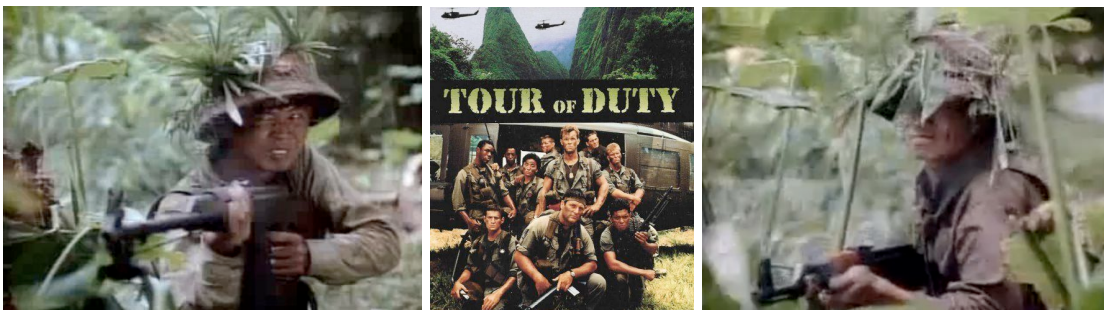


LITERATURA*

Aún no sé en qué consiste el Taller 4 Rojo.



La primera vez que vi una obra del Taller 4 Rojo fue en medio de una clase de arte en el colegio. El ejercicio consistía en revisar libremente publicaciones sobre arte en la estantería de la biblioteca. Entonces tenía 16 años y preferí hojear aleatoriamente algún tomo de la Enciclopedia Salvat del Arte Colombiano hasta que aparecieron esas mujeres vietnamitas.



* Presentación del Equipo Transhisor_ (María Sol Barón y Camilo Ordoñez Robayo) en el Coloquio Revista ERRATA. *El lugar del arte en lo político*. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia, Julio 21 2010.

En televisión, la guerra del Vietnam era representada con combatientes asiáticos que parecían más bien un grupo de actores idénticos, mal armados, y descalzos que expresaban monosílabos y sonsonetes torpes ante soldados norteamericanos.



Estas mujeres en cambio, en apenas tres pasos gráficos pasaban a ser miembros triunfantes de un Vietcom bien diferente al de la caricatura televisiva. El autor de tal apología gráfica resultaba ser el Taller Cuatro Rojo.

Cuando le pregunté a Angélica, mi profesora de arte, sobre este colectivo, ella me contesto que existía poca información, y que mientras ella había estudiado arte, en Tunja, tuvo un profesor que por algún tiempo había sido asistente de Nirma Zarate, que a su vez había sido cofundadora del taller.

Yo acostumbraba buscar información sobre algunos de los artistas que encontraba en la Salvat entonces revisaba el Diccionario de Artistas en Colombia. Este volumen en aspecto es más bien similar al Larousse Ilustrado pero es sobre artistas colombianos o que trabajaron en Colombia. Carmen Ortega de Ricaurte lo documentó incasablemente y el resultado es una publicación espesa, de carátulas duras y que consigna la información biográfica y

profesional de cada artista, algo de bibliografía, y una pequeña nota final que resumía el carácter artístico de cada autor.

Bajo la denominación original –Taller 4 Rojo– no encontré nada. Busqué entonces, uno a uno, los miembros que señalaba la Enciclopedia Salvat con lo que tuve –por primera vez– que diluir lo que en principio supuse como un colectivo artístico.



Dentro de la edición original del diccionario de Carmen Ortega realizada en 1965 la reseña final sobre Nirma Zarate decía así

“Nirma Zárate se inició en el arte como escultora, luego comenzó a manejar el óleo y actualmente es una de las cultivadoras de la pintura abstracta en Colombia”.

10 años después, en la segunda edición del diccionario, Ortega había incluido una reseña sobre el cofundador del taller:

“Diego Arango, además de pintor y grabador, es antropólogo y dentro de este campo ha realizado interesantes investigaciones. Desde hace varios años dirige la fototeca de la Biblioteca Luis Ángel Arango la cual cuenta en la actualidad con mas de 20.000 transparencias clasificadas sobre artes plásticas, antropología,

arqueología mundial y colombiana. En sus trabajos artísticos Arango ha preferido los de -testimonio- en donde denuncia las grandes injusticias de nuestra sociedad"

y al mismo tiempo, la reseña sobre Nirma Zarate había sido actualizada en función del nuevo carácter de su obra:

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

Tres años después conocí a Nirma.

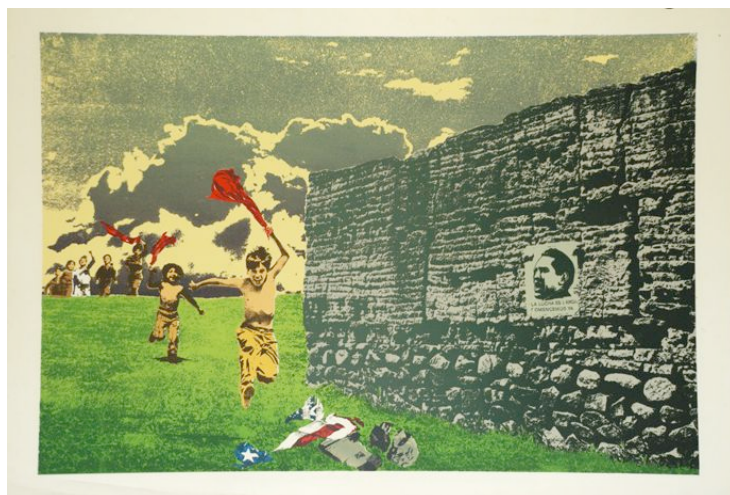
La primera vez que escuché hablar sobre el Taller 4 Rojo debió haber sucedido entre 1992 y 1997 cuando estudiaba Artes plásticas en la Universidad de Los Andes. Sin embargo es poco probable que así haya sido, no sólo porque en la carrera no existían clases de historia del arte colombiano, sino además porque en aquellos años desabridos y de bienvenidas al futuro, no era común el interés por lo político en el arte, y menos en Los Andes. Así que lo más probable es que la primera noticia que haya tenido me la hubiese dado la Enciclopedia Salvat de Historia del Arte Colombiano, que mi hermana, entonces también estudiante de artes, compró en alguna librería de segunda mano en el centro. En el tomo número cinco de la enciclopedia Salvat se encontraba un capítulo titulado Figuración Política, escrito por Germán Rubiano quien era historiador de formación y había hecho estudios en Historia del Arte en Londres, precisamente durante los mismos años en que Diego Arango y Nirma Zárate se encontraban estudiando Grabado en la Royal Academy of Arts en esa misma ciudad, estamos hablando de 1969 y 1970. La Enciclopedia fue publicada por primera vez en 1975 y su última edición fue realizada en 1983.

El capítulo sobre figuración política de la Enciclopedia Salvat incluía reproducciones fotográficas de 7 obras del Taller 4 Rojo, o más bien dos y media obras si se entienden como unidad dos

trípticos —entre ellos el de las mujeres vietnamitas—; pero en todo caso digo dos y media porque una de las serigrafías, la que se encuentra justamente en la primera página del capítulo, se encuentra tajada por la mitad.



La obra parece estar titulada como “La lucha es larga comencemos ya” y digo parece porque es común encontrar, bajo diferentes circunstancias editoriales, diversas obras del taller tituladas de esa manera; dentro del mismo capítulo existe un tríptico con este título y en otras publicaciones de la Universidad Nacional la frase se desplaza de una imagen a otra como una consigna. De hecho no se trata de un título, la frase corresponde a una consigna comúnmente pronunciada por el sacerdote Camilo Torres.



En la serigrafía reproducida para la Enciclopedia Salvat un grupo de niños en medio del campo corren y saltan hacia el espectador, sin embargo la imagen se interrumpe en el costado derecho donde se alcanza a ver el fragmento de un muro de adobe o ladrillo. Sobre este muro, si ven la obra completa, se encuentra pegado un cartel con la imagen de Camilo Torres y la consigna que sirve de título a la obra, de este modo la dirección política de la obra quedó fuera de la enciclopedia de arte.

El texto de Rubiano salió publicado en 1975, un año después de la primera ruptura del Taller. Lo que quiero decir es que para un lector parado en 2010, 1997 o 1985, el texto de Rubiano parece ser un relato histórico, mientras que para el que estaba en los setentas, puedo decirlo con completa certeza, le debía parecer estar leyendo en cambio una crónica de arte contemporáneo. En todo caso Rubiano describe en ese texto los valores artísticos y estéticos de algunos grabados del Taller, en particular describe al que bautiza como Agresión al Imperialismo. En cambio María Elvira Iriarte en su Historia de la Serigrafía en Colombia publicado casi diez años después, 1986, hace una diferenciación. Por un lado están los grabados artísticos y por otro aquello que no merece mayor atención, los panfletos políticos. La paradoja es que mientras Rubiano en su artículo, encargado para una enciclopedia de arte, logra llamar la atención sobre el origen y fuerte sentido político de las prácticas de la producción y

difusión del Taller 4 Rojo, en cambio, Iriarte, que se propone escribir una historia sobre un medio técnico que pone en jaque los límites y definiciones del propio arte, termina por separar lo bueno de lo malo bajo un juicio estético moderno, sin tener en cuenta que las diferentes y múltiples dimensiones de producción del 4 Rojo, obedecían a que el grabado era el medio coherente para realizar la intervención política directa que interesaba a sus miembros.

Una buena parte de las imágenes que se encuentran reproducidas en la Enciclopedia Salvat corresponde a obras que hacen parte de la colección del Museo de Arte de la Universidad Nacional; muchas de estas piezas corresponden a una invaluable labor adelantada por el profesor Germán Rubiano como primer director del museo. Las obras del Taller 4 Rojo no es la excepción.

En gran medida podría decirse, que la visibilidad que ha tenido cierta parte de la producción del taller a través de la historiografía existente se debe a su inclusión en la enciclopedia, y que esta inclusión a su vez, también está relacionado con la presencia de algunas otras del grupo en la colección del museo.

(Rastrear los lugares de recepción y circulación resulta complicado)

De una u otra manera tanto en el caso del Diccionario escrito por Carmen Ortega como en Iriarte y Rubiano la intención política del taller era reconocida, sin embargo el lugar de circulación de su producción apuntaba a un campo artístico convencional. De modo que para indagar sobre los espacios de circulación ligados a los intereses políticos del taller, no basta visitar los fondos de colecciones de arte sino indagar sobre documentos y sobrantes de impresión en archivos personales.

archivo del Taller 4 Rojo

1997. Taller Zepia. Cuando a través de Armando —el profesor de mi profesora— conocí a Nirma, ella se había dedicado a la producción de papel hecho mano y la realización de obra en papel hecho en mano. Me pregunto si pensaba estudiar Artes en la Universidad Nacional, le dije que sí, me dijo que no... que la escuela había cambiado mucho y que ella confiaba mas, al menos por el nombre, en el programa de Artes Visuales que acababan de abrir en otra universidad. No le hice caso.

1999. Museo de Arte Moderno de Bogotá. Dos obras cercanas al Taller 4 Rojo se encontraban expuestas en la curaduría "Arte y Violencia en Colombia desde 1948" adelantada por Álvaro Medina. Una corresponde a la serie Conjunto Testimonio, realizada por Diego Arango en 1970. La pieza está compuesta por cuatro serigrafías en que dejan ver la suma de planchas de color mientras aparece la figura protagónica de un policía. La obra hace parte de la Colección del de Arte del Banco de la República.



La obra hace parte de la Colección del de Arte del Banco de la República. La segunda obra incluida es, La Huelga, esta obra

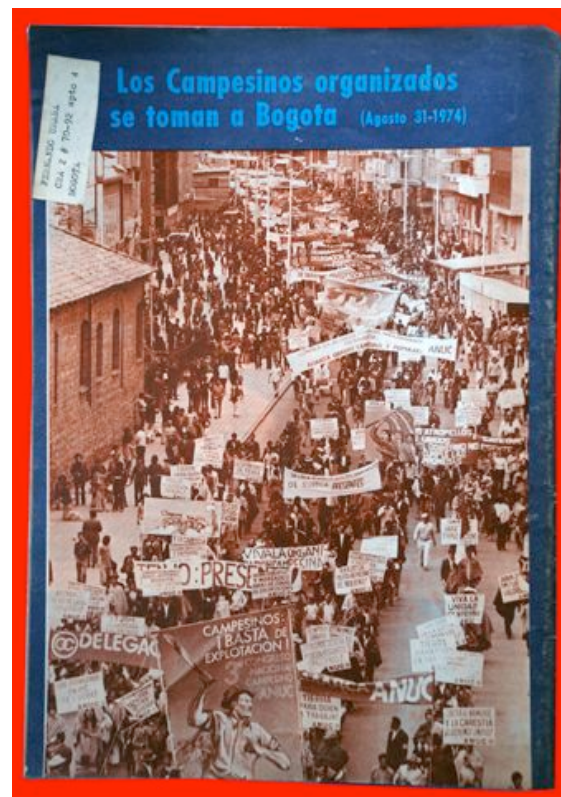
corresponde a una fotoserigrafía realizada a partir de documentos fotográficos realizados en una huelga de la empresa Vanitex. La pieza incluida en "Arte y Violencia" es parte de la colección del Museo de Arte de la Universidad Nacional, en el catálogo de la exposición aparece adjudicada a "Taller 4 Rojo, Diego Arango y Nirma Zarate". Al mismo tiempo existe otra copia de la misma obra en la Colección del Banco de la República pero esta reseñada únicamente bajo la autoría de Nirma Zárate



1999. Edificio de Artes Plásticas Universidad Nacional. Las diligencias para inscribir asignaturas consisten en una extensa fila que recorre el hall del edificio, desciende hacia el primer piso frente a los restos de murales del maestro Perea, y continua hacia la copia de la copia de la Venus de la Colección Pizano que está en el primer piso. Le escuche decir a Juan Ricardo Rey, que esta dos puestos delante de mí, que la Maestra Zarate había muerto la semana anterior. Tres semanas después la maestra Maria Helena Bernal nos mostró diapositivas de algunas obras que hacían parte del Museo de Arte de la Universidad Nacional, entre ellas se encontraban dos o tres serigrafías realizadas por el Taller 4 Rojo.

Museo de Arte de la Universidad Nacional, Agosto 1999. El grupo museo, conformado por estudiantes de Artes Plásticas, e impulsado

por la maestra María Helena Bernal y Angélica Perea, esperaban realizar algunas labores de apoyo al museo de Arte de la Universidad Nacional. Estas tareas eran esencialmente pedagógicas. Junto a Diana Prieto, Catalina Rincón y Ana Adarve quisimos realizar una propuesta entre curatorial y pedagógica que lograra visibilizar la colección del museo ante la ciudad. La idea sería armar un pequeño grupo de obras bajo un grupo temático y divulgarlas. Escogimos cuatro piezas, el fragmento de Carnaval de Carlos Correa, Mural para una fábrica socialista de Beatriz González, la serie Guerreros de Pedro Alcántara, y un grabado del Taller 4 Rojo en el que se entremezcla la imagen de una movilización popular con el retrato de Tania apuntando con un rifle al espectador. La unidad temática con la que se representarían los carteles sería "Arte y Política en el Museo de Arte de la Universidad Nacional". Diana, a través de los testimonios de sus padres, que habían sido estudiantes de la Universidad Nacional en los años setenta, sabía que el trabajo gráfico adelantado por el Taller 4 Rojo iba más allá de los campos de circulación convencionales del arte. Ella sabía que era común que el trabajo adelantado por algunos miembros del taller pasara a circular directamente en los muros del espacio urbano como cartel, como pancartas en las movilizaciones o que el material visual de apoyo en dichas movilizaciones fuera directamente propiciado por el grupo a través de talleres de gráfica realizados en el ambiente mismo de las movilizaciones.



Alguien nos habló de registros sonoros y fotográficos —sonovisos— que documentaban la organización de las marchas y servían como material pedagógico para otros movimientos populares. Con Diana pensamos que de acuerdo a todo esto, lo mejor era colocar nuevamente en circulación abierta las imágenes del Taller 4 Rojo que se encontraban en el museo, ideamos una serie de dispositivos pedagógicos de circulación —carteles— que visibilizaran algunas obras de la colección del museo bajo una temática que las unificara. Los carteles nunca se realizaron y la exposición tampoco.

Septiembre de 2004 Edificio de Artes Plásticas de la Universidad Nacional. El profesor William López acordó un encuentro con el profesor Germán Rubiano para dialogar sobre los orígenes del Museo de Arte de la Universidad Nacional. El Profesor Rubiano realizó un relato sobre su vasta experiencia con la universidad, sobre sus estudios en Londres en la década del sesenta y sobre la manera en que la universidad acogió la posibilidad de establecer

un museo de arte en el campus ante el retiro del Museo de Arte Moderno. La colección del nuevo museo empezó a conformarse con donaciones artistas entre las que se encontraban algunas obras del Taller 4 Rojo. Años después Diego Arango nos confirmó que el grupo había donado copias de sus trabajos serigráficos a la Universidad nacional a través de la Biblioteca General.

Junio de 2006. Comencé a escribir mi tesis de maestría. En ella me propuse establecer unas posibles relaciones entre arte y fotografía, unas posibles incidencias concretas del modelo fotográfico en la producción visual colombiana de los años setenta. En uno de los capítulos describiría las semejanzas y diferencias de producción y circulación entre los grabados populares de Álvaro Barrios y los grabados del Taller 4 Rojo.



Julio de 2006 Galería Metropolitana. Santiago. Por iniciativa de Incubo una obra presentada por Luis Camnitzer en Santiago más de 30 años atrás ha sido reconstruida. La obra propone, a partir de

argumentos geométricos, las circunstancias de la matanza de Puerto Montt perpetrada en 1969. Alicia Bronson me dice que el asunto es que en esa época la obra no se documentó ni se le prestó mayor atención en prensa y que ese era uno de los motivos para rehacerla, y visitar un hecho político a través de la manera en que una obra había registrado y denunciado el hecho.

Bogotá, Septiembre de 2006. Le conté a Sonia Falquéz sobre la reconstrucción de la obra de Camnitzer y le dije que sería viable volver a poner en circulación las obras del Taller 4 Rojo pero en su contexto urbano original. A Sonia le gustó la idea.

Barrio Teusaquillo. Enero de 2007. Catalina del Mar me ha hablado de su encuentro con Diego Arango. Se encontraron en el Museo Nacional en medio de la exposición temporal Marca Registrada – Salón Nacional de Artistas. Cuando Catalina entró la sala estaba llena de policías; cuando Diego entró Catalina estaba tomándole una foto a los policías que estaban viendo la obra Conjunto Testimonio, en la que Diego Arango retrata un policía antimotines. Diego recuerda que cuando expuso la obra, en el mismo lugar en el Salón Nacional del 71, la obra estaba igualmente rodeada de policías que se sentían orgullosos de verse retratados. La conclusión, el país era el mismo.

Bogotá, Octubre de 2007. Decidí participar en una convocatoria para realizar una exposición a través de una curaduría histórica. Y perdí. El proyecto lo había titulado Múltiples y Originales, Arte y Cultura Visual en Colombia años setenta; sin embargo, recibí una mención del jurado.

Universidad Javeriana, febrero de 2008. Acordamos, junto con Diana Castellanos como directora del departamento de Artes Visuales, proponer un acuerdo interinstitucional con la Fundación Gilberto Alzate Avendaño para sacar adelante la curaduría de Múltiples y Originales. A Jorge Jaramillo le pareció viable.

Junio de 2008. La universidad considera que el trabajo de investigación debe estar acompañado por otro profesor. María Sol considera que yo puedo acompañar esta propuesta. Me parece que es el espacio apropiado para buscar la manera de reexponer y visitar algunas obras de los 70 bajo algún mecanismo curatorial y museográfico que las resignifique al circular contemporáneamente. Acepté y entonces conformamos lo que llamamos el Equipo Transhistoria. Aún no han ingresado nuevos miembros, tampoco hemos expulsado a alguien ni hemos sido expulsados.

Café Oma de la 15 con 87, 1 de octubre de 2008. Llegué a la hora de nuestra cita. Sin haberlo visto antes supuse que Diego Arango era ese hombre de cabello largo y canoso, que estaba sentado en la primera mesa que vi luego de abrir la puerta. Nos presentamos y me dijo que fuéramos a la zona de fumadores. Arango en medio del smoke y ruido de la carrera 15 me empezó a hablar de un montón de anécdotas, hechos, lugares y personajes que yo no podía relacionar o entramar en una clara historia. Movimiento estudiantil, Cali, Clemencia Lucena, Nirma Zarate, Bienal de Artes Gráficas, Conjunto Testimonio, Casa de la cultura, Salón Nacional de Artistas, múltiple, difusión, realismo socialista, Tucumán Arde, Encuentro de Artistas Latinoamericanos, La Habana, 1971, 1968, fueron algunas de las palabras que aparecieron en la conversación.

Noviembre de 2008. Recibí un correo electrónico de Gabriel Peluffo invitándome a participar como investigadora en el proyecto curatorial Estados de Sitio, que hacía parte de la I Trienal de Chile. Me dijo que su amiga María Iovino le había dado mi nombre y que necesitaba información y documentos de Clemencia Lucena y del Taller 4 rojo. Le respondí un par de días después diciéndole que me interesaba mucho la propuesta, pero que la búsqueda no era fácil, no conocía a nadie que tuviera información precisa sobre la ubicación de las obras de estos autores, excepto

María Victoria Mahecha, a quien no conocía personalmente, pero me habían dicho tenía contacto con los familiares de Lucena. Yo podría encargarme del Taller 4 Rojo. Tres meses después formalizamos los términos del trabajo.

Enero de 2009. Decidimos realizar una clasificación digital del material existente sobre el Taller 4 Rojo.

Localidad Teusaquillo, Febrero de 2009. Jorge Mora me recogió en su carro y nos fuimos al Restaurante la Toscana. Mientras íbamos subiendo por la 45 me preguntó por qué me interesaba investigar el Taller 4 Rojo, le causaba curiosidad que varias personas lo estaban buscando para hablar sobre el mismo tema. Entre otras historias, me contó la forma en que el grupo había asumido aquella distinción y tema de discusión, entre artista y arte comprometido.

Barrio La Macarena, febrero de 2009. Visité a Umberto Giangrandi en su casa. Durante más de tres horas en las que yo no hable mucho, Giangrandi me contó su versión sobre el Taller 4 Rojo, la confusión sobre lo que se ha conocido como la segunda etapa del Taller 4 rojo, y sobre cómo hoy se arrepentía de no haber dado la lucha para que el nuevo grupo al que se unían él y Giangrandi no mantuviera el mismo nombre que ya Diego y Nirma habían fundado unos meses atrás. Al final de la tarde me regaló el libro de la exposición individual que le hicieron en el Museo de Arte de la Universidad Nacional en 2006.

Febrero de 2009. El tema del arte, política y gráfica durante los 70 se está convirtiendo en un grueso campo de estudio; en Septiembre de 2008 Felipe Sepúlveda lo había señalado a través del evento Poligrafías 2008, y tal parece que el grupo de Agentes, Vigías e Investigadores del Arte Nacional Colombiano Americanista, AVIANCA está adelantando una investigación sobre arte y política en el arte colombiano de los setenta.

Bogotá, Marzo de 2009. A finales de 2008 le había contado a Camilo que en casa de Óscar Cerón había conocido a la persona que tenía gran parte del material visual de Nirma Zárate. Camilo me dijo que él también lo conocía, y nos pusimos en la tarea de contactarlo para que nos diera una cita. Luego de varias semanas tratando de no cruzar los horarios de todos, Armando nos recibió amablemente en su casa, subimos al segundo piso y entramos a una habitación que era una especie de estudio en la que estaba una planoteca. Al abrir gabinete por gabinete, fuimos descubriendo poco a poco, sin orden claro, un material completamente inédito firmados por Nirma y el Taller 4 Rojo. Encontramos pruebas de estado e impresiones finales de los grabados que conocíamos por La Salvat, y por las colecciones de los Museos de Arte Moderno y de Arte de la Nacional, pero había además otras piezas como carteles tanto de difusión política, como de difusión cultural, y otros de difícil clasificación, pero todos hechos bajo el mismo principio de fotomontaje de los primeros. Esta experiencia nos permitió empezar a comprender algo que los libros y museos de arte no permitían, que existían otros y más amplios ámbitos de creación y producción del Taller 4 Rojo.

Marzo de 2009. Volví a entrevistarme con Umberto Giangrandi, esa vez participó también Augusto Rendón. La casa de Oscar Cerón fue el sitio de encuentro. Además de Oscar, nos acompañó Ruth Acuña, que en ese momento estaba preparando un texto de investigación sobre artes gráficas en Colombia. A Rendón le hice la pregunta obvia pero necesaria: Por qué no había participado del Taller 4 Rojo, siendo él tan amigo de Arango como de Giangrandi y Granada. En un tono tranquilo y franco dijo que no le gustaba la paranoia en la que vivían algunos miembros del Taller. Al finalizar la entrevista le pregunté a Giangrandi si era posible reunirlos a él, a Granada y a Arango para una misma entrevista. La respuesta no fue inmediata. Finalmente quedamos en hablar para poder

cuadrarla y hacer un registro audiovisual de ese posible encuentro.

Casa Granada, Mayo de 2009. Nos pusimos de acuerdo con Giangradi para hacer una entrevista simultánea con él y Carlos Granada. Acordamos la cita en la casa de Granada un sábado por la tarde, y habían aceptado grabar en video la entrevista.



Granada y Giangrandi recordaron la manera en que personas de diferentes disciplinas participaron del taller. Umberto recordó que incluso él había servido como modelo para una de las obras realizadas por el grupo. Juntos nos dieron una versión sobre la ruptura del grupo en 1974 a raíz de la participación en la Revista Alternativa.

Mayo de 2009. Había quedado en entrevistarme con Juan Jaramillo en su casa. Cuando llegué me invitó a pasar adelante, pasamos por un espacio lleno de cubículos en madera. Inmediatamente recordé el olor a consultorio médico. Nos sentamos y nos dispusimos espacialmente como el doctor que atiende a su paciente, separados por un escritorio repleto de frasquitos y papeles.

Ud. es paisa?

- A sí, soy paisa, un poco más viejo que Uribe, el nació en julio 4 y yo en julio 3. Alguna otra pregunta? Ud. para quien trabaja? (ay! Ya está grabando)

Cuénteme su experiencia con el Taller 4 Rojo.

- Ay yo no me acuerdo de eso. Asociación libre...diga lo que quiera... no, yo no me acuerdo de nada, pregúnteme usted a mi más puntual.

Cuando conoció a Umberto Giangrandi o a Diego Arango? como los conoció?

- Yo a ese Diego Arango lo conozco poquito, yo conocí fue a Giangrandi, después conocí a otros pintores de esos, como todos los pintores son una partida de ególatras narcisistas y entonces estaban haciendo un esfuerzo influenciados por esas teorías de Mao Tse Tung, (yo también estaba influenciado por ellas, las mismas de José Obdulio Gaviria en alguna época) y entonces, estaban tratando de hacer trabajo colectivo, tal vez preparándose para una revolución cultural que nunca llegó.

Agosto de 2009. Decidimos buscar la manera de exponer en Colombia el mismo material que habría de exponerse en Chile. A partir del material que habíamos clasificado y la postura de algunos textos históricos sobre el Taller 4 Rojo, pensamos en plantear ejes temáticos que separaban la producción del grupo como colectivo artístico y como taller de artes gráficas. La separación entre material "artístico" y político resultaba absurda. La propuesta curatorial ha cambiado cuatro veces y aun no hemos realizado la exposición

Septiembre de 2009. Recibí un correo electrónico de un miembro de Avianca, se trataba de Daniel Godínez. Resulta que él necesitaba que yo le trajera un libro que su amiga chilena Francisca

Carbonell quería regalarle. Le dije que no había lío y que a mi regreso de Chile nos encontraríamos y de paso podríamos dialogar sobre los puntos de encuentro de nuestros proyectos de estudio.

Bogotá, Octubre de 2009. Volví a preguntarle a Diana sobre la relación de sus padres con el Taller 4 Rojo. Nueve años después Diana me ha vuelto a responder lo mismo: que según le cuentan sus padres la actividad del taller no era exclusivamente artística, sino que se trataba de un ámbito multidisciplinar de formación política. Que de repente ahora que lo pensaba ella, Diana, no podría decir que sus padres hicieron parte del taller pero si que participaron del ámbito formativo del taller. Diana volvió a recordar el material sobre el que habíamos investigado en el 2000: las pancartas enormes, los carteles diseñados para las huelgas y los documentales en sonoviso que registraban ejemplarmente las movilizaciones.

Café Andante, noviembre de 2009. Regresé de Chile y me encontré con Daniel Godínez para entregarle el encargo bibliográfico de sus amigos chilenos. Entregué el libro y él sonrió agradecido. Daniel piensa que el encuentro de Chile fue un desastre, según comenta, él tiene la certeza de que algunos artistas están enfurecidos por el maltrato institucional al que fueron sometidos en la trienal. En fin, le explique que los incidentes habían sido menores y que las exposiciones se habían realizado según lo planeado:

- aja! Que exposiciones?

Pues la curaduría de Estados de Sitio Daniel...

- Ah, sí sí, pero entonces si se pudieron colgar las obras?

 No que los artistas estaban furiosos?

Estaba furiosa una artista porque se le perdieron las maletas, furiosa como cualquier fulano cuando se le pierden las maletas, pero la exposición se hizo, y se hizo con la obra de todos los grupos, como quería Peluffo desde un principio.

- Los grupos?

Si, los grupos... CADA de Chile, Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario.. el NO Grupo de México, EPS Huayco de Perú, Clemencia Lucena y Taller Cuatro Rojo de Colombia.

- Y cuantas obras enviaron del Cuatro Rojo?

Como 42 piezas

- 42?

Si, entre Serigrafías, documentos, afiches, todo sumaba más de 40 piezas... que también queremos presentar acá en Bogotá

- Y ustedes para que quieren exponer todo eso?

Panadería Santa María, Bogotá. Estábamos comiendo pandeyucas en una panadería del barrio La Macarena mientras se terminaba de conformar un grupo de estudiantes para realizar un recorrido sobre arquitectura del centro de Bogotá. En la mesa de al lado estaban sentadas un par de personas, una de ellas era Alejandro Gamboa.

Alejandro?

- Camilo?

Alejandro... vea ella es María Sol...

- Ah, ella es... hace poco leí en internet algo de ti sobre el Taller 4 Rojo.

Y hace poco a nosotros nos hablaron de ti.

- y quien?

Diego Arango.

Yo conocía Alejandro hacia como diez años en la Universidad Nacional, y recordaba haber hablado brevemente con él sobre el

taller, pero hace rato no lo había vuelto a ver. Alejandro nos contó sobre su trabajo de tesis en la UNAM y de sus entrevistas con Diego Arango. El nos contó sobre su intención de publicar y nosotros sobre nuestra intención de exponer. Quedamos de hablar nuevamente para realizar algo juntos a partir de nuestras investigaciones. El buen trabajo adelantado por Alejandro se sumaba así a algunos procesos académicos similares como el de Wiston Porras y Clemencia Arango.

Boyacá, Noviembre de 2009. El 14 de Noviembre se inauguraba el Salón Regional de Artistas de la Zona Centro en la Estación de tren de Sogamoso. Camilo Necesitaba ir a tomar unas fotos en el Pantano de Vargas y el Puente Boyacá. Katia, Camilo, Roberto y yo, y decidimos hacer el viaje y provecharlo para ir a Villa de Leyva y visitar nuevamente a Diego Arango. Un par de días antes lo llamé a Diego para consultarle y decirle que el propósito era que dialogáramos sobre algunas piezas que en ese momento se exhibían en las Salas del Museo de Lord Crochane, Valparaíso, en el marco de la exposición Estados de Sitio de la primera Trienal de Chile. A Diego le pareció perfecto.

Villa de Leyva, Noviembre de 2009. Hablamos con Diego Arango una vez más sobre los procesos creativos del Taller. Diego insistió en que el valor de los carteles producidos por el grupo estaba en el potencial de difusión que portaban. En que lo importante era que la imagen circulara, en que por esa razón las imágenes del taller bien podían haber participado de campos convencionales de circulación exclusivos del arte como una Bienal o como un Salón Nacional, de hecho nos recordó que él mismo había donado algunos ejemplares a la Biblioteca de la Universidad Nacional. Que de repente en algún momento, cuando habían tenido diferencias con el ámbito institucional del arte y sus patrocinadores, la respuesta había sido semejante: colocar en circulación una imagen del artista agobiado por dichas instituciones y patrocinadores, fué entonces cuando Humberto sirvió como modelo para un cartel fue

pegado en muros del centro de Bogotá de manera simultánea a un Salón Nacional.

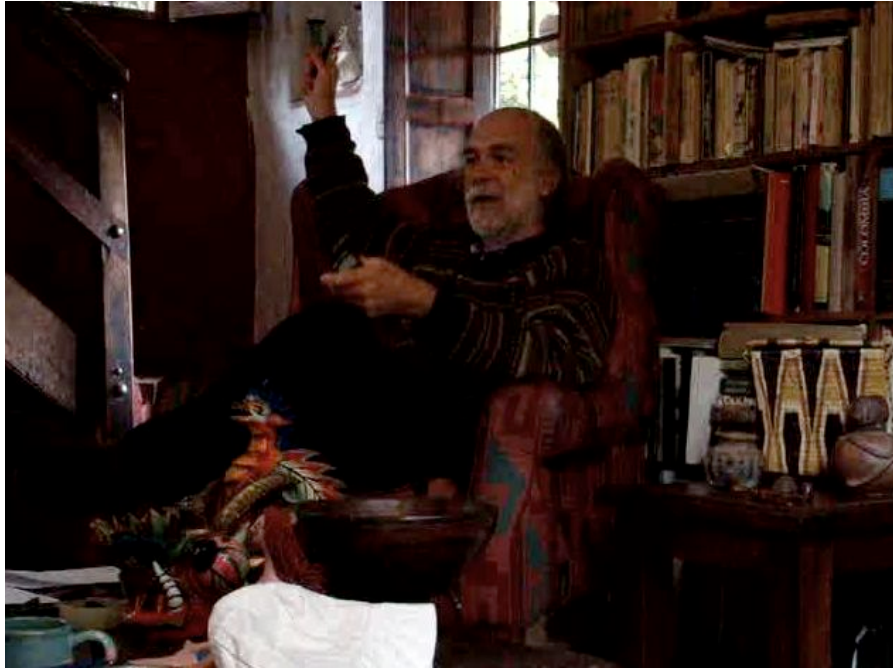


Diego insistió en la divulgación de las imágenes, en que al tiempo con lo anterior, estas imágenes podían hacer parte de la diagramación de un Periódico Mural o hacer parte de las pancartas que algunos movimientos sociales portaban en sus movilizaciones. Que de hecho, la obra para él consistía más, en las reacciones sociales ante la circulación de las imágenes que en las imágenes mismas. Diego recordó una vez más la reacción de los policías ante su obra en el 70 y la reacción idéntica de los policías en 2006.

Diciembre 2009. Carmen María Jaramillo me envió una carta por mail en la que me invitaba a escribir en el número 1 de la Revista Errata, en la que ella era editora invitada. La carta decía que el tema de la revista era sobre Arte y Archivos, y que mi colaboración consistiría en hablar sobre la investigación del 4 Rojo. Inmediatamente le respondí confirmando mi participación.

Enero de 2010. El plazo de entrega del artículo era a finales de ese mes. Al principio no sabía cómo estructurar el texto, traicionando mis convicciones, empecé a escribir sin tener un esqueleto, y ya avanzado no estaba segura de que fuera contundente y claro, se lo mostré a Roberto, me dijo que no me angustiara, que a él le gustaba y me hizo algunas observaciones. Un par de días después lo envié, también terminó gustándome.

Villa de Leyva, Julio de 2010. Le pregunte a Diego como Marta Traba había podido conocer los afiches de María Cano y los Carteles sobre el movimiento estudiantil de 1971. Como es que esas obras aparecían en dos Décadas Vulnerables. Diego nos explica que el giro en el pensamiento de Traba sobre el arte se dió luego de que ella viviera en carne propia la persecución política y el asedio de aquellos años del Frente Nacional. Luego de su exilio, entre 1972 o 1973, ella volvió a Colombia y visitó el Taller de la candelaria. Le dijo que ahora le interesaban otras cosas en arte y que para demostrárselo quería inscribir a uno de sus hijos en la Escuela del Taller. Lo interrumpí para preguntarle si ella le contó algo sobre Ángel Rama. Diego, luego de un corto silencio, empezó a relatarnos como conoció a Nirma Zárate.



FINAL

Después de aquel primer encuentro con Diego Arango en octubre de 2008 empezamos a comprender las dificultades que implicaría hacer una pesquisa sobre el Taller 4 Rojo: Arango había declarado en esa ocasión que no existía un archivo siquiera fragmentario del colectivo. No le creímos y durante meses lo seguimos buscando a través de otros de sus antiguos miembros Giangrandi, Granada y Mora. Lo más cercano a un Archivo fue el material que encontramos de Nirma Zárate en la planoteca de Armando. Aquel otro archivo, idealizado, imaginado, con algún tipo de manifiestos, fragmentos de un diario, artículos o entrevistas de época, no lo encontramos nunca. Sin embargo, fue ese mismo obstáculo el que nos condujo a comprender mejor la experiencia del Taller 4 rojo, al intentar darle sentido a ese desencuentro. El *modus operandi* del Taller 4 Rojo estaba anclado en el presente, en la urgencia de intervenir directamente la realidad política a través de sus múltiples producciones gráficas y de su participación política concreta para llegar a una transformación de la realidad social. De esta manera, el colectivo no sólo renunció a erigirse como una institución dentro del arte en su tiempo, por el contrario, actuó como un movimiento conspirativo y subversivo del orden establecido tanto en el campo arte como en el orden político y social. En esa medida se entiende la poca atención que uno u otro de sus miembros tuvieron de hacer un archivo que le diera legitimidad a su proyecto y prácticas de acción, lo que importaba era la intervención directa en el presente sin ocuparse de construir un "futuro pasado" para la historia del arte colombiano.

Un archivo permite unificar, identificar y clasificar documentos, implica no sólo asignarles un lugar de reserva, sino crear un sólo cuerpo, un sistema en la que todos los elementos se articulen en una unidad en una configuración ideal. En un archivo no debe haber una disociación absoluta, una heterogeneidad o un

error que viniera a separar, compartimentar, de modo absoluto. El objeto de un archivo, tal como se ha hecho por mucho tiempo en la historia del arte ha sido el de reunir, dar las condiciones para construir una verdad y presentarla como ley, lo cual implica necesariamente excluir las diferencias, los secretos, las múltiples voces e incluso las contradicciones que hay dentro de lo que fue y hoy es el Taller 4 Rojo. De manera que la inexistencia de un archivo en ese sentido patriarcal, puede constituir una ventaja para esta investigación y para renunciar definitivamente a una escritura que inscriba su relato en una visión teleológica y hegemónica de su historia.

Bogotá. Julio 20 de 2010. Dentro de material que, a través de diferentes fuentes y fondos, hemos venido clasificando y que aún no sabemos cómo presentar. Existen algunos papeles de copia con el membrete del Taller 4 Rojo, todos ellos están en blanco, pero el membrete incluye dos direcciones, un código postal y un teléfono.



Decidí llamar a dicho número anteponiendo el número 2 y pregunté por un antiguo taller de artes gráficas que había existido en el lugar, al otro lado del teléfono una mujer me respondió que solo había conocido dicha casa como un espacio habitacional pero que alguien ya le había preguntado sobre si allí funcionaba un taller

de gráfica. Nos dirigimos a la dirección que aparece en el papel membretiado y frente a la casa donde funcionó el taller se encuentran los vestigios de algunos grafitis con consignas revolucionarias que bien podrían ser de hace 40 años.

