



Nómadas (Col)

ISSN: 0121-7550

nomadas@ucentral.edu.co

Universidad Central

Colombia

Arango, Clemencia

Entorno de la creación: la pintura de Diego Arango Ruiz

Nómadas (Col), núm. 25, octubre, 2006, pp. 208-221

Universidad Central

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105115224018>

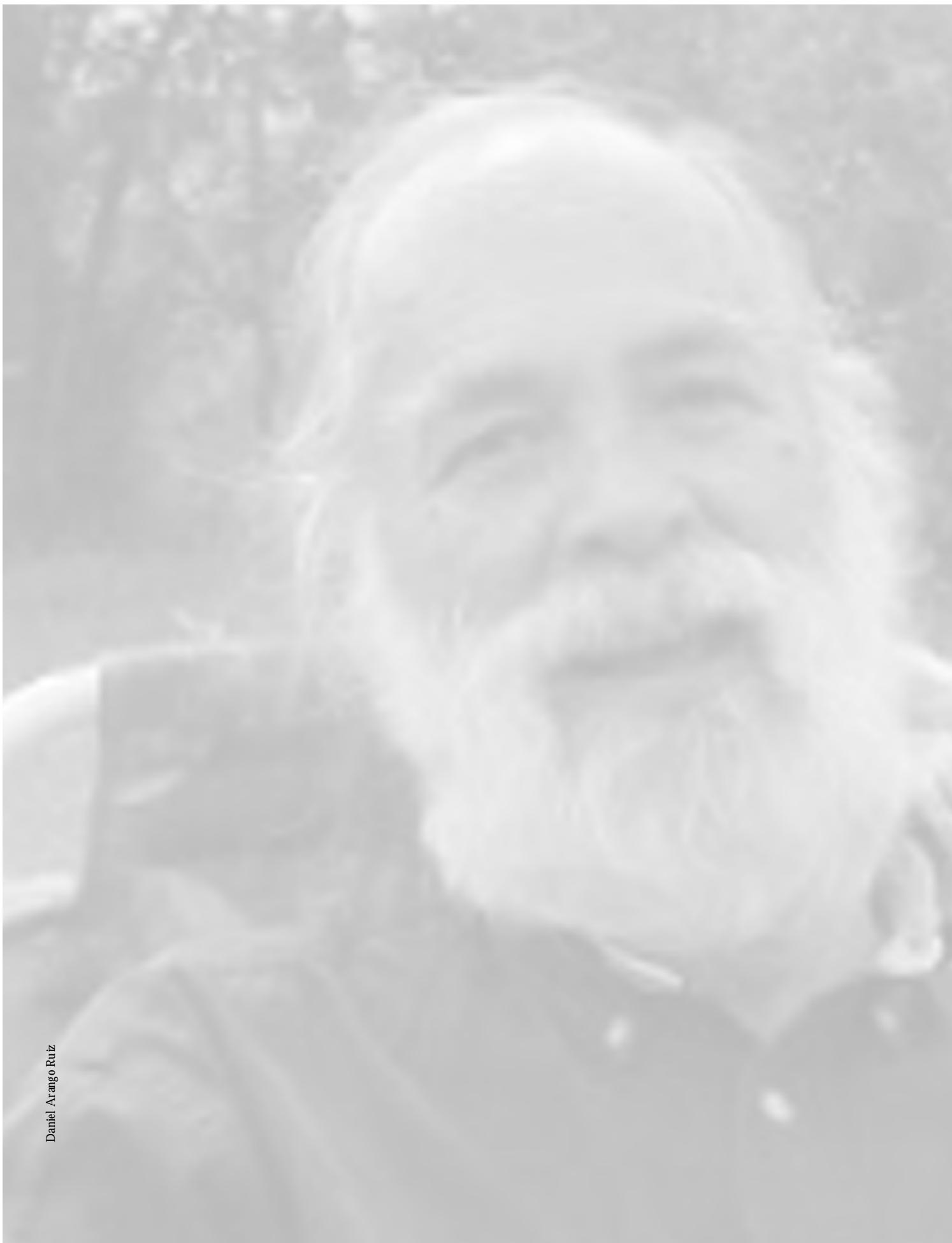
- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



Daniel Arango Ruiz

Entorno de la creación: la pintura de Diego Arango Ruiz

nomadas@ucentral.edu.co • PÁGS.: 208-221

Clemencia Arango*

La trayectoria artística del pintor Diego Arango se ha caracterizado por la investigación antropológica, ambiental e histórica. Su formación, marcada por los movimientos estudiantiles y políticos de las décadas de los sesenta y setenta, le ha permitido combinar sus ideas políticas con técnicas artísticas como la fotografía, la serigrafía y la pintura digital. El resultado es un arte revolucionario que le ha dado reconocimiento en varios países de América y Europa.

Palabras clave: producción artística, pintura digital, arte revolucionario, Taller 4 Rojo.

A trajetória artística do pintor Diego Arango se caracteriza pela pesquisa antropológica, ambiental e histórica. Sua formação, marcada pelos movimentos estudantis e políticos das décadas de sessenta e setenta, permite a combinação de suas idéias políticas com técnicas artísticas como a fotografia, a serigrafia e a pintura digital. O resultado é uma arte revolucionária que tem lhe dado um reconhecimento em vários países da América e Europa.

Palavras-chaves: produção artística, pintura digital, arte revolucionária, Oficina 4 Vermelho.

The artistic trajectory of the painter Diego Arango has been characterized by the anthropological, environmental, and historical research. His formation, marked by student and political movements of the Seventy and Sixties in Colombia and the world, has allowed him to combine his political ideas with artistic techniques as the photography, the serigraphy and the digital painting. The result is a revolutionary art that has given him recognition in several countries of America and Europe.

Key words: artistic production, digital painting, revolutionary art, Taller 4 Rojo.

ORIGINAL RECIBIDO: 25-VIII-2006 – ACEPTADO: 08-IX-2006

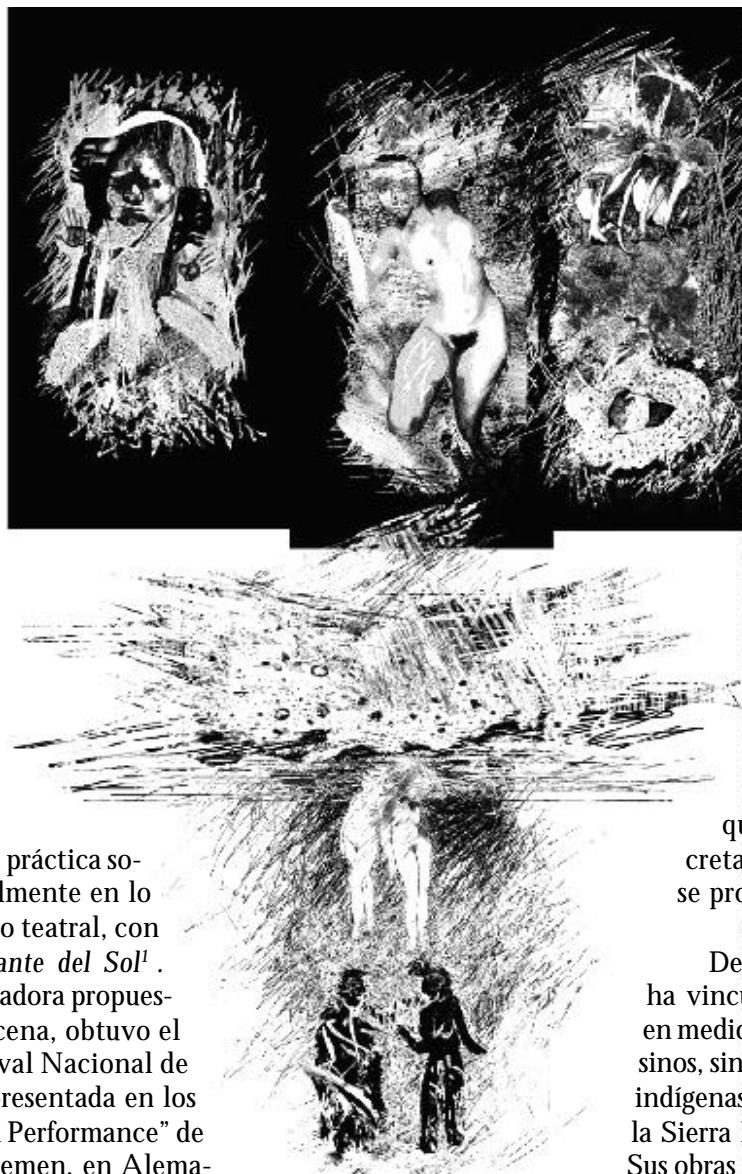
* Comunicadora Social, Universidad Jorge Tadeo Lozano. Especializada en Crítica del Arte, Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Curadora asistente, Museo de Arte Moderno de Bogotá. E-mail: clemencia.arango@hotmail.com



JAIBANÁ EMBERA, técnica mixta, 2 x 1.46 m, 2002

Una alegoría a los campesinos de las Comunidades de Paz, masacrados en San José de Apartadó, en el Urabá, es el motivo de una pintura reciente de Diego Arango Ruiz. Habla de la quietud y el silencio que deja la guerra, y con elementos simbólicos y cromáticos define el territorio y la cultura donde numerosos miembros de este movimiento de resistencia civil fueron asesinados. Es una pintura digital que involucra la serigrafía, en la que con trazos violentos y gestuales la atmósfera de caos inerte, brutal y doloroso arrasa la figura sin vida definida de un joven que yace en la parte inferior. Fue trabajada en el computador con pinceles y pinturas creadas y combinadas en el campo virtual por este artista, que ha investigado las posibilidades técnicas del arte y ha estado inmerso en el entorno y la historia.

Alejado de lo narrativo y de los contenidos manifiestos de sus obras políticas de los años sesenta y setenta, conserva como un principio el crear a partir de la práctica. A lo largo de su trayectoria ha trabajado en una constante búsqueda de posibilidades experimentales, técnicas y estéticas. Además de su quehacer artístico, adelanta un amplio trabajo en el campo antropológico, la práctica social y política, principalmente en lo ambiental, y en el campo teatral, con el grupo Teatro *Itinerante del Sol*¹. *Tamoanchan*, una innovadora propuesta de imagen para la escena, obtuvo el primer premio del Festival Nacional de Teatro en 1993, y fue presentada en los Festivales “Multi-Media Performance” de Munich, Freiburgo y Bremen, en Alemania en 1996.



Tamoanchán, grabado, 89 x 50 cm, 2006

Nació en Manizales² en 1942. Su niñez la vivió en Cali y estudió en Estados Unidos. En 1961 regresó a Colombia e ingresó a la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional, época en la que realizó investigaciones de tipo antropológico e histórico. Más tarde, en Francia, vivió de manera cercana el movimiento estudiantil de Mayo del 68, en particular, el movimiento artístico y de propaganda de los partidos alternativos. Con respecto a dicho momento, Arango recuerda que un gran número de artistas vivió esa época poéticamente: “Creían que era posible una reconciliación de la práctica política revolucionaria y de la libertad creadora, reconciliación que

André Breton³ había vivido como dramáticamente imposible”⁴.

Luego, a finales de los sesenta, viajó a Londres donde estudió y trabajó en fotografía y serigrafía. Estos conocimientos serían claves para su propuesta artística al regresar a Colombia en 1971. En ese año, el movimiento estudiantil era candente y el descontento social contra el gobierno colombiano de Misael Pastrana Borrero se reflejaba en la crisis frente a los sindicatos, los maestros y las asociaciones campesinas, lo que dio pie a que se decretara el estado de sitio, que se prolongó hasta 1974.

Desde entonces, Arango se ha vinculado al trabajo cultural en medio de movimientos campesinos, sindicales y de comunidades indígenas del Cauca, el Pacífico y la Sierra Nevada de Santa Marta. Sus obras están expuestas en varios lugares de Colombia, como la Bi-

blioteca Luis Ángel Arango, el Museo de Arte Moderno y el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá. También hay obras suyas en el Pratt Graphics Center de Nueva York y el Graphics Gallery de San Francisco; igualmente, en la Galería Latinoamericana, la Casa de las Américas, el Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau y el Museo Nacional, en La Habana, Cuba, y en varias colecciones privadas, sindicatos y organizaciones populares.

Más allá del entorno

Arango combina el trabajo artístico con la investigación antropológica, ambiental, cultural y la participación en la defensa del patrimonio (por ejemplo, del Santuario de Flora y Fauna de Iguaque, sus ecosistemas y biodiversidad), pero, sobre todo, del patrimonio histórico y cultural de las comunidades. Por eso, hace más de veinte años, se trasladó a vivir a Villa de Leiva⁵.

Sus pinturas arraigadas a las texturas y tonos de la geografía del Pacífico, Boyacá y en especial de Villa de Leiva y sus habitantes, encierran una realidad no visible tras esta cultura, una dimensión por fuera del tiempo en la que aparecen símbolos, chamanes y colores de ese universo.

Dentro de ambientes pictóricos muy gestuales y con manchas expresivas de color en una composición abstracta, son repetitivos los espacios en una misma obra. En ocasiones crea cuatro, tres y dos espacios, según la obra, y en otras, superpone un área cuadrada o de distintas formas. En *Los jaibaná del Docordó, Hom-*



TONGUERO, técnica mixta, 2.00 x 1.50 m, 2000

bres de conocimiento, Aluna y Huitaca, así como en otra gran cantidad de trabajos, Arango superpone una franja distinta de color, de tonalidad u otra imagen complementaria, y crea un nuevo espacio dentro del espacio que contribuye a sus significaciones. Es la fragmentación de mundos, la creación de dimensiones. Es como un prisma, un lente que cubre un fragmento de la obra y permite ver algo más claro, opaco y, en ocasiones, más desgarrado. Las imágenes vienen de la naturaleza y de seres que habitan en el entorno mítico y mágico de América. Son los hombres sabios, los chamanes, campesinos viejos, figuras que surgen de la tacha pictórica, rostros que se descubren caídos en otros espacios. Es una pintura donde el ojo debe escudriñar para descubrir un mundo sorprendente y en el que las lecturas se multiplican con los diversos lentes de los observadores.

Esos planos múltiples son fragmentaciones de la misma obra, dipticos, trípticos o series. Existe la necesidad del creador de ofrecer diferentes ópticas o momentos sobre un tema trabajado. En *Los hombres chamanes, Jaibaná*, hombre de conocimiento, el ecosistema se hace complejo; en *Huitaca* surgen distintos espacios; en el *Aleph*, alusiva la obra de Jorge Luis Borges, la superposición de planos es un círculo perfecto, un lente nuevo mediante el cual se observa el universo. En *Mar de los Sargazos*, los gestos del agua brutal de los mares recuerdan al maestro Alejandro Obregón, genio en el manejo de la gestualidad en la impresión de la naturaleza y del color. En la pintura de Arango están presentes los elementos, el agua, el aire, el fuego y la tierra. Se trata, como la piel de la tierra, la topografía de los montes y laderas de manera casi

viva y surrealista, lo que recuerda las visiones del español a su llegada a América. En ella, el grabado es trabajado en formas contundentes, limpias y brillantes, como, por ejemplo, en *Paisaje* hecho con colores extraídos del fondo de las tierras vivas del desierto, relacionada con el entorno del valle de Saquenzipá o de Villa de Leiva, donde las rocas del desierto se desmoronan y son testigo del paso del tiempo. Es una atmósfera dura pero expresiva, con un halo de tristeza y con los ojos que han observado siglos de cambios en ciclos de la naturaleza.

Francis Bacon continúa vigente. Esa influencia que zarandearon a los artistas, quienes, a través de la figuración, expresaron aún más y quisieron revolucionarse. No obstante, esa deformación de las figuras que es evidente en obras como *Chamanes*, *Raíces*, *Jaibaná*, *Amantes*, no lo es en aquellas donde la idea principal es la violencia o la represión, en las que la fuerza de la composición, por lo general, incluye una figura definida, azotada y real que parece dejar claro que existe.

Múltiple y más espontáneo

La serigrafía y el grabado fueron técnicas que Arango trabajó ampliamente desde los años setenta, porque le posibilitaban llegar a un público más vasto con la impresión de muchas copias de la obra. La idea de lo múltiple se había generalizado en la década de los sesenta con el arte *pop* en Estados Unidos e Inglaterra; y en América Latina, con los grabadores y los talleres de gráfica que se habían establecido. Es un medio de reproducción usado a lo largo de la historia para difundir ideas sociales y políticas. Tiene el propósito de narrar acontecimientos, hacer crónica y cumplir una labor didáctica. En este sentido lo retomaron los artistas comprometidos que decidieron tomar partido en el convulsionado mundo de los setenta.

Recientemente, Arango llegó a la pintura digital y se alejó del grabado tradicional. En algunos casos combina esa técnica con el grabado y la pintura. El nuevo rumbo lo tomó a raíz de un suceso coyuntural, occasio-



nado por la intensa actividad física acumulada de sus viajes por montes, selvas y ríos: una afección en la columna lo inmovilizó durante dos años y le impidió seguir trabajando de la manera como lo hacía con la pintura, muy gestual y a veces fuerte y violenta. Fue entonces cuando retomó la pintura y el grabado digital que había comenzado a explorar años antes.

A esta situación que afectaba su acto de pintar, se sumó el interés por la obra múltiple y el desinterés por el grabado tradicional. La pintura y el grabado digital le posibilita ser más expresivo. “Aunque comporta un dominio máximo de la técnica, me libera, pues permite una creatividad sin límites”; asimismo, la multiplicidad de la obra de arte, una idea que ha sido constante en su obra y que desarrolló ampliamente en los años setenta.

La pintura digital y, en general, el arte electrónico es algo todavía novedoso en el mundo entero, que contiene infinitas posibilidades de creación. Esta marcará grandes cambios dentro de la misma definición conceptual del arte y deberá precisar también sus límites, alcances y su esencia. El arte digital puede ser una de las más promisorias vías para el desarrollo del arte contemporáneo, la creación colectiva y la democratización del arte; pero, igualmente, plantea nuevos paradigmas estéticos y éticos, que nos llevan a una nueva fenomenología, a nuevos signos y códigos, lo que también puede comportar un retroceso. Se requiere una buena formación para no caer en el facilismo y el cliché, con el manejo de software comerciales o de programas preestablecidos. Como plantea el filósofo David Casacuberta, a la hora de definir el arte digital, la tecnología es mucho menos importante de lo que podría parecer a primera vista. Además de ser un modelo estético, la creación colectiva es, sobre todo, un posicionamiento ético en relación con la distribución de la cultura. Pude llegarse al *dictum* de Beuys: que cada persona sea un artista⁶.

La producción artística de Arango ha estado y está integrada a su trabajo vivencial en distintos frentes. El conocimiento de nuevos espacios, de colores y de geografías, proviene de su realidad cultural en sus diversas extensiones, de donde surgen los elementos de la naturaleza a los que ha estado integrado sin sentimiento de separación, como preservando una conciencia ancestral y el primado ontológico de la naturaleza. En ese estado de multiplicidad del yo y de comunión con

el mundo natural, sus habitantes, símbolos y leyendas antiguas nacen en las obras pictóricas y existen en el desierto o en las capas de piedra y tierra donde va descifrando un mundo mágico y secreto.

Para Arango, el arte revolucionario es el que abre caminos, como decía el mexicano Rufino Tamayo, pero que incluye los factores sociales y políticos, porque “el arte es un acto de provocación donde se deben dejar las puertas abiertas”. Él se ha encaminado por un trabajo artístico no oficial y alternativo.

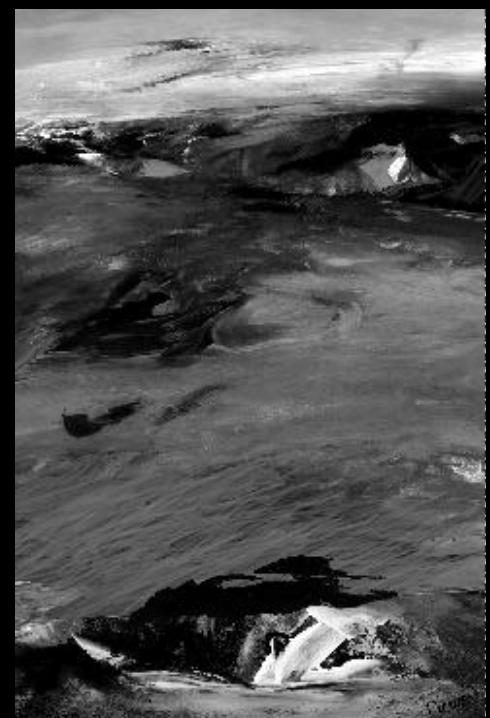
En ese sentido, realizó un trabajo en 1992, con ocasión del quinto centenario de América, con un grupo wanaan en el Chocó, en las costas del Pacífico. Presentó una serie de trabajos en la arena de la playa, en los que involucró a los indígenas con su pintura corporal. “El agua y el viento borraron los trabajos, pero ellos los alcanzaron a disfrutar y supieron recibir ese regalo”.

Actualmente, tiene vínculos con otros artistas que comparten intereses similares y expone en muestras y salones de otros países. Participó regularmente en los salones nacionales entre 1968 y 1976, y en exposiciones en distintas ciudades de Colombia, Venezuela, España, Cuba, Italia, Estados Unidos, Inglaterra, Puerto Rico y Checoslovaquia. En la década del setenta participó en salones nacionales y en las bienales de grabado que comenzaron a proliferar en Colombia y en América Latina, entre ellas, la Bienal de Artes Gráficas realizada en la Tertulia de Cali. Con Nirma Zárate y un grupo de grabadores conformó la selección que participó en la Bienal de Venecia.

En 1971, precisamente luego de regresar al país, hizo la fotoserigrafía *Conjunto Testimonio*, una obra de denuncia y homenaje a Tuto González, quién cayó asesinado en Popayán durante el inicio de las luchas estudiantiles. La obra la presentó en el XXII Salón de Artistas Nacionales, y obtuvo el primer premio Las cuatro fotoserigrafías eran una innovación técnica, puesto que no se trabajaban formatos tan grandes y, además, hacían una propuesta de diseño casi cinematográfica. A través de la figura de un policía –un muñeco de cuerda– que se desplaza levemente en los módulos, se crea una sensación de movimiento, mientras la parte inferior de la obra presenta la represión, y contrapuesto a ese plano, los recuerdos.



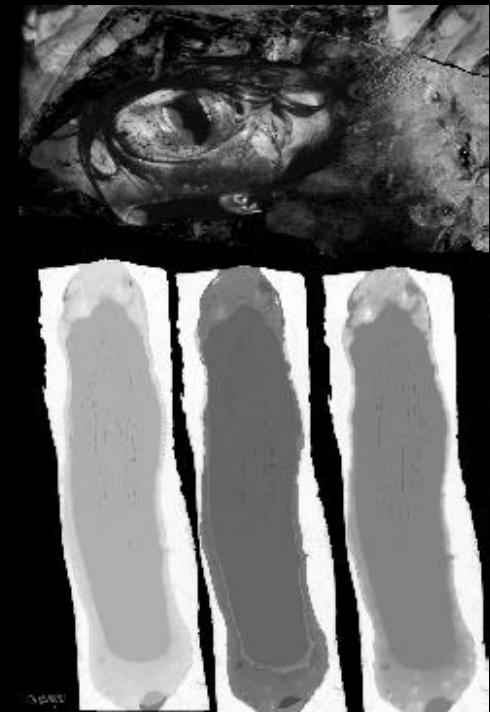
GRITO, técnica mixta, 2.50 x 1.70 m, 2006



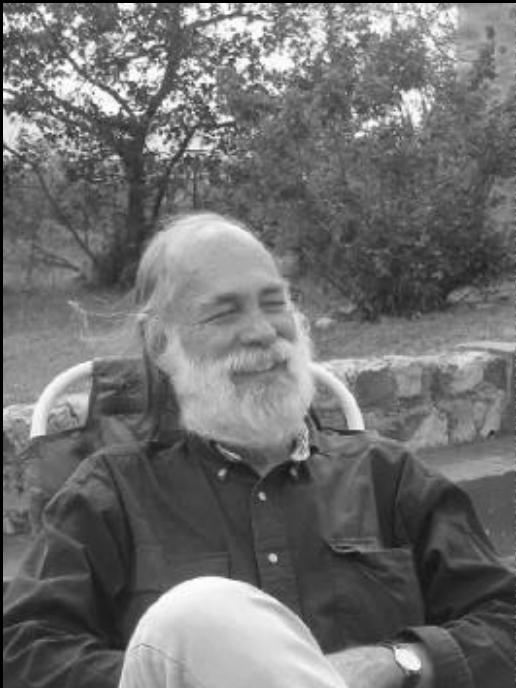
VALLE DE SAQUENZIPA, técnica mixta, 2.50 x 1.64 m, 2003



AMANTES, técnica mixta, 2.50 x 1.60 m, 2004



GRITO, digital y técnica mixta, 2006



TORTURA, técnica mixta, 3.00 x 2.00 m, 2000



EL ROSTRO DE LA VIOLENCIA, TÉCNICA MIXTA, 1.79 x 1.00 M, 1985.

Consecuente con el trabajo, después del fallo del jurado –del cual hizo parte el crítico de arte Romero Brest de Argentina junto con el grabador y pintor Antonio Roda– imprimió numerosas copias que vendió por un precio mínimo, en la entrada del Museo Nacional. Con ello señalaba, claramente, el carácter del múltiple como medio de difusión popular por encima del carácter comercial que algunos pretendían con el grabado.

El Taller 4 Rojo

El 4 Rojo fue una de las experiencias grupales en el campo de las artes gráficas y de la investigación interdisciplinaria más interesantes del siglo XX en Colombia. Los miembros fundadores, en su primera versión en 1970, fueron Diego Arango, Nirma Zárate, Jorge Mora y Jorge Villegas, quienes se propusieron realizar un trabajo colectivo, anular el sentido mercantil de la obra de arte, llevar el arte y la noción política de este al campo y a las comunidades segregadas de la ciudad, así como propiciar espacios alternativos, no comerciales, para la creación plástica. En la segunda época, dos años más tarde, participaron Umberto Giangrandi y Carlos Granada. Los principios promulgados por este Taller en los años setenta continúan vigentes, específicamente negarse a participar en los circuitos comerciales del arte, las modas y los *ismos*. Dice Arango:

En el Taller se planearon muchas actividades, básicamente en los campos de la investigación social y en la estética, pero también en comunicación y en las ciencias sociales. De ahí salió, entre otras cosas, el germen de la Revista Alternativa. Con Jorge Villegas, Bernardo García y otros, fundamos Alternativa⁷.

El 4 Rojo nació en medio de un agitado clima político cuando Pastrana asumió la presidencia en unas controvertidas elecciones; y como afirma Álvaro Medina en el catálogo de la exposición *Arte y Violencia en Colombia desde 1946*, realizada el Museo de Arte Moderno de Bogotá:

La beligerancia de una izquierda organizada (...) fue un fenómeno mundial que Diego Arango y Nirma Zárate supieron expresar en la obra gráfica mural que produjeron en el Taller 4 Rojo (...) Como es

lógico, hubo obras de contenido político que resultaron deplorables artísticamente, pero otras descolaron por su creatividad. De allí que pasados los años se sostengan artísticamente, trátase de los encabritados caballos de Augusto Rendón, o de los lacerados personajes de Pedro Alcántara, de las tumbas que pintó Alejandro Obregón o de los abotagados militares que pintó Gustavo Zalamea, del clero que fustigaron Débora Arango y Fernando Botero (...) de las más cerebrales de Carlos Granada o de las militantistas de Diego Arango y Nirma Zárate en el Taller 4 Rojo.

El Taller desarrolló ampliamente la serigrafía, la fotografía y la pintura y le dio un impulso significativo con nuevos contenidos estéticos. Realizó grandes aportes conceptuales y técnicos a este medio, ya que Arango y Zárate habían trabajado la serigrafía en Londres, en la Royal Academy of Art. Sobre su trabajo, el crítico e historiador Germán Rubiano sostiene que “el profesionalismo de estos artistas fue definitivo para que su trabajo político también tuviera validez estética”. (Rubiano, 1977: 1572).

La serigrafía había surgido en Colombia de manera artesanal, con los talleres de screen para imprimir propaganda y había sido escasamente empleada en el campo artístico, salvo el caso del maestro Carlos Rojas y el diseñador David Consuegra, quien en 1963, al regresar de los Estados Unidos, montó un taller para los estudiantes de diseño gráfico de la Universidad de Los Andes. Este medio de estampado comenzó a emplearse en el país por los artistas con propósitos disímiles. Por un lado, fueron muchos los que recurrieron a éste para reproducir sus pinturas, mientras que, por el otro, hubo quienes la tomaron como un medio artístico específico con características particulares.

El 4 Rojo trabajó con los habitantes de los barrios surorientales, sindicatos y campesinos, en la organización de talleres y presentación de exposiciones, consecuente con su propósito de desarrollar un proyecto orientado a la crítica de la realidad social y política. La necesidad de llegar a públicos más grandes los obligó a implementar la investigación técnica formal, por ejemplo, para crear las inmensas vallas que ubicaron en zonas campesinas y en sedes de organizaciones populares.

Esta experiencia de trabajo grupal fue la primera que tuvo lugar en Colombia, y se convirtió en un hito para otros colectivos que surgieron después, como *El Sindicato de Barranquilla*. La producción investigativa y sus publicaciones arraigadas en el acontecer político y social son asuntos que merecen ser estudiados y recuperados como parte de la historia del arte y de la política en Colombia. Efectivamente, fue a partir de la gráfica contestataria de los sesenta y setenta que continuó el despegue del grabado con nuevos contenidos en el país, independiente de la función de cronista del grabado. La época coincidió con la creación de las bienales de grabado, la proliferación de los portafolios de grabado y la instauración de nuevos talleres. Al finalizar la década de los setenta, estaban el Taller Arte 2 Gráfico, La Huella y el Taller 25, así como los de Antonio Grass y Ana Mercedes Hoyos, entre otros. De modo que, el germen de la gráfica y su inicial desarrollo fue el arte político vanguardista. El movimiento tuvo características muy propias, al tiempo que un fenómeno semejante se dio en casi toda América Latina donde se cuestionaron todos los estamentos de la tradición artística. Así, frente al Salón Nacional que se llevó a cabo en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, el 4 Rojo publicó un afiche con la frase del Che Guevara: “¡El capitalismo en cultura ha dado todo de sí y no queda de él sino el anuncio de un cadáver mal oliente; en arte, su decadencia de hoy!”. Dice Arango:

Ya Marx en la historia crítica de la teoría de la plusvalía lo había planteado cuando afirmaba que la producción capitalista es hostil a la producción espiritual, pues se trata de la contradicción entre el arte como actividad creadora y el capitalismo como sistema de producción en el cual se mutila al ser como creador y esa hostilidad tiene por base la degradación de la obra artística como mera mercancía. Anteriormente, ya lo habían señalado Goethe y Shakespeare⁸.

El 4 Rojo buscaba, entre otros asuntos, establecer nuevos lugares de circulación para la obra de arte por fuera del ámbito del mercadeo y de la comercialización, lo que generaba especulación, dado que en el país, cada vez más, se asumía una postura más dependiente de las tendencias internacionales en boga.

En el comercio del arte, se le da un fuerte impulso a las transacciones especulativas con las obras, y algunos crí-

ticos asumen el rol de agentes de la bolsa de valores, de empresarios y promotores de obras y artistas en las cuales tienen intereses y, por tanto, les interesa que se coticen en el mercado. El negocio de la difusión del arte es tal, que el juicio estético se desvaloriza de acuerdo con las manipulaciones. El reconocimiento del artista pasa por la mediación del mercado y del dinero, lo cual constituye la forma más evidente de su enajenación⁹.

Los siguientes fueron los postulados iniciales del Taller 4 Rojo:

1° Des-elitizar el arte, contactar el arte y la sociedad. Se planteó una concepción democrática, que implica que el arte pueda llegar a todos los grupos sociales; pero principalmente con una nueva propuesta estética y unos contenidos que reflejen la realidad social y política del país. Un arte verdaderamente libre, abiertamente ligado a los sectores populares.

2° En cuanto se planteaba la función social del arte y de que éste debería apoyarse en una amplia vinculación entre el artista y el pueblo, buscando que el placer estético no fuera solo patrimonio de una minoría, era consecuente asumir una posición frente al principio de la propiedad privada en el arte, a los mecanismos de circulación de la obra y a la obra única. De ahí surge, en parte, el planteamiento del “múltiple”; veíamos que el grabado podía romper esta exclusividad, puesto que posibilita una popularización de la obra, no una masificación. Con estas experiencias se vuelve a encontrar la voluntad del artista de crear no ya para los privilegiados de la cultura o del dinero, sino para el cuerpo social en su conjunto. Este goce, se decía, no puede darse mientras que la relación del consumidor se establezca sólo con una obra única, aunque el acceso pudiera darse en el contacto colectivo de las exposiciones pues, estas, además, en los años 60 y 70, estaban reducidas a una élite. Claro está, que la técnica es ambivalente y lo que la determina es el valor de uso, ya que al capitalismo también le interesa la utilización de los medios masivos de difusión, pero dirigido al hombre-masa despersonalizado buscando reproducir su cosificación, su enajenación, su función ideológica. También se era consciente de que el “múltiple” implica la utilización de técnicas industriales, y segundo, de que si no circula en la red de galerías, puede verse obligado a entrar en otros circuitos económicos: los de los bienes culturales de gran difusión.

3° Consecuentes con estos postulados, se adoptó una actitud crítica frente al mercado. Michel Ragón afirmaba que el pintor moderno se va pareciendo más cada día a un encopetado funcionario o industrial, y el aficionado a las bellas artes adquiere a menudo los lienzos únicamente como una buena inversión, por cuanto que, en fin de cuentas, las acciones de Cézanne son ante sus ojos más sólidas que las del Canal de Suez.

En el plano internacional, en 1972, durante el Encuentro de la Plástica Latinoamericana de la Casa de las Américas, en La Habana, el Taller se adhirió al Llamamiento a los Artistas Plásticos Latinoamericanos. Se planteaba que:

Todo artista latinoamericano con conciencia revolucionaria debe contribuir al rescate y a la formación de valores nuestros, para configurar un arte que sea patrimonio del pueblo y expresión genuina de nuestra América. El arte revolucionario inicia la superación de las limitaciones esteticistas y elitistas y se opone al imperialismo y a los valores de la burguesía dominante. La revolución libera al arte de los férreos mecanismos de la oferta y la demanda imperantes en la sociedad burguesa. No propone ningún modelo ni se refiere a ningún estilo determinado, pero conlleva –como dice Marx– el carácter tendencioso que tiene el arte creador, en la medida en que afirma y define la personalidad de un pueblo y una cultura¹⁰.

De igual manera, el Taller 4 Rojo, creó el Taller-Escuela 4 Rojo, especializado en grabado y fotografía, que más tarde incluiría la pintura. En este se formaron muchos artistas, hoy en día algunos de ellos bastante reconocidos, y se imprimieron grabados de diferentes artistas, al igual que se editaron carpetas de serigrafía.

En sus inicios, el 4 Rojo fue un lugar donde se desarrollaron una serie de actividades de investigación en ciencias sociales. Con Jorge Villegas, autor del libro *Petróleo, oligarquía e imperio* y otros se hicieron publicaciones de economía política y de ciencias sociales, entre otras, la difusión de las obras de Camilo Torres y del movimiento de Golconda. Una de las primeras tareas fue desarrollar material didáctico para las organizaciones populares. Posteriormente, Arango y Zárate trabajaron con el movimiento indígena y participaron con dirigentes indígenas y el antropólogo Horacio Calle en la creación del periódico *Unidad indígena*.

Igualmente, adelantaron trabajos dirigidos a recuperar elementos de la iconografía y personajes olvidados de la vida nacional. Por ejemplo, elaboraron la obra *La flor roja del trabajo* (Homenaje a María Cano), que fue la primera imagen gráfica de esta dirigente política, y con la cual Arango-Zárate participaron en la Primera Bienal de Grabado de Cali, en 1971, y de la que se imprimieron un millar de ejemplares. Luego produjeron una serie de obras sobre luchadores, como el líder indígena Quintín Lame. Intentaron que la gráfica tuviera vida propia, diferente a la línea tradicional. Presentaron exposiciones y participaron en programas del movimiento popular y sindicatos. Paralelamente, organizaron y dictaron talleres de grabado en distintas comunidades urbanas. La última obra de la serie “Sin título”, de 1972, que hace parte de la colección del Museo de Arte de la Universidad Nacional, trata sobre la protesta de las familias de los barrios situados en el oriente de Bogotá, que estaban siendo desalojadas para poder desarrollar proyectos urbanísticos.

Vietnam o Agresión del imperialismo

La guerra de Vietnam, uno de los sucesos más atormentadores de la década del setenta, que había suscitado las protestas de la juventud de todo el mundo fue, también, motivo de interés para los trabajos de Arango y Zárate. La serie titulada *Vietnam o Agresión del imperialismo* está compuesta por tres serigrafías de gran formato, en las que se presenta la historia y el proceso de lucha adelantado por ese pueblo para liberarse de la intervención norteamericana. La serie muestra en varios módulos los hechos de la guerra. Comienza con un suceso desgarrador: una mujer corriendo lleva a su hijo muerto en los brazos. La secuencia lleva hasta el triunfo de los vietnamitas sobre los norteamericanos, mientras un billete de dólar desaparece con el fuego. Según Rubiano esta obra es una de las más sobresalientes del arte político colombiano:

Agresión del imperialismo es una obra maestra. A base de imágenes, sin texto alguno, se cuenta uno de los episodios de la historia moderna, se alecciona políticamente y se edifica. Llama la atención en estas serigrafías el cuidado de todos los detalles. Los fotomontajes son excelentes; las imágenes y los colores, severos y

dientes. El terminado estético de estas serigrafías enseña cómo una obra por más política que sea puede estar bien presentada, y sobre todo cumple así efectivamente su objetivo. (Rubiano, 1977: 1572)

Con esta serie y otras obras, Arango y Zárate participaron en la XXXVI Bienal de Venecia de 1972, junto con los grabadores Pedro Alcántara, Umberto Giangrandi, Alfonso Quijano, Augusto Rendón y Juan Antonio Roda.

Durante las últimas décadas, en el mundo se ha querido expresar un nuevo arte, “el conceptual” que sigue algunos de los intereses del arte político alternativo; sin embargo, con frecuencia ese arte ha terminado por olvidar su sentido original y ha sido atrapado en los círculos del establecimiento. Como hoy y como ayer, Arango considera que:

(...) se requiere una unidad de los artistas y trabajadores de la cultura de América Latina en el actual momento de globalización económica, de un modelo económico neoliberal sometido al gran capital transnacional que degrada la cultura y el ambiente. Una economía que asigna más recursos para la acumulación ilimitada de ganancias que a la reproducción y al sentido de vida. Asistimos a una crisis de sentido de vida. El concepto de civilización hegemónica, homogeneizante, jerarquizada, excluyente y depredadora se nos impone como modelo. Es la era de la globalización económica que mercantiliza la vida, la naturaleza y el arte¹¹.

Asimismo, recordando los propósitos que inspiraron el proyecto *Taller 4 Rojo*, Arango sostiene:

(...) está claro que el capitalismo, por su propia naturaleza, supedita todos los bienes, es decir, el costo del consumo, o el valor, a los valores de cambio. Todo está ligado al aparato de propaganda y el arte no está exento; la obra de arte deviene en mera mercancía, en un producto más: todo puede ser bueno o malo, eso depende de los “expertos” que manipulan la conciencia del público¹².

Y en medio de sus convicciones y búsquedas plásticas, Arango, como escribiera el escritor y crítico de arte Fernando Guinard, sigue siendo un

(...) ser polifacético de armas tomar (...) A veces se piensa que con la edad se pierde la imaginación así

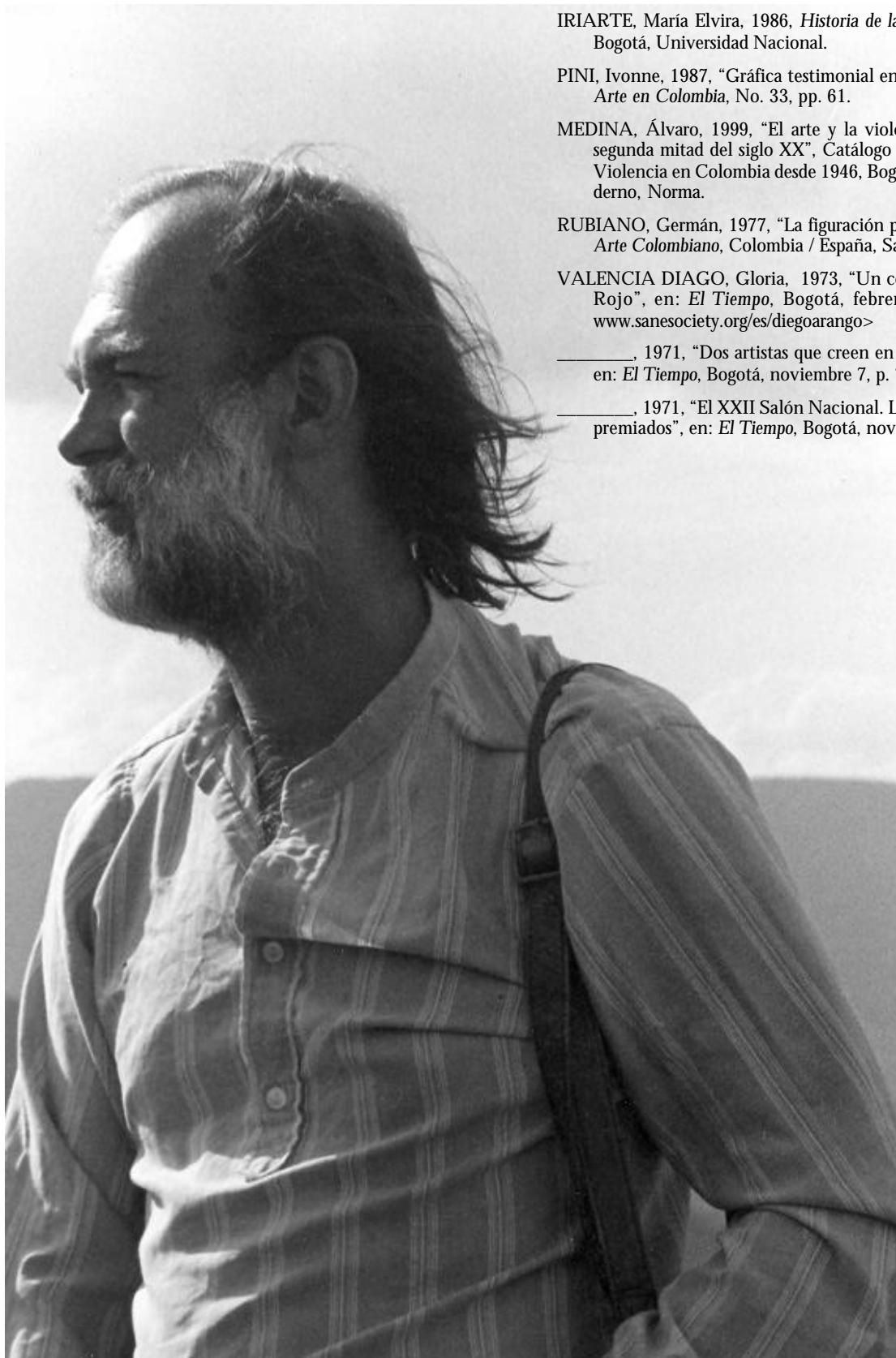
como se pierde la memoria. Esto sucede cuando se observa a muchos artistas que se repiten, que no evolucionan y se convierten en una fábrica de pinturas... Con los años no se pierde la imaginación, más bien el ser humano se vuelve más sabio y su mente vuela como bala silenciosa y sin destino.

Citas

- 1 Grupo de teatro dirigido por la dramaturga Beatriz Camargo.
- 2 Ciudad colombiana, capital del Departamento de Caldas, ubicada en la zona cafetera.
- 3 Poeta y crítico francés. Se convirtió en pionero de los movimientos antirracionalistas en el arte y la literatura conocidos como dadaísmo y surrealismo, surgidos del desencanto generalizado con la tradición que definió la época posterior a la I Guerra Mundial. Tomado de <<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1498>>
- 4 Aparte de una entrevista otorgada por el artista a la autora de este texto en 2006.
- 5 Población colombiana ubicada en el departamento de Boyacá, de gran tradición histórica, arqueológica y paleontológica.
- 6 Aparte de una entrevista dada por el artista a la autora de este texto en 2004.
- 7 Aparte de una entrevista otorgada por Diego Arango a la autora de este texto en 2003.
- 8 Fragmento de la entrevista dada por el artista a la autora de este texto en 2006.
- 9 Aparte de la entrevista otorgada por Diego Arango a la autora de este texto en 2004.
- 10 *Ibid.*
- 11 Aparte de la entrevista concedida a la autora en 2006.
- 12 Fragmento de la entrevista dada a la autora en 2004.

Bibliografía

- ARANGO, Clemencia, 2006, entrevista con el artista Diego Arango.
- _____, 2004, entrevista con el artista Diego Arango.
- _____, 2003, entrevista con el artista Diego Arango.
- CATÁLOGO DE LA representación colombiana a la XXXVI bienal de Venecia, 1972, “7 grabadores”, Bogotá.
- DÍAZ MÜLLER, Luis T., *IV Tribunal Russell: La Guerra de Vietnam. Hacia la responsabilidad internacional del Estado, en delitos internacionales y principio de jurisdicción universal: El caso de Irak*, Textos por una Justicia Universal, España. Consultado en Internet.
- GUINARD, Fernando, 2001, *Cien años de Plástica en Colombia*, Bogotá, Legis



IRIARTE, María Elvira, 1986, *Historia de la serigrafía en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional.

PINI, Ivonne, 1987, "Gráfica testimonial en Colombia", en: *Revista Arte en Colombia*, No. 33, pp. 61.

MEDINA, Álvaro, 1999, "El arte y la violencia colombiana en la segunda mitad del siglo XX", *Catálogo de la exposición Arte y Violencia en Colombia desde 1946*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, Norma.

RUBIANO, Germán, 1977, "La figuración política", en: *Historia del Arte Colombiano*, Colombia / España, Salvat.

VALENCIA DIAGO, Gloria, 1973, "Un centro para el grabado: 4 Rojo", en: *El Tiempo*, Bogotá, febrero 2, p. 13A. <<http://www.sanesociety.org/es/diegoarango>>

_____, 1971, "Dos artistas que creen en el arte comprometido", en: *El Tiempo*, Bogotá, noviembre 7, p. 7B.

_____, 1971, "El XXII Salón Nacional. Lo que opinan tres de los premiados", en: *El Tiempo*, Bogotá, noviembre 8, p. 13C.