

Brenda Rugar
Frank Molano Camargo
Miguel Ángel Urrego Ardila
EDITORES

Aproximaciones a la **Historia del Maoísmo** en **América Latina** y el **Caribe**

RED PARA EL ESTUDIO DE LAS IZQUIERDAS EN AMÉRICA LATINA
(REIAL)

**APROXIMACIONES A LA HISTORIA DEL
MAOÍSMO EN
AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE**

**Brenda Rugar
Frank Molano Camargo
Miguel Ángel Urrego Ardila (editores)**

Morelia, Michoacán, julio de 2025

**RED PARA EL ESTUDIO DE LAS IZQUIERDAS
EN AMÉRICA LATINA (REIAL)**

Brenda Rugar, Frank Molano Camargo y Miguel Ángel Urrego Ardila (editores)

Aproximaciones a la historia del maoísmo en América Latina.

Primera edición, julio de 2025

Morelia, Michoacán, México

Derechos Reservados Conforme a la Ley

Diseño y diagramación: Red para el Estudio de las Izquierdas en América Latina (REIAL).

Impresión: Editorial Morevalladolid, S. de R. L. de C. V.

ISBN libro electrónico: 978-607-424-868-5

Se prohíbe la reproducción parcial o total de esta obra,
-incluido el diseño tipográfico y de portada-, sea cual fuere
el medio, sin el consentimiento por escrito del autor.

Impreso y hecho en México.

INDICE

Presentación.....	5
La recepción del maoísmo y la Revolución China en la obra de Emilio Choy Ma	
Guillermo Alexis Fernández Ramos.....	11
Ressonâncias do maoísmo na esquerda brasileira: os sentidos do maoísmo na história da Ação Popular (AP)	
Reginaldo Benedito Dias.....	43
Fogoneros de la revolución. Prácticas artísticas y culturales del Frente Cultural del MOIR.	
Equipo TRansHisTor(ia) - María Sol Barón Pino y Camilo Ordóñez Robayo.....	95
Debate entre Trotsky e Mao sobre alianças para a revolução e sobre a transição ao socialismo.	
Fernando Henrique Sousa Araújo y Mário Costa de Paiva Guimarães Júnior.....	121
El Partido Revolucionario del Proletariado Mexicano y su viaje a China.	
Uriel Velázquez Vidal.....	155

Notas para un abordaje del maoísmo argentino (1960-1974).

Brenda Rugar.....177

Movimiento revolucionario maoísta de los años 70 del siglo XX en Colombia. Una aproximación comparativa de sus caracterizaciones de la realidad nacional

Camilo Eduardo Páez Muñoz.....205

FOGONEROS DE LA REVOLUCIÓN. Prácticas artísticas y culturales del Frente Cultural del MOIR.

Equipo TRansHisTor(ia)¹ –
María Sol Barón Pino² y Camilo Ordóñez Robayo³

En este texto queremos presentar el itinerario de algunas prácticas discursivas, plásticas y visuales del Frente Cultural del Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR), partido político colombiano

¹ Colectivo creado en 2008 y 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); *Contrainformación. El revés de la trama* (2019) y *Barrios del mundo ¡Uníos!* (2022).

² Profesora de planta y coordinadora del área de investigación del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

³ 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 de Bogotá.

maoísta de nueva democracia. La asimilación de los postulados ideológicos y estéticos de Mao Tse Tung, en particular los del Foro de Yenán, condujeron al MOIR en su momento germinal a una comprensión del arte y la cultura como herramientas de formación política de las bases. Nos detendremos en analizar las huellas del pensamiento de Mao Tse Tung en el trabajo crítico de la artista y militante Clemencia Lucena, quien publicó columnas de arte en los diarios de alta circulación nacional entre 1971 y 1975, y comprenderlo como un programa de acción para la participación de los trabajadores del arte dentro y fuera de los circuitos tradicionales del arte y la cultura como parte de una estrategia de agitación y propaganda partidaria. A través de fuentes literarias, visuales y orales (halladas en prensa, en archivos públicos y privados, y entrevistas a militantes), y apelando a métodos de la historia del arte, la historia cultural y los estudios visuales, nos interesa describir cómo Clemencia Lucena y los autodenominados Trabajadores del Arte Revolucionario, vinculados al Frente Cultural, se asumieron dentro de un movimiento de masas al servicio del pueblo y cómo convirtieron el arte en una trinchera del combate político. Esta investigación intenta aportar a los estudios de la historia de las izquierdas en Colombia, dedicando especial atención a un sector donde se fundió vanguardia política y artística en las décadas de 1970 y 1980 y participó activamente de las discusiones políticas y estéticas. Descentra el estudio de la figura del artista para abordar a una colectividad que desarrolló un trabajo de

militancia que vinculó diversas prácticas artísticas y culturales para el cambio social⁴.



Clemencia Lucena en una conferencia, ca. 1973. Cortesía archivo MOIR.

En 2017 iniciamos una investigación sobre la artista plástica colombiana Clemencia Lucena, quien militó en el partido maoísta Movimiento Obrero Independiente Revolucionario, MOIR. Sin embargo, las fuentes y preguntas durante el proceso nos orientaron a ampliar el objeto de estudio hacia su Frente Cultural (FC), y a los autodenominados Trabajadores del Arte Revolucionario (TAR). Esta colectividad apostó por una práctica comprometida,

⁴ Esta ponencia es un producto derivado del proyecto de investigación-creación “Clemencia Lucena. Formas puras y formas políticas” apoyado por la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Javeriana y desarrollado entre 2017 y 2019.

abrazando el arte y la cultura como herramientas de transformación política.



Manifestación del 1 de mayo de 1974, actividades de teatro, empapeladas y concierto del Frente Popular MOIR (1972-1974). Fuente: Cortesía archivo MOIR.

Si bien existen investigaciones que abordan las prácticas teatrales y musicales del Frente Cultural del MOIR⁵, son pocas las contribuciones que abordan el rol

⁵ Sobre los aportes al teatro de las Brigadas de los Trabajadores del Arte se destacan las investigaciones de PARRA SALAZAR, Mayra Tatiana, *A teatro camaradas. Dramaturgia militante y política de masas (1965-1975)*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2015, y la tesis de ZAPATA, Paula Andrea, *El papel del arte y la cultura en el*

de las artes visuales. Nuestra investigación intenta seguir el itinerario de algunas de estas prácticas, su inserción en los circuitos del arte y su desborde fuera de ellos como parte de una estrategia de agitación y propaganda. En esta ponencia abordaremos tres asuntos: cómo el MOIR y su frente cultural asimilaron los postulados estéticos del “Foro de Yenán”⁶, cómo se expresaron las huellas del pensamiento Mao en la producción crítica inicial de la artista y militante Clemencia Lucena, y cómo se desplegó un programa de participación de los trabajadores del arte revolucionario dentro y fuera de los circuitos tradicionales del arte y la cultura como parte de una

movimiento estudiantil de la universidad de Antioquia. Tesis de Historia, Universidad de Antioquia, 2015. También existen aportes sobre las perspectivas musicales maoístas en el FC del MOIR en MIÑANA BLANCO, 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, pp.150-72, en <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a07> [consultado el 19 de abril de 2020], y en entrevista con César Mora: ROMERO, Sandro, “El camarada salsero”, en Mario Jursich Duran (editor), *Fuera Zapato Viejo*, Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2016, pp. 120-135.

⁶ Originalmente pronunciado en 1942 y con amplia divulgación en el mundo hispanoparlante tras su traducción en Mao TSE TUNG, “Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura”, *Obras escogidas de Mao Tse Tung*, Pekín, Ediciones en lenguas extranjeras, 1968. Sin embargo, en Colombia circuló unos años antes en Mao TSE TUNG, *Sobre el arte y la literatura*, Bogotá, Ediciones Paz y Socialismo, 1960, publicación que incluyó un texto de presentación escrito por Manuel Zapata Olivella.

estrategia propagandística. Usaremos algunas fuentes literarias, visuales y orales, y apelaremos a cruzar historia del arte, historia cultural y estudios visuales.

La asimilación de los postulados ideológicos y estéticos de Mao Tse Tung, en el Foro de Yenán.

Tras su fundación como partido en 1969, el MOIR adoptó el pensamiento de Mao y propuso la “nueva democracia” como la primera fase de la revolución en el contexto de un país semi-feudal, altamente subdesarrollado⁷ y con poca participación política y democrática. El objetivo era una transformación cultural donde la protagonista de la revolución fuera la clase popular, obrera y campesina, como antesala a la lucha electoral.⁸ Entonces, la formación cultural de bases, o la “educación científica y de masas”, era una estrategia para intervenir y cambiar la sociedad ante un horizonte de participación democrática.⁹

En consecuencia, para el proceso de liberación de la cultura nacional el MOIR otorgó al arte y a la cultura el mismo lugar y valor que a la política y

⁷ 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, Medellín, Universidad de Antioquia, 2014, pp.62, en <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/14815> [consultado el 9 de junio de 2020].

⁸ MORALES ESTRADA, Esteban, “El MOIR y su política de los ‘Pies descalzos’”, p. 74

⁹ MORALES ESTRADA, Esteban, “El MOIR y su política de los ‘Pies descalzos’”, pp. 17 y 45.

economía. Siguiendo de cerca el planteamiento de Mao en el Foro de Yenán, se necesitaban dos frentes “el de la pluma y el del fusil, es decir, el frente cultural y el frente militar”.¹⁰ El cultural estrecharía las propias filas y derrotaría al enemigo al contrarrestar la continuidad de la cultura feudal y burguesa. Desde sus inicios el Frente Cultural ocupó un lugar de vanguardia en el partido: en uno de los primeros números de *Tribuna Roja*, el periódico del MOIR, se publicó un texto titulado “Batalla en el Frente cultural”¹¹—donde se reseñó la participación de militantes del MOIR en el 4º Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, con una obra-parodia que confrontó a sus antagonistas de izquierda, especialmente “el revisionismo de izquierda” (en referencia al Partido Comunista Colombiano (PCC)) por considerarlo un aliado de las oligarquías que apoyaban y financiaban el festival. La noticia da cuenta de cómo el teatro se consideró la vanguardia, la mejor arma de agitación para la formación del pueblo y para preparar la revolución democrática,¹² y también de la vitalidad del movimiento estudiantil que lideró en ese año una de las protestas más importantes del siglo XX en Colombia.

¹⁰ MAO, TSE TUNG, “Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura”, p. 67

¹¹ *Tribuna Roja*, “Batalla en el Frente Cultural”, 3, 1971, pp. 6.

¹² PARRA SALAZAR, *A teatro camaradas*, p. 104.



Artículo en *Tribuna Roja*, 1971, p. 6, y Grupo de Teatro de la Universidad de los Andes (TEUA): Ricardo Camacho, Jairo Soto, Patricia Jaramillo, Jorge Plata y Sebastián Ospina. Foto: Universidad de los Andes, Foto: s. a. Fondo Universidad de los Andes <https://facartes.uniandes.edu.co/grupos-artisticos/grupo-teatro/historia/> [consultado 19 de abril de 2021]

Pensamiento de Mao Tse Tung en el trabajo crítico Clemencia Lucena

Muy pronto a la batalla cultural se sumó Clemencia Lucena¹³, quien reorientó su producción artística y

¹³ El giro artístico de Lucena en torno al MOIR se describe en BARÓN PINO, María Sol Irene, “Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena”, *Revista Vozal*, 1, 2011, en <http://revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-lucena> [consultado el 19 de abril de 2020].

emprendió un trabajo de crítica de arte a través de periódicos de amplia circulación nacional¹⁴.

Lucena analizó los Salones de Artistas Nacionales de 1971 y 1972 en artículos que reflejan su compromiso con el pensamiento de Mao. En “Formas ‘puras’ y formas políticas en el vigésimo segundo salón” planteó que todo evento cultural es un reflejo de la vida material de una sociedad y de la lucha de clases, señaló: “no hay arte por el arte, ni arte que esté por encima de las clases”¹⁵ y añadió que cada artista defiende los intereses de una clase determinada. También clasificó las obras en tres categorías: primero, las que pretenden “ser neutrales” y estar al margen de

¹⁴ Algunas de estas publicaciones se compilaron en LUCENA, Clemencia, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, Bogotá, Bandera Roja, 1975.

¹⁵ LUCENA, Clemencia, “Formas ‘puras’ y formas políticas en el vigésimosegundo salón, *El Tiempo*, 5 de septiembre, 1971, Bogotá. Otros autores han citado esta fuente al desarrollar otras ideas: GAMBOA, Alejandro, *Taller 4 Rojo: Entre la práctica artística y la lucha social*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes, 2011, para abordar el dogmatismo ideológico de Lucena; HERRERA, 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, 33, pp. 121-134. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2012, en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysoiedad/artic le/view/8317> [consultado el 19 de abril de 2020] para comparar posturas frente al arte popular; y BARÓN PINO, María Sol Irene y Camilo ORDOÑEZ ROBAYO, *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo, producción gráfica y acción directa*. Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014 para comprender algunas de las posturas frente al artista o el arte comprometido.



Conjunto testimonio I, II, III, IV. Diego Arango, 1971. Fotoserigrafía, 100 x 70 cms. Fuente: Diapoteca Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá

Por último, las progresistas, que son las verdaderas obras revolucionarias porque representan e impulsan las luchas de las clases populares, y al empoderarlas, logran una transformación social. En resumen, Lucena señalaba los errores estético-políticos de los enemigos, y planteaba cuál era el verdadero arte revolucionario: el que estimula las formas de imaginación política. Su argumentación devela la lectura de algunos fragmentos de las *Obras Selectas* de Mao. Pronto, su discurso crítico se robusteció en torno

a las ideas planteadas en el Foro de Yenán publicado en aquellos volúmenes.



La última cena de Alfonso Quijano y *muerte al imperialismo yanqui* de Clemencia Lucena, 1971. Fuente: Historia del arte colombiano, Salvat, 1975

En el artículo de prensa “Arte y problema agrario”, publicado en 1972¹⁶, Lucena analizó algunas obras que participaron en los salones oficial e independiente de ese año.¹⁷ Evitó señalar errores o

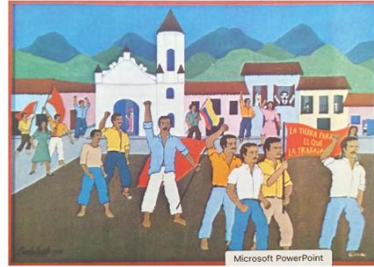
¹⁶ LUCENA, Clemencia, “Arte y problema agrario”, *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, 3 de diciembre, 1972, Bogotá.

¹⁷ Ese año, debido a la inconformidad de algunos artistas frente al desmantelamiento de los premios del Salón Nacional, decisión tomada por Colcultura como entidad organizadora para favorecer

hacer críticas negativas, y a cambio se centró en las que consideró expresiones de un verdadero arte popular y revolucionario, para mostrar cómo las autoras de estas pinturas superaron con conciencia revolucionaria los obstáculos descritos por Mao: posición de clase, actitud, público y el estudio del marxismo-leninismo. Las obras de Constanza Montoya, Eugenia Escobar, María Victoria Benito-Revollo y Amalia Iriarte, todas militantes del MOIR, resolvían de forma sobresaliente estas cuestiones planteadas en el foro de Yenán.¹⁸

la inversión de los recursos en la itinerancia del Salón, un sector liderado entre otros por el joven director de la *Galería Belarca*, Eduardo Serrano, se organizó el Primer Salón Nacional de Artes Plásticas Jorge Tadeo Lozano. Sobre ese tema, ver BARÓN PINO y ORDOÑEZ ROBAYO, *Rojo y más rojo*, pp.134-138.

¹⁸ Lucena escribió dos críticas a los salones de arte de ese año: LUCENA, Clemencia, "Los dos salones. El artista y la participación", *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, 19 de noviembre, 1972, Bogotá, y LUCENA, "Arte y problema agrario". En esta ocasión no hizo alusión a su propio trabajo, como sí lo había hecho en el año anterior y a pesar de que participó en ambos con diferentes obras. En el salón organizado por Colcultura participaron estas artistas del MOIR: María Victoria Benito-Revollo con *Invasión* y *La tierra para el que la trabaja*, Amalia Iriarte con *La tierra para el que la trabaja* N°1 y N°2, Clemencia Lucena con *1971 marca las marchas campesinas* y *Vivan las marchas campesinas* y María Victoria Nieto con *Conjunto N°1*, ver: Según CALDERON SCHRADER, Camilo, *50 años Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, Colcultura, 1990, p. 288. Mientras que, siguiendo el catálogo del *Primer Salón Nacional de Artes Plásticas Jorge Tadeo Lozano*, Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 1972, en esta exposición participaron Eugenia Escobar con *Campesinos, adelante*, Clemencia Lucena con *Viva la lucha antimperialista de la clase obrera* y Constanza Montoya con *Las masas son la fuerza motriz que hace la*



Invasión (la tierra para el que la trabaja) de María Victoria Benito-Rebollo, 1972.

Lucena indicó que las artistas no olvidaban su *posición de clase*, porque estaban del lado del proletariado y las masas populares. En cuanto a su *actitud*, adelantaron los estudios previos responsablemente para abordar los temas, e hicieron un análisis objetivo que destaca lo principal, resalta la

historia; todas las artistas presentaron pinturas. Sobre la doble participación de Lucena en ambos salones, ver: HERRERA, María Mercedes, *Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia*, Bogotá, Idartes, 2013, pp. 194-195, donde menciona cómo esa participación en dos escenarios con los que no se identificaba ideológicamente, fue una estrategia política de pararse ante sus enemigos.

unidad del pueblo y estimula sus luchas. En cuanto al *público*, señaló que las obras se dirigían correctamente a las masas populares y no a los reaccionarios. Por último, el *estudio* del marxismo y de las condiciones reales de la sociedad, favoreció la calidad artística de las obras, que lograban ser serias, veraces y trascendentes. Aunque en ninguna parte cita a Mao o al Foro de Yenán, y tampoco hace explícita la filiación política de las artistas al MOIR, Lucena adelantaba abiertamente una tarea de agitación y propaganda partidista, y sus argumentos convocaban a la discusión estético-política del momento.

Por otro lado, podemos comprender la crítica de Lucena como una propuesta de acción colectiva y partidaria que se sumó y enriqueció a la discursividad de agitación y propaganda del partido que circulaba en los escenarios políticos, mítines o a través del periódico *Tribuna Roja*.

De otro lado, insertarse activamente en los eventos artísticos fue una actividad de militancia que asumieron con compromiso algunas estudiantes de Bellas Artes del MOIR, como las ya mencionadas, simultáneamente ellas y junto a los Trabajadores del Arte Revolucionario adelantaron una producción gráfica y visual callejera, dispuesta en el espacio público, que cuestionó las convenciones, instituciones y espacios de legitimación artística.

Esta producción efímera y coyuntural materializa un programa de producción propagandística a cargo del Frente Cultural en el contexto de la coyuntura electoral. Grafitis, pinturas y carteles murales fueron

elaborados entusiastamente con consignas combativas, mensajes sobre coyunturas políticas o efemérides de la clase obrera y campesina, acompañados a veces de imágenes de obreros o campesinos. Fue común que convocaran, informaran, o comentaran la vida política.



Murales y pinturas de gran formato en varias ciudades, Trabajadores del Arte Revolucionario, 1972-1980. Fuente: cortesía del archivo MOIR.

En general, la apuesta estética de esta producción asimila el realismo socialista, y manifiesta las teorías de Mao en el Foro de Yenan para representar grandes o

pequeños triunfos de la clase obrera y campesina, así como su lucha y cohesión como colectividad revolucionaria.

Como registran algunas fotografías, para el 1º de mayo de 1974 en Bogotá, el MOIR elaboró dos pinturas de gran formato que fueron dispuestas sobre la fachada de la Iglesia de San Francisco, en el agitado cruce de la Avenida Jiménez con carrera séptima donde pasaba la movilización que se dirigía a la Plaza de Bolívar.

Una de estas celebraba el triunfo del pueblo de Vietnam, lo que permite comprender la apuesta del MOIR por localizar la ideología maoísta de acuerdo con el contexto de cada nación, y apoyar desde la distancia las luchas armadas de otros pueblos sometidos como Vietnam. Sobre doce pliegos de papel, la imagen de un soldado vietnamita con gesto aguerrido y sombrero, alza su mano derecha un fusil. Tras él vemos una bandera color rojo con el lema del MOIR, y debajo la sentencia: “Viva la victoria de Vietnam y Camboya”.

Otra pintura describe una manifestación obrera. En la vanguardia aparece una mujer y tres hombres que avanzan con sus brazos enganchados. Detrás de ellos, varias siluetas en azul violáceo permiten imaginar una multitud que le sigue; más atrás aún, se ondean banderas rojas y bajo las figuras vemos la consigna “Viva el 1º de Mayo”. Esta pintura resuelta con una técnica austera y colores planos, muestra una intención de caracterizar a los personajes y particularizarlos entre hombres, mujeres, campesinos y obreros procedentes de diferentes regiones del país.



Manifestación 1.º de mayo de 1974. Viva la victoria de Vietnam y Camboya y Viva el primero de mayo. Trabajadores del Arte Revolucionario, 1974. Fuente: cortesía del archivo MOIR.

Aquel conjunto de personajes de la primera fila reaparecen en una pintura hecha por TAR seis años después, lo que permite suponer que los registros fotográficos –de movilizaciones y pancartas– fueron comúnmente usados para componer estas pinturas, y que seguramente las manifestaciones servían para documentar y elaborar dichas representaciones de la clase obrera y campesina bajo un anhelo de diversidad e integración que animara las próximas movilizaciones y acciones políticas.

Para la manifestación del 1º de mayo de 1980 en Manizales, los TAR del MOIR realizaron pinturas de

gran formato semejantes, y nuevamente empapelaron muros con imágenes a gran escala. En esa ocasión algunas insertaron comentarios visuales y textuales que cuestionaban las acciones imperialistas de la Rusia comunista en Afganistán. Algunos registros conservados en archivos privados y personales indican al respaldo la ciudad, fecha y posibles autoras o líderes de su elaboración. Dos de ellas indican a Carmen Escobar. Una está dedicada exclusivamente al tema de Afganistán. Muestra una fila de diez mujeres y hombres de diferentes partes del mundo, que señalan con sus brazos hacia la esquina inferior izquierda, donde figura un pequeño personaje gordito y panzón, vestido con traje y casco militar terciado con una banda cruzada que dice “invasor”, mientras marcha con su pierna derecha en alto su mano derecha lleva una bolsa con el signo pesos y su mano izquierda se apoya sobre una espada que le sirve de apoyo en su avanzada. A la derecha un letrero reclama “Fuera Rusos de Afganistán” y sobre le borde vertical leemos “MOIR”.

Se trata de una pintura que representa a la clase proletaria, oprimida y explotada del mundo, como fuerza unida que señala críticamente la invasión de la Rusia comunista sobre Afganistán en su proceso internacionalista. La composición despliega la posición del MOIR como partido maoísta frente a la Unión Soviética y sus diferencias con China iniciadas en la década de 1950, de carácter ideológico y táctico frente a su relación con potencias capitalistas como EUA e incluso ante las posturas de países comunistas como Albania, lo que conduciría al uso del término

“revisionismo” como crítica al ablandamiento de la política internacional soviética desde entonces, llamada “desestalinización”.

La otra pintura de gran formato liderada por Escobar está especialmente dedicada al 1º de mayo, pero con algunos comentarios semejantes, muestra, igual que la de 1974, a la vanguardia de una manifestación obrera y campesina, pero en esta ocasión más amplia; nueve mujeres y hombres, igualmente integrados bajo una ideal de diversidad social, regional y racial.



Pinturas de gran formato sobre tela y papel de los Trabajadores del Arte Revolucionario en Manizales, 1980. Fuente: cortesía del archivo MOIR.

Semejantemente al trabajo de campo que realizaron músicos y teatreros del Frente Cultural en acompañamiento a bases sociales articuladas con el partido, estas imágenes fueron realizadas en proximidad con militantes y simpatizantes que

protagonizaron las movilizaciones del MOIR, es decir, que esta articulación procuró un ejercicio de autorrepresentación como una práctica cultural y política.



Viva la unidad revolucionaria de la clase obrera de Carmen Gómez, ca. 1974; *La pesadilla del señor presidente* de Armando Múnera, ca 1974; *Nuestro pueblo* de María Victoria Benito, ca. 1974; *Pelotera* de Amalia Iriarte, ca. 1974; *Seguirán las invasiones* de Carmen Gómez, ca. 1974; y *Leñadora* de Eugenia Escobar, ca. 1974. Fuente: Diapoteca Biblioteca Luis Ángel Arango.

En simultáneo con este despliegue que descentró las prácticas artísticas fuera de espacios convencionales para la circulación del arte, algunos TAR mantuvieron su articulación con museos y salas de exposiciones. Un caso particular sobre esta “simultaneidad” se manifestó en la exposición “Arte y Política” realizada

en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1974¹⁹. La curaduría planteaba un relato histórico sobre las articulaciones de ambos campos para evidenciar transiciones entre la representación del poder hegemónico, la denuncia y la participación política como una progresión histórica. Naturalmente, las obras de artistas moiristas incluidas allí correspondían claramente con aquellas asimilaciones localizadas del pensamiento de Mao en el foro de Yenán y puntualizadas por Lucena en sus expresiones literarias. Las pinturas moiristas incluidas en “Arte y Política” describen procesos de organización de las bases políticas en contextos obreros y sindicales, tomas de tierras, movilizaciones sociales y también, el rol didáctico del arte ante el ejercicio político destinado a la toma del poder por la vía democrática.

Del mismo modo en que la música y el teatro acompañaron la acción política del MOIR en los territorios y movilizaciones sin abandonar las salas de teatro y auditorios, las imágenes visuales estuvieron en movilización dentro y fuera de museos y salas de exposición convencionales. De algún modo, esta coexistencia en formas diversas de circulación para las prácticas artísticas y culturales impulsadas por los Trabajadores del Arte Revolucionario del MOIR nos habla de cierta “combinación de formas de lucha” pero desde su Frente Cultural.

¹⁹ *Arte y política*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1974.

BIBLIOGRAFÍA

Arte y política, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1974.

BARÓN PINO, María Sol Irene y Camilo ORDOÑEZ ROBAYO, *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo, producción gráfica y acción directa*, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014.

BARÓN PINO, María Sol Irene, "Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena", *Revista Vozal*, 1, 2011, en <http://revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-lucena> [consultado el 19 de abril de 2020].

CALDERON SCHRADER, Camilo, *50 años Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, Colcultura, 1990.

GAMBOA, Alejandro, *Taller 4 Rojo: Entre la práctica artística y la lucha social*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes, 2011.

HERRERA, María Mercedes, *Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia*, Bogotá, Idartes, 2013, pp. 194-195.

HERRERA, 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, 33, pp. 121-134. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2012, en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysoiedad/article/view/8317> [consultado el 19 de abril de 2020] .

LUCENA, Clemencia, "Formas 'puras' y formas políticas en el vigésimosegundo salón", *El Tiempo*, 5 de septiembre, 1971, Bogotá.

LUCENA, Clemencia, "Los dos salones. El artista y la participación", *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, 19 de noviembre, 1972, Bogotá.

LUCENA, Clemencia, "Arte y problema agrario", en *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, 3 de diciembre, 1972, Bogotá.

LUCENA, Clemencia, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, Bogotá, Bandera Roja, 1975.

MAO, TSE-TUNG, *Sobre el arte y la literatura*, Bogotá, Ediciones Paz y Socialismo, 1960.

MAO, TSE-TUNG, "Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura". En *Obras escogidas de Mao Tse Tung*, Pekín, Ediciones en lenguas extranjeras, 1972.

MIÑANA BLANCO, 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, pp.150-72, en <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a07>

[consultado el 19 de abril de 2020].

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, Medellín, Universidad de Antioquia, 2014, pp.62, en <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/14815> [consultado el 9 de junio de 2021].

PARRA SALAZAR, Mayra Tatiana, *A teatro camaradas*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2015, en <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/9396> [consultado el 19 de abril de 2020]

Primer Salón Nacional de Artes Plásticas Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 1972.

ROMERO, Sandro, "El camarada salsero", en Mario Jursich Duran (editor), *Fuera Zapato Viejo*, Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2016, pp. 120-135.

Tribuna Roja, "Batalla en el Frente Cultural", 3, 1971, pp.6.

ZAPATA, Paula Andrea, "El papel del arte y la cultura en el movimiento estudiantil de la Universidad de Antioquia", tesis de Historia, Medellín, Universidad de Antioquia, 2015, en <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/14768> [consultado el 19 de abril de 2020]

