

Investigación genealógica sobre el propósito artístico

Natalia Salazar-Vesga



Toda teoría es gris, solo es verde el árbol dorado de la vida.

Goethe.

Lo que no sospechaste vive y tiembla en el aire (...). Os hablan las cosas pero vosotros no escucháis.

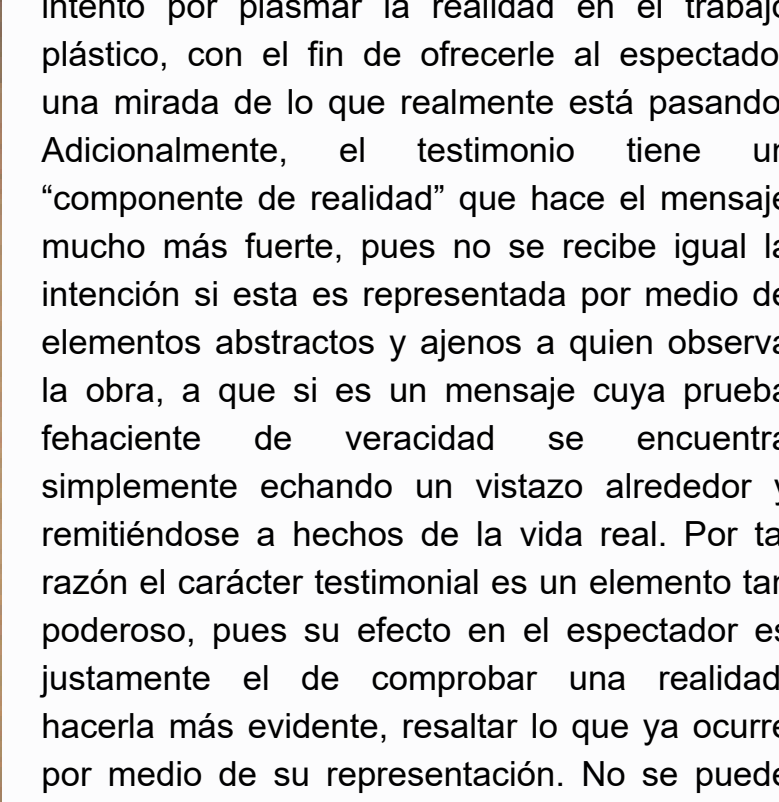
Canción del Jardinerio inmóvil, Federico García Lorca.

"De la política no solo se deben encargar los políticos". Divulgar este mensaje fue tal vez una de las principales intenciones del colectivo artístico Taller Cuatro Rojo; un movimiento creado por un grupo de artistas plásticos que hallaron la motivación para su obra en su propio descontento con la realidad política nacional en Colombia, durante los años 70. Su principal objetivo era realizar un trabajo artístico que fuera más allá de los escenarios destinados tradicionalmente para el arte como museos o galerías, con el propósito de que una mayor cantidad de personas se pudieran involucrar con la obra y que tuviera una mayor difusión cultural. Con estos trabajos se pretendía apoyar la organización y movilización de los sectores populares que lideraban la protesta social durante la década y asimismo incentivar el pensamiento crítico de los ciudadanos.

El propósito del colectivo logró cumplirse: después de un tiempo, muchas de sus obras fueron expuestas sobre muros, en espacios públicos; algunas vallas y carteles hicieron parte de movilizaciones y manifestaciones sociales; también algunas de sus imágenes fueron realizadas en trabajo conjunto con movimientos sindicales, indígenas y campesinos. La obra del grupo no es solo de gran valor histórico y artístico, sino que tiene un valioso mensaje de crítica social; el cual representa una nueva forma de usar el arte, que permite demostrar que no es una actividad ajena a la realidad, sino más bien una herramienta que permite mostrarla de una manera diferente; y asimismo da la posibilidad de transmitir una forma de pensar.

En un país como Colombia, golpeado por el narcotráfico, que se perpetuó durante la Bonanza Marimbera de los años 70; en donde las diferencias sociales crecían, la clase trabajadora se veía afectada por grandes problemas inflacionarios y la población, sobre todo rural, se veía perjudicada por la actividad de grupos insurgentes como las FARC, el ELN y las AUC, era necesario buscar formas de expresar y hacer evidente el descontento general que se vivía entre los ciudadanos y así encontrar un camino de acción diferente a las armas o a la participación en las entidades del estado, a las que solo tenían posibilidad de acceso unos pocos. Por esta razón surgió un movimiento artístico de gran influencia: el Taller Cuatro Rojo, un colectivo creado por un grupo de artistas plásticos que hallaron la motivación para su obra en el descontento general que se vivía con la realidad política nacional durante ese tiempo. Su principal objetivo era realizar un trabajo artístico que fuera más allá de los escenarios destinados tradicionalmente para el arte como museos o galerías, con el propósito de que una mayor cantidad de personas se pudieran involucrar con la obra y que tuviera una mayor difusión cultural. Con estos trabajos se pretendía apoyar la organización y movilización de los sectores populares que lideraban la protesta social durante la década y asimismo incentivar el pensamiento crítico de los ciudadanos.

El trabajo realizado por el colectivo fue ejecutado con tal astucia que, por esta razón, todavía sigue vigente dentro del contexto nacional y es relevante analizarlo. Por lo cual, a continuación, a partir de un análisis del trabajo del colectivo, se busca determinar qué características de la obra de este movimiento hicieron que se cumpliera su propósito de adoptar una determinada postura frente a la situación que se vivía en Colombia, defendiendo así unos principios de adherencia ideológica; partiendo de la hipótesis de que la expresión artística de este colectivo pretendía no solo representar la realidad política de Colombia en una determinada década, sino que constituyó en sí misma una crítica a los hechos históricos que la caracterizaron.

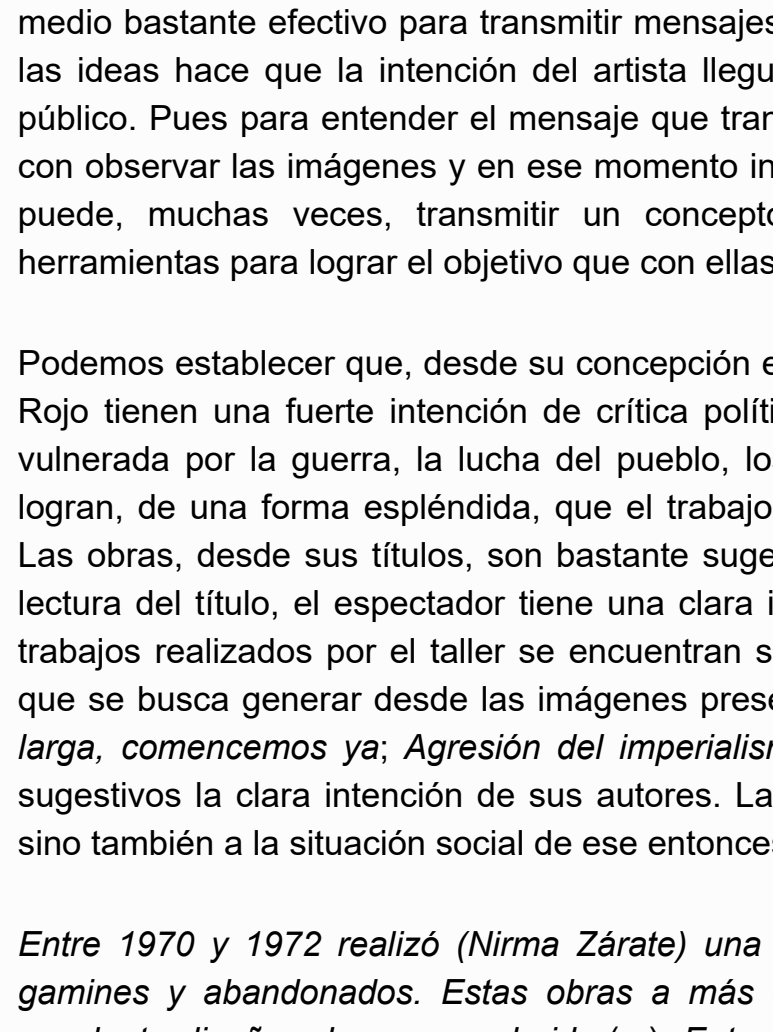


Desde sus mismos creadores, es posible evidenciar la forma en la que tanto en la obra de Nirma Zárate, como en la de Diego Arango, ambos cofundadores del colectivo, está fuertemente presente la carga ideológica, orientada desde un pensamiento de análisis crítico a la realidad política del país. A los propios artistas se les identifica ya como gestores de este tipo de opiniones. En un primer acercamiento, al consultar el *Diccionario de artistas en Colombia* (Carmen Ortega, 1965), aparecen las siguientes caracterizaciones:

En sus trabajos artísticos, Arango ha preferido los de testimonio en donde denuncia las grandes injusticias de nuestra sociedad.

Nirma Zárate comenzó su carrera artística con la pintura abstracta, pero a partir de 1969 se dedicó a la serigrafía y el fotomontaje con mensajes revolucionarios.

El hecho de que los artistas per se ya sean reconocidos por la carga ideológica de su trabajo tiene una gran influencia en el mensaje que transmiten por medio de su obra, pues esto significa que en la representación artística que llevan a cabo evidentemente va a reflejarse su pensamiento ideológico y este va a ser recibido por los espectadores, quienes debido a las características de los artistas esperan un mensaje de esta naturaleza, haciendo su recepción mucho mejor. Sobre todo cuando las obras son como las de estos dos artistas, en donde la intencionalidad comprometida de su arte es evidente, gracias a los elementos gráficos de los que se valen para comunicarla.



La expresión artística en los trabajos del Taller tiene como objetivo realizar un análisis crítico del panorama de Colombia durante la década de 1970. Es allí donde surge una de las características más importantes de esta obra: su carácter testimonial. El testimonio es de vital importancia, pues por medio de él se hace un intento por plasmar la realidad en el trabajo plástico, con el fin de ofrecerle al espectador una mirada de lo que realmente está pasando. Adicionalmente, el testimonio tiene un "componente de realidad" que hace el mensaje mucho más fuerte, pues no se recibe igual la intención si esta es representada por medio de elementos abstractos y ajenos a quien observa la obra, a que si es un mensaje cuya prueba fehaciente de veracidad se encuentra simplemente echando un vistazo alrededor y remitiéndose a hechos de la vida real. Por tal razón el carácter testimonial es un elemento tan poderoso, pues su efecto en el espectador es justamente el de comprobar una realidad, hacerla más evidente, resaltar lo que ya ocurre por medio de su representación. No se puede dudar de la legitimidad de un testimonio, pues este es en sí mismo la prueba de que un hecho específico se ha llevado a cabo; un testimonio es simplemente evidencia. La naturaleza testimonial de la obra con intención política es resaltada por Germán Rubiano Caballero, crítico y erudito del arte colombiano, quien afirma:

Por supuesto todo arte ha sido, hasta cierto punto, testimonio. Testimonio de una personalidad singular y del espíritu de una época. Gracias a los artistas podemos reconstruir la historia del hombre a lo largo de los siglos. Pero el artista contemporáneo, cuando no es el creador de formas puras, ha querido subrayar su condición de testigo y ha deseado demostrar que en su obra están impresas las terribles fluctuaciones de su siglo, las contradicciones y conflictos de una sociedad en vías de renovación total. Muchas veces el artista del siglo XX ha sido testigo político (Salvat, Barney Cabrera, & Barriga, 1988, p. 1564).

El arte político es reconocido como tal, pues es un gran vehículo para expresar un mensaje de adhesión o repudio a lo que se vive en las distintas situaciones en materia gubernamental. A pesar que las expresiones "arte político" y "arte comprometido" son términos contemporáneos, es posible resaltar que desde el siglo XX la aparición de artistas politizados ha marcado un hito en la expresión artística y una nueva pauta para los artistas jóvenes que quieran seguir estos mismos caminos (cf. Salvat, Barney Cabrera, & Barriga, 1988, p. 1564). La obra, tanto de Arango como de Zárate, así como en la de una gran cantidad de artistas colombianos durante el siglo XX, está claramente marcada por una intención de carácter político y la preocupación de fomentar el despertar de una conciencia social, en donde las personas no fueran entes inertes a la situación de violencia, pobreza y narcotráfico que se vivía en el país, sino que, por el contrario, pudieran, por medio de la representación artística, percatarse de lo que acontecía y contagiarse así de la indignación que experimentaban los artistas.

Para los gestores de arte comprometidos, –según Clemencia Luercna, una de las artistas más activas del "arte comprometido" durante la década de 1960 y 70 en Colombia– el arte es fundamentalmente: "(...) una arma contra la alienación (...) y medicina de la comunidad para la peor de las enfermedades: la corrupción de la conciencia" (Salvat, Barney Cabrera, & Barriga, 1988, p. 1568). El arte es un medio bastante efectivo para transmitir mensajes de crítica social, pues este método de expresión de las ideas hace que la intención del artista llegue de una forma más fácil a una mayor cantidad de público. Pues para entender el mensaje que transmite, si este es lo suficientemente claro, solo basta con observar las imágenes y en ese momento inmediato el arte comienza a surtir efecto; una imagen puede, muchas veces, transmitir un concepto mejor que las palabras. Por eso son grandes herramientas para lograr el objetivo que con ellas se busca.

Podemos establecer que, desde su concepción en la mente de los artistas, las obras del Taller Cuatro Rojo tienen una fuerte intención de crítica política. Las imágenes utilizadas pasan por la población vulnerable por la guerra, la lucha del pueblo, los niños, la clase trabajadora, entre muchas otras, y logran, de una forma espléndida, que el trabajo político también tenga una notable validez estética. Las obras, desde sus títulos, son bastante sugerentes. Desde la primera aproximación al trabajo, la lectura del título, el espectador tiene una clara idea de su intencionalidad. En la amplia cantidad de trabajos realizados por el taller se encuentran serigrafías con títulos que tienen explicita la reflexión que se busca generar desde las imágenes presentadas. Un mandato claro, es: Se ve desde los títulos sugestivos la clara intención de sus autores. La crítica por parte de los artistas no solo era política, sino también a la situación social de ese entonces:

Entre 1970 y 1972 realizó (Nirma Zárate) una serie de fotoserigrafías sobre el tema de los niños gamineros y abandonados. Estas obras a más de ser una acusación dolorosa, se distinguen por excelente diseño y hermoso colorido (...). Entre los trabajos de Arango se destaca el Primer Premio del Salón Nacional de 1971, una serie de fotoserigrafías que van llenando poco a poco los espacios del papel con imágenes de los protagonistas y de los autores de la represión así como de los reprimidos (Salvat, Barney Cabrera, & Barriga, 1988, p. 1572).

Las obras del Taller Cuatro Rojo logran transmitir un mensaje político de forma perfectamente nítida, conservando todos los detalles de un trabajo artístico inmejorablemente planeado y ejecutado; demostrando que se puede comunicar un mensaje efectivo sin dejar de lado la importancia de lo estético. "El terminado artístico de estas serigrafías enseña cómo una obra por más política que sea puede estar bien presentada, y sobre todo cumple así más efectivamente su objetivo" (Salvat, Barney Cabrera, & Barriga, 1988, p. 1572).

La técnica de la fotoserigrafía no solo permite lograr un trabajo de alta calidad, sino que también da la posibilidad de reproducir varias veces la misma obra, con el fin de que no exista solo una copia de esta y que pueda ser apreciada por una mayor cantidad de público. Lo cual resulta perfecto para alcanzar el objetivo de artistas como los del Taller, quienes querían transmitir sus propuestas a la mayor cantidad posible de espectadores. Este tipo de técnica también fue realizada por artistas como Andy Warhol, desde 1962; Luis Paz, desde 1973; el grupo argentino Gabas, desde 1970, entre muchos otros; y se popularizó logrando una gran aceptación como técnica entre la comunidad artística.

Los años sesenta trajeron un notable auge en el campo del grabado. El lenguaje del arte pop había ya logrado una buena aceptación y los artistas vinculados a esta tendencia se interesaron en la obra múltiple. Después de haberse apropiado de lenguajes de las artes gráficas comerciales, como el uso de textos (Rauschenberg), de tiras cómicas (Lichtenstein), de clichés fotográficos (Hamilton), la corriente del pop utilizó ya no solo los lenguajes del arte comercial sino sus procedimientos. La serigrafía ocupó un lugar preferencial, desbancando en buena parte a la forma más tradicional de la litografía (Iriarte, 1986, p. 17).

Los aspectos estéticos de la obra del Taller Cuatro Rojo fueron destacados en varias oportunidades, en distintas bienales y concursos artísticos, lo que refleja la gran calidad del trabajo que estas piezas representaban:

La serigrafía le interesó (a Nirma Zárate) en la medida en la que le permitía hacer un trabajo múltiple sin abandonar el color, parte fundamental de su lenguaje. Las dos fotoserigrafías enviadas a Cali "Gaminería" y "N.N. 7 años" (...) ambas composiciones utilizan fotografías extraídas de la prensa, textos y el tratamiento general del cartel o el afiche, en la medida en que transmiten directamente un mensaje extraplástico. La composición es fragmentada; el color incluye degradaciones tonales de difícil manejo. Estas obras recibieron una mención del jurado calificador (Iriarte, 1986, p. 25).

La serigrafía es un método perfecto para alcanzar el propósito de difundir un mensaje. Como ya se ha dicho antes, permite tener varias copias de un mismo trabajo para que el mensaje tenga un alcance mayor. Aunque las obras del Taller no se vendían en galerías comerciales, pues no se quería con ellas contribuir a hacer más fuertes los "férreos mecanismos de la oferta y la demanda imperantes en la sociedad burguesa", los trabajos se expusieron en algunas ocasiones en sitios que desde la ideología se tildaban como "capitalistas", siempre que la exposición proporcionara alguna utilidad a la causa que con los trabajos se pretendía. Para no perturbar los mecanismos contra los cuales estaban, los integrantes del taller optaron por la distribución masiva entre los integrantes del "pueblo": "Las ediciones gráficas siempre son millares y llegan a mucha gente, ajena en la mayoría de los casos al mundo del arte y por eso sus trabajos son comprometidos y evalúan principalmente los valores del pueblo colombiano y latinoamericano" (Salvat, Barney Cabrera, & Barriga, 1988, p. 1573).

Al hacer un recuento histórico de los fines de la obra artística, es posible observar que, desde el Renacimiento en Europa Occidental, durante los siglos XV y XVI, el arte dejó de ser un elemento utilizado únicamente para representar la vida cotidiana o la religión, y pasó a estar impregnado de reflexión. El hombre, como se evidencia a lo largo de la historia, así como en numerosos análisis filosóficos, se ha caracterizado como político por naturaleza. Por tal razón, la esfera política se ha convertido en un punto primordial de análisis y el arte, como elemento social por excelencia, no ha estado exento de ella. Desde hace varios siglos, se ha venido discutiendo entre los teóricos sobre las finalidades de la obra artística. Por una parte, se le concibe como un elemento cuya única finalidad es satisfacer parámetros estéticos; alcanzar lo que, como afirma Schiller, es el arte estético: una obra que sea bella en sí misma y que esa belleza sea identificable por el espectador con solo observar. Por otra parte, otros teóricos conciben la obra artística como un elemento de análisis de la realidad, un vehículo para expresar ideologías, por medio de simbolismos o de forma directa. Las imágenes, las instalaciones, las esculturas, son mucho más que una simple construcción de formas, buscan transmitir una reflexión. Los puntos de vista están, de tiempo atrás, como analítico y didáctico, y el dilema se reduce a establecer el fin del trabajo artístico como estético o como bastión político.

En todos estos casos la política de la forma libre le pide que se realice, es decir que se suprima de hecho, que suprima esa heterogeneidad sensible en la que se basaba la promesa estética. Esta supresión de la forma en el acto es lo que rechaza la otra gran imagen de la "política" característica del régimen estético del arte, la política de la forma rebelde. La forma aficha en ella, en su politicidad apartándose de cualquier forma de intervención sobre y en el mundo prosaico. La diosa Schilleriana es portadora de una promesa porque está ociosa. "La función social del arte consiste en no tener ninguna", dirá Adorno haciéndose eco. La promesa igualitaria está encerrada en la autosuficiencia de la obra, en su indiferencia a cualquier proyecto político concreto y su rechazo de cualquier participación en la decoración del mundo prosaico (Rancière, 2009).

Ahora bien, uno de los puntos de vista más polémicos –por su ortodoxia con respecto a la primacía de lo estético en las obras artísticas, fundamentada en una base filosófica y sociológica– es el de Theodor W. Adorno, quien, en su texto *Introducción a la sociología de la música*, tomando la música como ejemplo, hace un análisis extensivo sobre el arte y su significado con fines distintos a los estéticos, se le quita valor a la expresión artística dado que se usa para reforzar, según los pensamientos y los deseos del artista, una falsa idea de conciencia en el público. Al construir una obra alrededor de una estructura ideológica, se compromete la autonomía del arte, dado que ahora tiene un nuevo propósito que seguir y un camino ideológico que limita, en cierta medida, las formas y los elementos que puede utilizar para ser llevada a cabo. Se limita lo que potencialmente podría ser y se le quita posibilidad de alcanzar elementos estéticos indispensables. Es importante darse cuenta que la acción artística se da dentro de un contexto social, político y económico que marca no solo el significado que puede adquirir, sino también el alcance e interpretación de la obra.

Adorno, en su texto, hace un análisis sobre el arte dentro del sistema capitalista. Afirma que, en una sociedad inmersa en este sistema particular, la razón de ser del arte se reduce a ser una antítesis de la sociedad, pues los artistas encuentran como vehículo para conservar las verdades sociales sobre las que se disponen a analizar en sus trabajos la contraposición a la realidad. Este hecho restringe el alcance de la obra, la cual, en palabras del filósofo, se vuelve "árida y restringida". Con estas nuevas dinámicas se sustraen las verdaderas intenciones que pueda tener el artista y la razón de ser de su obra, pues se vuelve ajena al espectador y alcanzable solo para grupos muy limitados que son capaces de sobreponerse a esa aridez del trabajo plástico y encontrar sus verdaderas motivaciones. Como consecuencia de lo anterior, el arte, que es por naturaleza expresivo y comunicativo, pierde esas posibilidades, pues al entrar en la lógica capitalista –y que aunque se intente evitarlo, el medio y el receptor ya están inmersos en sus dinámicas– es "profanado" y comercializado por la sociedad industrial de masas, volviéndose trivial y transformándose de acuerdo con las circunstancias de consumo que lo moldean. El capitalismo cosifica los propósitos del arte, pues estos se pierden en el proceso industrial y comercial, al buscar hacer que la obra sea un bien más de uso.

Se hace un especial énfasis en que el arte debe ser autónomo y estar libre de los condicionamientos políticos y de la concepción de las obras como liberadoras de la sociedad. Afirma que si el arte es libre no puede tener una función política prescrita que seguir, pues la autenticidad se pierde en la medida en que la obra artística comienza a hacer parte de las dinámicas económicas. "El arte, en general, y la música, en particular, no son el reflejo pasivo de un estado de hecho. En su relación dialéctica con la realidad, el arte no debe garantizar o reflejar la paz y el orden, sino que debe forzar la aparición de cuanto se quedó bajo la superficie, resistiendo así la opresión de ésta, de la fachada" (Adorno, 2009, p. 35).

El valor estético no es un elemento que sea añadido a la obra; es, según Adorno, un hecho social en sí. La sociedad se define en el arte de forma directa, por lo que la expresión artística no debe centrarse en ser una representación fiel de las estructuras de la realidad. Como se expuso, debido a los fenómenos sociales que promueve el capitalismo, la realidad debe volverse forzada y cada vez más auténtica para que el arte pueda mantener una relación directa con ella. La obra es manipulada para adaptarse a la sociedad; termina no reflejándola, sino acomodándose a ella y pierde completamente su intención y la posibilidad de alcanzar a través de ella, como solución a la oposición entre estética y politización de la obra desarrollada dentro del marco del sistema capitalista, Adorno propone que el trabajo artístico sea realizado por "fuerza de estas dinámicas de mercado, con el fin de que pueda conservar intactos sus propósitos y su "pureza". Esto se deba a que la obra, se ve obligada a rechazar los principios de la sociedad de consumo, con el fin de ser autónoma y no contaminarse de ellas.

Hasta el momento, se han presentado varias visiones sobre el significado de la existencia de mensajes políticos y de reflexión crítica en los trabajos artísticos, llevando como hilo conductor y elemento de referencia la obra del Colectivo Taller Cuatro Rojo en Colombia, con el fin de determinar qué características de la obra de este movimiento hicieron que se cumpliera su propósito de adoptar una determinada postura frente a una situación histórica específica, defendiendo así unos principios de adherencia ideológica. También se ha explorado un poco la posibilidad de debatir en qué medida es justificable la politización de una obra artística y si este contribuye o no a la comunicación de mensajes y puntos de vista, desde el artista hacia el espectador. Mientras que hay muchos elementos de análisis formal que permiten evidenciar la efectividad de la inclusión de mensajes políticos dentro del trabajo plástico, los cuales le dan, según la opinión de algunos, más relevancia y significado a las obras; también hay teorías que impiden la concepción del arte como elemento político, pues afirman que es mediante la inclusión de ideologías y mensajes de este tipo que en el marco de una sociedad capitalista de consumo como la que vivimos, que las obras se vuelven triviales y pierden su propósito de autenticidad y expresión de la libertad.

Sin embargo, al analizar a fondo el planteamiento de Adorno, se presenta un problema: la obra que no tiene pretensión alguna, que no refleja un punto de vista, es considerada, bajo su teoría, como una forma de expresión igualitaria, debido a que niega las preferencias y las jerarquías. Sin embargo, al realizar una obra que está desligada de su contexto, se separa la percepción del arte de su entorno cotidiano "estetizado", haciendo con ello que se supriman aún más los propósitos de la obra y que se pierda el contexto para entenderla. Por consiguiente, se hace incomprensible y ajena al espectador, perpetuando una de las situaciones que justamente critica Adorno sobre la politización artística a lo largo de su trabajo. "El potencial político de la obra está ligado a su diferencia radical de las formas de mercancía estanzada y del mundo administrado" (Rancière, 2009). Adicionalmente, este intento aparente de neutralidad se descubre posteriormente en la filofilia posmoderna como subversivo, puesto que se afirma, en varias ocasiones, que el arte se politiza incluso al intentar preservarse puro de cualquier intervención política, debido a que la neutralidad también es una posición.

La politización de la obra es inevitable, pues incluso está ligada a una intención de promoverla. Adicionalmente, por lo expuesto, es posible observar que, al aislarse la obra, se induce una contradicción de la misma como testimonio de lo real y el mundo en su realidad fáctica y no reconciliada. Realizando este análisis en el marco de la teoría de Adorno, es posible evidenciar una falla; pues esta propuesta, en un intento de separarse de la desagregación del arte que existe en el capitalismo (debido a la falta de autonomía, libertad y por causa del embellecimiento de las mercancías que este sistema a su vez, termina causando que la obra se vuelva inhumana, al separarla de lo que la caracteriza y promueve de su fundamento; pues al separar se aleja de las formas de vida colectivas, esta se vuelve aún más abstracta y ajena. En este orden de ideas, la obra es más auténtica, al no intentar retratar objetivamente la realidad, desde un punto de vista externo, sino al ofrecer varias miradas de lo que es un mismo hecho; donde la mirada más certera y acertada podría incluso construirse a partir de la yuxtaposición de varios puntos de vista.

"El hombre solo es ser humano cuando juega". Esto es lo que afirma Schiller en la 15ª de sus cartas sobre la educación estética del hombre (1795), al hacer un análisis sobre la incidencia del arte en las interioridades humanas. Allí propone entender el arte como un juego, con el cual se promueve la autonomía de poder hacerse cada vez más humano, mientras se participa de él, alimentándose de las dinámicas de interacción y de conocimiento de la propia vida. El ver el arte como representación de la realidad, enmarcando su entendimiento en un sistema de criterios que permiten determinar en qué manera el artista crea formas y conceptos, a través de distintas herramientas, es parte del juego. Se ven reflejados elementos de la humanidad, para la humanidad misma y es cada vez más humano, en la medida en que el hombre se puede reconocer a sí mismo como protagonista o incluso antagonista de aquellas realidades "retratadas" en las obras. Esta propuesta revolucionaria completamente la comprensión de lo estético en el arte, pues ahora los criterios para definir este atributo no están estructurados con respecto a la perfección estética, ni a la simple belleza en las formas. Sino que, ahora, lo estético es aquello que le asigna al arte, como lo afirma el autor, una "aprehensión sensible".

Con este nuevo concepto de lo estético, la obra se convierte en una apariencia libre, pues aparece a través de una experiencia específica que suspende las conexiones entre apariencia-realidad, forma-materia, actividad-pasividad, entendimiento-sensibilidad.

Al comprender esto, podemos ver que la dinámica del juego en la experiencia artística no tiene ningún poder efectivo sobre las cosas y sobre las personas, debido a que mediante ella no se transforma al hombre, sino que es el hombre quien se transforma a sí mismo, a medida que lo va experimentando. La autonomía del arte está en poder crear por medio de reflexiones directas o indirectas esa transformación en la persona, pues así está o no demarcada por dinámicas sociales, ideológicas políticas o formas de pensamiento, genera en el espectador una "experiencia estética sensible" que contribuye a forjar su visión del mundo:

Por tanto, el arte tiene que ver con la división política de lo sensible en cuanto forma de experiencia autónoma. El régimen estético del arte instauro la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política, de un modo que rechaza por adelantado cualquier oposición entre un arte autónomo y un arte heterónomo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle. Porque la autonomía estética no es esa autonomía del «hacer» artístico que la modernidad ha otorgado. Se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida. No hay ningún conflicto entre la pureza del arte y su politización. Al contrario, en función de su pureza, la materialidad del arte se propone como materialidad anticipada de una configuración distinta de la comunidad. (...) No hay conflicto entre pureza y politización. Pero hay conflicto en el seno mismo de la pureza, en la idea misma de esta materialidad del arte que prefigura una configuración distinta de lo común (Rancière, 2009).

Esto es justamente lo que hace el Taller Cuatro Rojo con su obra, en donde los artistas, por medio de una reflexión crítica de la realidad, pretenden crear en el espectador una aprehensión de lo sensible, contribuyendo a la creación de un concepto sobre la realidad, a partir de la presentación de perspectivas. Una obra en la que se evidencia una comprensión un poco más a fondo de la realidad, se da por medio del uso de las facultades intelectuales y sensibles del espectador. La obra, en su pasividad aparente, convierte al espectador en activo. Y es esa precisamente la intencionalidad del arte político, que no se pierde en ningún momento, si el espectador está dispuesto a asumir su papel de jugador dentro del juego que significa la experiencia artística. Esto fue justamente lo que le dio relevancia a la obra del colectivo dentro del contexto político colombiano: su capacidad de promover esa experiencia sensible, por medio de un trabajo artístico perfectamente ejecutado, tanto bajo los parámetros estéticos tradicionales, como los nuevos parámetros estéticos aquí formulados, pretendiendo que la obra lograra construir una visión y una crítica reflexiva a los hechos históricos determinados en Colombia, durante los años 70.

Las características que aportan a la formación del mensaje de la obra no solo giran alrededor de los aspectos tradicionales de su construcción (elementos, técnicas, métodos), sino que también tienen una orientación desde la interioridad del hombre, al fomentar la aprehensión sensible y la comprensión estética. En el caso específico del Taller cuatro Rojo, es posible observar cómo la obra de este grupo de artistas se compone de elementos estéticos y técnicos que permiten la transmisión al espectador de un mensaje extraplástico; al crear un trabajo de carácter testimonial que logra comprobar y evidenciar una realidad, resaltando lo que ocurría, por medio su representación, haciendo así tácticos los elementos de reflexión. Fue un método muy común utilizado por distintos movimientos artísticos, especialmente durante el siglo XX, en el que se aprovecha que el arte es un elemento de comunicación masiva y de fácil acceso, si se distribuye apropiadamente y se usan los elementos plásticos adecuados para contribuir a sus intencionalidades. Para el cumplimiento de estos propósitos, también se utilizaron métodos como la fotoserigrafía, con el cual se podía obtener varias copias de una misma obra, permitiendo que el trabajo tuviera un mayor alcance. Es así como el trabajo del Taller Cuatro Rojo cumple el propósito de comunicar, de una manera destacable, el mensaje político que defienden sus autores; demostrando que se puede comunicar una posición ideológica de forma efectiva, aun sin dejar de lado la importancia de lo estético y la técnica artística.

En este orden de ideas, desde su propia concepción, el trabajo plástico está creado para hacer que se cumpla su propósito de expresar una visión y un punto de vista frente a una situación histórica; logrando; deteniendo así (de forma directa o indirecta) un mensaje, unas determinadas ideologías; expresando; deteniendo representar el mundo de lo real y constituir un elemento de crítica a este. Partiendo de la base, ya explicada, de que toda obra es política en sí misma, sin que esto le quite valor a la expresión artística, es posible ver que la intencionalidad política, aunque no sea premeditada, siempre está ahí. Por el contrario, el arte como medio de expresión de ideas es una forma en que el hombre puede acercarse a su humanidad, por medio del llamado "juego schilleriano" y el fomento de la aprehensión sensible, que surge como consecuencia del ejercicio artístico, que le da la posibilidad al espectador de transformarse a sí mismo, por medio de las herramientas de análisis que la obra le ofrece.

Trabajos citados

Adorno, T. W. (2009). *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akai.

Castellanos, R. T. (19 de Septiembre de 2013). Actualidad artística Colombiana y consideraciones sobre el Taller Cuatro Rojo. (N. S. Vesga, & A. S. Vesga, Entrevistadores) Bogotá.

Iriarte, M. E. (1986). *Historia de la serigrafía en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Márceles Dacorte, E. (1989). *Arte colombiano : 13 artistas en Moscú*. Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia.

Rancière, J. (2009). *Políticas estéticas*. Recuperado el 20 de 08 de 2013, de Lugar a Dudas: http://www.lugaradudas.org/publicaciones/fotocopioteca/13_rndrigo_alonso.pdf

Salvat, M., Barney Cabrera, E., & Barriga, L. F. (1988). *Historia del arte colombiano*. Barcelona : Salvat; Salvat Editores.

Sullivan, E. J. (2004). *Latin American art in the twentieth century*. London: Phaidon Press.