

ARTÍCULO BILINGÜE

COLOMBIA 1971: TRABAJADORES DEL ARTE REVOLUCIONARIO Y MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

MARÍA SOL BARÓN, PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA, COLOMBIA

CAMILO ORDÓÑEZ, UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CLADAS, COLOMBIA

Colombia 1971: Revolutionary Art Workers and Student Movement

Colombia 1971: trabalhadores da arte revolucionária e o movimento estudantil

Fecha de recepción: 23 de junio de 2021. Fecha de aceptación: 18 de agosto de 2021. Fecha de modificaciones: 1 de septiembre de 2021

DOI: <https://doi.org/10.25025/hart.11.2022.03>

MARÍA SOL BARÓN PINO

Es profesora, investigadora y curadora. Estudió Artes Plásticas en la Universidad de Los Andes y es magíster en Historia y Teoría del Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Es profesora de planta y coordinadora del área de investigación del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana.

CAMILO ORDÓÑEZ ROBAYO

Es artista, curador y profesor universitario. Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia y magíster en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes- ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Es profesor de planta de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y profesor cátedra del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana.

En 2008 Barón y Ordóñez conformaron Equipo TRAns-HisTor(ia), un colectivo dedicado a desarrollar investigaciones, curadurías y publicaciones que enlazan las prácticas artísticas y la cultura visual para considerar diversas formas de imaginación política y problemas relativos a la economía. Entre sus curadurías y publicaciones se encuentran *Múltiples y Originales. Arte y cultura visual en Colombia; años 70* (2010-2019); *Rojo y más Rojo. Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa* (2012-2014);

Con Wilson... dos décadas vulnerables, locales y visuales (2014); *Sal vigua* (2015); *La nariz del diablo* (2017); *De la vía armada a la Vía Láctea. Monos e historietas de Joe Broderick* (2018); *Unidad y Combate. Clemencia Lucena y los trabajadores del arte revolucionario. Arte, agitación y propaganda en el Frente Cultural del MOIR* (2019); y *Contrainformación. El revés de la trama* (2019).

RESUMEN:

La emergencia del Frente Cultural (FC) del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR) fue un espacio para prácticas artísticas con vocación partidaria, volcadas en propaganda, agitación social y militancia política. Cruzando historia, historia del arte y estudios visuales, reconstruimos formas de imaginación política que permitieron proyectar prácticas artísticas y culturales con una vocación por intervenir y transformar la realidad que abrazó el MOIR, en el contexto de las nuevas izquierdas en Colombia y la consolidación de un movimiento estudiantil en la década del setenta. Consideramos que ese nicho, contextualizado e interdisciplinar, propició una performatividad de imágenes en la cultura visual del MOIR que hoy funcionan como un lugar de la memoria para reconsiderar aquel momento y su supervivencia.

PALABRAS CLAVE:

Clemencia Lucena, MOIR, Trabajadores del Arte Revolucionario, Arte y política, Movimiento estudiantil, Cultura visual en Colombia.

Cómo citar:

Barón Pino María Sol y Ordóñez Robayo Camilo. "Colombia 1971: Trabajadores del Arte Revolucionario y movimiento estudiantil". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* (2022). 39-93 <https://doi.org/10.25025/hart.11.2022.03>

ABSTRACT:

The emergence of the Cultural Front (FC) of the Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR) was a space for artistic practices with a partisan vocation focused on propaganda, social unrest and political militancy. Crossing history, art history and visual studies, we reconstruct the forms of political imagination that allowed them to project artistic and cultural practices with a vocation to intervene and transform the reality that MOIR embraced, in the context of the new left in Colombia and the consolidation of a student movement in 1971. We consider that this niche, contextualized and interdisciplinary, fostered the performativity of images in MOIR's visual culture that today function as a place of memory to reconsider that moment and its survival.

KEYWORDS:

Clemencia Lucena, MOIR, Revolutionary art workers, Art and politics, Student movement, Visual culture in Colombia.

RESUMO:

O surgimento do Frente Cultural (FC) do Movimento Obreiro Independente Revolucionário (MOIR) foi um espaço para práticas artísticas com vocação partidária, com ênfase em fazer propaganda política, agitação social e militância. Com aproximações da história, da história da arte e dos estudos visuais, fizemos uma reconstrução de formas de imaginação política que permitiram-nos projetar práticas artísticas e culturais de vocação interventora e transformadora da realidade que impulsionou o MOIR, no contexto das novas esquerdas em Colômbia e a consolidação de um movimento estudantil na década dos anos setenta. Consideramos que esse nicho, contextualizado e interdisciplinar, incentivou uma performatividade de imagens da cultura visual do MOIR que até hoje funciona como local da memória e de consideração desse momento e a sua supervivência.

PALAVRAS-CHAVE:

Clemencia Lucena, MOIR, trabalhadores da arte revolucionária, arte e política, movimento estudantil, cultura visual em Colômbia.

Clemencia Lucena (Manizales, 5 de diciembre de 1945 — Cali, 24 de julio de 1983) fue una militante del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR) e hizo parte de su Frente Cultural (FC) junto a intelectuales y creativos que se autodenominaron Trabajadores del Arte Revolucionario (TAR). Lucena apostó por una práctica comprometida, donde arte y cultura fueron comprendidas como herramientas de transformación política e ideológica según la contextualización que el MOIR hizo del pensamiento maoísta. Comprendido esto nuestra investigación, centrada inicialmente en la trayectoria de Lucena, se amplió a esa colectividad para proponer un relato que permitiera comprender una producción tan particular. Fue crucial el levantamiento de fuentes visuales en archivos públicos, privados o personales, y registrar testimonios orales que cruzamos con fuentes de amplia circulación para reconstruir un campo visual y creativo (no restringido a la trayectoria individual de un autor como Lucena ni a un lenguaje creativo) donde la performatividad de las imágenes contribuyó a construir un escenario de intervención social consecuente con la imaginación política del FC.¹

Esperamos distanciarnos de historiografía reciente centrada en comprender la producción de Clemencia Lucena como artista y escritora: Mariana Garrido² y María Victoria Mahecha³ la sitúan como una artista política y militante pero aislada de su colectividad, lo que contribuye a otorgarle un lugar privilegiado en la historia del arte con valores artísticos de unicidad y genialidad a los que se oponía su partido político como valores propios de la sociedad y el arte burgués; valoramos pero nos distanciamos de la lectura sociológica de Abelardo Díaz,⁴ quien orienta la revisión de su obra en la comprensión de un campo artístico particular que desplaza el papel de la táctica política que esa producción nos permite entrever. María Mercedes Herrera⁵ valora su producción crítica como teoría del arte contextualizada, mientras que María Sol Barón,⁶ Andrea Giunta,⁷ y por otro lado Mónica Eraso, Emilio Tarazona y Ana María Villate,⁸ valoran su trayectoria desde perspectivas feministas. En contraste, en este documento abordaremos la situación colectiva que contextualizó su producción en el arte, la crítica y la política.

Como un registro de la conceptualización para la curaduría “Clemencia Lucena y los Trabajadores del Arte Revolucionario. Unidad y Combate. Arte agitación y propaganda en el Frente Cultural del MOIR”,⁹ este artículo aborda el momento germinal del FC del MOIR en simultáneo al momento mismo en que dicho movimiento obrero se conformó como un partido maoísta de nueva democracia; un giro consecuente con antecedentes políticos y sociales del movimiento estudiantil colombiano de 1971 y, en el que esa asimilación localizada del pensamiento maoísta —promovida por el MOIR— caracterizó la agitación y propaganda a través del arte, la cultura y la visualidad como agenciamientos

1. Siguiendo a Brea en “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 9, comprendemos “performatividad de las imágenes” como el conjunto de prácticas culturales que integraron la imaginación política de los colectivos moiristas con ejercicios de autorrepresentación visual, articulados en la organización y programas políticos del grupo; un horizonte de “producción de realidad” con la expectativa de intervenir y transformar el poder hegemónico con una perspectiva contextualizada del maoísmo.

2. Garrido Hormaza, Mariana. *Clemencia Lucena en los años setenta: arte y activismo como proyecto participativo*. Tesis en Historia del Arte, Universidad de los Andes, 2014.

3. Mahecha, María Victoria. *Clemencia Lucena, una artista...* Tesis especialización Historia del Arte, Universidad de los Andes, 2007.

4. Díaz Jaramillo, José Abelardo. “Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu”. *Revista Colombiana de Sociología*. Vol. 42, No. 1 (2019): 271-291. <http://dx.doi.org/10.15446/rcs.v42n1.66631>

5. Herrera Buitrago, María Mercedes. “Marta Traba y Clemencia Lucena: dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta”. *Memoria y sociedad* 16, No. 33 (2012): 121-134.

6. Barón Pino, María Sol. “Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena”. *Revista Vozal* n.º 1 (2011): <http://revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-lucena> [19/04/2020].

7. Giunta, Andrea. “Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia”. *Caiana* 4 (2014). http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=149&vol=4 [19/04/2020].

8. Mónica Eraso, Emilio Tarazona y Ana María Villate. “Un asalto satírico contra los cánones de belleza. Enfoque a la obra temprana de Clemencia Lucena”. *Calle 14* Vol. 21 No. 1 (2017): 126-13, <https://doi.org/10.14483/21450706.11908> [19/04/2020].

9. Esta interpretación museográfica, como le llamamos, se presentó en una antigua casa de Teusaquillo en Bogotá gracias al apoyo de Juan Pablo Fajardo, quien cedió el espacio de su proyecto Piedra Tijera Papel entre julio y noviembre de 2019.

de formación política necesarios para la transformación social colombiana. En palabras de Francisco Mosquera: “esto hace que la revolución nacional y democrática que necesita Colombia sea una revolución de nuevo tipo, una revolución de nueva democracia dirigida por el proletariado”¹⁰ y dispuesta, a partir de 1972, al reconocimiento y organización de las bases sociales como protagonistas del arte y la revolución.¹¹

Abordaremos ese momento con dos producciones gráficas de 1970 y 1971, en las que participó Lucena junto a Nirma Zárate y Diego Arango desde la plataforma del Taller 4 Rojo, para comprender el FC en su contexto germinal, caracterizado por la diversificación de las “nuevas izquierdas” en Colombia en el que el aquel movimiento estudiantil estimuló y articuló la ampliación de prácticas artísticas y culturales politizadas. Analizaremos cómo el arte y la cultura fueron comprendidas como herramientas de formación y lucha ideológica en varios sectores políticos, así como particularidades con que el MOIR les asumió a la par de otras acciones de la militancia política.¹² Desde el presente, esa coyuntura tiene la capacidad de “describir un contexto”¹³ donde las prácticas culturales y la “fuerza performativa” de las imágenes¹⁴ cobraron la capacidad de proyectar, movilizar e interpelar la imaginación política de sus protagonistas y contexto social que hoy funciona como un lugar de la memoria con la capacidad de intervenir el relato histórico predominante. Con este relato esperamos aportar a la emergencia de una historia crítica y reprimida de la que esta colectividad participa: la de prácticas artísticas y políticas de izquierdas colombianas.

TRABAJADORES DEL ARTE REVOLUCIONARIO Y NUEVA DEMOCRACIA

Impresa en azules, la cabeza de un caballo adolorido ocupa la composición justificada en la parte superior de un cartel. Alrededor, de abajo a arriba e izquierda a derecha, lo envuelve la leyenda del evento convocado: “I encuentro de los trabajadores del arte revolucionario - bloque sindical independiente de ant. — comisión cultural nal. del moir.”, y abajo “Medellín, oct 30 - 31 nov 1º 1970” [sic].

La figura es una versión de *Cabeza de caballo* (óleo sobre lienzo, 65x92cm), pintura preparativa del Guernica, realizada por Pablo Picasso en 1937 y conservada en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, pero con una variación cromática respecto al original en ocre. No sorprende mucho la elección de la fuente. Picasso, quien se declaró comunista en 1944 y argumentaba que su arte le había conducido a esta decisión, se convirtió durante la década de 1960 en paradigma para muchos artistas latinoamericanos que veían en él la figura ejemplar del artista comprometido y consideraban el *Guernica* como un gesto ejemplar de autonomía artística.¹⁵ El caballo herido ha sido interpretado como la representación del resistente pueblo español

10. Mosquera, Francisco. “Cuestiones fundamentales de la revolución colombiana”. *Unidad y Combate*. Bogotá: Tribuna Roja, 2009, 21, originalmente publicado en el periódico sindical *Unidad* en febrero de 1971.

11. Varias historias del MOIR reconocen tal disposición a emprender una revolución cultural protagonizada por bases campesinas y obreras para formar políticamente al pueblo antes de una revolución social: Álvaro Acevedo Tarazona y Gabriel Samacá. “Juventudes universitarias de izquierda en Colombia en 1971: un acercamiento a sus discursos ideológicos”. *Historia Caribe* 8. No. 22, (2013): 195-229; Álvaro Acevedo y Diana González. “Movimiento y protesta estudiantil en Colombia (1971). Una lectura desde la organización gremial por el cogobierno universitario y la memoria de protagonistas y testigos”. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* No. 16, (2012): 221-242, DOI:10.18273/revanu; Iván Greppi. “El movimiento estudiantil colombiano 40 años: del Programa Mínimo a Palmira al Programa Mínimo de Bogotá (1971- 2011)”. *IV Jornadas de Estudio y Reflexión sobre el Movimiento Estudiantil Argentino y Latinoamericano*. Buenos Aires: Universidad de Luján-Ceiso, 2012, 78; Mateo Rudas. *La violencia y sus resistencias en la Universidad Nacional de Colombia. Seis décadas de revolución y democracia en el campus*. Tesis Maestría en Sociología, Universidad Nacional de Colombia, 2019, 78.

12. Esperamos describir en un texto posterior esta particular producción visual de TAR realizada desde el FC del MOIR, donde se materializó tal asimilación de orientaciones maoístas sobre el arte contextualmente.

13. Grossberg, Lawrence. “El corazón de los estudios culturales”. *Estudios culturales en tiempo futuro*. México: Siglo XXI, 2012, 47-62.

14. José Luis Brea, “Los estudios visuales...”, 9.

15. Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Madrid: Siglo XXI, 2008, 268-269.



Imagen 1. S/T (*Cartel "I Encuentro de los Trabajadores del Arte Revolucionario"*). Nirma Zárate y Diego Arango / Taller 4 Rojo y Clemencia Lucena (atribuido). Fotoserigrafía sobre papel. 69,5 × 50 cm. 1970.

16. La emergencia de expresiones diversas de nueva izquierda en Colombia al final de la década de 1960 corresponde con una tendencia mundial; este contexto también se ha descrito por la coyuntura que generó en la opinión colombiana el desgaste y desánimo ante el proyecto político del Frente Nacional para alternar los dos partidos hegemónicos en el poder, vigente desde 1958, y que entraría en su último gobierno a partir de 1970. Este tránsito, entre la motivación inicial ante dicho modelo como alternativa de paz y la frustración social posterior, es descrito en torno al máximo líder del MOIR por José Abelardo Díaz en “Del liberalismo al maoísmo: encuentros y desencuentros políticos de Francisco Mosquera Sánchez, 1958-1969”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 38, No. 1 (2011): 141-176. DOI:10.15446/achsc

17. Carmen Escobar y Nelly Rojas (pintoras), en discusión con los autores, 31 agosto 2017.

18. Humberto Valverde y Óscar Collazos. “Entrevista a Francisco Mosquera”. *Colombia: tres vías a la revolución*. Bogotá, Círculo Rojo. 1972.

19. Morales Agudelo, Jorge Alberto. “A 50 años de la fundación del MOIR como proyecto sindical: algunas precisiones históricas”. *Nueva Gaceta*, (19 abril 2020), <http://nuevagaceta.co/inicio/50-anos-fundacion-moir-proyecto-sindical-precisiones-historicas> [19/04/2020].

20. Rivera, Óscar. “Entre cañaduzales nos relata la historia del MOEC”. *Francisco Mosquera. 21 autores en busca de un personaje*. Bogotá, MOIR. <http://www.elfogonero.org/anterior/publicaciones/21aut.htm>

21. Mosquera, Francisco. “Hagamos del MOEC, un auténtico partido Marxista-Leninista”. *Cedema* (19 abril 2020), <http://www.cedema.org/ver.php?id=1879> (originalmente divulgado en octubre de 1965), y Díaz Jaramillo. “Del liberalismo...”, 167-169.

22. Citado por Munévar Ortiz, Adriana Marcela. *Proyecto educativo del MOIR: memoria de una agrupación política*. Tesis Maestría en Educación. Universidad Pedagógica Nacional, 2017, 190 <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/993> [19/04/2020]

23. Mosquera, Francisco. “Estrategia y táctica del MOIR”. *Unidad y Combate*. Bogotá: Tribuna Roja, 2009, 16-19.

republicano. Trasladado al tiempo y espacio local, correspondería a la representación del pueblo colombiano víctima de políticas del Frente Nacional, lectura afín a la ideología del MOIR.¹⁶ Sin embargo, el homenaje implícito a Picasso no gustó entre algunos sectores moiristas,¹⁷ posiblemente porque encontraban contradictorio que la obra de un artista comunista y militante del Partido Comunista Francés convocara al encuentro de una organización obrera opuesta a ideas de la Internacional Comunista y federaciones sindicales afiliadas al Partido Comunista Colombiano (PCC).

Fundado en 1969 dentro del Encuentro Nacional de Sindicalismo Independiente realizado en Medellín del 12 al 14 de septiembre, el MOIR inició como federación sindical para reunir sectores no identificados políticamente con centrales obreras vinculadas a partidos tradicionales —como la UTC y la CTC— o cercanas al Partido Comunista Colombiano (PCC), como la CSTC;¹⁸ como recuerda Jorge Morales, inicialmente reunió “liberales, trotskistas, dirigentes del ELN, artistas y personalidades democráticas, además de la disidencia del MOEC dirigida por Mosquera”.¹⁹ En efecto, Francisco Mosquera —líder histórico del MOIR—, había militado en el Movimiento Obrero Estudiantil y Campesino (MOEC 7 de enero), primer movimiento político de origen urbano dado a conformar guerrillas en Colombia.²⁰ Pero, desde 1964, se fue apartando al cuestionar la asimilación descontextualizada de la experiencia cubana del MOEC y su desconocimiento del movimiento social local, con lo que empezó un tránsito ideológico hacia el marxismo y maoísmo.²¹

Tras el fraude electoral de 1970 y el Paro Nacional Patriótico del 26 de abril, se produjeron discusiones dentro del MOIR sobre tácticas políticas a implementar. Esto generó rupturas y propició una reorientación liderada por Mosquera sobre los propósitos del movimiento para conformar un partido político de “nueva democracia” o, como recuerda Fernando Guarín, de “revolución nacional y democrática”,²² un concepto presente en varios textos de Mosquera.²³ El nuevo partido se llamaría Partido del Trabajo de Colombia (PTC), pero al final conservó el del *movimiento* original, de carácter obrero y sindical, como estableció la “Cumbre de Cachipay” entre el 12 y 18 de octubre de 1970.

Comprender la inclinación del MOIR como un partido de “nueva democracia” implica recordar las consecuencias que tuvo la ruptura de la hegemonía comunista en movimientos y partidos de la “nueva izquierda” en Colombia y el mundo. Hacia 1960 las diferencias entre China y Rusia se perfilaron a tres consideraciones: la política soviética de coexistencia con el occidente capitalista; la determinación China a incentivar revoluciones autónomas de la Internacional comunista con la emergencia de partidos marxista-leninistas en naciones del mundo; y el giro soviético que suspendió las acciones de insurrección como estrategia revolucionaria preponderante, a diferencia de la “lucha popular

prolongada” impulsada desde China y como antesala de la “nueva democracia” en cada nación.²⁴ Mao consolidó el concepto de “nueva democracia” como un estado de construcción posterior al triunfo de la revolución popular y con articulaciones entre democracia liberal e ideología socialista; un presagio de la Revolución Cultural china iniciada en 1966 y que, en otros contextos —como el colombiano—, abrían la posibilidad de imaginar un triunfo anticipado de la revolución por medio de la transformación cultural.²⁵

En Colombia el PC siguió la orientación de Moscú, pero simultáneamente surgieron movimientos y partidos animados por el distanciamiento chino y el triunfo de la revolución cubana como un tercer paradigma autónomo. El MOIR fue una de las organizaciones dentro de la nueva orientación maoísta y, entre ellas, la única que abrazó unilateralmente la lucha democrática como expresión contextualizada de la “nueva democracia”; dejó atrás la tentativa por “combinar todas las formas de lucha” declarada en nuestro contexto por el IX Congreso del PCC²⁶ o preponderar la confrontación armada como sucedió en el campo ML.²⁷

Los principios postulados por Mao desde 1939 fueron asimilados por el MOIR en su ideología programática según un proyecto de etapas donde la “nueva democracia” sería la primera fase de la revolución para un país “semi-feudal y altamente subdesarrollado”.²⁸ Puesto que las condiciones de participación democrática para las masas no estaban dadas en nuestro contexto, el MOIR asumió su preparación como una transformación cultural paulatina, no oligárquica, vinculada al pueblo, sin armas y necesaria para lograr la participación de bases en luchas electorales que posicionaran al proletariado como protagonista de la revolución, lo que parece una asimilación escalada y local de la “revolución cultural”.

Según Adriana Munévar, fue así que el MOIR asimiló como suya la tentativa por abandonar el influjo internacionalista soviético como gesto de afirmación revolucionaria nacional, y abrazó la formación cultural de bases como parte de una “educación científica y de masas” para intervenir y transformar la sociedad ante un horizonte de participación democrática.²⁹ Entonces, es comprensible que las estructuras y estrategias culturales del MOIR surgieran en simultáneo a su consolidación como partido.

Semanas después de la Cumbre de Cachipay, el Bloque Sindical Independiente de Antioquia y la Comisión Cultural del MOIR convocaron en Medellín al “I Encuentro de los Trabajadores del Arte Revolucionario” del 30 de octubre al 1° de noviembre, como recuerda el cartel con la cabeza de caballo de Picasso.³⁰ ¿Qué artistas plásticos participaron de ese encuentro? ¿Quiénes hicieron esta pieza?. Algunas pistas lanza el cartel; otras, un par de testimonios de fundadores del partido y una amiga de Lucena. Al evento fundacional del MOIR en 1969, donde se realizaron diversas actividades culturales, aparentemente asistió

24. María Sol Barón, Gabriela Pinilla y Camilo Ordóñez Robayo. *Movimiento hacia la izquierda*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 35.

25. “Sobre la nueva democracia”, texto germinal del concepto, fue publicado por Mao Tse Tung en 1939. Su primera traducción en Colombia, publicada en 1952, la realizó el francés Gilberto Viera como dirigente del PCC. Cabe preguntarse si esta popularizó dicho concepto antes de la ruptura entre China y Moscú. Ver: Hernández, Rodolfo. “El Davis, génesis del maoísmo en Colombia: incidencia del pensamiento de Mao Tse Tung en el sur del Tolima”. *Goliardos* XVI: 77-87 (2012:79), <https://revistas.unal.edu.co/index.php/gol/article/view/44884> [19/04/2020]

26. Hernández, Rodolfo. “El Davis...”, 85.

27. Origen político, trayectoria histórica, composición social, rastros ideológicos y legados del maoísmo caracterizaron dos sectores: el campo ML, ortodoxo y militarista, descrito por proyectos vinculados al PCML y el proceso MOIR, heterodoxo y más político. Ver Archila, Mauricio. “El maoísmo en Colombia: la enfermedad juvenil del marxismo-leninismo”. *Controversia* 190: 148-195 (2008:150-152) <https://www.revistacontroversia.com/index.php?journal=controversia&page=article&op=view&path%5B%5D=145> [19/04/2020].

28. Morales Estrada, Esteban. *El MOIR y su política de los ‘pies descalzos’ como materialización de la ideología maoísta en Colombia, 1969-1990*. Tesis en Historia, Universidad de Antioquia, 2014, 62.

29. Munévar, “Proyecto educativo...” 17 y 45.

30. Sin embargo, la vinculación de grupos artísticos al MOIR tiene antecedentes en la relación del Grupo Cultural Esfera (Felipe Arango y Gustavo Martínez, entrevista con los autores, abril 6 de 2018) y el grupo de actores liderados por Ricardo Camacho con Sol Rojo y Fusil. Ver: Camacho, Ricardo. “Una aventura intelectual permanente”. *Francisco Mosquera*. Bogotá: MOIR, 2000, 63.

31. Aunque el testimonio de Jairo Trujillo empleado por Jorge Alberto Morales ("A 50 años...") se refiere a *Petróleo colombiano, ganancia gringa* publicado en 1970 por El Tigre de Papel, probablemente Villegas se ocupó de *Petróleo, oligarquía e Imperio* mimeografiado con Ediciones Socio Económicas en 1969; sin embargo ambos contenidos están vinculados. Ver: Barón Pino, María Sol y Camilo Ordóñez Robayo. *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo: producción gráfica y acción directa*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014, 60-61.

32. Barón y Ordóñez, *Rojo y más rojo...*, 58.

33. Carmen Escobar y Nelly Rojas, entrevista con los autores, 2 de agosto de 2017.

34. Barón y Ordóñez, *Rojo y más rojo...*, 48-52.

Jorge Villegas, intelectual de izquierda y profesor universitario que presentó la primera versión de su emblemático estudio sobre explotación petrolera.³¹ Villegas fue amigo de Diego Arango y Nirma Zárate quienes, a mediados de 1970, instalaron Taller 4 Rojo en el centro de Bogotá, un lugar de producción gráfica, visual e intelectual independiente y colectivo.³² De otro lado Carmen Escobar, estudiante de Bellas Artes para ese momento en la Universidad de Los Andes y amiga de Lucena, atribuye a ella una participación en las decisiones creativas del cartel junto con los del Taller 4 Rojo; cartel que, por demás, no agradó a Mosquera por las diferencias ideológicas y de militancia con Picasso indicadas antes.³³ Esta estampa, como otras serigrafías realizadas entre 1970 y 1971 por ese colectivo, lleva el sello del impresor al respaldo: "Taller 4 Rojo, Zárate, Arango y Cía."³⁴

El vínculo de colegaje y amistad de Lucena y los integrantes del Taller 4 Rojo estimuló un par de colaboraciones, hasta que ella entró a militar en el



Imagen 2. Nirma Zárate y Diego Arango. Fotografía publicada en *El Tiempo* 2 de febrero 1973, p13A. "Un centro para el grabado: 4 Rojo".



Imagen 3. Clemencia Lucena, ca. 1971. Fotografía: Diego Arango.

MOIR a fines de 1971. Estas coincidencias: el vínculo de Villegas al acto fundacional del MOIR, y las amistades y colaboraciones de la pareja Arango-Zárate con Villegas y Lucena respectivamente, permiten considerar la articulación de los tres artistas en la creación del cartel y conjeturar que coincidieron o estuvieron interesados en ese encuentro.³⁵

Aunque no tenemos certeza de si el encuentro se cumplió según lo convocado, varios artistas e intelectuales cercanos al FC recuerdan la pieza gráfica, que puede ser el manifiesto donde apareció por primera vez el concepto de “Trabajadores del Arte Revolucionario”.³⁶ De otra parte, una de las pocas fuentes publicadas que aborda explícitamente el concepto TAR se encuentra en el estudio de Mayra Parra dedicado al teatro militante, puntualmente en su mención de la Brigada de Teatro de los Trabajadores del Arte Revolucionario (BTTAR), formada por Jairo Aníbal Niño cuando salió de la Universidad Nacional y que originaría el Pequeño Teatro.³⁷ Entonces, la salida de Niño de la Universidad Nacional, la creación del MOIR como partido, su “comisión cultural” y el surgimiento de la BTTAR integraron un proceso de organización política y autorrepresentación de creativos vinculados con el MOIR, más si se atiende su convocatoria para Medellín, donde transcurrió la experiencia de teatro popular de Niño.³⁸

El cartel indica una “Comisión Cultural Nacional del MOIR” que anticipa lo que se comprendió abiertamente como Frente Cultural tras su consolidación partidaria. Así lo registran los testimonios de Carmen Escobar y Nelly Rojas, Felipe Arango y Gustavo Martínez, Jorge Gamboa, Álvaro Arcos y Eduardo Cárdenas al referirse recurrentemente al “Frente Cultural” en los encuentros que tuvimos, y no a la “Comisión Cultural”.³⁹ Por otra parte, Mayra Parra⁴⁰ y Eduardo Cárdenas⁴¹ se refieren a las BTTAR como integrantes del Frente Cultural.

“Frente” fue un autodeterminativo no exclusivo del MOIR, pues otros movimientos y partidos lo emplearon también, como el Frente Común para el Arte y la Literatura (FRECAL) vinculado al PC-ML, donde el arte cumplió un papel instrumental sin la densidad teórica e investigativa que procuró el MOIR.⁴² Sin embargo, este uso de la expresión “frente” da cuenta de un asunto crucial para esta investigación: el papel central de artistas e intelectuales en el proyecto político moirista que siguió de cerca los postulados expuestos en 1942 por Mao Tse Tung en el Foro de Yenán,⁴³ una hoja de ruta de varias corrientes estéticas y artísticas maoístas por toda Latinoamérica.⁴⁴

Durante la década de 1970 fue común que artistas e intelectuales se identificaran y comprometieran con el cambio social que lideraban diversos sectores políticos y organizaciones de masas. Partidos políticos de vieja y nueva izquierda colombiana comprendieron el papel que la cultura y el arte cumpliría en sus objetivos.⁴⁵ Como partido de nueva democracia, el MOIR emprendió como primera

35. Para conocer mejor este momento del Taller 4 Rojo y su relación con Clemencia Lucena ver Barón y Ordóñez. *Rojo y más rojo...* 47-58 y 84-88; y Gamboa, Alejandro. *El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2011, 44-51. Diversas aproximaciones señalan diferencias políticas entre otros miembros del taller con Lucena y el MOIR (Gutiérrez, David et al. *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo*. Bogotá: Editorial la Bachué, 2016, 394 y 405.

36. Aunque Carlos Miñana ubica las brigadas de TAR en 1967 como previas al MOIR, no aporta documentación sobre esta consideración (“Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la ‘música colombiana’”. *Trashumante. Revista Americana De Historia Social* 15 (2020): 150-72, [https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a07\[19/04/2020\]](https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a07[19/04/2020]))

37. Niño dirigía el grupo de teatro universitario en la Universidad Nacional, sede Medellín y, al parecer, su salida estuvo relacionada con molestias institucionales ante su montaje de *La madre* de Bertolt Brecht en 1969. Ver: Parra Salazar, Mayra Tatiana. *A teatro camaradas*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2015, 147. [https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/9396\[19/04/2020\]](https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/9396[19/04/2020])

38. Antes de su experiencia con el teatro universitario de Medellín, Niño participó en el grupo de títeres Juan Pueblo con el que acompañaron procesos de huelga y manifestación popular semejante a los que cumpliría la BTTAR. Ver Robledo, Beatriz Helena. “Hilos para una historia. Los títeres en Colombia”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol.24, No. 12 (1987): 56-72, https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2957

39. Entrevistas con los autores, ver lista de referencias.

40. Parra Salazar, *A teatro camaradas...* 97 y 103

41. Eduardo Cárdenas, entrevista con los autores, 26 de marzo de 2019.

42. Ver Acevedo Tarazona, Álvaro. “Ideología revolucionaria y sociabilidad política en los grupos universitarios maoístas de los años 60 y 70 en Colombia”. *Historia Caribe*. Vol.9, No.28 (2016): 163, [https://doi.org/10.15648/hc.28.2016.6\[19/04/2020\]](https://doi.org/10.15648/hc.28.2016.6[19/04/2020])

43. Mao Tse Tung, Mao. “Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura”, en *Obras escogidas de Mao Tse Tung*. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras, 1972, 67-72.

44. Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014, 239-256.

labor educar las masas y adelantar un trabajo de bases para alcanzar la toma del poder por la vía electoral, donde arte y cultura fueron una herramienta ideológica clave:

En China, Mao Tse-Tung hablaba de la existencia de dos frentes, el de la pluma y el del fusil: el frente cultural y el frente militar. Sostenía que para vencer al enemigo era necesario apoyarse principalmente en el ejército, pero que éste no bastaba por sí solo, también se requería de un ejército cultural que ayudara a la población a unirse, progresar, desechar lo atrasado y desarrollar lo revolucionario.⁴⁶

Tal vínculo con la política, el estudio de la teoría marxista-leninista y sobretodo maoísta, implicó que muchas organizaciones del campo cultural del MOIR se autodefinieran como Trabajadores del Arte Revolucionario y desplazaran el uso de “artistas”.

COLOMBIA, FEBRERO DE 1971. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

Acorde al antecedente del MOEC y el origen de organizaciones fusionadas en el MOIR, los estudiantes fueron determinantes en el crecimiento del nuevo partido, así como el rol de prácticas artísticas en estos nichos juveniles.⁴⁷ La consolidación del MOIR coincidió con el movimiento estudiantil del segundo semestre de 1970 y reprimido en el primer semestre de 1971, como lo registró el cartel *Colombia, febrero de 1971* realizado por Zárate y Arango en el Taller 4 Rojo con participación de Lucena.⁴⁸ La pieza, de carácter testimonial y contrainformativo, se realizó en fotoserigrafía con apropiaciones de titulares, imágenes y notas de diferentes periódicos para generar una masa crítica de información dispersa sobre los actos de represión estatal; fue gestada en medio del movimiento estudiantil y en paralelo a otras prácticas artísticas vinculadas al movimiento.

Su composición gira alrededor de dos fotografías. La primera, justificada al centro y arriba, presenta una manifestación estudiantil cuya vanguardia se enfrenta a un grupo de policías cubiertos con escudos que someten con bolillos a algunos jóvenes mientras caen al piso. La otra, justificada abajo, incluye al presidente Misael Pastrana sonriente, vestido de vaquero con canana y revólver, y a la derecha un grupo con el rector de la Universidad de Los Andes, Mario Laserna; aparecen también Maruja Hernández, el expresidente Mariano Ospina Pérez y Bertha Hernández delante de una mula rucia. El pie de foto resalta que Ospina lleva sombrero mejicano y Laserna un disfraz de guerrillero mejicano con fusil y cartucheras.

45. Investigaciones dedicadas al Teatro señalan que, desde finales de la década de 1960, el Partido Comunista colombiano (PCC), el Partido Comunista Marxista Leninista (PC-ML) y diversos sectores ML y el MOIR tuvieron jóvenes militantes que emprendieron frentes culturales y artísticos, los cuales jugaron un papel primordial en las discusiones ideológicas del momento y asumían su producción creativa con perspectiva partidaria. Ver Parra Salazar, *A teatro...* y Zapata, Paula Andrea, *El papel del arte y la cultura en el movimiento estudiantil de la Universidad de Antioquia*. Tesis en Historia, Universidad de Antioquia, 2015, <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/14768> [19/04/2021]

46. Parra Salazar, *A teatro...* 92.

47. Miguel Ángel Pardo y Miguel Ángel Urrego. “El movimiento estudiantil de 1971 en Colombia”. *Renovación Magisterial* (5 junio, 2007), <https://www.renovacionmagisterial.org/portada/el-movimiento-estudiantil-de-1971-en-colombia> [19/04/2020].

48. Barón y Ordóñez, *Rojo y más rojo...* 84-87.



Imagen 4. Colombia, febrero de 1971. Nirma Zárate y Diego Arango / Taller 4 Rojo y Clemencia Lucena Fotoserigrafía sobre papel, 100x70cm, 1971

estudiantil, las prácticas represivas de las directivas y la mirada de una estudiante que no apoyó el movimiento. Las fuentes, leídas en conjunto —noticias e imágenes—, permiten comprender una editorial visual que pone en el mismo horizonte a gobierno y directivas universitarias con un fuerte protagonismo de Los Andes.

Como muchos trabajos del Taller 4 Rojo, este cartel fue concebido para circular en calle pero también en espacios artísticos, como la Primera Bial de Artes Gráficas de Cali. Resulta inquietante que su exposición en este evento sucedió en el mes de mayor crisis en la Facultad de Arquitectura y la Escuela de Bellas Artes, cuando se manifestaron públicamente las diferencias entre profesores y directivas universitarias ante decisiones como cerrar matrículas en Bellas Artes bajo argumentos económicos y de impacto social.⁵⁰

Colombia, febrero de 1971 implica una producción artística y cultural que aporta un índice sobre la capacidad de agitación del movimiento estudiantil y la respuesta represiva del Estado; al tiempo, arroja una coordenada sobre el giro político y visual de Lucena durante esos años pues, aunque el cartel encaja en el rol que diferentes organizaciones políticas otorgaron a la producción cultural, aún no responde formalmente a las directrices de Mao que ella y el FC abrazarían desde finales de 1971;⁵¹ esto fue posteriormente expresado en su primera crítica de arte titulada “Formas puras’ y formas políticas”,⁵² cuyo contenido constituye un manifiesto sobre la apuesta cultural del MOIR que luego trasladaría a su producción visual.

A cambio, este cartel contiene una tendencia creativa coincidente de Zárate y Arango con Lucena que se ve en la apuesta contrainformativa que cada uno adelantaba. En el caso de la pareja, se evidencia a través de la apropiación de imágenes de prensa re-articuladas en sus fotoserigrafías e incluso en publicaciones de 1970 y 1971;⁵³ en Lucena, se nota al trasladar información de prensa al dibujo en acuarela con un alto componente de ironía y humor para parodiar eventos sociales como reinados de belleza (según trabajos incluidos en exposiciones de 1968 y 1969), o al copiar imágenes y transcribir textualmente noticias políticas o de gobernantes en sus composiciones, como lo hizo para su exposición de 1970 en la galería Belarca. En el cartel se encuentran ambas operaciones: contrainformación e ironía en torno a un tema sensible para las autoras, vinculadas en algún momento a la Universidad de los Andes⁵⁴ y a la coyuntura que supuso el movimiento estudiantil y las respuestas represivas del gobierno, entre ellas, implementar el Estado de Sitio en varias ciudades.

La definición de tácticas y tesis políticas del MOIR coincidió con la emergencia de un movimiento social integrado por estudiantes de universidades públicas y privadas, organizado para protestar contra políticas de privatización educativa adelantadas en América Latina desde la década anterior, y defender la autonomía universitaria frente al plan Atcon.⁵⁵ En consecuencia, algunos

50. Carolina Loaiza, Felipe González y Juana Hoyos. “De la represión como una de las bellas artes”. *REC* 7 (2011), <https://rec.uniandes.edu.co/?texto=de-la-represion-como-una-de-las-bellas-artes> [19/04/2020].

51. Comprendemos la producción de Lucena en tres momentos según su estilo, tema, y textualidad: antes de 1970, expresivo y crítico frente al rol de la mujer en la sociedad colombiana con citas a imágenes y titulares de prensa; durante 1970, fotorrealista, de crítica social con apropiación de imágenes y titulares de prensa reproducidos tipográficamente; y, desde fines de 1971, como un realismo socialista de agitación política con registros y escenificaciones de dirigentes, militantes y consignas del partido. El trabajo colaborativo de *Colombia, febrero de 1971* corresponde bien con el segundo periodo.

52. Lucena, Clemencia. “Formas puras y formas políticas en el XXII Salón”. *El Tiempo*. Bogotá, 5 de diciembre, 1971.

53. Barón y Ordóñez, *Rojo y más rojo...* 61-82.

54. Zárate fue profesora de Bellas Artes en Los Andes al menos desde 1967 y Lucena había tomado cursos de arte allí.

55. Conocido así por su gestor Rudolph P. Atcon, muchos lo recuerdan como un programa americano para intervenir y privatizar las universidades públicas latinoamericanas (Hernández Arteaga, Isabel. “El programa mínimo de los estudiantes colombianos. Movimiento estudiantil universitario de 1971 por la universidad. Todo un país”. *RHEC, Revista de Historia de la Educación Colombiana*. Vol. 10, No. 10 [2007]: 33 y 34, <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rhec/article/view/1039> [19/04/2021]); lo que motivó un carácter “patriótico y antiimperialista” en el movimiento estudiantil (Cabrera, Francisco. “El Movimiento Estudiantil de 1971, lecciones que deben ser repasadas” [11 de abril, 2011], *Movimiento estudiantil de Colombia 1971* [blog], <http://movimientoestudiantildecolumbia1971.blogspot.com/2011/05/el-movimiento-estudiantil-de-1971.html> [19/04/2021]). Algunos testimonios recuerdan el estallido del movimiento con el hallazgo de documentos que comprometían la gestión de la Universidad del Valle: “Ese Movimiento tenía muchas aristas, muchas causas, pero aquí en Colombia se detonó porque los estudiantes de la Universidad del Valle se tomaron la rectoría y encontraron unos documentos para implantar sistemas de educación norteamericanos “que hoy son los que imperan en todas partes”. Ver: Camacho, Ricardo. “Entrevista a Ricardo Camacho por Juan Diego Arias”. *Teatro Libre 40 años*. Nathalia Contreras Álvarez (Ed.). Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014, 51.

LUCENA, Clemencia

Colombia

Nace en Colombia en 1945. Actualmente reside en Bogotá

ESTUDIOS.- Escultura en el Taller de Edgar Negret en La Universidad de los Andes.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES.- 1967, Galería Gribo Negro, Bogotá, 1968, Galería Ud., Bogotá, Galería Madriguera, Caracas. 1970, Galería Belarca, Bogotá.

EXPOSICIONES COLECTIVAS.- 1968, "Los que son", Galería Marta Traba, Bogotá. I Salón Austral y Colombiano de Dibujo y Grabado, Cali. 1970 "Dibujantes Jóvenes", Sala Gregorio Vasquez, Bogotá, II Bial de Arte de Medellín. "Arte Erótico", Galería Belarca, Bogotá, XXI Salón de Artistas Nacionales, Museo Nacional, Bogotá. Exposición Panamericana de Artes Gráficas, Museo La Tertulia, Cali. 1971, Exposición de la Colección Permanente del Museo de Arte Moderno, Bogotá.



- ☐ "NUESTROS PREMIOS SON ENCICLOPEDIAS PORQUE RESUELVEN TODOS LOS PROBLEMAS A ESTUDIANTES Y PROFESORES", tinta china y témpera, 1971, 1.50 x 1.10
- ☐ "COLOMBIA, FEBRERO DE 1971", fotostecn, 1971, 1.00 x 70



129

Imagen 6. Página 148 del catálogo de la Primera Bial Panamericana de Artes Gráficas de Cali. Museo de Arte Moderno La Tertulia. Impresión Offset sobre papel. 18 x 18 cm. 1971.



Imagen 7. Vista de exposición con obra de Clemencia Lucena (*Sin título*, 1971). Diapoteca Biblioteca Luis Ángel Arango.



Imagen 8. *S/T (Homenaje a Tuto González)*.
Nirma Zárate y Diego Arango / Grupo Taller 4
Rojo. Serigrafía sobre papel. 100 x 70 cm. 1971.

56. Algunas fuentes atribuyen a la JUPA la mayor relevancia en este paro estudiantil. Ver: Sánchez, Diego. “Movimiento estudiantil de 1971. El corto verano de la alegría”. *Desde abajo*. [19 de febrero, 2011]. <https://www.desdeabajo.info/ediciones/item/8795-movimiento-estudiantil-de-1971-el-corto-verano-de-la-alegr%C3%A1-Da.html>; Acevedo y Samacá, “Juventudes...” 212 y 221; y Rudas, “La violencia...”, 76-78). Si se tiene en cuenta el origen de este movimiento en la Universidad Nacional así como la recepción del MOIR en la Universidad de los Andes, vale comprenderlo como una plataforma que articuló estudiantes de universidad pública y privada. Ver Marulanda, Libaniel. “La noche que estrenamos La Internacional”. *El Quindiano*, 1 de mayo de 2020. <https://www.elquindiano.com/noticia/18582/la-noche-que-estrenamos-la-internacional> [19/04/2020], y “La noche que estrenamos La Internacional”. *La Crónica del Quindío*. 19 de febrero de 2012. https://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-la_noche_que_estrenamos_la_internacional-seccion-la_general-nota-42848 [19/04/2020].

57. Parra Salazar, *A teatro...* 68 y 97.

58. Loaiza, González y Hoyos, “De la represión...”.

59. Camacho, “Una aventura...”, 63.

60. Bonnet, Piedad. “Entrevista a Piedad Bonnet por Diego García Moreno”. *Teatro Libre 40 años*. Nathalia Contreras Álvarez (Ed). Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014, 40.

61. Plata, Jorge. “Entrevista a Jorge Plata por Diego García Moreno”. *Teatro Libre 40 años*. Nathalia Contreras Álvarez (Ed). Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014, 156. Otras publicaciones recrean ficcionalmente testimonios como estos: “existían simpatías con el marxismo y, por iniciativas individuales, algunos de los miembros del grupo acolitaron la realización de happenings que, en los momentos de agitación, ayudaban a movilizar a las masas de estudiantes”. Ver Loaiza, González y Hoyos, “De la represión...”.

62. Ospina, “El último...”.

63. Momento que coincidió con el egreso de Camacho, cuando se unió al Teatro Estudio de la Universidad Nacional antes de fundar el Teatro Libre en 1973. En consecuencia con líneas de acción del FC, en el Teatro Libre conformó un Taller de Dramaturgia junto a Sebastián Ospina (del proceso TEUA), Jairo Aníbal Niño (llegado de Medellín) y Esteban Navajas quienes escribieron siete obras para vincular masas populares y militancia a través del teatro; esto caracterizó esos trabajos en línea maoísta (Parra Salazar, *A teatro...*, 15) y antagonicos a la “creación colectiva”

universitarios se articularon con el MOIR a través de la Juventud Patriótica (JUPA)⁵⁶ o de grupos culturales, seducidos por el lugar central que allí ocupaban las manifestaciones artísticas y culturales como herramientas de transformación política. Así sucedió con varios estudiantes vinculados al teatro universitario impulsado en Medellín por Jairo Aníbal Niño desde la Universidad Nacional y la Universidad de Antioquia,⁵⁷ al igual que con otros de diferentes carreras en la Universidad de Los Andes que participaron en el Teatro Experimental de la Universidad de los Andes (TEUA) y simpatizaron con el MOIR o militaron allí.⁵⁸

El TEUA inició en 1967 bajo la dirección de Ricardo Camacho mientras él era estudiante y militaba en Sol Rojo y Fusil.⁵⁹ Varios testimonios describen *happenings* y *sketch teatrales* que el grupo realizó desde 1968 en el espacio abierto del campus, como recuerda Piedad Bonnet:

... ahí había una efervescencia maravillosa y una de las cosas lindísimas que pasó en la Universidad de los Andes, donde pasaron muchas, porque era una época de una intensidad extraordinaria, fue todo lo que tuvo que ver con el teatro: con los *happenings*, por ejemplo; nosotros estábamos bombardeados todo el tiempo por estímulos artísticos,⁶⁰

y Jorge Plata:

Eso debió ser entre finales de los 60 y principios de los 70, antes de fundar el Teatro Libre. Los grupos de teatro improvisaban en las esquinas del centro de la ciudad con los temas de las protestas. Nosotros también hacíamos ese tipo de teatro, *happenings*.⁶¹

Posiblemente, estos testimonios corresponden a un contexto de movilización y huelga estudiantil relacionado con el funcionamiento interno de la universidad o el alza de matrículas, como sucedió también con “el escalero” de 1968 señalado por Lucas Ospina:

...un plantón en las escaleras de entrada a la universidad. Durante este “escalero” por el alza en las matrículas, hubo presentaciones del Grupo de Teatro, diseño de carteles y pancartas, periódicos murales, pequeñas improvisaciones musicales y los famosos *happenings*, donde los artistas jugaban un papel principal.⁶²

Estas experiencias vinculadas a lenguajes teatrales, plásticos, gráficos y musicales cobraron vigor durante el paro estudiantil entre 1970 y 1971. Su

capacidad de movilizar socialmente a partir de prácticas culturales que encarnaron formas de imaginación política y autorrepresentación —esto es, su fuerza performativa— explican la manera en que la Universidad decidió disolver los grupos de teatro en el segundo semestre de 1971.⁶³ Paralelamente hubo presiones sobre la comunidad estudiantil y profesoral de la Facultad de Bellas Artes y Arquitectura que condujo al cierre de la primera, como explicaremos enseguida.

El ambiente universitario fue fundamental en lo político y en lo cultural para la consolidación del MOIR como partido, con un particular ahínco en el ambiente uniandino. Es significativo que aunque existen investigaciones sobre el campo teatral y musical como las citadas en este documento, el rol de las Artes Plásticas en el FC no tiene estudios similares y las fuentes encontradas en nuestra pesquisa abordan muy limitadamente el aporte de pintores y artistas plásticos. Solo un par de documentos permiten reconstruir el cierre de la escuela de Bellas Artes de los Andes bajo la coyuntura del movimiento estudiantil, tras la suspensión de nuevas matrículas a mediados de 1971, y la expulsión de algunos estudiantes y profesores, pues distintas formas de censura han operado alrededor de este episodio, no solo por intereses institucionales como sugiere Juana Hoyos, sino también por lo que pudo representar emocionalmente para muchos de sus protagonistas.⁶⁴

Justamente esto motiva nuestro interés por considerar la producción visual de TAR en paralelo al aporte teatral pues, así como muchos estudiantes del TEUA se vincularon al movimiento estudiantil o a militar en el MOIR, varios estudiantes de la escuela de Bellas Artes y Arquitectura siguieron un proceso semejante.⁶⁵ A la par de los *happenings* un grupo de estudiantes cercanos al MOIR organizó una exposición de arte en pleno paro y pronto, del mismo modo que el teatro fue a la calle como vehículo de agitación, las imágenes producidas por TAR acompañaron huelgas y movilizaciones del partido. Es posible identificar las correspondencias de estas condiciones entre testimonios publicados y algunas entrevistas que realizamos. Esa “Exposición de la Escuela de Bellas Artes” se anunció para el 14 de mayo de 1971 y existe un cartel y folleto con portada en serigrafía, presumiblemente realizadas bajo orientación de Nirma Zárate.⁶⁶ Por otra parte, Carmen Escobar la recuerda como un evento cultural realizado en el contexto del movimiento estudiantil; este contó con la participación de estudiantes —como ella— activos en el paro, particularmente mujeres (como la mayoría de estudiantes de esta Escuela), y que muy pronto integrarían el FC del MOIR como María Victoria “la mona” Benito que, según Escobar, es quien aparece en la imagen del cartel tras el umbral de ingreso y manejando un bastidor de serigrafía.⁶⁷ El folleto incluye un texto del profesor Juan Cárdenas sobre el rol de las artes visuales en la producción de conocimiento y al debate

de La Candelaria y el TEC diferenciando dramaturgo, director y actor (González, Patricia. “Jairo Aníbal Niño: un dramaturgo colombiano”. *Latin American Theatre Review*. Vol. 15, No. 2 (1982): 35-44. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/484/459>)

64. Aunque existen pocos testimonios resultan útiles los recreados por Loaiza, González y Hoyos (“De la represión...”), y Ospina (“El último...”).

65. Loaiza, Gonzáles y Hoyos (“De la represión...”) describen un movimiento estudiantil sin líderes de Bellas Artes y aclaran que el TEUA —contrario al imaginario— no dependía de Bellas Artes sino de Bienestar Universitario; entonces lo integraron estudiantes de diversas carreras mientras los de Bellas Artes aportaron escenografía, vestuario y carteles.

66. Barón y Ordóñez, *Rojo y más rojo...* 53-57.

67. Carmen Escobar y Nelly Rojas, entrevista con los autores, Bogotá, 2 de agosto de 2017.

sobre la “utilidad” social de las artes; la última página incluye un texto, presumiblemente realizado por los estudiantes, que continúa la idea y permite entender el evento con participación de estudiantes y profesores, como un ejercicio de autorrepresentación de la Escuela en un momento de crisis interna inmerso en la coyuntura general de la Universidad. Es así que el escenario de agitación estudiantil en los Andes, previo al cierre de la Escuela de Bellas Artes, se constituyó en la mejor cantera de TAR.

Paulatinamente, la militancia juvenil de la JUPA, el TEUA y TAR en la Universidad de los Andes y otros nichos se fue articulando poco a poco con el horizonte de formación política trazado por el MOIR. Así lo registran los testimonios de Nelly Rojas, Carmen Escobar y Elvira Cantillo cuando describen la producción visual de TAR en actividades moiristas, por ejemplo en la jornada de murales colectivos en el espacio público de Manizales en 1980 para denunciar la invasión imperialista rusa en Afganistán y una serie de carteles para la conmemoración del centenario de la muerte de Marx en 1983 (que incluyó un busto realizado por Rojas y emplazado en Villavicencio);⁶⁸ así también figuran las actividades de conmemoración del movimiento comunero en varias poblaciones del departamento de Santander durante 1981, que incluyeron presentaciones teatrales, tertulias musicales y producción visual en pancartas, murales y carteles como recuerdan Felipe Arango, Álvaro Arcos y Eduardo Cárdenas.⁶⁹

Esa multidisciplinariedad se manifestó también en el trabajo de campo de grupos de teatro, músicos y pintores cumplido en áreas rurales para investigar y preparar sus puestas en escena, composiciones y representaciones realistas de campesinos y obreros, una práctica que impulsó a algunos artistas a “descalzarse” como lo hicieron Linda Jaime y Elvira Cantillo en Sopó, Nemocón y Magangué.⁷⁰ Para algunos, esta práctica fue inspirada en los “médicos descalzos” de la República Popular China, cuando muchos intelectuales del Frente Cultural se volcaron en un ejercicio de inmersión social radical en áreas rurales para participar directamente en la organización de las bases populares. Se les llamó “descalzos”, como una metáfora sobre el despojo del símbolo burgués de los zapatos con la “convicción por hacer los cambios sociales y políticos siendo protagonistas de los mismos”.⁷¹

Esta vinculación de TAR e integrantes del FC con la “campana de descalzos” facilitó la programación de actividades culturales de carácter conmemorativo, realizadas directamente en contextos rurales, como lo señala Abelardo Díaz:

...es de destacar la labor de los descalzos en la promoción de actividades en fechas históricas para la izquierda mundial y nacional, como el primero de mayo, el 8 de marzo, la Rebelión de los Comuneros (1781) y la Masacre de las Bananeras (diciembre de 1928). En lugares insospechados llegaron a realizarse por primera vez conmemoraciones de las efemérides con desfiles,

68. Carmen Escobar y Nelly Rojas, entrevista con los autores, Bogotá, 31 de agosto de 2017; y Elvira Cantillo, entrevista con los autores, Bogotá, 6 de septiembre de 2017.

69. Entrevista con los autores, ver lista de referencias.

70. Cantillo, entrevista.

71. Morales Estrada, “El MOIR...”, 87 y 126.

72. Díaz Jaramillo, José Abelardo. “Ir a las masas. El Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario y la Campaña de los Pies Descalzos”. *Istor: revista de historia Internacional*, 64 (2016): 82. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5603467>



Imagen 9. *S/T* (Cartel para difusión sobre la “Exposición de la Escuela de Bellas Artes, Universidad de los Andes”). Talleres de serigrafía de la Universidad de los Andes dirigidos por Nirma Zárate. Fotoserigrafía sobre papel. 70 × 50 cm. 1971.



Imagen 10. *Catálogo de la “Exposición de la Escuela de Bellas Artes, Universidad de los Andes”*. Nirma Zárate. Fotoserigrafía y tipografía sobre papel. 20 × 20 cm. 1971.

carteles y actos especiales, que sirvieron para difundir una cultura política que tradicionalmente estaba concentrada en las ciudades.⁷²

Felipe Arango también recuerda su vinculación a la JUPA cuando cursaba Arquitectura en los Andes durante el paro estudiantil; seis meses después, se integró al Frente de Barrios donde participó en la realización de carteles y pasacalles para manifestaciones y, más adelante, para la campaña de Alberto Zalamea al Congreso en las elecciones de mitaca en 1972.⁷³ Aquella campaña popularizó proclamas firmadas por Zalamea y Francisco Mosquera que resumían en enfoque intelectual y cultural del MOIR, como “luchar por una cultura nacional y científica al servicio de las grandes masas populares. Apoyar las luchas de los estudiantes, a maestros y profesores a favor de una enseñanza gratuita y obligatoria para todos los colombianos” y la recordada consigna de “apoyar la lucha por la creación y la defensa de un arte revolucionario”.⁷⁴ En resumen, la operación del FC del MOIR propició una producción transversal de las prácticas artísticas para articular su aportación con el trabajo político como procuraron varios partidos y movimientos en nuestro contexto:

En Colombia los partidos de izquierda pensaron en la política cultural como un gran movimiento de masas que llevara su ideología a amplios sectores de la población, a través de lo que denominaban la “propaganda disfrazada”, es decir, a través de medios que no fueran explícitamente políticos y que pudieran pasar como inofensivos ante las autoridades civiles y militares” [...] “la cuestión de cómo comunicarse con las masas de manera contundente, clara, rápida, económica y segura se tornó en un asunto cada vez más importante dentro de los proyectos revolucionarios, pues ganar la simpatía y apoyo de la población era un factor que decidía el triunfo o la derrota de la revolución. Los partidos de izquierda, en particular, y el movimiento popular, en su conjunto, buscaron participar en la producción y circulación de información, y para ello se valieron de todos los medios de comunicación que encontraron a su alcance⁷⁵.

Siguiendo a Parra, queda por revisar de qué manera lo asumió el MOIR, desde su definición maoísta y como partido de nueva democracia.

PERFORMATIVIDAD DE LAS IMÁGENES, IMAGINACIÓN POLÍTICA Y AUTORREPRESENTACIÓN

El giro entre el MOEC y el MOIR determinó en la experiencia de vida de Francisco Mosquera su comprensión del estudiantado como base ideológica de la revolución

73. Arango, entrevista.

74. Mosquera, Francisco. “Vamos a la lucha electoral”. *Tribuna Roja*. Bogotá, enero de 1972.

75. Parra Salazar, *A teatro...* 92.

y la preparación del programa político del MOIR, en paralelo al quiebre chino-soviético en escala continental. En cierto modo, Mosquera rompió con La Habana como Mao con Moscú para abrazar un horizonte político y cultural que dio con una interpretación escalada de la nueva democracia y la revolución cultural en Colombia, dispuestas a intervenir y transformar el horizonte de su proyecto político a través de la cultura, el arte y las imágenes. Se percibe como si esa comprensión del rol del arte y la cultura permitiera imaginar la integración de un horizonte ideológico mundial con una perspectiva localizada dispuesta a la producción visual.

La coyuntura de ese momento histórico, entre 1969 y 1971, describe un contexto en el que las bases ideológicas del maoísmo se abrieron camino en un nuevo proyecto político —el del MOIR— con un horizonte de acción novedoso incluso para el maoísmo, pero que aún no había confiscado sus propuestas estéticas en términos formales; así corresponde al lenguaje gráfico de *Colombia, febrero de 1971*, el carácter de los *happenings* en la Universidad de los Andes durante el movimiento estudiantil y la referencia a Picasso en el cartel del I Encuentro de los Trabajadores del Arte Revolucionario, una organización que condujo la capacidad de imaginar y asumir roles en el partido bajo un ejercicio de autorrepresentación artística. Pero bastarían unos pocos meses para que el proyecto estético de Mao se aclimatará en la orientación del MOIR al TAR, con textos de Clemencia Lucena como “‘Formas puras’ y formas políticas en el Salón”, publicado el 5 de diciembre de 1971 en *El Tiempo*, muy próximo a la asimilación definitiva de la política de nueva democracia declarada entusiastamente por el MOIR en “Vamos a la lucha electoral”, firmado por Mosquera en el cuarto número de *Tribuna Roja* de enero de 1972.

El despliegue interdisciplinar del FC permitió una producción de imágenes en diversos lenguajes artísticos desde nichos de conceptualización colectiva consecuentes con la política de intervención popular del partido. Entonces, la performatividad visual de estas imágenes, estimuladas por una orientación ideológica particular pero en pugna con disciplinas teóricas del arte de su tiempo, propició comportamientos, organizaciones, campañas, movilizaciones, acciones y proyecciones que mediaron la imaginación política de los militantes que participaron allí, las bases populares acompañadas por el partido y los testigos de aquel momento, animando o confrontando su reacción a tal agenciamiento.

Lejos de trazar una apología sobre la gesta cultural del MOIR, este relato describe un lugar de la memoria que irónicamente resulta novedoso, pues la reconstrucción de esas imágenes activa sus relatos y la vigencia del pasado como



una cápsula del tiempo, una vinculación de momentos que les instala en un nuevo ciclo de imaginación política para confrontar una parte del presente.....

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Tarazona, Álvaro y Diana Crucelly González Rey. “Movimiento y protesta estudiantil en Colombia (1971). Una lectura desde la organización gremial por el cogobierno universitario y la memoria de protagonistas y testigos”. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 16 (2012): 221-242, DOI: 10.18273/revanu
- Acevedo Tarazona, Álvaro y Gabriel David Samacá Alonso. “Juventudes universitarias de izquierda en Colombia en 1971: un acercamiento a sus discursos ideológicos”. *Historia Caribe* Vol. 8, No. 22 (2013): 195-229, http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Historia_Caribe/article/view/925
- Acevedo Tarazona, Álvaro. “Ideología revolucionaria y sociabilidad política en los grupos universitarios maoístas de los años 60 y 70 en Colombia”. *Historia Caribe* Vol. 9, No. 28 (2016): 149-175, <https://doi.org/10.15648/hc.28.2016.6>
- Álvarez Contreras, Nathalia, ed. *Teatro Libre 40 años*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.
- Archila Neira, Mauricio. “El maoísmo en Colombia: la enfermedad juvenil del marxismo-leninismo”. *Controversia* 190 (2008): 148-195. <https://www.revistacontroversia.com/index.php?journal=controversia&page=article&op=view&path%5B%5D=145>
- Barón Pino, María Sol Irene y Camilo Ordóñez Robayo. *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014.
- Barón Pino, María Sol Irene, Gabriela Pinilla y Camilo Ordóñez Robayo. *Movimiento hacia la izquierda*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016.
- Barón Pino, María Sol Irene. “Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena”. *Revista Vozal* 1 (2011), <http://revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-ucena>
- Bonnet, Piedad. “Entrevista a Piedad Bonnet por Diego García Moreno”. *Teatro Libre 40 años*. editado por Nathalia Contreras Álvarez, 37-44. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.

- Brea, José Luis. “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: ed. Akal, 2005.
- Cabrera, Francisco. “El Movimiento Estudiantil de 1971, lecciones que deben ser repasadas” (11 de abril, 2011). *Movimiento estudiantil de Colombia 1971* (blog) <http://movimientoestudiantildecolombia1971.blogspot.com/2011/05/el-movimiento-estudiantil-de-1971.html>
- Camacho, Ricardo. “Entrevista a Ricardo Camacho por Juan Diego Arias”. En *Teatro Libre 40 años*, editado por Nathalia Contreras Álvarez, 47-69. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.
- Camacho, Ricardo. “Una aventura intelectual permanente”. *Francisco Mosquera. 21 autores en busca de un personaje*. Bogotá: MOIR, 2000. <http://www.elfogonero.org/anterior/publicaciones/21aut.htm>
- Díaz Jaramillo, José Abelardo. “Del liberalismo al maoísmo: encuentros y desencuentros políticos de Francisco Mosquera Sánchez, 1958-1969”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* Vol. 38, No. 1 (2011): 141-176, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/23184>
- Díaz Jaramillo, José Abelardo. “Ir a las masas. El Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario y la Campaña de los Pies Descalzos”. *Istor: revista de historia Internacional* 64 (2016): 65-93. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5603467>
- Díaz Jaramillo, José Abelardo. “Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu”. *Revista Colombiana de Sociología* Vol. 42, No. 1 (2019): 271-291. <https://doi.org/10.15446/rcs.v42n1.66631>
- Eraso, Mónica, Emilio Tarazona y Ana María Villate. “Un asalto satírico contra los cánones de belleza. Enfoque a la obra temprana de Clemencia Lucena”. *Calle 14* Vol. 12, No. 1 (2017): 126-13. <https://doi.org/10.14483/21450706.11908>
- Escuela de Bellas Artes. *Exposición de Arte de la Facultad de Arquitectura y Arte*. Bogotá: Universidad de los Andes, 1971.
- Gamboa, Alejandro. *Taller 4 Rojo: Entre la práctica artística y la lucha social*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2011.
- Garrido Hormaza, Mariana. “Clemencia Lucena en los años setenta: arte y activismo como proyecto participativo”. Tesis Historia del Arte, Universidad de los Andes, 2014. <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/17562>
- Giunta, Andrea. “Mujeres entre activismos”. *Caiana* 4 (2014), http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&cobj=149&vol=4

- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Madrid: Siglo XXI, 2008.
- González; Patricia. “Jairo Aníbal Niño: Un dramaturgo colombiano”. *Latin American Theatre Review* Vol. 15, No. 2 (1982): 35-44. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/484/459>
- Greppi Seveso, Iván. “El movimiento estudiantil colombiano 40 años: del Programa Mínimo a Palmira al Programa Mínimo de Bogotá (1971-2011)”. En *IV Jornadas de Estudio y Reflexión sobre el Movimiento Estudiantil Argentino y Latinoamericano*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lujan — CEISO, 2012. <http://conflictosocialiigg sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/72/2018/05/4-Greppi.pdf>
- Grossberg, Lawrence. “El corazón de los estudios culturales”. *Estudios culturales en tiempo futuro*. México: Siglo XXI, 2012.
- Gutiérrez Castañeda, David, et al. *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo*. Bogotá: Editorial la Bachué, 2016.
- Hernández Arteaga, Isabel. “El programa mínimo de los estudiantes colombianos. Movimiento estudiantil universitario de 1971 por la universidad. Todo un país”. *RHEC, Revista de Historia de la Educación Colombiana* Vol. 10, No. 10 (2007): 29-57, <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rhec/article/view/1039>
- Hernández Ortiz, Rodolfo Antonio. “El Davis, génesis del maoísmo en Colombia: incidencia del pensamiento de Mao Tse Tung en el sur del Tolima”. *Goliardos* 16 (2012), 77-87. Bogotá, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/gol/article/view/44884>
- Herrera Buitrago, María Mercedes. “Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta”. *Memoria y sociedad* Vol. 16, No. 33 (2012): 121-134, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoy sociedad/article/view/8317>
- Loaiza, Carolina, Felipe González y Juana Hoyos. “De la represión como una de las bellas artes”. *REC* 7 (2011), <https://rec.uniandes.edu.co/?texto=de-la-represion-como-una-de-las-bellas-artes>
- Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.
- Lucena, Clemencia. “Formas puras y formas políticas en el XXII Salón”. *El Tiempo*. Bogotá, 5 de diciembre, 1971.
- Mahecha, María Victoria. “Clemencia Lucena, una artista...”. Tesis de especialización en Historia y Teoría del Arte, Universidad de los Andes, 2007.

- Marulanda, Libaniel. “La noche que estrenamos La Internacional”. *El Quindiano*, 1 de mayo de 2020. <https://www.elquindiano.com/noticia/18582/la-noche-que-estrenamos-la-internacional>
- Marulanda, Libaniel. “La noche que estrenamos La Internacional”. *La Crónica del Quindío*, 19 de febrero de 2012. https://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-la_noche_que_estrenamos_la_internacional-seccion-la_general-nota-42848
- Miñana, Carlos. “Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la ‘música colombiana’”. *Trashumante. Revista Americana De Historia Social* 15 (2020): 150-72. <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a07>
- Morales Agudelo, Jorge Alberto. “A 50 años de la fundación del MOIR como proyecto sindical: algunas precisiones históricas”. *Nueva Gaceta* (2019), <http://nuevagaceta.co/inicio/50-anos-fundacion-moir-proyecto-sindical-precisiones-historicas>
- Morales Estrada, Esteban. *El MOIR y su política de los “Pies descalzos” como materialización de la ideología maoísta en Colombia, 1969-1990*. Tesis de Historia, Universidad de Antioquia, 2014. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/14815>
- Mosquera, Francisco. “Vamos a la lucha electoral”. *Tribuna Roja* 4. Bogotá, enero 1972.
- Mosquera, Francisco. Octubre, 1965. “Hagamos del MOEC, un autentico partido Marxista-Leninista” (octubre, 1965), <http://www.cedema.org/ver.php?id=1879>
- Mosquera, Francisco. Octubre, 1965. “Hagamos del MOEC, un autentico partido Marxista-Leninista” (octubre, 1965), <http://www.cedema.org/ver.php?id=1879>
- Mosquera, Francisco. *Unidad y combate*. Bogotá, Tribuna Roja Editores, 2009.
- Munévar Ortiz, Adriana Marcela. “Proyecto educativo del MOIR: memoria de una agrupación política”. Tesis de Maestría en Educación. Universidad Pedagógica Nacional, 2017. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/993>
- Ospina, Lucas. “El último estudiante de arte de la Universidad de los Andes (un collage de Pedro Manrique Figueroa)”. *Cero setenta* (2016), <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/el-ultimo-estudiante-de-arte-de-la-universidad-de-los-andes-un-collage-de-pedro-manrique-figueroa/>
- Pardo, Miguel Ángel y Miguel Ángel Urrego. 2007. “El movimiento estudiantil de 1971 en Colombia”. *Renovación Magisterial*. <https://www.renovacionmagisterial.org/portada/el-movimiento-estudiantil-de-1971-en-colombia> [19/04/2020].

- Parra Salazar, Mayra Tatiana. *A teatro camaradas*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2015. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/9396>
- Plata, Jorge. “Entrevista a Jorge Plata por Diego García Moreno”. En *Teatro Libre 40 años*, editado por Nathalia Contreras Álvarez, 155-162. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.
- Rivera, Óscar. 2000. “Entre cañaduzales nos relata la historia del MOEC”. *Francisco Mosquera. 21 autores en busca de un personaje*. Bogotá: MOIR, 2000. <http://www.elfogonero.org/anterior/publicaciones/21aut.htm>
- Robledo, Beatriz Helena. “Hilos para una historia. Los títeres en Colombia”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* Vol. 24, No. 12 (1987): 56-72. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2957
- Rudas, Nicolás. “La violencia y sus resistencias en la Universidad Nacional de Colombia. Seis décadas de revolución y democracia en el campus”. Tesis de Maestría en Sociología. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2019. <http://bdigital.unal.edu.co/71966/>
- Sánchez, Diego. “Movimiento estudiantil de 1971. El corto verano de la alegría”. *Desde abajo* (19 de febrero, 2011). <https://www.desdeabajo.info/ediciones/item/8795-movimiento-estudiantil-de-1971-el-corto-verano-de-la-alegr%C3%ADa.html>
- Tse Tung, Mao. “Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura”. En *Obras escogidas de Mao Tse Tung*. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras, 1972.
- Valverde, Humberto y Collazos, Óscar. “Entrevista a Francisco Mosquera”. *Colombia: tres vías a la revolución*. Bogotá: Círculo Rojo, 1972. <http://www.juventudpatriotica.com/portada/sites/default/files/adjuntos/2014/08/COLOMBIA%20Tres%20vias%20a%20la%20revoluci%C3%B3n.pdf>
- Zalamea, Alberto, et al. *Francisco Mosquera. 21 autores en busca de un personaje*. Bogotá: MOIR, 2000. <http://www.elfogonero.org/anterior/publicaciones/21aut.htm>
- Zalamea, Alberto. “Entusiasmo por la plataforma de lucha del Frente Popular del MOIR”. *Tribuna Roja* 5. Bogotá, 23 febrero, 1972.
- Zapata, Paula Andrea. “El papel del arte y la cultura en el movimiento estudiantil de la universidad de Antioquia”. Tesis de Historia, Universidad de Antioquia, 2015. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/14768>

Material fonográfico

Martínez, Gustavo. Curador. S.f.. *Cantos de lucha*. Bogotá: Ediciones Bandera Roja.

Esfera. Grupo de Arte Popular. Ca.1967. Bogotá: Industria Musical del Sonido.

Martínez, Gustavo. Ca.1976. *Cantos del cañal*. Grabación personal.

Entrevistas

Arango, Felipe y Gustavo Martínez. Entrevista con los autores. Bogotá, 6 abril 2018.

Arango, Felipe y Carmen Escobar. Entrevista con los autores. Bogotá, 24 enero 2018.

Arcos, Álvaro. Entrevista con los autores. Cali, 10 julio 2018.

Cantillo, Elvira. Entrevista con los autores. Bogotá, 6 septiembre 2017.

Cárdenas, Eduardo. Entrevista con los autores. Medellín, 26 marzo 2019.

Escobar, Carmen y Nelly Rojas. Entrevista con los autores. Bogotá, 2 agosto 2017.

Escobar, Carmen y Nelly Rojas. Entrevista con los autores. Bogotá, 31 agosto 2017.

Escobar, Carmen y Nelly Rojas. Entrevista con los autores. Bogotá, 31 mayo 2017.

Gamboa, Jorge. Entrevista con los autores. Cali, 10 julio 2018.

BILINGUAL ARTICLE

COLOMBIA 1971: REVOLUTIONARY ART WORKERS AND STUDENT MOVEMENT

MARÍA SOL BARÓN, PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA, COLOMBIA

CAMILO ORDÓÑEZ, UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CLADAS, COLOMBIA

Colombia 1971: Trabajadores del Arte Revolucionario y movimiento estudiantil

Colombia 1971: trabalhadores da arte revolucionária e o movimento estudantil

Reception: June 23, 2021. Acceptance: August 18, 2021. Modifications: September 1, 2021

DOI: <https://doi.org/10.25025/hart.11.2022.03>

MARÍA SOL BARÓN PINO

Is a professor, researcher, and curator. She studied fine arts at Universidad de Los Andes and holds a master's degree in Art History and Theory from Universidad Nacional de Colombia. She currently serves as a professor and coordinator of the research area of the department of visual arts at Pontificia Universidad Javeriana.

CAMILO ORDÓÑEZ ROBAYO

Is an artist, curator, and university professor. He holds a Master's degree in fine arts from Universidad Nacional de Colombia and a Master's degree in art studies from the school of arts - ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. He currently serves as a professor at the school of arts, ASAB, at Universidad Distrital Francisco José de Caldas and at the department of visual arts at Pontificia Universidad Javeriana.

In 2008, Barón and Ordóñez established Equipo TRansHisTor(ia), a collective dedicated to research, curatorship, and publications that link artistic practices and visual culture to consider diverse forms of political imagination and problems related to the economy. Their curatorships and publications include *Múltiples y Originales. Arte y cultura visual en Colombia; años 70* (2010-2019); *Rojo y más Rojo. Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa* (2012-2014); *Con Wilson... dos décadas vulnerables, locales y visuales* (2014); *Sal vigua* (2015); *La nariz del diablo* (2017); *De la vía armada a la Vía Láctea. Monos e historietas de Joe Broderick* (2018); *Unidad y Combate. Clemencia Lucena y los trabajadores del arte revolucionario. Arte, agitación y propaganda en el Frente Cultural del MOIR* (2019); y *Contrainformación. El revés de la trama* (2019).

ABSTRACT:

The emergence of the Cultural Front (FC) of the Revolutionary Independent Labor Movement (MOIR) was a space for artistic practices with a partisan vocation focused on propaganda, social unrest, and political militancy. Crossing history, art history, and visual studies, we reconstruct the forms of political imagination that allowed them to project artistic and cultural practices with a vocation to intervene and transform the reality that MOIR embraced, in the context of the new left in Colombia and the consolidation of a student movement in 1971. We consider that this niche, contextualized and interdisciplinary, fostered the performativity of images in MOIR's visual culture that today function as a place of memory to reconsider that moment and its survival.

KEYWORDS:

Clemencia Lucena, MOIR, Revolutionary art workers, Art and politics, Student movement, Visual culture in Colombia.

Barón Pino María Sol y Ordóñez Robayo Camilo. "Colombia 1971: Trabajadores del Arte Revolucionario y movimiento estudiantil". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* n.º 11 (2022). 39-93. <https://doi.org/10.25025/hart.11.2022.03>

RESUMEN:

La emergencia del Frente Cultural (FC) del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR) fue un espacio para prácticas artísticas con vocación partidaria, volcadas en propaganda, agitación social y militancia política. Cruzando historia, historia del arte y estudios visuales, reconstruimos formas de imaginación política que permitieron proyectar prácticas artísticas y culturales con una vocación por intervenir y transformar la realidad que abrazó el MOIR, en el contexto de las nuevas izquierdas en Colombia y la consolidación de un movimiento estudiantil en la década del setenta. Consideramos que ese nicho, contextualizado e interdisciplinar, propició una performatividad de imágenes en la cultura visual del MOIR que hoy funcionan como un lugar de la memoria para reconsiderar aquel momento y su supervivencia.

PALABRA CLAVE:

Clemencia Lucena, MOIR, Trabajadores del Arte Revolucionario, Arte y política, Movimiento estudiantil, Cultura visual en Colombia.

RESUMO:

O surgimento do Frente Cultural (FC) do Movimento Obreiro Independente Revolucionário (MOIR) foi um espaço para práticas artísticas com vocação partidária, com ênfase em fazer propaganda política, agitação social e militância. Com aproximações da história, da história da arte e dos estudos visuais, fizemos uma reconstrução de formas de imaginação política que permitiram-nos projetar práticas artísticas e culturais de vocação interventora e transformadora da realidade que impulsionou o MOIR, no contexto das novas esquerdas em Colômbia e a consolidação de um movimento estudantil na década dos anos setenta. Consideramos que esse nicho, contextualizado e interdisciplinar, incentivou uma performatividade de imagens da cultura visual do MOIR que até hoje funciona como local da memória e de consideração desse momento e a sua supervivência.

PALAVRAS-CHAVE:

Clemencia Lucena, MOIR, trabalhadores da arte revolucionária, arte e política, movimento estudantil, cultura visual em Colômbia.

Clemencia Lucena (Manizales, December 5, 1945 - Cali, July 24, 1983) was a militant of the Revolutionary Independent Labor Movement (MOIR)¹ and was part of its Cultural Front (FC)² together with intellectuals and artists who called themselves Revolutionary art workers (TAR)³. Lucena was committed to a practice where art and culture were understood as tools for political and ideological transformation according to the MOIR's understanding of Maoist thought. With this in mind, our research, initially focused on Lucena's trajectory, and was extended to that collective in order to propose a narrative that would allow us to understand such a particular production. A crucial step was the collection of visual sources in public, private, or personal archives, and the recording of oral testimonies that we cross-referenced with widely circulated sources (not restricted to the individual trajectory of an author like Lucena or to a creative language) to reconstruct a visual and creative field, where the performativity of the images contributed to building a scenario of social intervention consistent with the political imagination of the FC⁴.

We hope to distance ourselves from recent historiography concentrating on understanding Clemencia Lucena's production as an artist and writer: Mariana Garrido⁵ and María Victoria Mahecha⁶ situate her as a political and militant artist isolated from her collectivity, which serves to confer her a privileged place in the history of art with artistic values of uniqueness and genius that her political party opposed as values proper to bourgeois society and art. We value but distance ourselves from the sociological reading of Abelardo Díaz⁷, who bases his review of her work on the understanding of a particular artistic field that displaces the role of the political tactics that this production allows us to envision. María Mercedes Herrera⁸ values her critical production as a contextualized theory of art, while María Sol Barón⁹, Andrea Giunta¹⁰, and, on the other hand, Mónica Eraso, Emilio Tarazona, and Ana María Villate¹¹, value her trajectory from a feminist perspective. In contrast, in this paper, we approach the collective situation that contextualized her production in art, criticism, and politics.

As a record of the curatorial conception of "Clemencia Lucena y los Trabajadores del Arte Revolucionario. Unidad y Combate. Arte agitación y propaganda en el Frente Cultural del MOIR"¹², this article approaches the germinal moment of the MOIR's FC, which occurred at the same time as the workers' movement being formed as a new democracy Maoist party. This turn of events was consistent with the political and social background of the Colombian student movement of 1971, in which the localized assimilation of Maoist thought —promoted by the MOIR— characterized agitation and propaganda through art, culture, and visibility as necessary political formation agents for Colombia's social transformation. In the words of Francisco Mosquera: "this makes the

1. Movimiento Obrero Independiente Revolucionario.

2. Frente Cultural.

3. Trabajadores del arte revolucionario.

4. Following Brea in "Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad". *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 9, we understand "performativity of images" as the set of cultural practices that integrated the political imagination of the Moirist collectives with exercises of visual self-representation, articulated in the group's organization and political programs; a horizon of "production of reality" with the expectation of intervening and transforming hegemonic power with a contextualized perspective of Maoism.

5. Garrido Hormaza, Mariana. *Clemencia Lucena en los años setenta: arte y activismo como proyecto participativo*. Thesis in Art History, Universidad de los Andes, 2014.

6. Mahecha, María Victoria. *Clemencia Lucena, una artista...* Major Thesis in Art History, Universidad de los Andes, 2007.

7. Díaz Jaramillo, José Abelardo. "Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu". *Revista Colombiana de Sociología*. Vol.42, No.1 (2019): 271-291, <http://dx.doi.org/10.15446/rcs.v42n1.66631>

8. Herrera Buitrago, María Mercedes. "Marta Traba y Clemencia Lucena: dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta". *Memoria y sociedad* 16, No. 33 (2012): 121-134.

9. Barón Pino, María Sol. "Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena". *Revista Vozal* n°1 (2011): <http://revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-lucena> [19/04/2020].

10. Giunta, Andrea. "Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia". *Caiana* 4 (2014). http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=149&vol=4 [19/04/2020].

11. Mónica Eraso, Emilio Tarazona y Ana María Villate. "Un asalto satírico contra los cánones de belleza. Enfoque a la obra temprana de Clemencia Lucena". *Calle 14* Vol.21 No.1 (2017): 126-13, <https://doi.org/10.14483/21450706.11908> [19/04/2020].

12. This museographic interpretation, as we call it, was presented in an old house in Teusaquillo in Bogotá with the support of Juan Pablo Fajardo, who lent the space for his project Piedra Tijera Papel between July and November of this year 2019.

13. Mosquera, Francisco. “Cuestiones fundamentales de la revolución colombiana”. *Unidad y Combate*. Bogotá: Tribuna Roja, 2009, 21, originally published in the trade union newspaper *Unidad* in February 1971.

14. Several MOIR histories acknowledge such a willingness to undertake a cultural revolution led by peasant and worker bases to educate people politically prior to a social revolution: Álvaro Acevedo Tarazona and Gabriel Samacá. “Juventudes universitarias de izquierda en Colombia en 1971: un acercamiento a sus discursos ideológicos”. *Historia Caribe* 8. No.22, (2013): 195-229; Álvaro Acevedo and Diana González. “Movimiento y protesta estudiantil en Colombia (1971). Una lectura desde la organización gremial por el cogobierno universitario y la memoria de protagonistas y testigos”. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* No.16, (2012): 221-242, DOI:10.18273/revanu; Iván Greppi. “El movimiento estudiantil colombiano 40 años: del Programa Mínimo a Palmira al Programa Mínimo de Bogotá (1971- 2011)”. *IV Jornadas de Estudio y Reflexión sobre el Movimiento Estudiantil Argentino y Latinoamericano*. Buenos Aires: Universidad de Luján-Ceiso, 2012, 78; Mateo Rudas. *La violencia y sus resistencias en la Universidad Nacional de Colombia. Seis décadas de revolución y democracia en el campus*. Master's Thesis in Sociology, Universidad Nacional de Colombia, 2019, 78.

15. In a later text, we hope to describe this particular visual production of TAR made from MOIR's FC, where such an assimilation of Maoist orientations on art contextually materialized.

16. Grossberg, Lawrence. “El corazón de los estudios culturales”. *Estudios culturales en tiempo futuro*. México: Siglo XXI, 2012, 47-62.

17. José Luis Brea, “Los estudios visuales...”, 9.

18. Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Madrid: Siglo XXI, 2008, 268-269.

19. The emergence of diverse expressions of the new left in Colombia at the end of the 1960s corresponds to a worldwide tendency; this context has also been described by the situation generated in Colombian opinion by the wear and tear and discouragement of the political project of the National Front to alternate the two hegemonic parties in power, in force since 1958, and which would enter its last government as of 1970. This

national and democratic revolution that Colombia needs a revolution of a new type, a revolution of a new democracy led by the proletariat”¹³ and prepared, as of 1972, to recognize and organize the social bases as protagonists of art and revolution¹⁴.

We will approach that moment with two graphic productions from 1970 and 1971, in which Lucena participated together with Nirma Zárate and Diego Arango from the platform of Taller 4 Rojo, to understand the FC in its germinal context, characterized by the diversification of the “new lefts” in Colombia in which the student movement stimulated and articulated the expansion of politicized artistic and cultural practices. We will analyze how art and culture were understood as tools of formation and ideological struggle in various political sectors, as well as the particularities with which the MOIR assumed them along with other actions of political militancy¹⁵. This juncture can “describe a context”¹⁶ where cultural practices and the “performative force” of the images¹⁷ could project, mobilize, and question the political imagination of its protagonists and a social context that today functions as a place of memory that can intervene the predominant historical narrative. With this account, we hope to contribute to the emergence of a critical and repressed history in which this collective participates: that of Colombian leftist artistic and political practices.

REVOLUTIONARY ART WORKERS AND THE NEW DEMOCRACY

Printed in shades of blue, the head of a horse in pain occupies the composition justified in the upper part of a poster. Around it, from bottom to top and left to right, is the caption advertising the event: “I encuentro de los trabajadores del arte revolucionario - bloque sindical independiente de ant. - comisión cultural nal. del moir,” and below that, “Medellín, Oct 30 - 31 Nov 1º 1970” [sic].

The figure is a version of *Cabeza de caballo* (oil on canvas, 65x92cm), a sketch for *Guernica*, painted by Pablo Picasso in 1937 and kept in the collection at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, but painted in ochre. The choice of font is of little surprise. Picasso, who declared himself a communist in 1944 and argued that his art had led him to this decision, became a paradigm for many Latin American artists during the 1960s, who saw him as an exemplary figure of the committed artist and considered *Guernica* an exemplary gesture of artistic autonomy¹⁸. The wounded horse has been interpreted as the representation of the resistant republican Spanish people. Transferred to the local time and space, it is a representation of the Colombian people, victims of the policies of the National Front, a reading in line with MOIR ideology¹⁹. However, the implicit homage to Picasso was not appreciated by some Moirist sectors²⁰, possibly because they found it contradictory that the work of a communist artist



Image 1. S/T (Poster "I Encounter of Revolutionary Art Workers"). Nirma Zárate and Diego Arango / Taller 4 Rojo and Clemencia Lucena (attributed). Photoserigraphy on paper. 69,5 × 50 cm. 1970.

and militant of the French Communist Party should call for a meeting of a workers' organization opposed to the ideas of the Communist International and trade union federations affiliated to the Colombian Communist Party (PCC).

Founded in 1969 during the National Meeting of Independent Trade Unions held in Medellín from September 12 to 14, the MOIR began as a trade union federation to bring together sectors not politically identified with labor federations linked to traditional parties —such as the UTC and the CTC— or close to the Colombian Communist Party (PCC), such as the CSTC²¹. As recalled by Jorge Morales, it initially brought together “liberals, Trotskyists, ELN leaders, artists and democratic personalities, as well as the MOEC dissidence led by Mosquera”²². In fact, Francisco Mosquera —MOIR's historic leader— had been a militant in the Student and Peasant Workers Movement (MOEC 7 de enero), the first urban political movement to form a guerrilla group in Colombia²³. However, in 1964, he began to move away from the MOEC, questioning its decontextualized assimilation of the Cuban experience and its ignorance of the local social movement. This led him to begin an ideological transition towards Marxism and Maoism²⁴.

After the electoral fraud of 1970 and the National Patriotic Strike of April 26, there were discussions within the MOIR about political tactics to be implemented. This generated ruptures and resulted in a change of direction led by Mosquera concerning the purposes of the movement to form a political party of “new democracy” or, as Fernando Guarín recalls, of “national and democratic revolution”²⁵, a concept found in several of Mosquera's texts²⁶. The new party was going to be called Partido del Trabajo de Colombia (PTC), but in the end, it kept the name of the original movement, of a workers and trade union nature, as established by the “Cachipay Summit” held between October 12 and 18, 1970.

Understanding the inclination of the MOIR as a “new democracy” party, implies recalling the consequences of the rupture of communist hegemony in movements and parties of the “new left” in Colombia and the world. Towards 1960, the differences between China and Russia were outlined in three considerations: the Soviet policy of coexistence with the capitalist West; the Chinese determination to encourage autonomous revolutions of the Communist International with the emergence of Marxist-Leninist parties in world nations; and the Soviet turn that suspended the actions of insurrection as a preponderant revolutionary strategy, unlike the “prolonged popular struggle” promoted from China and as a prelude to the “new democracy” in each nation²⁷. Mao consolidated the concept of “new democracy” as a state of construction after the triumph of the popular revolution and with articulations between liberal democracy and socialist ideology; a foreshadowing of the Chinese Cultural Revolution initiated in 1966 and which, in other contexts —Colombia, for example— opened the

transition, between the initial motivation for this model as an alternative for peace and the subsequent social frustration, is described by José Abelardo Díaz about the maximum MOIR leader, in “Del liberalismo al maoísmo: encuentros y desencuentros políticos de Francisco Mosquera Sánchez, 1958–1969”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 38, No.1 (2011): 141-176. DOI:10.15446/achsc

20. Carmen Escobar and Nelly Rojas (pinters), in discussion with the authors, August 31, 2017.

21. Humberto Valverde and Óscar Collazos. “Entrevista a Francisco Mosquera”. *Colombia: tres vías a la revolución*. Bogotá, Círculo Rojo. 1972.

22. Morales Agudelo, Jorge Alberto. “A 50 años de la fundación del MOIR como proyecto sindical: algunas precisiones históricas”. *Nueva Gaceta*, (April 19, 2020), <http://nuevagaceta.co/inicio/50-anos-fundacion-moir-proyecto-sindical-precisiones-historicas> [19/04/2020].

23. Rivera, Óscar. “Entre cañaduzales nos relata la historia del MOEC”. *Francisco Mosquera. 21 autores en busca de un personaje*. Bogotá, MOIR. <http://www.elfogonero.org/anterior/publicaciones/21aut.htm>

24. Mosquera, Francisco. “Hagamos del MOEC, un auténtico partido Marxista-Leninista”. *Cedema* (April 19, 2020), <http://www.cedema.org/ver.php?id=1879> (originally divulged in October 1965), and Díaz Jaramillo. “Del liberalismo...”, 167-169.

25. Cited by Munévar Ortiz, Adriana Marcela. *Proyecto educativo del MOIR: memoria de una agrupación política*. Master's Thesis in Education. Universidad Pedagógica Nacional, 2017, 190 <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/993> [19/04/2020]

26. Mosquera, Francisco. “Estrategia y táctica del MOIR”. *Unidad y Combate*. Bogotá: Tribuna Roja, 2009, 16-19.

27. María Sol Barón, Gabriela Pinilla and Camilo Ordóñez Robayo. *Movimiento hacia la izquierda*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 35.

possibility of imagining an anticipated triumph of the revolution through cultural transformation²⁸.

In Colombia, the PC followed Moscow's orientation, but other movements and parties arose simultaneously, encouraged by China's disengagement and the triumph of the Cuban revolution as a third autonomous paradigm. The MOIR was one of the organizations that followed the new Maoist orientation and, among them, the only one that unilaterally embraced the democratic struggle as a contextualized expression of the "new democracy." It left behind the attempt to "combine all forms of struggle" declared in our context by the IX Congress of the PCC²⁹ or to emphasize the armed confrontation as happened in the ML camp³⁰.

The principles postulated by Mao since 1939 were assimilated by the MOIR in its programmatic ideology according to a project of stages where the "new democracy" would constitute the first phase of the revolution for a "semi-feudal and highly underdeveloped" country³¹. Since the conditions of democratic participation for the masses were not given in our context, the MOIR assumed its preparation as a gradual, non-oligarchic cultural transformation, linked to the people, unarmed, and necessary to achieve grassroots participation in electoral struggles that would position the proletariat as the protagonist of the revolution, which resembles an escalated and local assimilation of the "cultural revolution."

According to Adriana Munévar, this was how the MOIR embraced the attempt to abandon the Soviet internationalist influence as a gesture of national revolutionary affirmation, and embraced grassroots cultural formation as part of "scientific and mass education" to intervene and transform society in the face of a horizon of democratic participation.³² It is clear then that the MOIR's cultural structures and strategies emerged simultaneously with its consolidation as a party.

Weeks after the Cachipay Summit, the Bloque Sindical Independiente de Antioquia and the Cultural Commission of the MOIR convened, as recorded on the poster with Picasso's *Cabeza de caballo*, the "I Encuentro de los Trabajadores del Arte Revolucionario" in Medellín from October 30 to November 1³³. Which artists participated in this meeting and who made this piece? Some clues are provided by the poster itself; others include a couple of testimonies from founders of the party and a friend of Lucena. Jorge Villegas, a leftist intellectual and university professor who presented the first version of his emblematic study on oil exploitation³⁴, apparently attended the MOIR's founding event in 1969, which included several cultural activities. Villegas, a friend of Diego Arango and Nirma Zárate, set up Taller 4 Rojo in downtown Bogotá in the mid-1970s, as a place for independent and collective graphic, visual, and intellectual production³⁵. On the

28. "Sobre la nueva democracia", The germinal text of the concept, was published by Mao Tse Tung in 1939. Its first translation in Colombia was by the French Gilberto Viera as a leader of the PCC, published in 1952. It is worth asking if he popularized this concept before the rupture between China and Moscow. See: Hernández, Rodolfo. "El Davis, génesis del maoísmo en Colombia: incidencia del pensamiento de Mao Tse Tung en el sur del Tolima". *Goliardos* XVI: 77-87 (2012:79), <https://revistas.unal.edu.co/index.php/gol/article/view/44884> [19/04/2020]

29. Hernández, Rodolfo. "El Davis...", 85.

30. Political origin, historical trajectory, social composition, ideological traces and legacies of Maoism characterized two sectors: the orthodox and militarist ML camp, described by projects linked to MLC, and the heterodox and more political MOIR process. See Archila, Mauricio. "El maoísmo en Colombia: la enfermedad juvenil del marxismo-leninismo". *Controversia* 190: 148-195 (2008:150-152) <https://www.revistacontroversia.com/index.php?journal=controversia&page=article&op=view&path%5B%5D=145> [19/04/2020].

31. Morales Estrada, Esteban. *El MOIR y su política de los 'pies descalzos' como materialización de la ideología maoísta en Colombia, 1969 – 1990*. Thesis in History, Universidad de Antioquia, 2014, 62.

32. Munévar, "Proyecto educativo..." 17 y 45.

33. However, the linking of artistic groups to MOIR can be traced back to the relationship of Grupo Cultural Esfera (Felipe Arango and Gustavo Martínez, interview with the authors, April 6, 2018) and the group of actors led by Ricardo Camacho with Sol Rojo y Fusil. See: Camacho, Ricardo. "Una aventura intelectual permanente". *Francisco Mosquera*. Bogotá: MOIR, 2000, 63.

34. Although the testimony of Jairo Trujillo employed by Jorge Alberto Morales ("A 50 años...") refers to *Petróleo colombiano, ganancia gringa* published in 1970 in *El Tigre de Papel*, Villegas probably dealt with *Petróleo, oligarquía e Imperio* mimeographed with Ediciones Socio Económicas in 1969; however, both contents are linked. See: Barón Pino, María Sol y Camilo Ordóñez Robayo. *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo: producción gráfica y acción directa*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014, 60-61.

35. Barón and Ordóñez, *Rojo y más rojo...*, 58

36. Carmen Escobar and Nelly Rojas, interview with the authors, August 2, 2017.

37. Barón y Ordóñez, *Rojo y más rojo...*, 48-52

other hand, Carmen Escobar, a fine arts student at Universidad de Los Andes at the time and a friend of Lucena, credits her with taking part, with Taller 4 Rojo, in the creative decisions regarding the poster; a poster which, incidentally, did not please Mosquera given the ideological and militant differences with Picasso mentioned above³⁶. Like other silkscreen prints produced between 1970 and 1971 by this group, this print bears the printer's stamp on the back: "Taller 4 Rojo, Zárate, Arango y Cía."³⁷

The bond of collegiality and friendship between Lucena and the members of Taller 4 Rojo stimulated a couple of collaborations, until she joined the MOIR at the end of 1971. These coincidences —Villegas' link to the founding of the MOIR, and the friendships and collaborations of the Arango-Zárate couple with Villegas and Lucena respectively— suggest that the three artists were



Image 2. Nirma Zárate and Diego Arango. Photography: published in *El Tiempo* February 2, 1973, p13A. "A center for engraving: 4 Rojo."



Image 3. Clemencia Lucena, ca. 1971. Photography: Diego Arango.

involved in designing the poster and surmise that they coincided or were interested in that meeting³⁸.

Although we are not sure if the meeting was held as planned, several artists and intellectuals who were close to the FC remember the graphic piece, probably the manifesto where the concept of “Revolutionary art workers” appeared for the first time³⁹. On the other hand, one of the few published sources that explicitly address the TAR concept is Mayra Parra’s study on militant theater, specifically in her mention of the Revolutionary Art Workers’ Theater Brigade (BTTAR)⁴⁰, made up by Jairo Aníbal Niño when he left Universidad Nacional and who later created the Pequeño Teatro⁴¹. Niño’s departure from Universidad Nacional, the creation of MOIR as a party, its “cultural commission” and the emergence of BTTAR integrated a process of political organization and self-representation of artists linked to MOIR, especially if we take into account its call for Medellín, where Niño’s experience of popular theater unfolded⁴².

The poster announces a “MOIR National Cultural Commission”⁴³ which anticipates what was openly understood as the Cultural Front after its consolidation as a party. This is recorded in the testimonies of Carmen Escobar and Nelly Rojas, Felipe Arango and Gustavo Martínez, Jorge Gamboa, Álvaro Arcos and Eduardo Cárdenas when they recurrently referred to the “Frente Cultural” rather than to the “Comisión Cultural”⁴⁴ in the meetings we had. Meanwhile, Mayra Parra⁴⁵ and Eduardo Cárdenas⁴⁶ refer to the BTTAR as members of the Cultural Front.

“Frente” or Front was a self-determined term not exclusive to the MOIR. Other movements and parties also used it, including the Common Front for Art and Literature (FRECAL)⁴⁷ linked to the PC-ML, in which art played an instrumental role without the theoretical and investigative density sought by MOIR⁴⁸. However, this use of the expression “Frente” reveals a crucial issue for this research: the central role of artists and intellectuals in the Moirist political project that closely followed the postulates set forth in 1942 by Mao Tse Tung at the Yenán Forum⁴⁹, a roadmap of various Maoist aesthetic and artistic currents throughout Latin America⁵⁰.

During the 1970s, it was common for artists and intellectuals to identify with and commit themselves to the social change led by various political sectors and mass organizations. Political parties of the old and new Colombian left understood the role that culture and art would play in their objectives⁵¹. As a new democracy party, the MOIR’s first task was to educate the masses and conduct grassroots work to seize power by electoral means, where art and culture were a key ideological tool:

In China, Mao Tse-Tung spoke of the existence of two fronts, that of the pen and that of the rifle: the cultural front and the military front. He maintained

38. For a better understanding of this moment in Taller 4 Rojo and its relationship with Clemencia Lucena see Barón and Ordóñez. *Rojo y más rojo...* 47-58 y 84-88; and Gamboa, Alejandro. *El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2011, 44-51. Various approaches point to political differences between other members of the workshop and Lucena and MOIR (Gutiérrez, David et al. *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo*. Bogotá: Editorial la Bachué, 2016, 394 and 405.

39. Although Carlos Miñana places the TAR brigades in 1967 as pre-MOIR, he does not provide documentation on this consideration (“Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la ‘música colombiana’”. *Trashumante. Revista Americana De Historia Social* 15 (2020): 150-72, <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a07> [19/04/2020])

40. Brigada de Teatro de los Trabajadores del Arte Revolucionario.

41. Niño directed the university theater group at Universidad Nacional, Medellín, and it seems that his departure was related to institutional dissatisfaction with his staging of Bertolt Brecht’s *La madre* in 1969. Ver: Parra Salazar, Mayra Tatiana. *A teatro camaradas*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2015, 147. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/9396> [19/04/2020].

42. Prior to her experience with the university theater in Medellín, Niño participated in the puppet group Juan Pueblo, with which they accompanied strike and popular demonstration processes similar to those undertaken by BTTAR. See Robledo, Beatriz Helena. “Hilos para una historia. Los títeres en Colombia”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol.24, No.12 (1987): 56-72, https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2957

43. Comisión Cultural Nacional del MOIR.

44. Interviews with the authors, see list of references.

45. Parra Salazar, *A teatro camaradas...* 97 and 103

46. Eduardo Cárdenas, interview with the authors, March 26, 2019.

47. Frente Común para el Arte y la Literatura.

48. See Acevedo Tarazona, Álvaro. “Ideología revolucionaria y sociabilidad política en los grupos universitarios maoístas de los años 60 y 70 en Colombia”. *Historia Caribe*. Vol.9, No.28 (2016): 163, <https://doi.org/10.15648/hc.28.2016.6> [19/04/2020]

that to defeat the enemy was the task mainly of the army, but that this alone was not enough, a cultural army was also required to help the population to unite, to progress, to discard backwardness, and to develop that which is revolutionary⁵².

Such a link with politics, the study of Marxist-Leninist and above all Maoist theory, implied that many organizations in the MOIR's cultural field defined themselves as revolutionary art workers and displaced the use of "artists."

COLOMBIA, FEBRERO DE 1971. ARTISTIC PRACTICES AND THE STUDENT MOVEMENT

According to the history of MOEC and the origin of organizations merged in MOIR, students were determinant in the growth of the new party, as well as the role of artistic practices in these youth niches⁵³. The consolidation of the MOIR coincided with the student movement of the second semester of 1970 and repressed in the first semester of 1971, as recorded in the *Colombia, febrero de 1971* poster designed by Zarate and Arango in Taller 4 Rojo with the participation of Lucena⁵⁴. The piece, of a testimonial and counter-informative nature, was a photo serigraph including headlines, images, and notes from different newspapers to generate a critical mass of dispersed information about the acts of state repression; it was conceived in the midst of the student movement and in parallel to other artistic practices linked to the movement.

Its composition revolves around two photographs. The first, center-justified in the upper section, presents a student demonstration whose vanguard is confronted by a group of police officers covered with shields who subdue some of the young people as they fall to the ground. The other, justified in the lower section, includes President Misael Pastrana smiling, dressed as a cowboy with a cartridge belt and a revolver, and on the right, there is a group with the Universidad de Los Andes President, Mario Laserna. Also appearing are Maruja Hernandez, former President Mariano Ospina Perez and Bertha Hernandez in front of a dastardly mule. The caption highlights that Ospina is wearing a Mexican hat and Laserna a Mexican guerrilla costume with a rifle and cartridges.

The news items included are from February and March 1971, when the student movement was at its most intense and most widely covered by the media. One depicts students killed and wounded during police repression in the February 26, 1971 mobilization in Cali (left above). Others describe events related to the vigorous student movement at Universidad de Los Andes which, as we will see below, led to the incorporation of several students into the MOIR and included the participation of some from the school of architecture which

49. Mao Tse Tung, Mao. "Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura", in *Obras escogidas de Mao Tse Tung*. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras, 1972, 67-72.

50. Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014, 239-256.

51. Research dedicated to theater indicates that, since the late 1960s, the Colombian Communist Party (PCC), the Marxist-Leninist Communist Party (PC-ML) and various ML sectors and the MOIR had young militants who engaged in cultural and artistic fronts, which played a key role in the ideological discussions of the time and assumed their creative production with a partisan perspective. See Parra Salazar. *A teatro...* and Zapata, Paula Andrea. *El papel del arte y la cultura en el movimiento estudiantil de la Universidad de Antioquia*. Thesis in History, Universidad de Antioquia, 2015, <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/14768> [19/04/2021]

52. Parra Salazar, *A teatro...* 92

53. Miguel Ángel Pardo and Miguel Ángel Urrego. "El movimiento estudiantil de 1971 en Colombia". *Renovación Magisterial* (June 5, 2007), <https://www.renovacionmagisterial.org/portada/el-movimiento-estudiantil-de-1971-en-colombia> [19/04/2020].

54. Barón and Ordóñez, *Rojo y más rojo...* 84-87



Image 4. Colombia, February 1971. Nirma Zárate and Diego Arango / Taller 4 Rojo and Clemencia Lucena Photo-serigraphy on paper, 100x70cm, 1971

55. We could not verify the source and date of this fragment. We believe that some of the news is prior to 1971 because, years before, the students at los Andes began to demonstrate and protest, as in “el escalero” of 1968 when they “blocked” the entrances to the Franco building for half a day against the increase in tuition fees. However, these demonstrations are known to have continued until 1971. See: Ospina, Lucas. “El último estudiante de Arte de la Universidad de los Andes (un collage de Pedro Manrique Figueroa)”. *Cerosetenta* (2016), <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/el-ultimo-estudiante-de-arte-de-la-universidad-de-los-andes-un-collage-de-pedro-manrique-figueroa/> [19/04/2020]. Such a possibility provides the composition of Colombia 1971 with a link to the recent history of the student movement.

56. Primera Bial de Artes Gráficas de Cali.

ran the fine arts program. On the lower left-hand side, we read “Grupo de alumnos ocupa Universidad de Los Andes,” referring to a student occupation making demands to the university authorities; in the upper right-hand corner, another one reads “Sancionan en U. de los Andes a 8 estudiantes” referring to the conditional enrollment that the academic council imposed on several students⁵⁵. The last one reads “Hija del fundador de Los Andes opina”; in it Dorotea Laserna, a seventh semester political science student, questions the motivations of the student movement at the university and its objectives; for her, they were revolutionaries camouflaged as democrats. This triplet contrasts different perspectives: student nonconformity, the repressive practices of the directors, and the view of a student who did not support the movement. The sources, read together — news and images —, provide a visual editorial that places the government and university directives on the same horizon, with los Andes as a strong protagonist.

Like many of Taller 4 Rojo's works, this poster was conceived to circulate in streets but also in artistic spaces, such as Cali's First Biennial of Graphic Arts⁵⁶. It is disturbing that it was presented at the event in a month of major crisis in the school of architecture and the school of fine arts, when differences between



Image 5. Fragments of an article from the newspaper El Tiempo, March 14, 1971, p.11 “How women act in the student movement”.

professors and university directors were publicly expressed in the face of decisions such as closing enrollment for the school of fine arts based on arguments of economic and social impact⁵⁷.

Colombia, febrero de 1971, consists of an artistic and cultural production that provides an index on the student movement's capacity for agitation and the repressive response from the state. At the same time, it provides a clue to Lucena's political and visual turn during those years because, although the poster is in line with the role given to cultural production by different political organizations, it does not yet formally respond to Mao's guidelines that she and the FC embraced since late 1971⁵⁸; this was later expressed in her first art critique entitled "Formas puras y formas políticas,"⁵⁹ whose content constitutes a manifesto on MOIR's cultural commitment that she would later transfer to her visual production.

On the other hand, this poster contains a creative tendency that coincides with Lucena's and Zárate and Arango's creative tendency, which can be seen in the counter-informative approach that each of them pursued. In the case of the couple, it is evident through the appropriation of press images re-articulated in their photo-serigraphs and even in 1970 and 1971 publications⁶⁰; in Lucena, it is seen in her transfer of press information to watercolor drawings with a high component of irony and humor to parody social events such as beauty pageants (according to works included in exhibitions in 1968 and 1969), or when copying images and transcribing political or governmental news in his compositions, as she did for her 1970 exhibition at the Belarca Gallery. Both operations are found in the poster: counter-information and irony around a sensitive subject for the authors, linked at some point, to Universidad de los Andes and to the context of the student movement and the repressive responses of the government, including the implementation of the State of Siege in several cities.

The definition of MOIR tactics and political theses coincided with the emergence of a social movement made up of students from public and private universities, organized to protest against educational privatization policies advancing in Latin America since the previous decade, and to defend university autonomy against the Atcon plan⁶¹. As a result, some university students joined the MOIR through Juventud Patriótica (JUPA)⁶² or cultural groups, seduced by the central place occupied by artistic and cultural manifestations as tools for political transformation. This is what happened with several students linked to the university theater promoted in Medellín by Jairo Aníbal Niño from Universidad Nacional and Universidad de Antioquia⁶³, as well as with others on different programs at Universidad de Los Andes who participated in the Teatro Experimental de la Universidad de los Andes (TEUA) who sympathized with MOIR or militated there⁶⁴.

57. Carolina Loaiza, Felipe González and Juana Hoyos. "De la represión como una de las bellas artes". *REC* 7 (2011), <https://rec.uniandes.edu.co/?texto=de-la-represion-como-una-de-las-bellas-artes> [19/04/2020].

58. We understand Lucena's production in three moments according to style, theme, and textuality: before 1970, expressive and critical of the role of women in Colombian society with quotations from images and newspaper headlines; during 1970, photorealist, social criticism with appropriation of images and newspaper headlines reproduced typographically; and, from late 1971, as a socialist realism of political agitation with records and stagings of leaders, militants and party slogans. The collaborative work of *Colombia, febrero de 1971* corresponds to the second period.

59. Lucena, Clemencia. "Formas puras y formas políticas en el XXII Salón". *El Tiempo*. Bogotá, December 5, 1971.

60. Barón y Ordóñez, *Rojo y más rojo...* 61-82

61. Known as such by its manager Rudolph P. Atcon, many remember it as an American program to intervene and privatize Latin American public universities (Hernández Arteaga, Isabel. "El programa mínimo de los estudiantes colombianos. Movimiento estudiantil universitario de 1971 por la universidad. Todo un país". *RHEC, Revista de Historia de la Educación Colombiana*. Vol.10, No.10 [2007]: 33 and 34, <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rhec/article/view/1039> [19/04/2021]); which motivated a "patriotic and anti-imperialist" character in the student movement (Cabrera, Francisco. "El Movimiento Estudiantil de 1971, lecciones que deben ser repasadas" [April 11, 2011], *Movimiento estudiantil de Colombia 1971* [blog], <http://movimientoestudiantildecolumbia1971.blogspot.com/2011/05/el-movimiento-estudiantil-de-1971.html> [19/04/2021]). Some testimonies recall that the movement began with the discovery of documents that compromised the management of Universidad del Valle: "This movement had many sides, many causes, but here in Colombia it was triggered because the students at Universidad del Valle took over the president's office and found some documents intended to implement North American education systems -which today are the ones that prevail everywhere". See Camacho, Ricardo. "Entrevista a Ricardo Camacho por Juan Diego Arias". *Teatro Libre 40 años*. Nathalia Contreras Álvarez (Ed.). Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014, 51.

62. Some sources attribute to the JUPA the greatest relevance in this student strike. See: Sánchez, Diego. "Movimiento estudiantil de

LUCENA, Clemencia

Colombia

Nace en Colombia en 1945. Actualmente reside en Bogotá

ESTUDIOS.- Escultura en el Taller de Edgar Negre La Universidad de los Andes.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES.- 1967, Galería fo Negro, Bogotá, 1968, Galería Ud., Bogotá, Galería Madriguera, Caracas. 1970, Galería Belarca, Bogotá

EXPOSICIONES COLECTIVAS.- 1968, "Los son", Galería Marta Traba, Bogotá. I Salón Austri Colombiano de Dibujo y Grabado, Cali. 1970 "D jantes Jóvenes", Sala Gregorio Vasquez, Bogotá Bial de Arte de Medellín. "Arte Erótico", Gale Belarca, Bogotá, XXI Salón de Artistas Nacion Museo Nacional, Bogotá. Exposición Panamerican Artes Gráficas, Museo La Tertulia, Cali. 1971, E sición de la Colección Permanente del Museo de Moderno, Bogotá.



Image 6. Page 148 of the catalog of the First Panamerican Biennial of Graphic Arts of Cali. La Tertulia Museum of Modern Art. Offset print on paper. 18 x 18 cm. 1971.



Image 7. Exhibition view of Clemencia Lucena's work (Untitled, 1971). Luis Ángel Arango Library Diapothèque.



Image 8. S/T (Homage to Tuto González). Nirma Zárata and Diego Arango / Grupo Taller 4 Rojo. Silkscreen on paper. 100 × 70 cm. 1971.

The TEUA began in 1967 under the direction of Ricardo Camacho while he was a student and a militant in Sol Rojo y Fusil⁶⁵. Several testimonies describe happenings and theatrical sketches that the group performed since 1968 in the open space of the campus. As recalled by Piedad Bonnet,

... There was a wonderful effervescence and it was one of the most beautiful things that happened at Universidad de los Andes; many things happened there, because it was a time of extraordinary intensity in everything that had to do with theater. With the happenings, for example, we were constantly bombarded by artistic stimuli⁶⁶,

and Jorge Plata,

That must have been between the late 1960s and early 1970s, before the founding of Teatro Libre. Theater groups improvised on downtown city corners with the themes of the protests. We also did that kind of happenings theater⁶⁷.

These testimonies possibly correspond to a context of student mobilization and strike related to the internal functioning of the university or the increase in tuition fees, as was also the case with the “escalerazo” of 1968 reported by Lucas Ospina:

...a sit-in on the stairs at the entrance to the university. During this “escalerazo” over the tuition fee increases, there were presentations by the Theater Group, poster and banner design, mural newspapers, small musical improvisations, and the famous happenings, where the artists played a leading role⁶⁸.

These experiences linked to theatrical, plastic, graphic, and musical languages gained vigor during the student strike between 1970 and 1971. The students’ capacity to socially mobilize through cultural practices that embodied forms of political imagination and self-representation—that is, their performative force—explain why the University decided to dissolve the theater groups in the second semester of 1971⁶⁹. At the same time, there was pressure on the student and faculty community at the school of fine arts and architecture, which led to the closure of the former, as we will explain below.

The university environment was fundamental in political and cultural terms for MOIR to consolidate as a party, with a particular emphasis on the *university* environment. Significantly, although research exists on the theatrical and musical fields such as those cited in this document, no similar studies involved

1971. El corto verano de la alegría”. *Desde abajo*. [February 19, 2011]. <https://www.desdeabajo.info/ediciones/item/8795-movimiento-estudiantil-de-1971-el-corto-verano-de-la-alegr%C3%A1-Da.html>; Acevedo and Samacá, “Juventudes...” 212 y 221; and Rudas, “La violencia...”, 76-78). Taking into account the origin of this movement at Universidad Nacional as well as the reception of the MOIR at Universidad de los Andes, it is worth considering it a platform that articulated students from public and private universities. See Marulanda, Libaniel. “La noche que estrenamos La Internacional”. *El Quindiano*, May 1, 2020. <https://www.elquindiano.com/noticia/18582/la-noche-que-estrenamos-la-internacional> [19/04/2020], y “La noche que estrenamos La Internacional”. *La Crónica del Quindio*. February 19, 2012. https://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-la_noche_que_estrenamos_la_internacional-seccion-la_general-nota-42848 [19/04/2020].

63. Parra Salazar, *A teatro...* 68 y 97

64. Loaiza, González and Hoyos, “De la represión...”

65. Camacho, “Una aventura...”, 63.

66. Bonnet, Piedad. “Entrevista a Piedad Bonnet por Diego García Moreno”. *Teatro Libre 40 años*. Nathalia Contreras Álvarez (Ed). Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014, 40.

67. Plata, Jorge. “Entrevista a Jorge Plata por Diego García Moreno”. *Teatro Libre 40 años*. Nathalia Contreras Álvarez (Ed). Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014, 156. Other publications fictionally recreate testimonies such as the following: “there were sympathies with Marxism and, through individual initiatives, some of the members of the group encouraged the realization of happenings that, in moments of agitation, helped to mobilize the masses of students”. See Loaiza, González and Hoyos, “De la represión...”.

68. Ospina, “El último...”

the role of the plastic arts in the FC, and the sources found in our research only address the contribution of painters and plastic artists in very limited detail. There are only a couple of documents through which we can reconstruct some information about the closure of the school of fine arts at the university during the student movement, following the suspension of new enrollments in mid-1971, and the expulsion of certain students and professors. Indeed, different forms of censorship operated around this episode, not only, as Juana Hoyos suggests, because of institutional interests, but also because of what it may have represented emotionally for many of its protagonists⁷⁰.

It is precisely this that motivates our interest in considering the visual production of TAR in parallel to the theatrical contribution because, in the same way that many TEUA students became involved in the student movement or joined the MOIR, several students from the school of fine arts and architecture followed a similar process⁷¹. At the same time as the happenings, a group of students close to the MOIR organized an art exhibition in the middle of the strike and soon, just as the theater took to the streets as a vehicle for agitation, the images produced by TAR went hand in hand with the party's strikes and mobilizations. We can identify the correspondence of these conditions in published testimonies and in some of the interviews we conducted. That "Exhibition of the School of Fine Arts"⁷² was announced for May 14, 1971 and there is a poster and brochure with a silkscreen cover, presumably designed under the guidance of Nirma Zárate⁷³. Carmen Escobar remembers it as a cultural event held in the context of the student movement, which involved in particular, women students—like most of the students at the school—, who were—like her— active in the strike, and who would soon integrate the MOIR's FC like María Victoria "la mona" Benito. The latter, according to Escobar, is the woman who appears in the image of the poster behind the entrance threshold and working with a silk screen frame⁷⁴. The booklet includes a text by Professor Juan Cárdenas on the role of the visual arts in the production of knowledge and the debate on the social "utility" of the arts. The last page includes a text, presumably written by students, which continues the idea and explains the event with the participation of students and professors, as an exercise of the school's self-representation in a moment of internal crisis immersed in the university's general situation. Thus, the scenario of student turmoil at los Andes, prior to the closing of the school of fine arts, became the best source for the TAR.

Gradually, the youth militancy of the JUPA, the TEUA, and TAR at Universidad de los Andes and other niches were articulated with the horizon of political formation outlined by MOIR. This is recorded in the testimonies of Nelly Rojas, Carmen Escobar, and Elvira Cantillo when they describe the visual production of TAR in Moirist activities. For example, on the day of collective

69. This moment coincided with Camacho's graduation, when he joined the Teatro Estudio at Universidad Nacional before founding Teatro Libre in 1973. As a consequence of the FC's lines of action, at Teatro Libre he formed a Dramaturgy Workshop together with Sebastián Ospina (from the TEUA process), Jairo Aníbal Niño (from Medellín) and Esteban Navajas who wrote seven plays to link popular masses and militancy through theater; this characterized those works along Maoist lines (Parra Salazar, *A teatro...*, 15) and antagonistic to the "collective creation" of La Candelaria and the TEC, differentiating playwright, director, and actor (González, Patricia. "Jairo Aníbal Niño: un dramaturgo colombiano". *Latin American Theatre Review*. Vol.15, No.2 (1982): 35–44. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/484/459>)

70. While there are few testimonies, those recreated by Loaiza, González and Hoyos ("De la represión..."), and Ospina ("El último...") are useful.

71. Loaiza, González and Hoyos ("De la represión...") describe a student movement without fine arts leaders and clarify that the TEUA—contrary to the imaginary— did not depend on fine arts but on University Welfare, which involved students from different careers, while fine arts students contributed with scenery, costumes, and posters.

72. Exposición de la Escuela de Bellas Artes.

73. Barón y Ordóñez, *Rojo y más rojo...* 53-57



Image 9. *S/T* (Poster for the promotion of the "Exhibition of the School of Fine Arts, Universidad de los Andes"). Universidad de los Andes silkscreen workshops directed by Nirma Zárate. Photoserigraphy on paper. 70 × 50 cm. 1971.



Image 10. *Catalog of the "Exhibition of the School of Fine Arts, Universidad de los Andes"*. Nirma Zárate. Photoserigraphy and typography on paper. 20 × 20 cm. 1971.

murals in public spaces in Manizales in 1980 to denounce the Russian imperialist invasion of Afghanistan and a series of posters for the commemoration of the centenary of Marx's death in 1983 (which included a bust made by Rojas and placed in Villavicencio)⁷⁵. There were also activities to commemorate the communist movement in various towns in the department of Santander during 1981, which included theatrical presentations, musical gatherings, and visual production in banners, murals, and posters, as recalled by Felipe Arango, Alvaro Arcos and Eduardo Cardenas⁷⁶.

This multidisciplinary was also manifested in the field work of theater groups, musicians, and painters in rural areas to investigate and prepare their staging, compositions, and realistic representations of peasants and workers, a practice that prompted some artists to “take off their shoes” as Linda Jaime and Elvira Cantillo did in Sopó, Nemocón, and Magangué⁷⁷. For some, this practice was inspired by the “barefoot doctors” of the People's Republic of China, when many intellectuals of the Cultural Front engaged in an exercise of radical social immersion in rural areas to participate directly in organizing at grassroots level. They were called “barefoot,” as a metaphor for the stripping of the bourgeois symbol of shoes with the “conviction to make social and political changes by being the leaders of such changes.”⁷⁸

This link between TAR and FC members with the “barefoot campaign” led to the programming of cultural activities of a commemorative nature, carried out directly in rural contexts, as pointed out by Abelardo Díaz:

...It is worth noting the work of the barefoot doctors in promoting activities on historic dates for the world and national left, such as May 1st, March 8th, the Rebellion of the Communards (1781), and the Banana Plantation Massacre (December 1928). Commemorations of the commemorations were held for the first time in unexpected places, with parades, posters, and special events, which served to spread a political culture that was traditionally concentrated in the cities⁷⁹.

Felipe Arango also recalls his involvement with the JUPA when he was studying architecture at los Andes during the student strike. Six months later, he joined the Frente de Barrios where he participated in designing posters and banners for demonstrations and, later, for Alberto Zalamea's campaign for Congress in the 1972 mitaca elections⁸⁰. That campaign popularized proclamations signed by Zalamea and Francisco Mosquera that summarized the MOIR's intellectual and cultural approach, such as “to fight for a national and scientific culture at the service of the great popular masses. To support the struggles of students, teachers, and professors in favor of free and compulsory education for all Colombians”

74. Carmen Escobar and Nelly Rojas, interview with the authors, Bogota, August 2, 2017.

75. Carmen Escobar and Nelly Rojas, interview with the authors, Bogota, August 31, 2017; and Elvira Cantillo, interview with the authors, Bogota, September 6, 2017.

76. Interview with the authors, see reference list.

77. Cantillo, interview.

78. Morales Estrada, “El MOIR...”, 87 and 126.

79. Díaz Jaramillo, José Abelardo. “Ir a las masas. El Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario y la Campaña de los Pies Descalzos”. *Istor: revista de historia Internacional*, 64 (2016): 82. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5603467>

80. Arango, interview.

81. Mosquera, Francisco. "Vamos a la lucha electoral". *Tribuna Roja*. Bogota, January 1972.

82. Parra Salazar, *A teatro...* 92.

and the well-remembered slogan, "supporting the struggle for the creation and defense of a revolutionary art."⁸¹ In sum, the operation of the MOIR's FC propitiated a transversal production of artistic practices to articulate their contribution with political work as several parties and movements in our context also attempted to do:

In Colombia, the leftist parties thought of cultural politics as a great mass movement that would take their ideology to broad sectors of the population, through what they called "propaganda in disguise"; that is, through means that were not explicitly political and that could pass as inoffensive before the civilian and military authorities" [...] "The question of how to communicate with the masses in a forceful, clear, fast, economic, and safe way became an increasingly important issue within the revolutionary projects, since winning the sympathy and support of the population was a factor that would determine the revolution's victory or defeat. The leftist parties in particular and the popular movement as a whole, sought to participate in the production and circulation of information, and for this purpose, they made use of all the means of communication available to them"⁸².

Following Parra, it remains to review how the MOIR assumed this, from its Maoist definition and as a new democracy party.

PERFORMATIVITY OF IMAGES, POLITICAL IMAGINATION, AND SELF-REPRESENTATION

The shift between MOEC and MOIR determined Francisco Mosquera's understanding of the student body as the ideological basis of the revolution and the preparation of MOIR's political program, in parallel to the Sino-Soviet rupture at continental scale. In a way, Mosquera broke with Havana as Mao did with Moscow to embrace a political and cultural horizon that resulted in an escalating interpretation of the new democracy and the cultural revolution in Colombia, ready to intervene and transform the horizon of its political project through culture, art, and images. It is as if this understanding of the role of art and culture allows us to imagine the integration of a global ideological horizon with a localized perspective that is ready for visual production.

The conjuncture of that historical moment, between 1969 and 1971, describes a context in which the ideological bases of Maoism made their way into a new political project —that of the MOIR— with a novel horizon of action; novel even for Maoism, but which had not yet confiscated its aesthetic proposals in formal terms. It therefore corresponds to the graphic language of

Colombia, febrero de 1971, the nature of the happenings at Universidad de los Andes during the student movement, and the reference to Picasso in the poster of the I Encounter of the Workers of Revolutionary Art, an organization that drove the ability to imagine and assume roles in the party under an exercise of artistic self-representation. But a few months would be enough for Mao's aesthetic project to become established in the direction of the MOIR to the TAR, with texts by Clemencia Lucena such as "Formas puras' y formas políticas en el Salón," published on December 5, 1971 in *El Tiempo*, very close to the definitive assimilation of the policy of new democracy enthusiastically declared by the MOIR in "Vamos a la lucha electoral," signed by Mosquera in the fourth issue of *Tribuna Roja* of January 1972.

The interdisciplinary deployment of the FC led to the production of images in various artistic languages from niches of collective conceptualization consistent with the party's policy of popular intervention. Thus, the visual performativity of these images, stimulated by a particular ideological orientation but in conflict with the theoretical disciplines of the art of the time, led to behaviors, organizations, campaigns, mobilizations, actions, and projections that mediated the political imagination of the militants who participated there, the popular bases accompanied by the party and the witnesses of the time, encouraging or confronting their reaction to such agency.

Far from drawing an apology on the cultural gesture of the MOIR, this story describes a place of memory that is ironically novel, since the reconstruction of these images activates their stories and the validity of the past as a time capsule, a linking of moments that installs them in a new cycle of political imagination to address a part of the present.



BIBLIOGRAPHY

Acevedo Tarazona, Álvaro and Diana Crucelly González Rey. "Movimiento y protesta estudiantil en Colombia (1971). Una lectura desde la organización gremial por el cogobierno universitario y la memoria de protagonistas y testigos". *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 16 (2012): 221-242, DOI: 10.18273/revanu

Acevedo Tarazona, Álvaro and Gabriel David Samacá Alonso. "Juventudes universitarias de izquierda en Colombia en 1971: un acercamiento a sus discursos ideológicos". *Historia Caribe* Vol.8, No.22 (2013):

- 195-229, http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Historia_Caribe/article/view/925
- Acevedo Tarazona, Álvaro. “Ideología revolucionaria y sociabilidad política en los grupos universitarios maoístas de los años 60 y 70 en Colombia”. *Historia Caribe* Vol.9, No.28 (2016): 149-175, <https://doi.org/10.15648/hc.28.2016.6>
- Álvarez Contreras, Nathalia, ed. *Teatro Libre 40 años*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.
- Archila Neira, Mauricio. “El maoísmo en Colombia: la enfermedad juvenil del marxismo-leninismo”. *Controversia* 190 (2008): 148-195. <https://www.revistacontroversia.com/index.php?journal=controversia&page=article&op=view&path%5B%5D=145>
- Barón Pino, María Sol Irene and Camilo Ordóñez Robayo. *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014.
- Barón Pino, María Sol Irene, Gabriela Pinilla and Camilo Ordóñez Robayo. *Movimiento hacia la izquierda*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016.
- Barón Pino, María Sol Irene. “Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena”. *Revista Vozal* 1 (2011), <http://revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-lucena>
- Bonnet, Piedad. “Entrevista a Piedad Bonnet por Diego García Moreno”. *Teatro Libre 40 años*. editado por Nathalia Contreras Álvarez, 37-44. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.
- Brea, José Luis. “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: ed. Akal, 2005.
- Cabrera, Francisco. “El Movimiento Estudiantil de 1971, lecciones que deben ser repasadas” (April 11, 2011). *Movimiento estudiantil de Colombia 1971* (blog) <http://movimientoestudiantildecolombia1971.blogspot.com/2011/05/el-movimiento-estudiantil-de-1971.html>
- Camacho, Ricardo. “Entrevista a Ricardo Camacho por Juan Diego Arias”. En *Teatro Libre 40 años*, editado por Nathalia Contreras Álvarez, 47-69. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.
- Camacho, Ricardo. “Una aventura intelectual permanente”. *Francisco Mosquera. 21 autores en busca de un personaje*. Bogotá: MOIR, 2000. <http://www.elfogonero.org/anterior/publicaciones/21aut.htm>
- Díaz Jaramillo, José Abelardo. “Del liberalismo al maoísmo: encuentros y desencuentros políticos de Francisco Mosquera Sánchez, 1958 – 1969”.

- Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* Vol.38, No.1 (2011): 141-176, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/23184>
- Díaz Jaramillo, José Abelardo. “Ir a las masas. El Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario y la Campaña de los Pies Descalzos”. *Istor: revista de historia Internacional* 64 (2016): 65-93. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5603467>
- Díaz Jaramillo, José Abelardo. “Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu”. *Revista Colombiana de Sociología* Vol.42, No1 (2019): 271-291. <https://doi.org/10.15446/rcs.v42n1.66631>
- Eraso, Mónica, Emilio Tarazona and Ana María Villate. “Un asalto satírico contra los cánones de belleza. Enfoque a la obra temprana de Clemencia Lucena”. *Calle 14* Vol.12, No.1 (2017):126-13. <https://doi.org/10.14483/21450706.11908>
- Escuela de Bellas Artes. *Exposición de Arte de la Facultad de Arquitectura y Arte*. Bogotá: Universidad de los Andes, 1971.
- Gamboa, Alejandro. *Taller 4 Rojo: Entre la práctica artística y la lucha social*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2011.
- Garrido Hormaza, Mariana. “Clemencia Lucena en los años setenta: arte y activismo como proyecto participativo”. Tesis Historia del Arte, Universidad de los Andes, 2014. <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/17562>
- Giunta, Andrea. “Mujeres entre activismos”. *Caiana* 4 (2014), http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=149&vol=4
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Madrid: Siglo XXI, 2008.
- González; Patricia. “Jairo Aníbal Niño: Un dramaturgo colombiano”. *Latin American Theatre Review* Vol.15, No.2 (1982): 35–44. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/484/459>
- Greppi Seveso, Iván. “El movimiento estudiantil colombiano 40 años: del Programa Mínimo a Palmira al Programa Mínimo de Bogotá (1971-2011)”. En *IV Jornadas de Estudio y Reflexión sobre el Movimiento Estudiantil Argentino y Latinoamericano*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lujan – CEISO, 2012. <http://conflictosocialiigg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/72/2018/05/4-Greppi.pdf>
- Grossberg, Lawrence. “El corazón de los estudios culturales”. *Estudios culturales en tiempo futuro*. Mexico: Siglo XXI, 2012.

- Gutiérrez Castañeda, David, et al. *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo*. Bogota: Editorial la Bachué, 2016.
- Hernández Arteaga, Isabel. “El programa mínimo de los estudiantes colombianos. Movimiento estudiantil universitario de 1971 por la universidad. Todo un país”. *RHEC, Revista de Historia de la Educación Colombiana* Vol.10, No.10 (2007): 29-57, <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rhec/article/view/1039>.
- Hernández Ortiz, Rodolfo Antonio. “El Davis, génesis del maoísmo en Colombia: incidencia del pensamiento de Mao Tse Tung en el sur del Tolima”. *Goliardos* 16 (2012), 77-87. Bogota, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/gol/article/view/44884>
- Herrera Buitrago, María Mercedes. “Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta”. *Memoria y sociedad* Vol.16, No.33 (2012): 121-134, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8317>
- Loaiza, Carolina, Felipe González and Juana Hoyos. “De la represión como una de las bellas artes”. *REC* 7 (2011), <https://rec.uniandes.edu.co/?texto=de-la-represion-como-una-de-las-bellas-artes>
- Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.
- Lucena, Clemencia. “Formas puras y formas políticas en el XXII Salón”. *El Tiempo*. Bogota, December 5, 1971.
- Mahecha, María Victoria. “Clemencia Lucena, una artista...”. Tesis de especialización en Historia y Teoría del Arte, Universidad de los Andes, 2007.
- Marulanda, Libaniel. “La noche que estrenamos La Internacional”. *El Quindiano*, May 1, 2020. <https://www.elquindiano.com/noticia/18582/la-noche-que-estrenamos-la-internacional>
- Marulanda, Libaniel. “La noche que estrenamos La Internacional”. *La Crónica del Quindío*, February 19, 2012. https://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-la_noche_que_estrenamos_la_internacional-seccion-la_general-nota-42848
- Miñana, Carlos. “Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la ‘música colombiana’”. *Trashumante. Revista Americana De Historia Social* 15 (2020): 150-72. <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a07>.
- Morales Agudelo, Jorge Alberto. “A 50 años de la fundación del MOIR como proyecto sindical: algunas precisiones históricas”. *Nueva Gaceta* (2019), <http://nuevagaceta.co/inicio/50-anos-fundacion-moir-proyecto-sindical-precisiones-historicas>

- Morales Estrada, Esteban. *El MOIR y su política de los “Pies descalzos” como materialización de la ideología maoísta en Colombia, 1969 – 1990*. Thesis in History, Universidad de Antioquia, 2014. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/14815>
- Mosquera, Francisco. “Vamos a la lucha electoral”. *Tribuna Roja* 4. Bogotá, enero 1972.
- Mosquera, Francisco. October 1965. “Hagamos del MOEC, un autentico partido Marxista-Leninista” (October 1965). <http://www.cedema.org/ver.php?id=1879>
- Mosquera, Francisco. October 1965. “Hagamos del MOEC, un autentico partido Marxista-Leninista” (October 1965). <http://www.cedema.org/ver.php?id=1879>
- Mosquera, Francisco. *Unidad y combate*. Bogotá, Tribuna Roja Editores, 2009.
- Munévar Ortiz, Adriana Marcela. “Proyecto educativo del MOIR: memoria de una agrupación política”. Master’s Thesis in Education. Universidad Pedagógica Nacional, 2017. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/993>
- Ospina, Lucas. “El último estudiante de arte de la Universidad de los Andes (un collage de Pedro Manrique Figueroa)”. *Cero setenta* (2016), <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/el-ultimo-estudiante-de-arte-de-la-universidad-de-los-andes-un-collage-de-pedro-manrique-figueroa/>
- Pardo, Miguel Ángel and Miguel Ángel Urrego. 2007. “El movimiento estudiantil de 1971 en Colombia”. *Renovación Magisterial*. <https://www.renovacionmagisterial.org/portada/el-movimiento-estudiantil-de-1971-en-colombia> [19/04/2020].
- Parra Salazar, Mayra Tatiana. *A teatro camaradas*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2015. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/9396>
- Plata, Jorge. “Entrevista a Jorge Plata por Diego García Moreno”. En *Teatro Libre 40 años*, editado por Nathalia Contreras Álvarez, 155-162. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.
- Rivera, Óscar. 2000. “Entre cañaduzales nos relata la historia del MOEC”. *Francisco Mosquera. 21 autores en busca de un personaje*. Bogotá: MOIR, 2000. <http://www.elfogonero.org/anterior/publicaciones/21aut.htm>
- Robledo, Beatriz Helena. “Hilos para una historia. Los títeres en Colombia”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* Vol.24, No.12 (1987): 56-72. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2957

- Rudas, Nicolás. “La violencia y sus resistencias en la Universidad Nacional de Colombia. Seis décadas de revolución y democracia en el campus”. Master’s Thesis in Sociology. Bogota: Universidad Nacional de Colombia, 2019. <http://bdigital.unal.edu.co/71966/>
- Sánchez, Diego. “Movimiento estudiantil de 1971. El corto verano de la alegría”. *Desde abajo* (February 19, 2011). <https://www.desdeabajo.info/ediciones/item/8795-movimiento-estudiantil-de-1971-el-corto-verano-de-la-alegr%C3%ADa.html>
- Tse Tung, Mao. “Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura”. En *Obras escogidas de Mao Tse Tung*. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras, 1972.
- Valverde, Humberto y Collazos, Óscar. “Entrevista a Francisco Mosquera”. *Colombia: tres vías a la revolución*. Bogota: Círculo Rojo, 1972. <http://www.juventudpatriotica.com/portada/sites/default/files/adjuntos/2014/08/COLOMBIA%20Tres%20vias%20a%20la%20revolucion%C3%B3n.pdf>
- Zalamea, Alberto, et al. *Francisco Mosquera. 21 autores en busca de un personaje*. Bogota: MOIR, 2000. <http://www.elfogonero.org/anterior/publicaciones/21aut.htm>
- Zalamea, Alberto. “Entusiasmo por la plataforma de lucha del Frente Popular del MOIR”. *Tribuna Roja* 5. Bogota, February 23, 1972.
- Zapata, Paula Andrea. “El papel del arte y la cultura en el movimiento estudiantil de la universidad de Antioquia”. Thesis in History, Universidad de Antioquia, 2015. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/14768>

Phonographic material

- Martínez, Gustavo. Curador. S.f. *Cantos de lucha*. Bogota: Ediciones Bandera Roja
- Esfera. Grupo de Arte Popular. Ca.1967. Bogota: Industria Musical del Sonido.
- Martínez, Gustavo. Ca.1976. *Cantos del cañal*. Grabación personal.

Interviews

- Arango, Felipe and Gustavo Martínez. Interview with the authors. Bogota, April 6, 2018.
- Arango, Felipe and Carmen Escobar. Interview with the authors. Bogota, January 24, 2018.
- Arcos, Álvaro. Interview with the authors. Cali, July 10, 2018.

Cantillo, Elvira. Interview with the authors. Bogota, September 6, 2017.

Cárdenas, Eduardo. Interview with the authors. Medellín, March 26, 2019.

Escobar, Carmen and Nelly Rojas. Interview with the authors. Bogota, August 2, 2017.

Escobar, Carmen and Nelly Rojas. Interview with the authors. Bogota, August 31, 2017.

Escobar, Carmen and Nelly Rojas. Interview with the authors. Bogota, May 31, 2017.

Gamboa, Jorge. Interview with the authors. Cali, July 10, 2018.