una persona un poco complicada en algunos aspectos, pero luego nos volvimos muy buenos amigos. Y Roda me dijo: “Sí, nosotros tenemos aquí un tallercito de gráfica que nunca hemos podido poner a funcionar. Esperamos que tú lo echés a andar”. Tenían un tórculo chiquito. Y yo les dije: “Yo lo puedo poner a funcionar, pero voy a exigir unos requisitos y ustedes me los cumplen”. Inmediatamente pedí un tórculo a Alemania; pedí lo necesario y al mes ya lo tenía todo. Armé el taller y le propuse a Roda que hiciéramos una carrera de grabado que no fuera sólo un complemento de la pintura. Él aceptó y armamos un énfasis en grabado en los últimos dos años. De allí salieron María Elena Bernal, María de la Paz, Margarita Monsalve... Cuando yo estaba en ese trabajo, llamé a Nirma. Ella montó la parte serigráfica. Con ella montamos el taller de grabado, serigrafía y talla. Ese era el énfasis de la carrera.

Ese mismo énfasis lo llevé a la Nacional y duró 2 promociones, hasta que hubo un cambio curricular. De allí egresaron, entre otros, Alberto Rincón... Para la Universidad Nacional, con Luis Paz, María Elena Bernal, Augusto Rendón, Nirma Zárate, Alfonso Mateus, Diego Mazuera, Dioscórides Pérez, diseñamos y presentamos el proyecto de creación del primer postgrado en gráfica, que fue aceptado por Marco Palacios, el rector de ese entonces, cuando en la Facultad todavía no había ninguna maestría o especialización. Y fue aceptado por el Consejo Superior, pero los arquitectos que dirigían la Facultad nunca lo quisieron poner en marcha. ¡Nunca! ¡Es increíble! ¡Nunca! Fernando Montenegro, el decano de ese momento, nos tomó del pelo durante muchos años... Recuerdo que

cuando presentamos el programa junto con otras propuestas de posgrado que venían de arquitectura, el nuestro fue el único que no descabezaron. El único que aceptó el Consejo Superior fue el de Bellas Artes. Mucho tiempo después, 10 o 15 años más tarde, lo quisieron poner a funcionar, pero los artistas dijeron: “No, para qué abrimos un posgrado con un solo énfasis. Nosotros queremos un posgrado amplio, en donde el estudiante pueda escoger grabado, fotografía, pintura”. Y allí murió nuestro posgrado.

Yo también estuve peleando por una especialización, a la que tampoco le dieron vía libre ni en Bellas Artes ni en Arquitectura. Me decían: “¿Por qué una especialización? ¡Qué hartera una especialización! Eso no tiene sentido”. Yo les decía: “La especialización tiene mucho sentido en una carrera académica”. ¡Lógico que lo tenía y era válido! Aquí en América Latina tenía mucha pertinencia, porque no existía. Yo pensaba que había mucho estudiante en América Latina que se haría el viaje a Bogotá. Eso habría sido muy interesante, porque habríamos construido un espacio académico muy enriquecedor para el país. Habrían llegado artistas de muchas partes que habrían ampliado la visión de América Latina. No hay que olvidar que la gráfica en los años sesenta y setenta tuvo una gran actividad en este continente. Con María Elena Bernal la peleamos y la peleamos y la peleamos, hasta que también la enterraron. Cuatro años después de jubilarme, me llegó un programa de especialización para que lo evaluáramos con Santiago Cárdenas, que era el otro jurado. Yo lo leí, hice algunas anotaciones y, al hablar con Santiago, le dije: “A mí me parece muy interesante. Ese es el programa que María Elena y yo presentamos hace 15 años con algunas variaciones.” Y lo aprobamos. Lo aprobamos y también se quedó ahí. Nunca lo pusieron en práctica.

Es que mi vinculación como profesor de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional está directamente relacionada con mi vocación por la gráfica. Recuerdo que yo mostré a Marta Traba algunos de mis trabajos en grabado. A ella le parecieron interesantes y me remitió al maestro Manuel Hernández, que era director de la Escuela. Es importante recordar que yo ya venía dialogando con el maestro Rendón desde hacía un tiempo sobre la construcción que estaba desarrollando en el área del grabado. Fue él quien me dijo que hacían falta profesores de gráfica. Supongo que,

cuando Manuel Hernández y Augusto Rendón presentaron mi candidatura como profesor del área de grabado en el Consejo Académico, Francisco Cardona y Carlos Granada, quienes pertenecían a este cuerpo colegiado, entre otros, apoyaron mi vinculación a esa institución.

Bueno, todo esto es para decir que cuando yo entré a la Nacional realmente uno de los legados que más me interesó era el de la gráfica: hacer entender que la gráfica era importante. ¿Por qué? Cuando yo entré a la Escuela de Bellas Artes había un discurso en el aire que había que atacar de forma contundente. Mucha gente creía que enseñar y trabajar con la gráfica era muy complicado, por la falta de los materiales básicos. Por otra parte había cierta mentalidad que implicaba que las personas que iban afuera a estudiar nunca enseñaban todo lo que aprendían, eran muy egoístas. Y un día dije: “Pero cómo así que todo es complicado. ¡Cómo vamos a empezar a enseñar algo diciendo que es muy complicado!” Entonces me puse a buscar por todas las ferreterías de Bogotá, por todas las joyerías de la ciudad y por todos los sitios en donde vendían materiales, y realmente encontré todo. ¡Todo! ¡La herramienta! Incluso empezamos a fabricar la tinta. Esa era la época en que la Escuela podía importar mucho insumo de trabajo porque la Universidad por medio de la Facultad regalaba todos los materiales a los estudiantes. Lo único que no teníamos era catálogos y bibliografía. En esa tarea me ayudó el jefe de azafatas de Lufthansa. Él era amigo mío, rumbeábamos juntos con las azafatas y esas niñas me traían todo lo que yo quería. Margarita Poppermann, una azafata de Avianca, muy buena amiga mía, me traía toda la bibliografía que le pedía. Incluso los libros de Foucault, Guattari, Lacan y de otros autores que no se conseguían tan fácilmente en las librerías colombianas. Y al traer todos esos catálogos especializados en gráfica, empezamos a solicitar en la Facultad la importación de esos materiales. También empezamos a ir a las distintas papelerías, buscando convencer a los dueños para que se arriesgaran a importar el papel, la tinta y la herramienta especializada, creando todo un mercado para que los estudiantes y profesionales tuvieran acceso a todo lo necesario. Esa fue una tarea grandísima. Con algunos profesores, incluso, fabricamos las herramientas. Por ejemplo Alfonso Quijano fabricaba su herramienta. ¿Cuál era la idea? ¡Era una quijotada!... Un día Rogelio Salmona me cogió en una esquina y me aconsejó que

abandonara esa tarea. Me dijo: “¿Cuándo es que usted va a dejar de ser tan Quijote y se dedica más bien a su obra que es importante?” Y yo le dije: “¿Y eso porqué? ¿Por qué no puedo hacer de Quijote?”. Pero a mí me parecía esa quijotada muy importante, porque la idea era que la gráfica se expandiera en todo el país. Yo trabajé casi 20 años con las áreas culturales regionales del Banco de la República, que me solicitaban para dictar cursos y talleres en muchas ciudades, en casas de la cultura o en escuelas de arte. La mayoría de las escuelas de arte que tienen talleres de grabado en este país están relacionadas con ese trabajo de divulgación que yo realicé, porque allí estuve organizándolos directamente o asesoré su estructuración. Yo hice toda esa difusión, fui formando profesores y estudiantes, porque dictaba clases indistintamente a unos y a otros.

**Fabio
Rodríguez
Amaya**

Sylvia Juliana Suarez (SJS): Cuéntanos Fabio, ¿qué cursos tomaste en la Escuela de Bellas Artes, desde cuándo y con qué profesores?

Fabio Rodríguez Amaya (FRA): Mientras estudiaba en el San Bartolomé, hice cursos libres en la Escuela y asistí a la mudanza de Santa Clara al campus de la Nacional. Introdujeron la reforma que, como naciente Facultad de Artes a nivel universitario, integraría a partir del 67 los programas de Arquitectura, Bellas Artes, Fotografía, Diseño y el Conservatorio, hasta entonces autónomos y desmembrados por la ciudad.

En el 66 tomé un curso nocturno de dibujo que impartía el maestro Julio Castillo. De él aprendí la técnica, muy difícil y hoy casi desconocida, de la aguada al óleo. Conocí a otros artistas y profesores de los que se habla poco como Hanné Gallo, Beatriz Daza, Hugo Martínez, Otto Sabogal y Alfonso Quijano. También encontré a Henna Rodríguez y a Maruja Suárez, las dos escultoras. Y a la bella pintora cucuteña Sonia Gutiérrez. ¡Ayl, sus minifaldas y su caminar de cierva en la Plaza de Bolívar eran una invitación al yerro. Sonia fue una de las dos o tres que introdujeron el pop, con mucho talento y fue, quizá, la primera que usó minifalda en Bogotá. En el 67, mientras cursaba sexto de bachillerato, iba esporádicamente a Bellas Artes, pues con Igor Iván Valdés, Gustavo Urrego, Mario Salazar Valencia y, muy cercano Nármer Galeano, estábamos metidos de lleno en nuestro grupo Marasmo, en la literatura y la poesía y en lo de apoyar el

movimiento estudiantil de la Nacional. Fue el momento en que los curas jesuitas nos expulsaron del San Bartolomé por “revolucionarios”. Hicimos un fuerte sabotaje a la “Semana Social”, cuyos invitados especiales eran el expresidente Urdaneta Arbeláez, el ministro Betancur y su esposa Yolanda Pulecio, pues se implantaba la Doctrina Social del Concilio Vaticano en coincidencia con el impulso de la Teología de la Liberación. Semanas después nos reintegraron; el escándalo de la expulsión y la protesta estudiantil era muy grande y los exámenes finales coincidieron con los de admisión a la universidad.

David Gutiérrez Castañeda (DGC): ¿Los cursos que tomaste en la Escuela de Bellas Artes eran para personas jóvenes?

FRA: No, eran cursos libres, abiertos a todo el mundo. Yo los integraba con los del Goethe. Años después, cuando ingresé como profesor de la Nacional, se seguía prestando ese servicio de la escuela nocturna.

William Alfonso López (WAL): Fabio, haznos un rápido panorama de los profesores que encuentras en la escuela cuando entras a la universidad en el año 1968.

FRA: En El Automático y otros cafés, ya había conocido a ese ser maravilloso que era el maestro Marco Ospina, introductor del abstracción en Colombia, y a Carlos Correa y Joaquín González. Cuando llegué a la Nacional ya conocía también a Obregón, Granada, Feliza Bursztyn, Botero y Casimiro Eiger, de la Galería de Arte Moderno. La Nacional, donde estudiaban mis hermanos mayores, me resultó de entrada un ambiente familiar y me tocó un grupo mixto, entre quienes estaban Santiago Ibáñez, Pedro Espinel, Enrique Herrera, Edgar Silva, Adita Arriaga, Mario “Trapito” Rodríguez, Patricia Salcedo y Francia Lizarazo, quien después fue profesora de dibujo y estuvo de Directora de Artes. Y las dos hermanitas Uribe que nunca hicieron nada como artistas pero eran muy célebres e inteligentes. Sobre todo María Victoria, que fue una “alternativa” e iconoclasta reina de belleza en 1968, se ufanaba de apodarse Pilar Ternera y hoy es una importante antropóloga.

Bueno, mi grupo, sin que nunca se haya constituido como tal, se puede concentrar en el de la exposición de 1969 *Veinte artistas jóvenes colombianos*, realizada en la Galería Colseguros de Bogotá, en los altos del entonces Teatro Colombia y hoy Teatro Jorge Eliécer Gaitán. Son ellos: Luis Caballero, Sonia Gutiérrez, Darío Morales, Luis Paz, Alfredo Guerrero, Manolo Vellojín, Luis Guillermo Cantor, Momo del Villar, Juan Manuel Lugo, Jaime Rendón, Patricia Salcedo, Jairo Téllez, Diva Teresa Ramírez, María Victoria Porras, Mariana Varela, María Teresa Gnecco, Francisco Rocca, Juan Manuel Salcedo, Saturnino Ramírez y yo. De este grupo descuellan excelentes artistas que, en su propia anarquista producción, se ocuparon de abrir y consolidar propuestas inéditas de valor artístico en el país. Yo era el menor y, a excepción de Luis Caballero, creo que todos pasamos por la Nacional y muchos hemos hecho nuestra labor fuera del país. Si no me equivoco, prácticamente todos, quien más quien menos, han consolidado una obra plástica. Tuve encuentros inolvidables con Luis Paz, Evelia Medina, Cecilia Delgado, Alfredo Guerrero y Darío Morales, todos ellos en sus comienzos pero ya “rodados” de la generación de Caballero, intermedia entra la de Granada y la mía.

DGC: ¿Darío Morales era compañero tuyo?

FRA: No. Darío terminaba cuando yo era primíparo. Un hombre entrañable y me tocó en suerte asistir a su exposición de la Biblioteca Nacional antes de que viajara a París en el famoso charter de ICETEX en que iban Marvel Moreno y mi hermano Néstor, que vive en Alemania. Los despedí en El Dorado. De la misma cohorte de Darío era su amigo Álvaro Bertel, el arquitecto, y también Hernando “Momo” del Villar y Manolo Vellojín, ellos cuatro de la costa.

WAL: 17 años tú y él ¿cuántos?

FRA: Yo 18, él más o menos 26. Darío era todavía un pintor abstracto, dos veces nos visitó en el Taller 4 Rojo, era gran amigo de Giangrandi y después lo volví a encontrar en París. Mis compañeros más cercanos en la facultad fueron Saturnino Ramírez, que murió hace poco, Francisco

Rocca, que vive en París, Mariana Varela, María Victoria Porras, que vive en Boston, Raúl Marroquín, que vive en Amsterdam y Jorge Madriñán, que tengo entendido que murió. Adelante estaban entre los que recuerdo Salustiano Romero, el escultor que sigue en París, Yairo Mejía, Fabio Daza, que salió de la Nacional como Director de la Escuela de Artes de Cali. Detrás venían Celso Román, Miguel Ángel Rojas, Juliana Ramírez, Juanita Pérez, Olivia Miranda, Rosa Lamprea, Doris Salcedo, Diego Mazuera, Dioscórides Pérez, Fernando Perdomo. Todos buenos artistas. La segunda exposición importante, ya siendo premios del Salón Nacional o de la Bienal de Medellín, la hicimos Saturnino, Rocca y yo a comienzos de 1971, en la Universidad Distrital. Pero habíamos hecho poco antes una exposición al aire libre en el Parque Nacional y Francisco había realizado una acción muy interesante y propositiva en los buses distritales. Fue una época de agregación muy viva, de mucha participación, de intercambio, de actividades continuas en la universidad. El ambiente de la Nacional era absolutamente maravilloso y tuve otro buen compañero: Carlos Pinilla, el diseñador gráfico de la promoción de Jorge Mora. Ahora bien, entre los profesores de la Facultad estaban: de dibujo, Jorge Ruiz Linares, Julio Castillo, Manuel Guillermo Cantor; de pintura, Carlos Granada, Manuel Hernández, Jorge Elías Triana, Santiago Cárdenas, Pedro Moreno; de carteles, Manuel Camargo; de experimentación de materiales, Triana; de escultura Mardoqueo Montaña, Héctor Castro, Maruja Suárez; de fresco, Ignacio Gómez Jaramillo; de vitrales, Alfonso Mateus; en los talleres de grabado, Alfonso Quijano, Augusto Rendón, Umberto Giangrandi y Rodolfo Velásquez; de diseño, Carlos Rojas, Bernardo Salcedo, Marta Granados y Dicken Castro; de fotografía, Carlos Álvarez; de historia del arte, el buen novelista que fue dibujante de la Walt Disney, José Stevenson y una bella alemana de Berlín oriental. Además estaban en el Teatro Estudio Carlos Castilla y ese teatrero y escritor inmejorable que fue Carlos Perozzo. Como se trataba de una Facultad de Artes reformada, íbamos a diferentes facultades a seguir cursos de otras carreras que nos permitían integrar nuestro programa curricular. Por eso mismo alcancé a asistir a un curso de estética del maestro Jorge Zalamea, que murió en el 69 después de haber protestado en el Colombo-Soviético por la invasión de Praga, rechazando el Premio Lenin. Marta Traba ya no era profesora de la Facultad pues había sido arbitrariamente expulsada del país dos años antes por orden de Lleras



Entrada de la Universidad Nacional de Colombia en la carrera 30. Bogotá, 1970. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.

Restrepo. Pero a ella la había encontrado varias veces en el pequeño edificio del ingreso de la 26, donde había estado Filosofía, y donde se hacía el Salón Cano que fue la primera sede del MAMBo.

Hay muchos más nombres: de teoría del color, Ruiz Linares, Antonio Grass, Ángel Loochkartt, Libio Robles... Recuerdo muy bien a Balbino Arriaga, que trabajaba en el Museo de Ciencias Naturales. Balbino era un dibujante científico; a Tiberio Vanegas, Francisco Cárdenas y Luis Fernando Robles en pintura; y a Francisco "Pachito" Cardona, el escultor, que fue por muchos años director de Artes y Decano de la Facultad. En el primer año entró conmigo una pintora brasileña de Rio Grande do Sul: Clarice Ramos Machado. Ah, y Adita Arriaga, escultora, que era una de las muchachas más bellas de la Facultad, fue novia de Augusto Pinilla, el novelista; era muy curiosa porque tenía un ojo gris y un ojo azul. Desafortunadamente fue una de los tres o cuatro compañeros que se suicidaron. Hubo varios suicidios en nuestro período de estudio universitario. La droga comenzaba a hacer estragos. En esos años se dio una mezcla, que nunca consideré despreciable, entre la izquierda revolucionaria y los hippies 'filogringos'. Nos correspondió ese momento de gran convulsión, de despertar a la revolución y al cambio. A la orden del día estaban Marx, Lenin, Sartre, Marcuse y el rock, los Beatles, los Rolling Stones, Jimmy Hendrix, Led Zepellin, Cat Stevens, Antonioni y Pasolini, Las Panteras Negras, el Che Guevara y Camilo. Ese periodo lo vivimos con mucho ímpetu desde el primer año de universidad. Siempre he sostenido que en Colombia vivimos de manera muy intensa el 68 que en realidad comenzó en el 67 y se prolongó hasta el 69 con la famosa pedrea contra Carlos Lleras y Nelson Rockefeller, que costó la brutal militarización del campus con tanques de guerra. Nos correspondió un momento fervoroso en que la Universidad ya estaba politizada y nadie se salvó de eso. La departamentalización promovida por la reforma Patiño permitía estar en contacto diario con los estudiantes de otras carreras y los lugares fijos de encuentro eran las cafeterías de Sociología, Economía, Derecho y Artes. Ingeniería, Física y Química eran una isla aparte. Entonces conocí a gente que hoy día sigue dando lora y valga como ejemplo el novelista Luis Fayad que estaba terminando sociología. Él me enseñó a tirar piedra y a leer la nueva poesía y la nueva narrativa. Éramos estudiantes cuando publicó su primer y memorable libro de cuentos.

Había mucha gente que le corría a la política... Me incorporé desde el primer año, a pesar de las dificultades de diálogo con algunos que eran indiscutibles líderes del Movimiento Estudiantil, porque teníamos representantes en el Consejo de Facultad y en el Consejo Superior. En las votaciones de Artes resulté suplente de un compañero de arquitectura, militante de las Juventudes Comunistas, los “mamertos”, como los llamábamos, que después me hizo una putada. Un día, gracias a él, recibí una orden de expulsión de la Universidad pues mi nombre y mi firma aparecían en documentos comprometedores y no tenía idea del asunto. Eso hizo que me distanciara radicalmente de la JUCO pues no había posibilidad de diálogo con ellos. Eran muy dogmáticos. Pero había gente de mucho valor; tengan presente que el 68 era un año caliente, y los camilistas y guevaristas tenían muchos simpatizantes. El ambiente cultural, político y humano de la Nacional era estimulante y creativo. Nos tocó la inauguración del Auditorio León de Greiff y de la Biblioteca Central. Grandes concertistas, excelente cine y mejor teatro. La Universidad era un crisol de inteligencia y saber. Por parte de estudiantes y profesores. Había un grupo de profesores que respeté siempre. Era gente que quería y sabía enseñar, con un oficio absolutamente admirable; y por otra parte, gente que estaba en lo que nosotros llamábamos “la carreta”, o sea el bla bla bla, completamente absorbidos por una retórica insulsa y seudorevolucionaria. Pero los identificábamos con rapidez.

Todo en el espacio de Bellas Artes; porque se consideraban como estudiantes en la Nacional los abogados, los médicos, los químicos, los ingenieros y los arquitectos. Nosotros éramos inexistentes, por eso mismo comenzamos a cuestionar todo y hasta saboteábamos. Ustedes no saben lo que era eso. Arquitectura era muy reaccionaria. Varias niñas de arquitectura llegaban con choferes en carros Mercedes. Nosotros las chiflábamos. Los estudiantes de Arquitectura hacían una fiesta anual en la que traían la orquesta de Pacho Galán o Lucho Bermúdez, y las muchachas se ponían traje largo y los muchachos se ponían smoking. Bueno, hay que ser correctos: organizaban conciertos muy buenos, del que recuerdo especialmente el de jazz del cuarteto de Dave Brubeck.

SJS: ¿En dónde hacían la fiesta?

FRA: En el primer piso del nuevo edificio de arquitectura, donde está la decanatura.

DGC: ¿Pero no podían entrar los artistas?

FRA: No que no pudiéramos entrar. Pero ¿con qué?

WAL: ¿Cómo sabotearon esa fiesta?

FRA: Con una acción de choque. No fue una intervención de tipo artístico como las que iban a llegar de ahí a poco.

SJS: ¿Qué diferencia eso del vandalismo?

FRA: No era vandalismo. Porque nosotros distribuíamos primero volantes para protestar. No teníamos ni la fuerza, ni los instrumentos, tampoco había posibilidad de aglutinar gente, éramos 10 o 12 personas. No hay que olvidar el narciso enorme de escritores, pintores o poetas. Es tan profundo ese individualismo que superarlo requiere un trabajo de generaciones o subvertir todo. Aparte de que no teníamos dinero y a mala pena podíamos comprar elementos de trabajo. Todo era muy improvisado, muy a la buena, muy con lo que teníamos a disposición. Por eso mismo, en el segundo año armamos un grupo de arte experimental.

WAL: ¿Cómo se llamaba?

FRA: Etcétera - Experiencias Experimentales, taller de creación colectiva del que poco se sabe. Fue un grupo que coincidió con *Espacios Ambientales* y *Música Viva*, cuya cabeza fue Gustavo Sorzano en 1969, el único del que medio hablan hoy día, que era de la Javeriana.

WAL: ¿Quiénes estaban en ese grupo?

FRA: Éramos en su mayoría los de cuarto semestre: Santiago Ibáñez, Ariel Ruiz, Pedro Espinel, Francia Lizarazo, Enrique Herrera, Clarice Ramos y yo. Nació por dos motivos fundamentales: la que considerábamos, en buena

parte, mediocre enseñanza del arte, y la necesidad, como especifica el subtítulo, de abrir campos de experimentación a nuevos lenguajes expresivos, por fuera de los trasnochados y académicos. Tengan presente que ya en 1969 y 1970 se hicieron en Bogotá *performance* y *happenings*, que por más precarios y artesanales, la historiografía oficialista no registra nada y me refiero a Álvaro Barrios que escribió un libro y al grupo de Eduardo Serrano y compañía. Ni el mismo Germán Rubiano, que recién llegado de Londres también fue profesor nuestro y director del MAM de la Nacional, registró las propuestas innovadoras de ese momento. Y hacíamos *happenings* que causaban desconfianza o curiosidad. Y algunos seguíamos en la dura tarea de querer aprender a dibujar, a grabar, a pintar. Siempre he considerado que sin la “cocina”, sin oficio, como sin talento, disciplina y cultura es imposible ser artista. Y siempre he considerado un grave error comenzar de donde los otros han terminado. Comenzar con el ‘abstractismo’ se suele revelar desastroso. Imaginarse hoy que los jóvenes comienzan siendo instaladores o videoartistas...

WAL: ¿Por qué enseñanza mediocre?

FRA: ¡Ah, porque había profesores y *profesores*! ¿Qué sucedía? Pues las más de las veces los que tenían oportunidad de viajar al extranjero con una beca, muy corta casi siempre, regresaban al país trayendo ideas nuevas o solo a la moda, pero de manera superficial y acrítica. Además no tenían formación pedagógica y esto limitaba su aporte. Había gente muy mediocre, decir nombres es fastidioso, por un lado, y gente estupenda, por el otro. Como Manuel Camargo que era uno de los profesores jóvenes más estimulantes que tenía la Facultad de Artes en esos años. A Manuel lo trataban con esnobismo pero nos incitó a aprender a pintar, a experimentar. Era, como Giangrandi, Carlos Rojas, Augusto Rendón o Santiago Cárdenas, uno que estimulaba la creatividad, la imaginación, nos ilustraba sobre dadá y surrealismo, fotografía, pintura y composición tridimensional, sin olvidar el empleo de sonido y luz. Y sus talleres abrían posibilidades. Un ejemplo es Granada, que había estudiado en la Academia de San Fernando y vivido varios años en Madrid, o Alfonso Mateus que regresaba de Alemania después de una larga estadía en Hamburgo, y se veía la diferencia de actitud y calidad en la enseñanza de ellos respecto a otros.



Manifestación estudiantil que parte de la Universidad Nacional por la calle 26 hasta la Plaza de Bolívar. Bogotá, mayo de 1969. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.

Me limito a citar un caso: Mardoqueo Montaña, el escultor, como persona era entrañable y muy buen profesor de modelado, pero imagínense a Mardoqueo impartiendo un curso sobre las culturas precolombinas. Había ido a México ¡indudablemente!, había visto Chichén Itzá o Macchu-Picchu, Pachacamac y San Agustín, ¡sin duda!, pero ¿cómo por haber visto o por haber hecho un viaje, podía improvisarse profesor de una materia tan importante? O sea, daba nociones superficiales sin una actitud crítica respecto al arte, respecto a nuestro pasado precolombino ni a nuestro presente, ni ante las carencias, ni ante nada. Y eso era fatal. ¡Era penoso Mardoqueo impartiendo ese curso! Los maestros Ignacio Gómez Jaramillo o Ruiz Linares representaban otro tipo de profesor. Ruiz Linares, que llevaba toda la vida elaborando un tratado de anatomía y hacía retratos en acuarela para el Dominical de *El Tiempo*, era un profesor que enseñaba con seriedad; transmitía técnicas, contaba historias y experiencias de veras interesantes y sopesadas. Martillaba a diario con su “tienen que aprender a dibujar con lo que haya”. Nos enseñó hasta a fabricar el carboncillo, con ramos de sauce llorón. Y nos bajaba a los prados, agarraba geranios o las flores que encontrara, hacía una papilla, la disolvía en agua, y decía “esto es poco permanente, pero si ustedes le ponen un poquito de cera de abeja...” y nos iba enseñando a arreglárnoslas. Agarraba tiras de periódico y hacía bodeques con los que dibujaba en lo que fuera, hasta en periódicos viejos y servilletas. “Para cuando no tengan nada con qué pintar, no busquen disculpas”, decía. Era un maestro de verdad. Repetía con insistencia: “Tienen que aprender a dibujar para que no terminen haciendo ‘monos’ como Obregón o Botero”. Pero, insisto, casi no había una visión crítica. Y eso nos parecía grave. Lo que hacíamos era intentar llenar esos vacíos con el bagaje personal, aportando cada uno a la discusión. Nos decíamos: “Si no se lee, si no se estudia, por ejemplo, a Heidegger, no alcanzaremos a tener nunca instrumentos para entender ni el mundo, ni el arte”. Entonces se leía a Heidegger y lo discutíamos. Etcétera comenzó a hacer *¿happenings?* Yo lo sentía, pero no lo veía tan claro: era una expresión del malestar que sentíamos de estar en una Facultad de Artes y que ninguno enseñara el verdadero “abc”: “Una pintura al óleo tiene estas características, y para pintar al óleo se comienza de esta manera...; la diferencia entre el lino y el algodón puede ser ésta...; entre los pigmentos la diferencia es ésta... y hay que aplicar una mano de cola”. Eso lo considerábamos grave.

La verdad es que encontramos una universidad politizada sin que hubiese de parte nuestra una formación política, entonces tratábamos de correrle al paso para integrarnos a la cuestión y tratar de entender ¡pero en la marcha! No había estudios teóricos. Por eso recuerdo con admiración al maestro Zalamea; porque su curso de estética era para quedarse uno lelo. Como era ir a escuchar al maestro Darío Mesa, a Diego Montaña Cuéllar, a Fals Borda, al sabio musical que fue don Otto de Greiff. Creo que Santiago Ibáñez les debió hablar del grupo y de la Facultad.

Los de Etcétera formamos en realidad un pequeño grupo de estudio para comentar y discutir sobre argumentos de interés. Nos reuníamos en los prados de arquitectura: eran los momentos de reflexión colectiva sobre los aconteceres de la Facultad, de la Universidad, del país, y de vez en cuando intervenían otros estudiantes. Leíamos en grupo y debatíamos sobre literatura, filosofía, política, teoría del arte. Bueno y rumbeábamos también. Recuerdo la lectura de *La necesidad del arte* de Ernst Fischer, de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin o las discusiones sobre Adorno, Auerbach y Hauser. Y las simpatías por Camilo, Cuba y los movimientos revolucionarios, por la situación precaria del arte en Colombia. Un día surgió la necesidad de buscar respuestas con los instrumentos que teníamos a la mano y se nos ocurrió inventar acciones nuevas y decidimos comenzar a montar “cosas nunca vistas en Bogotá”, así decíamos en nuestra ingenuidad e ignorancia. Hasta que después supimos que se trataba de *happenings*.

WAL: Relátanos alguna de las acciones realizada por el grupo.

FRA: La primera. Para que vean que no se trataba de nada del otro mundo, ni mucho menos, sino del trabajo y de las aspiraciones de jóvenes inconformes. El tema que escogimos fue la enseñanza del arte: por un lado, hicimos un balance de año y medio de Facultad y, por otro, nos documentamos en revistas. A mí me cayeron entre manos *Art in America*, *Casabella* y dos números muy curiosos de *Il Verri*. En ésta había un reportaje ilustrado de una exposición del *Nouveau Réalisme*, el movimiento fundado por Pierre Restany, así como de una *performance* en la *Galería San Fedele* en que Piero Manzoni hacía dar vueltas a una modelo desnuda, con su firma

estampillada en una nalga, entre el público que contemplaba la mierda de artista enlatada o el aliento de artista en bombas colgadas del techo, que hicieron famoso a Manzoni. Cuando el maestro Gómez Jaramillo entró al taller de dibujo, se encontró con un esqueleto en la pose típica de un taller de desnudo: recostada, con la cabeza apoyada en una mano... en lugar de Leonor, una de las modelos más apreciadas que teníamos en la Facultad, que caminaba desnuda, con bombín inglés, en tacones altos y con un paraguas abierto. Se paseaba entre los caballetes en los que habíamos puesto boca arriba los dibujos de figura humana. Claro, el taller lo habíamos “decorado” a nuestra manera con una colección de dibujos académicos, pancartas y letreros en los muros, y lo habíamos “ordenado” en sentido contrario al modelo, de modo que los estudiantes le dábamos la espalda a la tarima con el esqueleto. La furia del maestro Ignacio, ya en edad avanzada, fue grande pero dio pie a una serie de debates y conversaciones que fueron significativas para todos. Ahí comenzó la fugaz e improvisada actividad de Etcétera.

Hicimos un número suficiente como para darnos cuenta de lo interesante del gesto, de las inmensas posibilidades de la experimentación pero de lo limitado de la misma, pues sin duda abría a modalidades expresivas innovadoras, pero implicaba la elaboración de un discurso teórico que sentíamos se volvía nocivo por la “carreta” que volvía todo ideológico o, en el mejor de los casos, nos hacía buscar justificaciones bastante delirantes e incluso aferrarnos a conceptualizaciones que rebasaban los límites del sentido común. A esto achacábamos la decadencia del arte occidental y, si lo piensan bien, es lo que ha caracterizado el arte “oficialista” en las últimas siete u ocho décadas: la superficialidad, el bla, bla, bla teórico y conceptual, más el lamentable desconocimiento del oficio poliédrico del artista. Eso que sucede hoy día es que los instaladores, instalan como si descubrieran que el agua moja, pero necesitan montar un andamiaje hermenéutico y especulativo para sustentar todo en el bla, bla, bla.

WAL: Fabio, por favor, reconstruye algunas de las acciones que realizaron y trata de ubicarlas con fechas. Intenta describir de qué se trataban. ¿Cómo fue el proceso creativo? ¿De dónde salían las ideas? ¿Había lectura de revistas o cómo era el asunto?

FRA: Estábamos en cuarto semestre, o sea en octubre de 1969. Artes tenía una buena biblioteca y sobre todo había una hemeroteca muy actualizada. Claro, llegaban los productos que podían llegar: *Art in América*, *Art Today* de Nueva York, *Cahiers du Cinema* de París, *Casabella* de Italia, revistas de arquitectura, y uno se iba enterando de lo que estaba pasando en el exterior. No llegaban conferencistas, no había intercambio de profesores. Nunca invitaron a ningún extranjero, ni siquiera a Antonio Roda, para poner un ejemplo, a dictar un curso de dibujo, a que bajara de los Andes a la Nacional...

A partir de la experiencia, nos íbamos acercando a la situación universitaria, a la de Bogotá y del país. Algo así decíamos: “Un país jodido por la política nacional e internacional. Un país postrado por el imperialismo. Y, ¿qué es esta isla que se llama Ciudad Universitaria?” A partir de esa experiencia, sumada a las lecturas de grupo, pues era inevitable que comenzaran a surgir ideas, como las que nos permitieron montar *El banquete* o *Wanted*, uno de los *happenings* más interesantes, que relacionaba el tema del imperialismo, el Estado y la Iglesia en Colombia. No teníamos oportunidad de entrar a la Universidad después de cierta hora y una noche sobornamos a los vigilantes que nos conocían y sabían que no íbamos a robar. Entramos a la Facultad, agarramos todos los caballetes que encontramos y los pintamos de todos los colores. Por otro lado, habíamos hecho un acuerdo con dos modelos: hombre y mujer. En esa época la avenida principal de la Universidad era por la entrada de la 45, lo que hoy día es peatonal, porque pasaba por el Museo, el Conservatorio, Artes, llegaba a Ingeniería, pasaba a Química y proseguía dando la vuelta hasta Medicina, Derecho, Filosofía y la Capilla... en fin. Total, esa mañana, muy a las seis de la mañana, bloqueamos el tráfico con los caballetes y nos pusimos de guardia y nadie podía pasar.

DGC: ¿Pusieron los caballetes frente a los carros para bloquear la vía?

FRA: Sí, pero sólo pusimos una hilera doble de caballetes de la entrada de lo que hoy es Arquitectura a lo que es Bellas Artes. A una cierta hora, habíamos instalado equipos de amplificación, pusimos la famosa canción francesa, *Je t'aime moi non plus* de Jane Birkin que estaba

escandalizando al mundo entero y estaba tan de moda como *Age of Aquarius*, y lanzamos a Leonor y al modelo desnudos: él, desde la puerta de Bellas Artes y ella desde la puerta de Arquitectura, corriendo una con una gran bandera colombiana, y el otro con una gran bandera norteamericana. En el punto central los dos se entrelazaban, se abrazaban, se envolvían entre las banderas, ¡se revolcaban en la calle y *Je t'aime moi non plus*, con sus jadeos y su sensualidad, servía de fondo al encuentro entre ellos, enredados en las banderas! Y cuando se terminaba la cosa del sexo, retomaban su carrera, uno con la bandera del otro y cuando llegaban al otro lado, se terminaba la acción, que se repitió varias veces. En ese momento esa era una cosa de mucho impacto y era uno de los objetivos. Primero porque se bloqueaba el tráfico y la gente se enfurecía, y bajaban, y gritaban y nos chiflaban... mas cuando veían la acción se preguntaban “¿qué pasa?”.

No le pusimos título, era... bueno: ¡no sé! Pero lo que te acabo de contar tenía un prólogo de veras divertido. Nosotros teníamos un compañero moreno y grandote, santandereano, que se había hecho un viaje de ácido del que prácticamente no regresó y nos sirvió como modelo. No recuerdo con claridad si fue del San Bartolomé que nos “robamos” o dónde diablos conseguimos una súper capa pluvial blanca, bordada en oro, y no recuerdo cómo ni dónde, pero alquilamos un burro. Dos o tres días antes del *happening* empezamos a repartir volantines anunciando que algo iba a suceder, sin definir de qué se trataba. El día fatídico le echamos en los hombros la capa a nuestro modelo completamente desnudo; le pusimos una mitra arzobispal, mitad con la bandera papal, mitad con la bandera americana; montamos a nuestro hombre en el burro, uno de nosotros llevaba el burro del cabestro y el resto caminaba detrás en procesión, en silencio, repicando una campana y distribuyendo volantines. Total, fuimos involucrando a los estudiantes de Ingeniería, de Medicina, de Ciencias Humanas y de Derecho y a todos les parecía muy gracioso y empezaban a preguntar “¿pero qué están haciendo?”, y nosotros decíamos: “es un gesto de expresión artística de protesta absoluta contra el Estado, la Iglesia y los gringos imperialistas” pues nos urgía denunciar la conexión profunda entre el Vaticano y los Estados Unidos en la agresiva política imperialista a nuestro país y a toda América Latina, de la que el Estado colombiano era

cómplice. De esa manera, sobre la marcha, íbamos inventando estos trabajos colectivos. Por eso es que cuando llegué a Europa me toteaba de la risa porque, por ejemplo en Italia, estaban de moda y en 1976 o '77 hubo en Bolonia un Festival Internacional de *Performance* y *Happenings* y ahí comenzaba también el enredo de las instalaciones. En Bogotá en 1969, y no reivindico nada, ya lo habíamos hecho inexpertos veinteañeros, porque fueron varias las intervenciones que realizamos. Había una intencionalidad, que aunque fuera embrionaria, era la expresión del momento y quería ser impactante para un público a quien no le interesaba el arte. Como los estudiantes universitarios.

WAL: Detente un poco en el tema: ¿cómo se ideaban las acciones?

FRA: A nivel de grupo, con la irresponsabilidad y la arrogancia de nuestros diecinueve años, muertos de la risa por tanta ocurrencia, pero con la seriedad de quienes sabían o mejor, creían saber que el artista no es ni puede ser neutral; y de que en Colombia o uno se integraba a la máquina del sistema o se “abría” a precios altos, como estaba ya sucediendo desde tiempo atrás. Ahí teníamos en las narices las experiencias de Camilo Torres y de líderes populares sacrificados, acribillados, asesinados. En nuestros encuentros en los prados de la Facultad, cuando salíamos de los conciertos, de las clases, sentados en el kiosco de la señora Ana que vendía gaseosas, pan de yuca, café y empanadas, planeábamos las acciones... Eso sí, hicimos el acuerdo de hacer este tipo de acciones con el compromiso de no abandonar el taller, de dibujar, pintar, de hacer grabado y experimentar. Ese compromiso lo respetamos siempre. Con Santiago teníamos diferencias, él tenía una visión distinta de la mía, pero fuimos buenos amigos y leales compañeros. Él era hijo del poeta Jaime Ibañez de los “Cuadernícolas” y su mamá, Cecilia Ibañez, conducía un programa cultural importante de la Radio Nacional. Santiago era culto, curioso y activo, pero impositivo. Quería liderar y la contradicción tomó la delantera pues, si nos habíamos unido como grupo, era precisamente para tratar de cambiar las modalidades a que nos quería acostumbrar la tradición del trabajo individual y narcisista. Romper con esos esquemas era una de las motivaciones de Etcétera. Se llegó a un punto en que el enfrentamiento fuerte se hizo inevitable, porque cada uno tenía sus concepciones, sus



Artículo "Policía Militar ocupó Ciudad Universitaria". *El Tiempo*, 25 de octubre de 1966. Primera página.

modalidades. Francia era muy pasiva, y los arquitectos y los diseñadores gráficos se disociaron de nosotros y comenzamos a dar fastidio. El grupo se rompió a mediados de 1970 y, bueno, ese año fue el de mis *Ventanas, para una arquitectura de la soledad*, con el que gané el 1er premio en el III Salón de Arte Joven, el premio en pintura de la II Bienal Internacional de Arte Joven del Museo del Minuto de Dios y también de mi entrada al XX Salón Nacional. Bueno y fueron las Bienales de Medellín en que conocí a Le Parc y su grupo. Creo recordar que Etcétera presentó o escribió un documento a propósito de una de éstas.

Todos estos eventos y mi cercanía a Giangrandi, Granada y Rendón acentuaron las diferencias y comencé a desvincularme de mis compañeros de curso. Pero estreché la relación de amistad y trabajo con los de los cursos superiores y comenzó el apasionado y apasionante periodo del Taller de Grabado de la Nacional. Periodo febril e irreplicable, también muy poco conocido. Consideraba y sigo considerando el de Etcétera un momento capital de mi formación. De ahí salió la idea de la serie de dibujos con las cintas que reproducían la película cinematográfica y los grabados con que participaría en el Salón Nacional del 71 y en la Bienal de Cali y comencé a exponer en el extranjero ese camino paralelo al que me referí antes, de la experimentación privada en la figuración. Y el trabajo público, constructivista, pues también participé con una escultura en madera de la serie *Objetos Alfa, para una arquitectura de la soledad*, que sería el Premio Nacional de Arte de en 1971 que me iba a llevar a Paz del Río.

Todo eso terminó con el concurso para Mural Ambiental que se abrió en la Facultad y que gané. Giangrandi me llevó a trabajar con él en el taller de grabado de los Andes, traté muy de cerca a Roda, Juan Cárdenas, Galaor Carbonell y Jorge Restrepo. Con Umberto conocí a Clemencia Lucena, Mari Paz Jaramillo, Paula Gaitán, Mónica Meira y los estudiantes de artes que militaban en el MOIR.

La vida universitaria se complicaba por el abre y cierre del claustro, por las huelgas continuas. Los militares se volvían cada vez más agresivos. En el 70 nos tocó la carga de la caballería que recibimos con bolas de cristal en la 26 y recuerdo la militarización de la Nacional. Teníamos que

entrar con un pase que nos daban en el puesto militar, firmado por un coronel. Los allanamientos eran seguidos, el uso de lacrimógenos continuo. No recuerdo si fue con Pedro o Santiago que un día sacamos a Sonia Gutiérrez de un taller del segundo piso lleno de gases donde había quedado encerrada después de una violenta carga de la Policía Nacional entre Medicina, Ciencias Humanas y Artes.

El intervalo significó la experimentación de pintura con acrílicos que hice con Manuel Hernández, apoyados por la *Rom and Haas* gringa y la *Hoescht* alemana. Era todo muy acelerado. El ansia de conocer, de aprender, de saber era mayor que nuestras fuerzas. También trabajé, junto con compañeros de otros cursos, con Manuel Camargo en escenografía para el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, que dirigía el español Alberto Castilla, y que participó en las olimpiadas culturales de México. Se efectuaron en el marco de los Juegos Olímpicos del 68, de triste memoria por la masacre de estudiantes en la Plaza de Tlatelolco. Fui asistente, porque claro, el escenógrafo era Manuel, mientras nosotros éramos principiantes que no teníamos idea de nada. Castilla, que era de armas tomar, hizo un montaje memorable del *Tirano Banderas* de Valle-Inclán. Fue una fiesta diseñar los vestuarios y pintarlos a mano. Una experiencia única. Después trabajé con Carlos Perozzo, ¡qué talento el suyo y el de su compañera, Margalida Castro, la actriz que se volvió famosa con las primeras telenovelas! Colaboré con Giangrandi y diseñé carteles, vestuarios y escenografías para *Madre Coraje* de Bertolt Brecht y la inolvidable puesta en escena de *El matrimonio* de Gombrowicz. En ese momento llegó de la RDA una joven, de la cual no recuerdo el nombre, que fue profesora de historia del arte. No tuvimos buenos profesores de esta materia. No había, y esto quiero decirlo con mucha claridad, una actitud crítica real por parte de muchos profesores respecto a los métodos de enseñanza de la pintura, y tampoco había una actitud crítica, en el estricto sentido de la palabra, respecto a la historia del arte. Veía con perplejidad esta situación y el grupo Etcétera la criticaba con fuerza. Empata con la exposición de que hablamos antes: *Veinte artistas jóvenes* que organizamos nosotros espontáneamente, aunque fuimos muy selectivos. La pudimos hacer gracias a Jairo Restrepo, presidente de la Compañía Colombiana de Seguros, uno de los que en su momento impulsaron el movimiento Marasmo y nos



Taller 4 Rojo, Afiche *Manifestación estudiantil para denunciar el asesinato de los compañeros José Yesis [sic] Castañeda y José Darío Palma*. Revista *Alternativa*, abril de 1974. Archivo: Jorge Mora E.

apoyó para la difusión del manifiesto. Y también Álvaro Hernán Mejía, de De Lima y Compañía.

WAL: ¿Quiénes más estaban?

FRA: Pues, todos los que ya mencioné. Del Villar, que de ahí a poco lo mataron, por un crimen pasional; Juan Manuel Salcedo, primo de Bernardo; Jaime Rendón, el hermano de Augusto y ¡qué dibujantel; Juan Manuel Lugo, un personaje maravilloso; Guillermo Cantor, Mariana Varela, María Victoria Uribe, Diva Teresa Ramírez. De los Andes, Maripaz Jaramillo, que comenzaba a hacer sus monas. Ciertamente es que había un acercamiento por efecto del movimiento estudiantil y por efecto de influencias entre los “troskos” por un lado, los “maoístas” por otro y los “mamertos”. Para no hablar de la “godurria” de la Nacional y sobre todo de los Andes y la Javeriana. Había puentes creados entre los Andes y la Nacional, gracias al hecho de que, ya en sexto semestre, Umberto me llevó como monitor de grabado a los Andes. Eso me permitió entrar en contacto con Clemencia Lucena, con Maripaz, con Paula Gaitán, la poeta, hija de Dina Moscovich, la teatrera, y de Gaitán Durán, el poeta fundador de *Mito*. Paula, un ser bellísimo, que fue la esposa de Glauber Rocha. Y ahí se acentuaron las simpatías de y por Roda y Juan Cárdenas. Giangrandi era el puente, estaba en todo.

Por entonces se fundó el Teatro La Mama, porque... ¡ah! ¡Mis profesores de diseño, no los mencioné! Carlos Rojas y Bernardo Salcedo, inteligentes pero muy clasistas, estaban en eso y diseñaron un folio-periódico de veras estupendo. Y sin embargo, nos era claro cuando nos preguntábamos ¿qué piensan Salcedo y Rojas sobre los graves problemas del país? Creo que eran más integrados de allá que de acá. Se presentaban como rebeldes, pero creo que ellos eran muy integrados; y en el fondo estuvieron siempre en el juego de la oficialidad y estaban en el juego de Marta Traba. Ella era... ¡Era tenaz, maestro! Era sin duda una mujer inteligente y dotada de gran talento. Es complicado encuadrar el modo en que destruyó o inventó artistas y se convirtió en la innegable “mamasanta” del arte en Colombia. Sobre todo si uno piensa que se montó en un carro que encontró listo para el viaje: Obregón, Botero, Grau, Negret, Ramírez Villamizar eran

artistas hechos cuando ella entró del brazo de Alberto Zalamea y de la gente de *Mito* y *El Tiempo*, y no se puede olvidar que era un momento de gran vacío cultural. Pero es mejor dejar el argumento para otro momento. La reencontré en Venecia en 1980 cuando expuse en la Bienal y allí nos reconocimos, y luego estuvimos en la Bienal de Medellín del 82 y después en París, Venecia y Milán, con el gran maestro Ángel Rama. La traté mucho en esos años pero murió prematuramente en el avionazo de Madrid del 83. Una lástima. Marta me interesa más como novelista y como poeta que como crítica o estudiosa de arte. Leer *Las ceremonias del verano* u *Homérica Latina* es una delicia. Personalmente, sus teorías me parecen menos interesantes. Yo asistí a un cursillo suyo dedicado al Manierismo y, mientras la escuchaba, me decía “pero está tratando de interpretar a su manera lo que ya estudiamos en Arnold Hauser”.

WAL: Hablaremos de ella en otro momento entonces. Pero dime: ¿Hauser se leía en ese momento?

FRA: Era como una Biblia! Al igual que Benjamin, Marcuse y Fischer, por ejemplo.

WAL: ¿Qué otros autores?

FRA: Winckelmann, Croce, el Baudelaire crítico de arte y no solo el poeta. Los escritos de Trotsky y Gramsci sobre arte y literatura, los manifiestos de las vanguardias, la novela latinoamericana, Vallejo, Neruda, Paz. Había una profunda inquietud. Y leíamos lo que caía entre manos, hasta el *Libro rojo* de Mao que por entonces se convirtió también en una Biblia. Como demostración de que había una actitud de tipo político e ideológico y que sin embargo no teníamos la madurez para transformar, como ya había aprendido de Jorge Zalamea en una frase que se me quedó grabada para toda la vida: “Lo que el artista tiene que hacer es crear hechos estéticos perdurables”. Álvaro Mutis se apropió de esa frase, la elaboró a su modo. Zalamea decía que la función política del artista era pintar bien. Eso lo interpretó muy bien García Márquez con su obra, pero siendo muy joven lo había escrito en un balance sobre la novela colombiana. Todo esto tiene nexos con lo que estoy hablando porque nosotros entendíamos que

la valoración del programa político que intentábamos hacer era correcta, pero no teníamos el dominio de los instrumentos técnicos ni expresivos para crear hechos perdurables. Pero se trataba de eso, de buscarlos y adquirirlos.

Denunciar el imperialismo, la lucha contra el imperialismo, contra la violencia, contra la corrupción política en Colombia, contra el Frente Nacional, contra la tortura era de veras importante. Pero la gran cuestión era ¿y cómo hacer para desarrollarlo a nivel estético? Entonces en el marco de los estudios universitarios, del 68 al 71, pues el 72 lo pasé prácticamente en Acerías Paz del Río, en que vivimos con ahínco los primeros debates para configurar aquello que después iba a entroncar con el Taller 4 Rojo, marcó mi formación. Y también me “engarrotó” el alma y las manos... por mucho tiempo. Por eso mismo creo que les decía que soy un pintor tardío. Además porque disfrazar a un compañero con una capa pluvial y ponerle una mitra mitad con la bandera gringa y mitad con la del vaticano, y hacer que los modelos “tiren” envueltos entre la bandera colombiana y la gringa, pues es interesante para no decir “bonito”. Porque es tan “bonito” como poner una vietnamita que empuña un fusil o romper un dólar o quemar una bandera. Me parece bien, pero al mismo tiempo resulta tan troglodita, tan primordial... Y créeme: hoy todavía sigo en la tentativa de resolver esos mismos interrogantes. Por eso, desde mi época universitaria, declaro ser un aprendiz de artista que a mala pena embadurna telas y mamarrachea cartulinas.

Capítulo VI

Disensos y disolución





Carlos Granada

Sylvia Juliana Suarez (SJS): En algunas entrevistas que hemos realizado a otros integrantes del Taller 4 Rojo, se ha afirmado que en el grupo hubo diferencias de opinión con respecto a tu exposición *El color de la vida, el color de la muerte* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Carlos Granada (CG): No lo recuerdo, pero es posible, porque yo tenía diferencias en cuanto a que los artistas no podíamos tener militancias en ninguna religión política, porque nosotros no podíamos ser utilizados por las organizaciones políticas. Esa fue mi posición de siempre y de ahora.

SJS: ¿El Taller estaba polarizado con respecto a esa posición?

CG: Es posible. No me acuerdo, pero me encantaría saberlo. Es posible que no estuvieran de acuerdo con que yo expusiera en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Es posible, ahora no lo sé, pero se me ocurre que pudo haber diferencias. Mi exposición del Museo de Arte Moderno se llamaba *El color de la vida, el color de la muerte*, una exposición muy importante, grandísima, a la cual fue mucha gente, muchos estudiantes, y es posible que se hubieran producido algunas diferencias. Y es que había diferencias. Yo no estaba de acuerdo con que los artistas entraran a ser militantes de organizaciones políticas, porque consideraba que los artistas debían tener una profunda libertad conceptual, en sintonía con algunos aspectos de Picasso cuando pintó el *Guernica*. Durante la Segunda Guerra Mundial, cuando Alemania invadió Francia, muchos artistas,

escritores y pintores se fueron para Norteamérica. Picasso fue uno de los pocos que se quedó. Hay una anécdota simpática sobre el *Guernica*, cuando funcionarios alemanes visitaron el taller de Picasso y le preguntaron: “Maestro, ¿usted hizo esto?”, a lo que Picasso contestó: “No, esto lo hicieron ustedes”.

María Clara Cortes (MCC): Con respecto a esta polémica hay un aspecto que me parece muy interesante y es el trabajo paralelo que hay entre el desarrollo de su propia obra y el desarrollo del trabajo colectivo del Taller. ¿Cómo lo veía usted?

CG: Una cosa era la obra artística en sí y otra cosa eran los afiches, carteles y pancartas que tenían una implicación. Desde luego eran hechos por los artistas, pero la implicación era diferente. Aquí en la escalera de mi casa hay una obra de esa época. Ahí, mi obra no aparece. Yo no soy un artista que aparezca con una obra comprometida políticamente. No. Es una obra social que muestra aspectos de la contradicción, pero siempre tuve la certeza de que los artistas no debían comprometerse políticamente en su obra. Todos ustedes recordarán al *Guernica* de Picasso. Esta obra, muy lejos de que aparezcan evidencias políticas en ella, es una obra social de grandes dimensiones, de angustias, etcétera, pero no es una obra sobre la que uno pueda hablar de compromiso con una posición política del momento.

Entonces, recuerdo que leyendo algunas cosas sobre eso, muchos artistas que después regresaron a Francia, pasada la Segunda Guerra Mundial, tuvieron diferencias con Picasso porque él había permanecido ahí, en el centro del problema, inclusive con los alemanes invadiendo Francia. Lo que sí está claro es que Picasso nunca volvió a España cuando el franquismo se impuso. Es más, la orden de Picasso siempre fue que el *Guernica* no podía regresar a España hasta que Franco hubiera muerto, cuando hubiera democracia en España.

MCC: ¿Cuándo, por qué y cómo se acaba el Taller 4 Rojo?

CG: Eduardo Umaña Luna era un tipo muy inteligente, capaz e informado. Llegó un día al Taller y me dijo: “Carlos, pasado mañana habrá una reunión

gigantesca por una cuestión del pueblo, viene gente de todas partes, unos doscientos o trescientos delegados a Bogotá”. Yo le dije: “Bien, pues ya nos reuniremos, se va a hacer un balance de todo lo que ha pasado acá”. Y él dijo: “Bueno, la idea es que cambien todos los miembros de la directiva”. Yo le dije que estaba absolutamente de acuerdo con cambiarlos.

SJS: ¿Las directivas de qué?

CG: Del Taller por una Cultura [inaudible] del Pueblo. Yo estaba de acuerdo con que se cambiara toda la mesa directiva, pero Umaña Luna me dijo que la única persona que debía continuar era yo. Le dije que no estaba de acuerdo, que llevábamos varios años en esto y que necesitaba dedicarme a mi obra artística. Llegó el sábado y efectivamente había muchísima gente reunida, delegados de todas partes y se propuso el cambio de toda la mesa directiva. En ese momento se levantó Eduardo y me hizo un ataque personal, diciendo que efectivamente todos debían cambiar, incluyéndome a mí. La situación fue muy rara. Todo se había vuelto tan complicado políticamente que ya no teníamos control sobre las cosas.

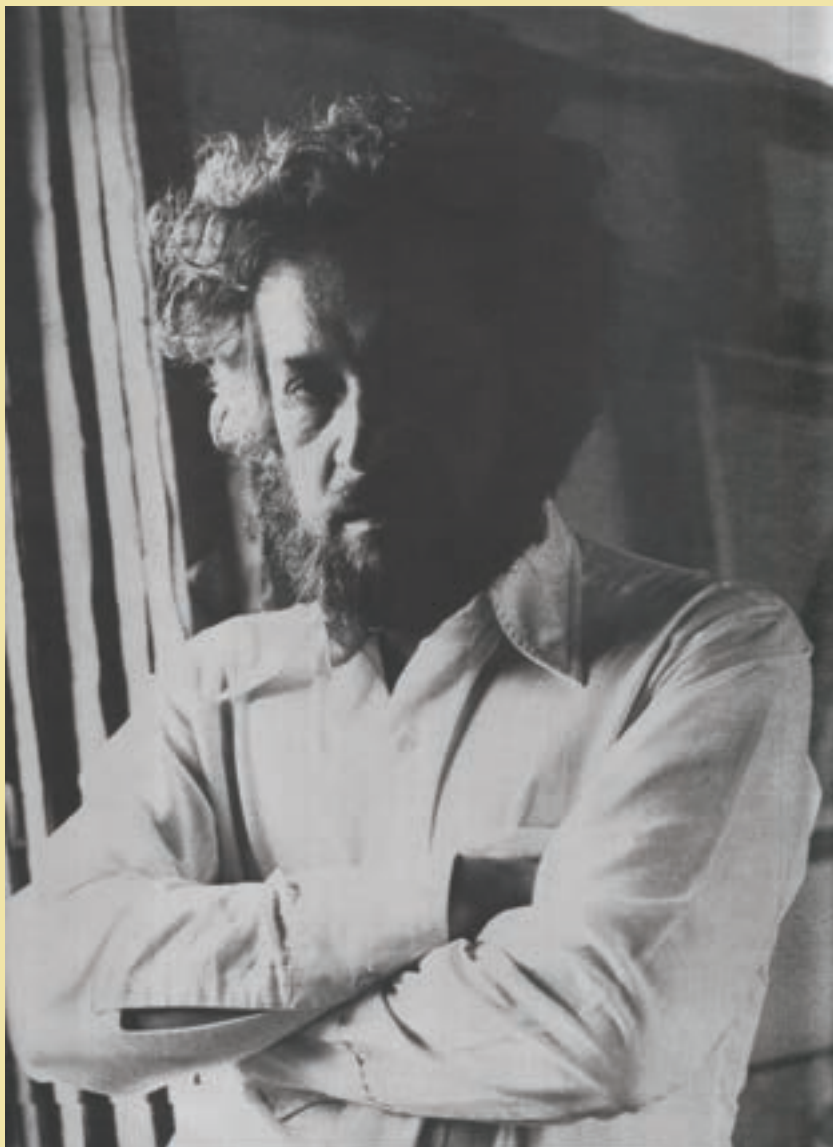
Yo me molesté mucho y a la 1:00 de la mañana me paré y me vine a la casa, y no volví a aparecer por allá. Eduardo me fue a buscar y me dijo: “Hombre, tú no entiendes que allá hay contradicciones”. Yo le dije: “Yo entiendo que haya todas las contradicciones del mundo, pero me siento casi utilizado y no quiero participar más”. Es más, había perdido tiempo precioso para mi obra y necesitaba dedicarme a pintar definitivamente. Después nos vimos otras veces, muy amistosamente. El entró a defender las demandas por los presos del Palacio de Justicia, él era su abogado. En ese momento que te digo, el Taller 4 Rojo se dispersó completamente.

MCC: ¿Pero fue en ese momento que se acabó el Taller? ¿No hubo quiebres antes?

CG: Ya venían algunos asuntos, pero la lucha se había vuelto muy política dentro del Taller 4 Rojo. Los grupos políticos cuando entran en una situación política necesitan ciertos controles y nosotros no les servíamos en esa situación, digo yo.



Catálogo de la exposición *El color de la vida, el color de la muerte* de Carlos Granada. Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1976. Foto: W.A. López, 2014. Archivo Vertical, Biblioteca Luis Ángel Arango.



Carlos Granada. Foto en el catálogo de la exposición *Hacia afuera entrando*. Galería Belarca, Bogotá, 1978. Archivo Vertical, Biblioteca Luis Ángel Arango.

SJS: ¿No hubo una ruptura formal?

CG: Bueno, yo fui quien me retiré y no volví. Acá vinieron muchos amigos a hablarme. A mí no me gustaba; comprendía perfectamente que los procesos políticos tienen un desarrollo y una dinámica, y que nosotros en ningún momento quisimos asumir ningún proceso de tipo político.

SJS: ¿Eso ocurrió antes o después de la partida de Fabio Rodríguez?

CG: ¡Ah sí! Claro, se me pasó. Unos meses antes, yo iba camino a la Universidad estaba lloviendo a cántaros y me resguardé debajo de un voladizo. Ahí vi que Fabio venía en un carro y le dije a una amiga que estaba conmigo: “Mira, ahí vienen unos amigos, a ver si nos recogen”. Entonces, salí un poco al borde de la acera y ellos pasaron volados. Dentro del carro iban varias personas que no conocía, pero por la pinta me daba la impresión que era gente... que no sé... que se habían hecho los que no nos habían visto.

En todo caso, a los pocos días cayó preso un amigo del Taller, un tipo metido en problemas políticos muy serios. Entonces, es cuando sé que Fabio andaba también metido en un grupo así. A él lo sacaron clandestinamente del país, se va y no vuelve, o si vuelve lo hace por poco tiempo. Y luego pasó el problema con Eduardo Umaña Luna, el que conté anteriormente; las circunstancias eran otras y se me convirtió todo en un problema personal. Todo el tiempo dedicado a hacer carteles y afiches, y cosas de esas, yo no sé...

MCC: ¿No volvió a verlos ni una vez? ¿Cuál fue el último trabajo que hicieron?

CG: Tanto como el último trabajo no. Como nosotros estábamos haciendo cosas permanentemente, nos distanciamos y cada uno asumió otros intereses, cada uno cogió por su camino y continuamos viéndonos, pero en forma distante o como amigos simplemente. Ya ni siquiera hacemos referencia al episodio del Taller.

Diego Arango

María Clara Cortes (MCC): Ustedes hacían la diagramación de *Alternativa*, ¿no?

Diego Arango (DA): ¡No! Hacíamos las ilustraciones, algunas diagramaciones y artículos. Umberto ha dicho que “*ellos estaban exigiendo que los tuvieran en cuenta.*” No es cierto. Sí nos tenían en cuenta. Yo tuve que ver con la fundación de la revista y participaba en la dirección.

MCC: ¿Qué era exactamente lo que Umberto, Fabio y Carlos estaban exigiendo?

DA: Querían que no fuéramos simplemente unos ilustradores. Según parece se desconoce la historia de la revista. Nirma y mi persona actuábamos políticamente en ella y aportamos algunos artículos. Desde los inicios vinculamos al grupo... no “solo para ilustrar”. Desafortunadamente, por razones políticas, un sujeto que los estaba manipulando quería entrar a participar políticamente en la revista, pero no estábamos de acuerdo con sus posturas.

MCC: Y se llamaba...

DA: No recuerdo el nombre. El problema es que a los personajes nefastos yo los borro de la memoria y, por tanto, no recuerdo el nombre. Era filósofo... entre otras cosas.

MCC: ¿A quiénes trataba de manipular?

DA: A Umberto y a Carlos Granada los trataba de manipular; y quería entrar a manejar la revista. Entonces, supongo que les echó el cuento a ellos de que la revista los buscaba para hacer ilustración únicamente. Eso es falso. Es importante anotar que ya había diferencias políticas en el grupo y esa persona, que no era del grupo, quería entrar a ser parte de *Alternativa*, y no estábamos de acuerdo políticamente por varias razones. En todo caso, se le proponía al Taller 4 Rojo que participara en la revista.

Sylvia Juliana Suarez (SJS): Entonces él tenía un papel ahí. ...

DA: Engañó a Umberto y a todos.

MCC: ¿Pero tú crees que esta persona provocó el rompimiento del Taller?

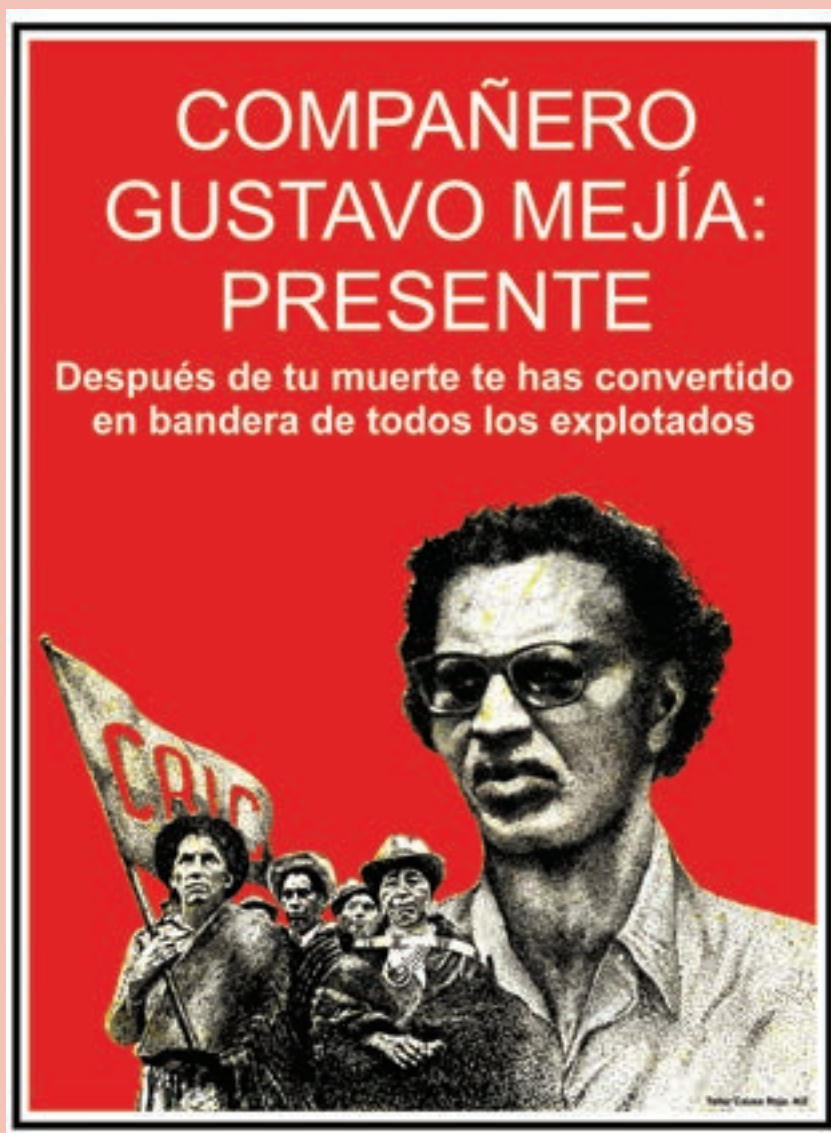
DA: ¡Claro, fue uno de los autores! Antes de esto hicimos algunas cosas conjuntamente, pero el tipo quería entrar a manipular al grupo y al Taller. Teníamos, mi persona y él, diferencias políticas porque éramos de grupos completamente opuestos.... Entonces, yo les dije: “No tiene sentido... si continuamos... me da mucha pena pero con este personaje no. Entonces punto. Bueno. Quédense ustedes con el Taller 4 Rojo. Nosotros continuamos en *Alternativa*”, porque fue un trabajo muy difícil, de un año, para llegar a esto y simplemente liquidarlo. Miren, ustedes preguntaban qué se hacía: indudablemente ilustraciones, parte del diseño y fotoplanchas de la revista, que se hacían con un equipo que habíamos comprado conjuntamente Nirma, Umberto y mi persona para las placas fotográficas de nuestros trabajos de serigrafía y grabado. Entonces, cuando nos separamos, el equipo se quedó sin usar en el Taller; por eso no se volvieron a trabajar fotoplanchas para la revista.... nos tocó cambiar todo. Fue un problema porque no había recursos. Estimo a Umberto, pero eso que cuenta Umberto no es cierto.

SJS: Entonces, tú crees que la intervención de ese filósofo...

DA: Sí. Fue determinante.



Diego Arango sostiene el afiche publicado por la revista *Alternativa* en homenaje a Gustavo Mejía, líder del Consejo Regional Indígena del Cauca, CRIC. Entrevista con el Taller de Historia Crítica del Arte. Villa de Leyva, 2010.



Diego Arango y Nirma Zárate, *Compañero Gustavo Mejía*, 1972. Archivo: Diego Arango.

SJS: ¿Tú crees que él jugó un papel muy importante en la ruptura del Taller 4 Rojo?

DA: Sí. Influyó mucho. No sé internamente qué fue lo que dijo, pero era para hacer una serie de exigencias politiqueras que no se podían aceptar. Además, no era fácil llegar a esa alianza con los diversos grupos políticos de izquierda. Fui el que vinculó al grupo... “¿Oigan, quieren participar?”

SJS: El único integrante del Taller 4 Rojo que no hemos entrevistado todavía es Carlos Granada, no tenemos todavía muy...

DA: Sí, mejor dicho, yo lo respeto. Como te digo, sencillamente nosotros consideramos que el trabajo que veníamos desarrollando conjuntamente, y sobre todo la coyuntura frente a la cuestión de *Alternativa*, no funcionaba; por eso seguimos trabajando en un colectivo, simplemente le cambiamos el nombre. Nos hubiéramos podido quedar con el nombre Taller 4 Rojo, porque nosotros fuimos los creadores del Taller 4 Rojo, pero solo les dijimos: “Sigan ustedes, nosotros nos retiramos”. Al retirarnos creamos otro colectivo que se llamó Causa Roja, un movimiento que fue, en algunos aspectos, mucho más activo que el Taller 4 Rojo. Se hicieron más actividades pedagógicas y políticas. El caso es que el Taller 4 Rojo, después de ese corte, creo que duró poco tiempo y desapareció. El taller Causa Roja duro más años. El caso es que nosotros nunca más volvimos. Desafortunadamente sí fue una vaina tenaz, y como les digo, no volvimos a tener ni trato ni nada de eso. En la Escuela Taller 4 Rojo fue distinto, pero bueno, no se mezclaron las cosas; en la Escuela no estaba sino Umberto. Carlos Granada no hacía parte de la Escuela del Taller.

SJS: En la versión de Umberto sobre la disolución del Taller 4 Rojo, él recuerda primero un hecho bastante traumático para el grupo: la participación de Granada en una exposición a título personal cuando originalmente se la habían ofrecido al grupo... Una exposición en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

DA: Bueno, seguramente... nosotros ahí ya no teníamos nada que ver con el Taller. El caso es que sí considerábamos la cuestión del colectivo

y lo respetábamos, ¿no es cierto? Es más, con algunos estudiantes trabajábamos no sólo en la parte pedagógica; se trabajó con un sentido de colectivo. Siempre nos opusimos a las galerías y, en algunos momentos, a exponer en el Museo de Arte Moderno. Desafortunadamente, algunos se apartaron de la política del Taller 4 Rojo para que los reconocieran en el Museo de Arte Moderno.

SJS: ¿Te refieres a Granada?

DA: No, yo no te doy nombres ... No. El caso es que no volví a tener vínculos con ellos. Años después sí, con Umberto, porque nosotros nos hemos estimado y con Umberto nunca tocamos esos temas. Inicialmente, ellos querían sacar a todos los otros del Taller, por ejemplo, a Jorge Mora...

SJS: ¿Ellos?

DA: Pues también se oponían a que Jorge Mora estuviera.

MCC: ¿Por qué?

DA: Pues seguramente porque Jorge Mora no era considerado artista.

MCC: Él era fotógrafo...

DA: Sí, y era buen diseñador y con respecto a Germán Rojas, otro de los fundadores del Taller, lo mismo...

SJS: ¿O sea que ellos defendían una noción del arte puro?

DA: Sí, del arte... en cierta forma. Desafortunadamente, en esa historia hay un vacío y nunca quise entrar a abordarlo. Se venía trabajando y había algunas diferencias y eso es normal, y hubo una sola reunión que fue entre otras cosas ahí, en el Taller, cuando fueron a plantear con este tipo la cuestión de *Alternativa*. ¡Eso fue...! Yo dije: "Cortemos esta vaina y hasta luego". Yo no quería participar ya más; primero, porque estábamos totalmente inmersos en un camello con la revista, habíamos pasado por



Taller Causa Roja, *Con los trabajadores de Riopaila*, 1976. Archivo: Diego Arango.

una cantidad de problemas. Cantidad de problemas para que vengan a uno a decirle... ¡Oiga, no me joda hermano! Entonces dijimos “miren, sigan ustedes en el Taller y punto, nos retiramos”. Eso fue lo que dijimos Nirma y yo. Hoy casualmente, acabo de caer en cuenta de que la compañera de Umberto en ese momento medio participaba en el Taller, aunque ella era antropóloga... también participó en la reunión donde supuestamente “nos expulsaron”. Ahora nos la encontramos en Villa de Leyva. Es amiga de mi compañera Isabel. Se llama Constanza González. Ella estuvo en esa reunión. Pero mira, a mí hacer ese tipo de recuentos me parece tonto. Lo grave, de todas maneras, es que si hubiéramos llegado a abordar la propuesta de este personaje, el trabajo de *Alternativa* indudablemente se habría visto afectado.

William Alfonso López (WAL): En ese momento para ti era más importante *Alternativa*...

DA: No; lo que yo quería era que no se afectara *Alternativa*. El problema no era solamente mi caso, sino que se hubieran generado una cantidad de problemas en *Alternativa*. Íbamos en el número 2. Se trataba de aportar a la plataforma ideológica que buscaba desarrollar la alianza entre campesinos, obreros e indígenas y la izquierda colombiana como un instrumento para realizar un aporte para un cambio de la estructura social. Desafortunadamente, la participación en la revista *Alternativa* sí fue una de las tantas razones que llevaron a la escisión del grupo inicial, pues algunos de sus integrantes llegaron a considerar que la revista tenía un carácter “reformista y pequeño burgués”, posición esta que fue alimentada y movida por el tal “filósofo” que quería controlar el Taller.

Para concluir esta parte, en eso fuimos respetuosos y nos retiramos. Posiblemente éramos más radicales políticamente y se dieron diversas diferencias. Fue cuando creamos el Taller Causa Roja. Es la época de mi cambio radical y total en la parte plástica. Todo lo que se trabajó en la parte pedagógica fue mucho más de fondo, mucho más valioso y aportó más sociopolíticamente que el Taller 4 Rojo.

Pero en el movimiento cultural institucional se desconocen completamente estos aportes, porque nosotros en el Taller Causa Roja nos movimos en un ámbito totalmente ajeno al mundo de la cultura y del arte institucional.

SJS: Pero, ¿qué era Causa Roja?

DA: Era un colectivo artístico interdisciplinario. Participaron algunos artistas, entre ellos el pintor Gonzalo Posada que venía de China; luego participó mucha gente en el trabajo colectivo, gente que hoy en día trabaja en la cultura, el arte y la ciencia... Y paradójicamente, nosotros nos olvidamos de la cuestión del 4 Rojo, no volvimos nunca a tener vínculos.

Causa Roja asumió una posición, quizás, más radical; más trabajo plástico y pedagógico, un mayor trabajo político y acciones con el movimiento popular obrero, campesino e indígena. Se entró a trabajar activamente en la ANUC y a impulsar y apoyar al movimiento indígena. En el campo pedagógico, se impulsó la creación del CEPALC y se participó activamente en el INS, Instituto Nacional Sindical.

Umberto Giangrandi

María Clara Cortés (MCC): Desde tu perspectiva, ¿cómo se fractura el Taller 4 Rojo?

Umberto Giangrandi (UG): Un día Diego y Nirma llegaron diciendo que se habían vinculado a la revista *Alternativa* para realizar todo el trabajo gráfico y visual de esta publicación, y nos preguntaron a Fabio, a Jorge y a mí si queríamos trabajar en el proyecto. Como en ese momento ellos y yo teníamos alguna experiencia en fotografía y en las técnicas gráficas asociadas a ella, entonces decidimos vincularnos como grupo, es decir, como Taller 4 Rojo.

Con Fabio veníamos trabajando en la realización de muchos montajes fotográficos testimoniales y muchas fotografías relacionadas con las marchas de protesta, la tortura y la movilización política popular de aquel momento. También habíamos realizado varios trabajos fotográficos de registro de la vida urbana. Ahora también recuerdo un trabajo sobre la cultura de San Agustín. Además, con Jorge Mora habíamos realizado varios trabajos fotográficos relacionados con la familia campesina y el trabajo del campo en general. En este sentido, la idea nos entusiasmó. Sin duda había toda una coincidencia ideológica y política entre el grupo de *Alternativa* y el nuestro, sobre todo con respecto a las preocupaciones que teníamos a propósito del papel de la información y de los medios de comunicación en el contexto político de aquel momento. Pero, por otro lado, para ese momento ya teníamos claro que no queríamos que nos usaran como

simples ilustradores. No queríamos que nos aplicaran la fórmula que usaban muchas organizaciones de la izquierda, que te decían lo que tenías que hacer y tú tenías que servirles calladamente, como si los artistas fuéramos simples “ilustradores carga-ladrillos”. Nosotros desde mucho antes ya reivindicábamos el papel creativo e ideológico del artista en el contexto político. Para nosotros el creador no era solamente un ejecutor de imágenes que otros conceptualizaban. No queríamos solamente recoger el material e ilustrarlo. Esa no era nuestra política como Taller 4 Rojo. Nosotros considerábamos que también debíamos tener incidencia en las discusiones editoriales y, por supuesto, en la producción de las imágenes programadas dentro de ese contexto. No queríamos recibir órdenes de un texto que de pronto ni siquiera compartíamos. Entonces nos vinculamos hasta que estuvo claro que allí no había nada que hacer. Nos dimos cuenta de que nos habíamos metido en un trabajo que contradecía los principios propios del Taller 4 Rojo como colectivo. Después de realizar un trabajo sobre la tortura para la revista, empezamos a reclamar nuestro sitio en el comité editorial. Pedimos una cita a Enrique Santos y a otros miembros de ese comité. En esa reunión quedó claro que nuestra petición no era viable. Desde la perspectiva de la revista, nosotros teníamos que dedicarnos a hacer las “ilustraciones” de los artículos. Y ahí vino la primera fractura. Diego y Nirma querían aceptar esas reglas de juego. Por nuestra parte, Carlos, Fabio y yo consideramos que todos debíamos retirarnos. En el Taller había libertad, pero era una libertad que tenía ciertos límites bastante claros. En el debate interno que dimos en el Taller 4 Rojo, ellos se opusieron rotundamente a nuestros reclamos dentro de la revista. Y cuando ellos tomaron la decisión de quedarse en ella, no hubo otra “alternativa” que expulsarlos del grupo. Fabio, Carlos y yo les recordamos el acto de fundación del Taller y los principios que ellos mismos habían pactado con nosotros como fundamento de nuestro trabajo artístico y como trabajadores de la cultura, en los que la independencia creativa era una piedra fundamental. ¡Lo de la expulsión suena hoy un poco fuerte, pero así se hacían las cosas en ese momento! La expulsión era un acto político. Cuando alguien transgredía ciertos principios, ciertos conceptos que se habían pactado de antemano, ciertas reglas de juego, se hablaba de expulsión. Nosotros en el Taller 4 Rojo teníamos unos linderos bastante evidentes, y era claro que Diego y Nirma habían transgredido esos acuerdos.

Quiero subrayar que nuestros desacuerdos con el grupo de *Alternativa* no eran de orden político o ideológico. Sin ninguna duda, como dije, coincidíamos con respecto al papel que esta publicación tenía dentro del contexto político nacional. La denuncia, la oposición, la crítica al poder político, para nosotros eran tan fundamentales como para ese grupo. Lo que no podíamos aceptar era la perpetuación de un viejo esquema de trabajo. La revista nos parecía muy importante, de una gran calidad y muy oportuna en esa época.

Entonces, después de nuestro rompimiento, es cuando el Taller 4 Rojo se reorganiza e inicia el trabajo con los grupos de estudio que ya describí. Es aquí cuando inicia la segunda etapa de la historia del Taller 4 Rojo. En este segundo momento entran al grupo dos compañeros que ya he mencionado varias veces: Juan Jaramillo y Ramón Varela. En esta segunda etapa nuestra producción artística propiamente dicha disminuyó, dando cabida a otro tipo de trabajo investigativo y de campo, con el que abordamos varias temáticas, que luego nos sirvió para alimentar nuestra propia obra “artística”. Ciertamente hicimos mucho trabajo social, pero hay que decir que la actividad política tiene una dinámica avasalladora, en el sentido de que la coyuntura impone unas prioridades en donde la reflexión cultural y artística, en este caso, siempre pasaba a un segundo plano. La realidad siempre era más importante y nos impedía trabajar de forma sistemática desde la perspectiva que nos correspondía como trabajadores de la cultura. Siempre era más importante organizar a la gente, estar al frente de una marcha, responder a las atrocidades del Estado. La realidad nos mantenía atrapados y nosotros no nos dimos cuenta. Buscábamos abrir espacio para nuestros propios asuntos y eso, pero la verdad nos costaba mucho trabajo y energía, enormes y largas discusiones.

Ahora bien, yo quiero referirme brevemente a algunas de las consecuencias de nuestra ruptura con Diego y Nirma. Hoy en día, la forma de nuestro rompimiento en el año '74 implica un proceso muy complejo en el que no solamente no hay claridad sobre el nombre del grupo y más preocupante todavía, tampoco sobre los derechos de autor de las obras que realizamos en aquel momento. Me refiero a la obra que Diego y Nirma realizaron conjuntamente, como aquella que debería aparecer bajo la



Programa de la obra *Esperando a Godot*. Teatro Colón, Bogotá, 1984. Archivo: Umberto Giangrandi.

rúbrica del Taller 4 Rojo como grupo. Después de la muerte de Nirma, un artista que trabajó mucho con ella, Armando Chicangana, heredó mucha obra del Taller 4 Rojo, con la firma de ella, en algunos casos excluyendo el nombre de Diego y en otros excluyendo la autoría colectiva del Taller 4 Rojo. Chicangana donó estas obras a la Asociación de Artistas Gráficos Latinoamericanos, presidida por Oscar Cerón, quien se está atribuyendo algunos de los derechos derivados de estas obras de forma absolutamente equivocada y arbitraria. A principios del año 2011, tuve una reunión con una cineasta argentina que me entrevistó sobre el Taller 4 Rojo y me pidió ciertas imágenes nuestras. Yo la remití a Oscar Cerón para que él se las facilitara. Un tiempo después, recibí una copia de la carta que le remitió Cerón a esta chica, prohibiéndole reproducir en su película las obras del Taller 4 Rojo —según él— por pertenecer los derechos patrimoniales de estas obras a la Asociación de Artistas Gráficos Latinoamericanos. Inmediatamente llamé a Diego a informarle y, al mismo tiempo, a protestarle por esta situación. Le pedí que interviniera en este asunto, desde mi perspectiva, completamente absurdo, porque Nirma no tenía ninguna potestad para entregar los derechos patrimoniales de una obra a todas luces colectiva a ninguna persona ni entidad sin nuestra autorización “colectiva”. Por supuesto, yo no estoy hablando aquí de su propia obra. Yo quería que Diego empezara a corregir la versión de la historia del Taller 4 Rojo que dieron a Germán Rubiano y a otros, y que luego se difundió en la *Historia del arte colombiano* que dirigió el historiador del arte Eugenio Barney-Cabrera a mediados de los años setenta, porque, sin duda, tiene que ver con estos equívocos. Con Diego, finalmente, nos reunimos con un abogado experto en derechos de autor, quien nos aclaró que la actuación de Cerón no tenía ninguna consistencia jurídica. Diego se comprometió a resolver ese asunto.

William Alfonso López (WAL): Umberto, explícanos con más detalle esta primera fractura del Taller ¿Qué pasó con la Escuela?

UG: Con la expulsión de Diego y Nirma, la Escuela se cierra. La verdad los dolientes de esa Escuela éramos todos los miembros del grupo. Al salir ellos dos, la Escuela se fracturó y dimos por terminada esa experiencia. Por una parte, para Carlos, Fabio y yo, dentro de la nueva proyección de

nuestro trabajo político y artístico, la Escuela ya no tenía tanta importancia. De otro lado, con la salida de Diego y Nirma, la Escuela tampoco dispuso de los talleres de fotografía, de fotoserigrafía y diseño que estaban ubicados en el taller que ellos tenían en el barrio La Candelaria. Con los talleres de grabado y fotograbado que yo tenía en mi propio espacio no habríamos podido continuar la formación de artistas con la misma amplitud y calidad académica que habíamos alcanzado cuando trabajábamos juntos.

Desde mi perspectiva, ésta fue una pérdida muy grande porque habíamos formado un grupo de artistas muy importante, cuyo trabajo tenía una amplitud ideológica y una base técnica muy sólida. Los dos años largos que trabajamos en la formación de nuevos grabadores fueron una experiencia muy importante, tanto para nosotros como para nuestros estudiantes, porque allí pudimos construir una nueva mirada interdisciplinaria que, a pesar de lo corto de la experiencia, estoy convencido también puso su grano de arena en la apertura de una nueva concepción sobre el arte. Allí la investigación de campo, la reflexión conceptual, la crítica social y los nuevos medios tecnológicos fueron las columnas vertebrales para la creación. Sin la menor duda, nuestra experimentación fotográfica, nuestra sensibilidad por las nuevas metodologías de investigación en las ciencias sociales, nuestra preocupación por la solidez conceptual, teórica y práctica de las investigaciones de los artistas, nos llevaron a dotar los talleres de la Escuela de muchas herramientas clave para poder crear nuevas imágenes. Dentro de esas nuevas herramientas es clave recordar el taller de fotomecánica que logramos armar. Aunque este tipo de nueva tecnología dentro de la industria gráfica nacional ya existía, la Escuela tuvo el primer taller exclusivamente dedicado a nuestro servicio y a la formación de nuestros estudiantes. Este taller nos permitía, con más libertad, construir todas las imágenes que nosotros queríamos trabajar, sin que pasaran por distintas manos dentro de las empresas gráficas privadas.

MCC: Luego vienen otras diferencias ¿verdad? ¿Podrías recordar ese pasaje de la historia del grupo?

UG: Al final de esa gran segunda etapa que he tratado de caracterizar, empiezan a surgir muchas diferencias dentro de todo el grupo y los

integrantes de la plástica. Ya mencioné que algunas de las fracciones de la izquierda que participaban en el frente del trabajo social querían apoderarse del Taller 4 Rojo. Por otra parte, dentro del grupo de la plástica tuvimos discusiones muy fuertes con respecto a la práctica artística a seguir, en las que afloraron puntos de vista que nos distanciaron a Carlos, a Fabio y a mí. Varios proyectos expositivos que se nos presentaron en aquel momento, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en el Museo de Bellas Artes de Houston, para citar algunos, y otros asuntos de orden personal y político nos distanciaron irremediablemente. Las relaciones de poder con la institucionalidad artística oficial y la lucha por el “prestigio” afloraron de nuevo de una forma muy contradictoria. Para mí todas esas situaciones fueron muy dolorosas porque no solamente se cerraba una gran experiencia profesional, sino que se fue al traste una amistad muy profunda que yo tenía con Carlos Granada. Nos distanciamos por mucho tiempo.

En las diferentes reuniones públicas y privadas que hemos tenidos en los últimos años para reconstruir la memoria del Taller 4 Rojo, hemos visto con Carlos que tenemos una concepción parecida sobre lo fundamental de esa experiencia. Nuestra memoria está articulada sobre hechos e ideas similares. Aunque tuvimos diferencias en el pasado, hoy nos reúne el trabajo de memoria que nos han invitado a realizar el grupo de historiadores interesados en nuestro trabajo.

Sylvia Juliana Suarez (SJS): Desde tu perspectiva, ¿allí termina la historia del Taller 4 Rojo?

UG: La segunda etapa del Taller 4 Rojo se termina en el transcurso del año 1979. A fines de 1978 yo acababa de estar en la Sierra Nevada de Santa Marta, donde había ido a realizar con Miguel Dávila un trabajo con los indígenas de la zona. Ellos nos habían invitado a un amplio congreso que se hizo a propósito de la dura represión a la que los tenían sometidos en esos días el gobierno, los colonos y la Iglesia. Nosotros aprovechamos la invitación para proponer a los mamós el uso de la medicina occidental. Queríamos que ellos se abrieran un poco al uso de algunos medicamentos porque los niños se estaban muriendo de sarampión. Queríamos que ellos conocieran un poco la medicina occidental y, al mismo tiempo, que

la mezclaran con su propia medicina. También queríamos que permitieran abrir el primer puesto de salud. Y de hecho, Miguel fue el primer médico que inauguró un consultorio de campo en la Sierra. La idea era que los niños no se siguieran muriendo, por ejemplo, de varicela, de rubeola, de sarampión, de paperas. Una cosa inconcebible. Felipe Paz me ayudó a aclarar todas estas cosas hace poco. En esos días, el M-19 robó al Ejército las armas del Cantón Norte y allí empezó la represión más verraca. El gobierno de Turbay empezó a ordenar allanamientos indiscriminados; la gente empezó a exiliarse o a desaparecer. Se impuso el terror.

Jorge Mora

William Alfonso López (WAL): ¿Por qué te desvinculaste del Taller?

Jorge Mora (JM): Mi desvinculación vino porque ya no me sentía bien... había cierto malestar y no me identificaba con mis cosas, y eso cambió.

María Clara Cortes (MCC): ¿Era un malestar político?

JM: Más personal... consecuencia de pugnas que a la hora de la verdad ya no consideraba relevantes. Se especulaba mucho y yo ya no... Sentía una actitud excluyente... incluso me lo manifestó Diego tiempo después, pero yo la pongo en duda por muchas razones... decían que yo no era artista sino *simplemente* diseñador gráfico.

Sylvia Juliana Suarez (SJS): ¿Tú pones en duda el comentario al que se refería Diego? ¿Quién pudo haberlo hecho?

JM: No me dijo quién y eso me hizo desvincular; nosotros tuvimos diferencias muy grandes con Carlos Granada y, a partir de allí, se formó un bloque... prácticamente con la entrada de él se generó un conflicto y vino la atomización del grupo por las cosas que se estaban haciendo. Se dieron desacuerdos sobre muchos temas, uno de ellos, como ejemplo, fue acerca de la participación en trabajos y cómo se abordarían, concretamente cuando se comenzó la relación con la revista *Alternativa*.

El Taller 4 Rojo empezó a participar en *Alternativa* con Nirma y Diego. Al principio no se dijo nada; posteriormente empezó la discusión sobre cuál era realmente la participación del Taller y la de sus integrantes.

Hablando de este primer momento, se pensó cómo debía ser la presentación de la revista, cómo sería la manera de interpretar la realidad del



Taller 4 Rojo, afiche *Quién sostiene al Fascismo?* Revista *Alternativa*, abril de 1974.

Archivo: Jorge Mora E.

momento y de mostrar, sí, un sello que la caracterizara. Cuando el primer número salió a la venta, la expectativa que se tenía era muy grande. La reacción que se dio en el público fue de expectativa. Precisamente en un editorial de *El Tiempo*, se la identificó como si fuera una revista similar a la cubana *Bohemia*. Esto empieza a crear un malestar en los medios oficiales, algo que sirvió para que *Alternativa* creciera y se reconociera como una revista diferente. Yo trabajo en el montaje y diagramación con Carlos Duplat, del grupo La Rosca.

Esta revista salía con un afiche en homenaje a los movimientos de luchas populares; el objetivo era que el afiche se convirtiera en un elemento de agitación y que la gente lo encuadernara o lo guardara. Se hacían estas cosas y nos parecían interesantes o, por lo menos, novedosas. Por ejemplo, detrás del afiche se colocaba un mensaje de la comunidad indígena a la opinión pública. Se trataba de una forma de hacer visible una situación. Nosotros pensábamos que el afiche debía tener otra función... También servía para educar y decorar los espacios de las organizaciones. Y fue así que comenzaron los primeros trabajos... Por ejemplo, hubo uno que se refería al fascismo. Entonces, al hacer esos afiches, lo que importaba era el contenido que estaba detrás de cada uno de ellos. Se ilustraban incluso con fotos que se hacían con compañeros que trabajaban o iban al taller.

MCC: ¿En cuántos números de *Alternativa* alcanza a participar el Taller?

JM: En los tres primeros. Luego quedaron solo Nirma y Diego, creo que hasta la número siete o nueve, no recuerdo. Entonces ya viene la pelea y la desintegración del grupo. Algunos no estaban de acuerdo en que apareciera el nombre del Taller 4 Rojo y por eso es que aparecen solamente Nirma y Diego. Así es que se rompe la unidad. Fue una lástima, ya que era una posibilidad de haber hecho algo más grande y que hoy sería fundamental.

SJS: Dos preguntas al respecto: una, ¿nos puedes describir el ambiente del Taller? ¿Cómo estaban las cosas, digamos, cuando incursionaron en el trabajo de *Alternativa* y en la etapa final del Taller?... Y dos, ¿podrías hacer

un diagrama para ver la atomización en el grupo, con vectores, grupos, disensos, un diagrama. . .

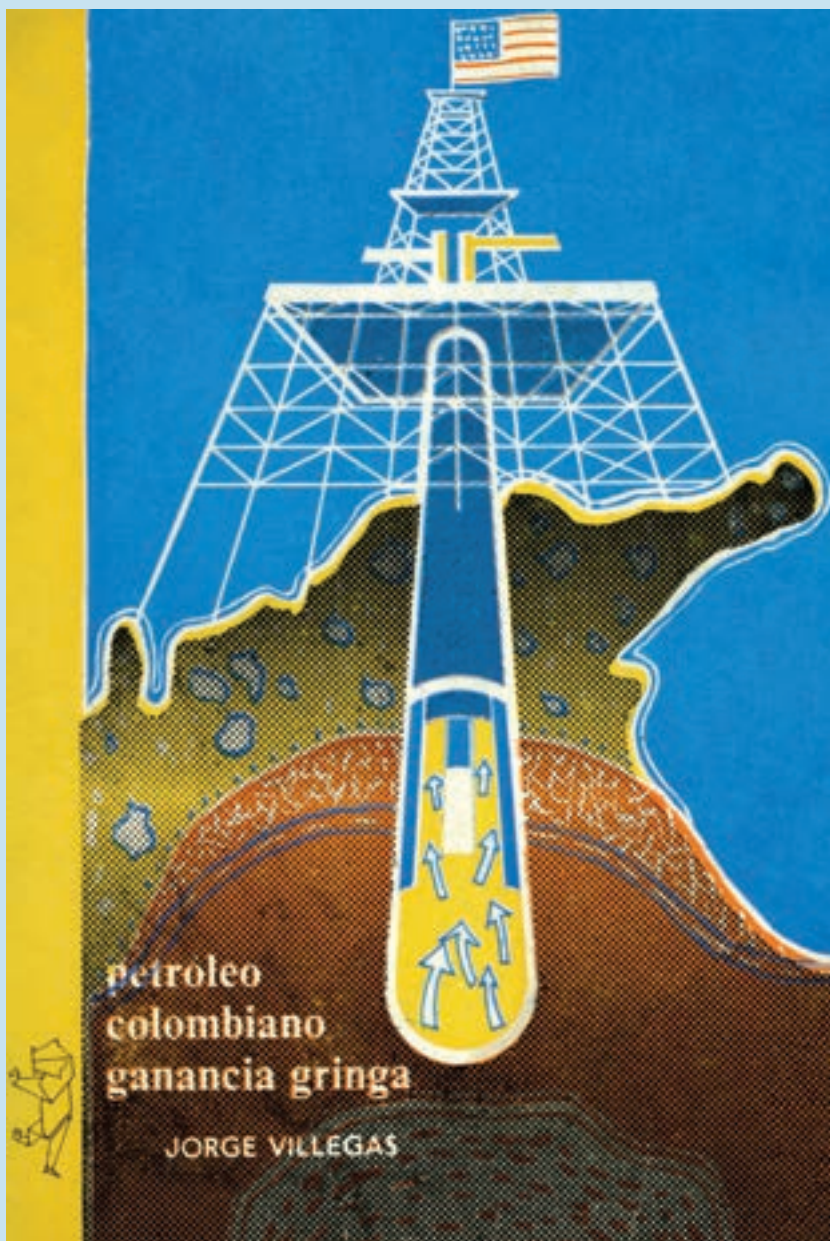
JM: En la primera etapa y en parte de la segunda, en el Taller había un ambiente de unidad, de trabajo, era el accionar. Diego y Nirma tenían su apartamento en un cuarto piso, que además fue el lugar de reuniones y donde se planearon los primeros trabajos: al frente, en la esquina de la cuarta, quedaba el taller. Cuando salíamos de trabajar en el DANE, con Germán Rojas Niño, Carlos Rojas Niño, el hermano, compañero en la Universidad, Gilberto Naranjo, Jorge Villegas, Parrita y otros, se hacían algunas charlas de historia. Empezamos a leer a Bertolt Brecht, Arnold Hauser, Marx, Mao, Mattelart, Eduardo Galeano y otros; igual se hacían lecturas de novelas como *Juan Cristóbal* de Romain Rolland, *Soledad* *Brother* de George Jackson, que era del grupo de las Panteras Negras con Angela Davis; Balzac y otras lecturas.

Pero ya para ejecutar un trabajo de foto-serigrafía, estábamos Nirma, Diego, Germán, Jaime Muñoz, empleado y líder del barrio Las Colinas, y yo. Después invitamos a Umberto y a Carlos Granada. Pero Umberto fue el más allegado cuando se planeó un primer trabajo con este nuevo grupo. Digamos que la segunda etapa del Taller es cuando entra Carlos Granada y el tema de trabajo fue el homenaje a los estudiantes, que estaba próximo a celebrarse. Mucho después es cuando, por sugerencia de Umberto, entra Fabio Rodríguez a ser parte del colectivo. Fueron días productivos en discusiones e ideas; pero no de praxis. Ya pronto empezó a darse demasiada teorización y dogmatismo, que además era la fiebre del momento. La izquierda era, como decían Villegas y Parrita: “la torre de Babel”.

SJS: ¿Ahí ya no está Carlos Granada?

JM: Carlos Granada está en la bronca. . . Con la llegada... después de la segunda etapa del Taller, empieza esa ruptura.

SJS: ¿Fabio también salió antes?



Carátula diseñada por Diego Arango para el libro *Petróleo colombiano, ganancia gringa* de Jorge Villegas. Archivo: Jorge Mora E.



Jorge Mora y Jorge Villegas. Artes para la cartilla sobre usuarios campesinos. Collage, 1974.

Archivo: Jorge Mora E.

JM: No, él entra y al poco tiempo yo salía. Pero estuvimos con él en varias discusiones y tareas. A pesar de mi salida, seguía vinculado por afectos o por amistad; creía desde mi punto vista en la concepción de lo que podría ser el Taller.

SJS: ¿Cuál crees que fue el “Florero de Llorente” que provocó la fragmentación del grupo en ese momento? ¿Cómo pasó?

JM: Creo que el “Florero de Llorente” fue una fractura entre las intenciones, los intereses, las posiciones ideológicas y, lo hablamos con Villegas, un choque de egos. Umberto planteó, para la segunda etapa, que se debería cambiar el nombre original del Taller 4 Rojo. Posición no relevante pero que dejó un sabor amargo en los nuevos miembros del grupo y afloró con el tiempo. A mí no me incomodaba. Después fue la compra de una máquina horizontal para fotomecánica que hicieron Diego, Nirma y Umberto Giangrandi. Y la discusión era en qué lugar debería estar, cómo se iba a trabajar y cómo se financiaría. Uno era el uso para trabajos concretos del Taller y otro para trabajos comerciales. La gota que rebosó el florero fue la discusión sobre los criterios de participación en la revista *Alternativa*. Umberto, Carlos y Fabio creían que ellos no sólo eran hacedores de imágenes o diseñadores, sino que debían participar en los comités de redacción de la revista para apoyar la parte gráfica. Vienen los conflictos de intereses y los conflictos de participación. Yo ya estaba trabajando en el Centro Nacional de Perfeccionamiento Educativo; me liquidaron y pasé directamente a trabajar con la revista, en parte alejado del Taller.

Retomando un poco más atrás la historia de *Alternativa* y su relación con Taller, para poder entender el trabajo paralelo en el que participaba, debo remitirme a una idea que Jorge Villegas continuamente planteaba en las tertulias de la librería La Gran Colombia y el café Automático; él quería hacer una revista que se convirtiera en un órgano de difusión de los sindicatos y de las luchas populares; hablaba con un periodista de esa época, conocido como el Loco Arbeláez, con Leopoldo Pinzón, con Humberto Martínez Salcedo y con otros amigos como Luis Eduardo “Parrita” y Guillermo Puyana. Él quería que fuera apoyada con material didáctico, caricaturas y otras cosas por el estilo. Bernardo García ya había

incursionado en la idea de una revista como eco de la que habían concebido en Lovaina con Camilo Torres. Bernardo García, amigo de Jorge Villegas, coincide en retomar la idea de una revista que fuera vocera de las organizaciones políticas del momento. Se busca la manera de materializar el proyecto; se busca el contacto a través de Moreno quien trabajaba en el DANE y era asesor de Jaime Quijano Caballero, el rector de la Universidad INCCA. Villegas se lo propone en primera estancia, pero él no se siente identificado y se pierde la posibilidad de que allí naciera la revista... y eso que él contaba con toda la infraestructura de una imprenta que le acababa de donar el gobierno de la República Democrática Alemana.

La idea se apoya en el grupo La Rosca de Orlando Fals Borda y en Enrique Santos Calderón, que tenía la columna editorial *Contraescape*. Surge la posibilidad de crear una fundación para conseguir fondos. Entonces se crea la Fundación PROARTES GRÁFICAS, conformada por Jorge Anibal Villegas, Luis Eduardo Parra, Enrique Santos Calderón, María Teresa Rubino, Jorge Mora y Ricardo Villa. Seguidamente, Fals Borda y Enrique le proponen a Gabriel García Márquez el proyecto y se crea *Alternativa*. Se inicia con suscripciones de apoyo. Ya en este momento se habla de la participación del Taller 4 Rojo y se invita a Diego, para conceptualizar y realizar la parte gráfica de acuerdo a unos contenidos.

Luisa Fernanda Ordoñez (LFO): ¿Tú trabajaste en *Alternativa* hasta que se terminó?

JM: No. Yo estuve solamente desde el inicio hasta el primer rompimiento, y me quedé con el grupo de Bernardo García y Enrique Santos Calderón; hicimos varios números y luego me retiré definitivamente. Luego está la discusión sobre la participación del Taller y más tarde la lucha por el lema de la revista: discusiones que veo trascendentales y de egos. Algunos querían que el eslogan fuera *“Atraverse a pensar es empezar a luchar”* y otros que fuera lo contrario: *“Atraverse a luchar para comenzar a pensar”*. Esa actitud es muy colombiana.

MCC: ¿Tú crees que las diferentes posiciones políticas de los miembros del Taller con respecto a la izquierda tuvieron algo que ver con esa crisis?

JM: Diría que sí...

El objetivo era hacer trabajos que fueran aceptados por todos, pero las diferentes posiciones o modos de pensar políticamente nos separaron; como dice Romain Rolland: “una gran catedral con diferentes capillas”. Cada uno matriculado en su propia militancia sin lograr unos consensos mínimos. A diferencia de la burguesía o “derecha” que, a pesar de aparentar divisiones, es un solo cuerpo en su accionar. Esta actitud ha generado en la izquierda un desangre y una gran desconfianza en la población: se ven buenas intenciones pero nos ha faltado imaginación para hipotecar el inconformismo.

Lo que se pretendía en el Taller de todas maneras era no casarse con ningún grupo. A pesar de esto, las diferencias de opiniones políticas motivaron la disolución. Hoy me atrevo a pensar que fue un error querer imitar más lo foráneo y no mirarnos a nosotros mismos con nuestros errores, nuestras virtudes. Siempre estábamos citando “como dijo Lenin”, “como dijo Marx”, “como dijo don fulano” y no como debemos decirnos nosotros, con nuestros luchadores: Bolívar, Galán el comunero, Quintín Lame, Manuela Beltrán u otros. Pero parece que sentimos vergüenza de lo nuestro.

Hay estados de convicción fijos que a veces hacen difíciles los consensos y se pueden convertir en prejuicios difíciles de dejar. Y estos, creo, fueron los motivos de la crisis.

MCC: Mencionaste un desencuentro con Granada... ¿Está relacionado con esta crisis?

JM: Fue un encuentro en la casa de Diego, en el que participaron Carlos Granada, Umberto Giangrandi y Jorge Villegas; fue agrio, ya se empezaba la disolución. Personalmente yo mantenía relaciones con Diego, Nirma, Fabio y Umberto, y un día simplemente no volví. Así paso con Germán y Jaime; nos fuimos dispersando pacíficamente; nos despedimos en paz y listo.

**Fabio
Rodríguez
Amaya**

William Alfonso López (WAL): Volvamos a la reconstrucción cronológica que estabas haciendo: ¿cómo se termina el grupo? ¿Cuáles son los elementos que finalmente conducen a que, en un momento dado, ya no puedan seguir trabajando juntos?

Fabio Rodríguez Amaya (FRA): Creo que una pequeña colectividad, un microcosmos, reproduce o expresa lo que sucede en el macrocosmos. Un grupo de trabajo reproduce consciente o inconscientemente todo lo que lo influencia positiva y negativamente, hasta el malestar. En aquel entonces la atomización de la izquierda en Colombia era evidente debido a la falta de claridad, de líneas políticas, de estudio y conocimiento profundo, y de una visual amplia; debido a las tentativas de implantación de fenómenos que funcionaban en el extranjero y comenzaban a revelarse inoperantes en el contexto nacional ¡Y por la ignorancia! Porque no había posibilidad de ir más allá de la aplicación mecánica de experiencias foráneas, de ir más allá



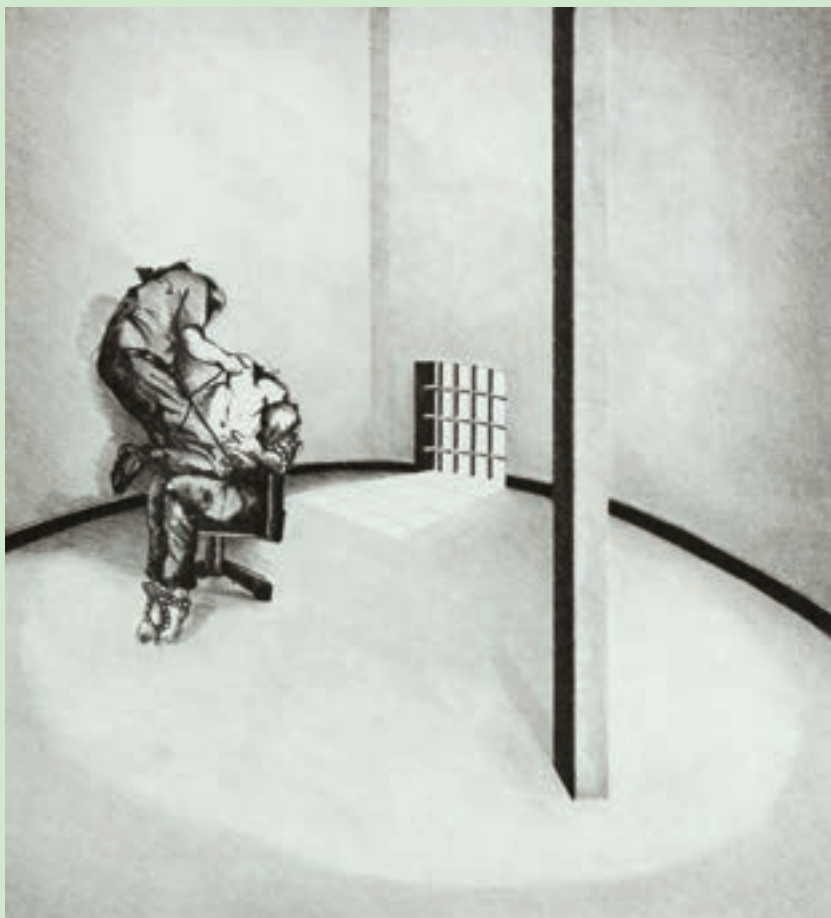
Taller 4 Rojo, panel central del tríptico *A Colombian History by ESSO*, fotoserigrafía, 1972.
Archivo: Proyecto Bachué.

del aparente conocimiento de una teoría que hoy resulta superficial. Grave es que la gente leyera a Marx, pero no lo estudiara y lo asimilara críticamente. Y sobre todo que no hubiera una crítica integral capaz de discernir con objetividad y sin ceguera sus planteamientos. Dentro del Taller 4 Rojo incluso fue tabú porque se hablaba de lucha de clases, de vanguardias, del proletariado, y fue inevitable caer en una cierta retórica que se ha revelado inadecuada.

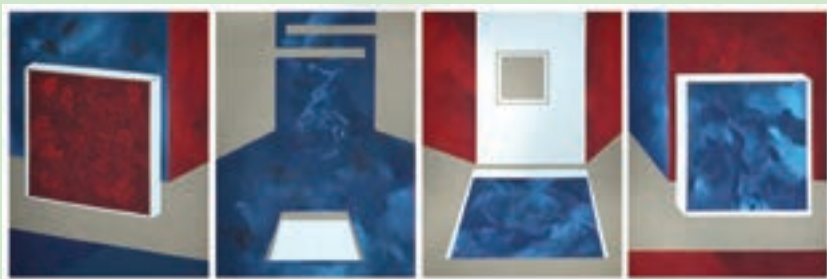
La agitada vida de esos años, la situación general a nivel local, nacional e internacional, la “primiparada” que se paga cuando hay honestidad, respeto y deseo de cambio, creo que influyeron de manera decisiva. No es mi deseo o intención descargar responsabilidades. Es cierto que en el Taller 4 Rojo se comenzó a vivir un fenómeno de radicalización, de tentativas de hegemonía que generaron un conflicto irremediable. Los logros y las derrotas del Taller nos competen a todos sus miembros pues, con las necesarias diferencias, todos fuimos agentes activos en los debates y en la realización de trabajos; y, si bien hubo puntos de conflicto, no se debieron a que unos u otros fuésemos más o menos importantes dentro del Taller, sino a que la radicalización entre formas antípodas comenzó a crear las condiciones para una inevitable ruptura. Hoy pienso que, incluso más que esto, fueron las condiciones generales de falta de preparación, la ausencia de rigor, la incapacidad en el manejo de los conflictos y la inmadurez general nuestra y de toda la izquierda en ese periodo histórico. Me explico: había mucho voluntarismo, intenciones maravillosas, facilismo en la construcción de la utopía y una distancia abismal entre ésta y la necesaria experiencia y preparación, además de la falta de medios para



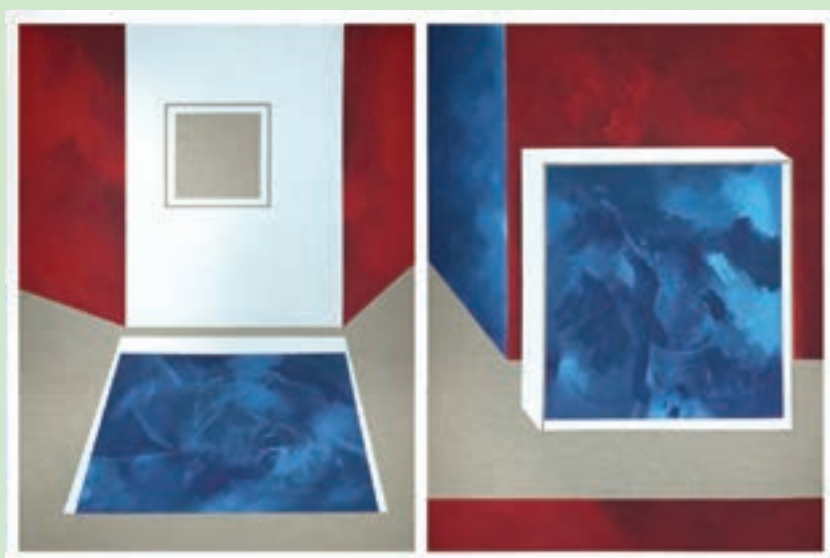
Carátula del libro *Gritos sueltos*, portafolio de litografías de Fabio Rodríguez Amaya, Italia, 1979. Archivo: Fabio Rodríguez Amaya.



Estudio para *Gritos Suelos*, portafolio de litografías de Fabio Rodríguez Amaya, Italia, 1979.
Archivo: Fabio Rodríguez Amaya.



Fabio Rodríguez Amaya, *Políptico*, 2010. Archivo: Fabio Rodríguez Amaya.

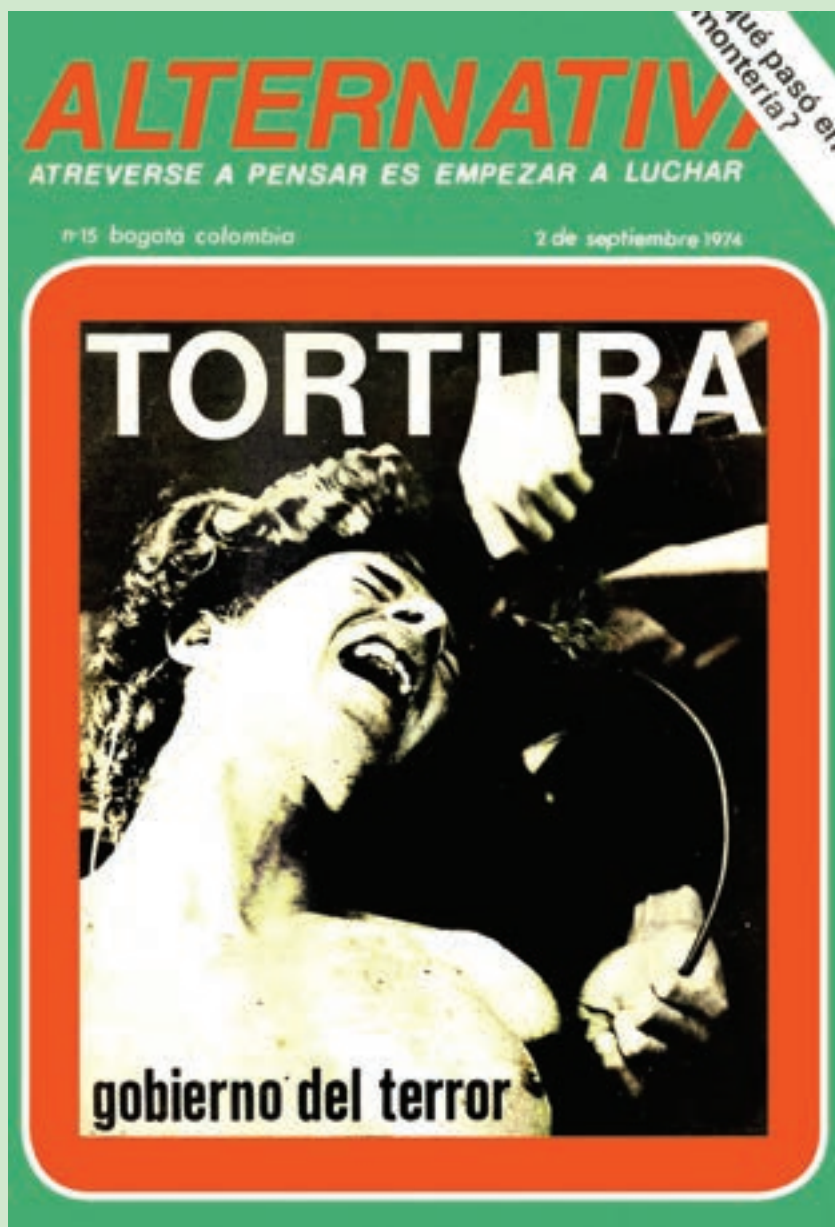


concretarla. Y al Taller 4 Rojo le quedaba, además, resolver la cuestión estética y artística.

WAL: ¿Qué significó para ti el paso por el Taller 4 Rojo? ¿Significa algo aún hoy día?

FRA: Te puedo asegurar que si el Taller 4 Rojo no hubiese existido, y yo no hubiese participado de esa maravillosa, difícil, cuanto intensa experiencia artística y humana, no estaría hoy donde estoy. Habrás notado que estoy contando y no reflexionando. Es decir, gracias al Taller aprendí a “pensar” y no “pensar en” el arte, el país, el continente, el mundo y, ante todo, pensar lo inexplicables y misteriosas que son la criatura humana, la vida y el universo.

Puedo decir con orgullo que desde joven no he renegado nunca de ninguno de los principios que aprendí, viví y compartí activamente con todos y cada uno de los compañeros y amigos del Taller. Ante todo, lo poco o mucho que asimilé desde el punto de vista artístico, me ha servido siempre. Me he transformado, sin duda, mas no he cambiado la concepción de que el arte no es un oficio o una profesión, sino un modo de vida, un modo de ser y estar en el mundo. Por otro lado, tal y como proponíamos y divulgábamos ya en esos años, no entré en el sistema de galerías ni en el mercado del arte. Mucho menos he pertenecido a la oficialidad de la cultura y no he dejado de ser lo que soy como artista, ni en mi producción, mis proyectos o mis realizaciones. Me hago responsable de todos mis límites y aciertos. A pesar del exilio, de las ausencias, de las dificultades, he tratado de mantener una línea de conducta que debo en parte al Taller, al igual que una coherencia vital, como persona y como artista. Fíjense que en Italia, para ser lo que he querido ser opté por realizar la larga y difícil carrera universitaria en el campo de la literatura y hasta me vi obligado a “clandestinizar” mi trabajo artístico en el ambiente académico. Mas nunca he dejado de vivir, de soñar, de pensar la pintura, el grabado, el dibujo, el cine... hasta la historia. La actividad en el campo literario y artístico la ejerzo 25 de las 24 horas que tiene el día. Y no ha sido para nada un camino sencillo. Todo lo contrario. Hasta con angustia he pasado estos largos años ausente y silenciado de Colombia. Sin embargo, vivo sin falsas



Taller 4 Rojo, Revista *Alternativa* número 15, septiembre 2 de 1974.

Archivo: Diego Arango.

publicidad política



**si hubo torturas
afirma comisión de
la procuraduría**

Artículo "Sí hay torturas en Colombia", revista *Alternativa* número 1, febrero de 1974. Archivo: Jorge Mora E.

nostalgias o resentimiento alguno e intentando, eso sí, verbalizar lo mejor de experiencias tan vitales como las que el Taller Historia Crítica del Arte me ha motivado a extraer de la “cajita” de los recuerdos que tengo aquí, cerca del corazón.

Sin embargo, tengo algo más que agregar que puede contribuir para una evaluación. ¿Saben qué creo nos faltó en el Taller 4 Rojo? Nos faltó humor, nos faltó alegría. Hizo falta tomarnos menos seriamente, con auto-ironía y trabajar con mayor alborozo. En eso fuimos poco colombianos: nos faltó la necesaria y espontánea mamadera de gallo para superar esa visión deformada del compromiso. Eso lo he aprendido ya grande: que existencia y vida deben ser ligeras y elementales como una nube y macizas como la lava.

Imágenes en doble página

Páginas 10-11: Manifestación en el contexto de la presidencia de Julio César Turbay Ayala c. 1978. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.

Páginas 54-55: Artículo "Suspendida una exposición al ser descolgados dos cuadros". *El Espectador - Vespertino*, Bogotá, noviembre 26 de 1959. p. 10.

Páginas 188-189: Folleto del *Taller-escuela 4 rojo*. (Frente). Archivo: Jorge Mora E.

Páginas 242-243: Fabio Rodríguez Amaya y Carlos Granada pintando el afiche para el Congreso de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos, ANUC, 1974. Foto: Pedro Salamanca. Archivo: Fabio Rodríguez Amaya.

Páginas 358-359: Manifestación en el contexto de las elecciones presidenciales de 1974. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.

Páginas 430-431: De izquierda a derecha: Jorge Elías Triana, Eugenio Barney Cabrera y Nirma Zárate en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, 1960. Archivo: Privado.

Páginas 472-473: Manifestación estudiantil que parte de la Universidad Nacional por la calle 26 hasta la Plaza de Bolívar. Bogotá, mayo de 1969. Foto: Jorge Mora E. Archivo: Jorge Mora E.