Imprimir

El Museo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá, acoge hasta el 2 de mayo una muestra del trabajo de sesenta años de Umberto Giangrandi en Colombia. Con curaduría de Dario Gutiérrez y María Toro (galería El Dorado), la exposición reúne ciento veintisiete pinturas, grabados, dibujos y fotografías, siendo la más extensa detrás de la retrospectiva con doscientos treinta obras organizada en 2007 por el Museo de Arte de la Universidad Nacional en la que Giangrandi fue profesor titular.
Entre los nombres que dan prestigio al grabado colombiano, el de Giangrandi figura en el ápice de los creadores que eligieron las planchas y el tórculo para comunicarse. Es unánime el reconocimiento de Giangrandi como grabador de excelencia, por su extenso ministerio profesoral, y como impresor de grabadores y artistas plásticos.

En su taller abierto en 1968 en la carrera doce en Bogotá – el primero particular disponible en el país –, se estamparon dos planchas de Alejandro Obregón. Desde entonces se imprimieron serigrafías, grabados y fotograbados de Cruz Diez, Liliana Porter, Guayasamín, Roda, Granada, Lugo, Hernández, Negret, Villamizar, Maripaz Jaramillo, Manolo Vellojín, Tellé, Santiago y Juan Cardenas, Carlos Rojas, Oscar Jaramillo, Lorenzo Jaramillo, Samudio, Saturnino Ramírez, Augusto Rendón, Alfonso Quijano, Beatriz González y Ana Mercedes Hoyos.

La presencia auspiciosa del artista y su taller en la escena plástica nacional ocurría en la alborada de la década revoltosa y feliz de los setenta. Nos inspiraban Sartre y las barricadas parisinas de mayo del 68, el Pop Art, Mao, Trosky, el cine experimental, el teatro de creación colectiva y *la canción protesta*. La discusión intelectual y política se tomó los campus universitarios, sometiendo a debate abierto el sentido y la utilidad de la estética en todas sus formas, y su función en una sociedad partida en clases con intereses cruzados.

Porque, por entonces, las grandes discusiones políticas sucedían en las universidades, y a la par del debate fundamental sobre la "*caracterización de la sociedad colombiana*" (el punto de quiebre que diferenció los grupos y los partidos políticos revolucionarios), se desarrolló una profunda discusión cultural que por primera vez cuestionó "la utilidad" y el sentido del

arte en una sociedad de clases.

El concepto dominante de los sesentas y setentas, descartó que la política y la cultura pudiesen pensarse por separado, y opuso la idea de un “arte popular” al “arte burgués” de los museos y galerías. Una discusión que no se limitó a las aulas, pues conforme con la “praxis revolucionaria”, las formaciones políticas legales y clandestinas trasladaron el debate a los extramuros: entre sindicatos y organizaciones campesinas donde se multiplica el fervor transformador de la sociedad, sin eludir la confrontación *dialéctica* y el choque callejero.

En ese clímax social de crítica y acción, surgen colectivos de artistas plásticos comprometidos con la causa de los estudiantes, los campesinos y los obreros, empleando las máquinas de impresión para reproducir en grandes tirajes y a bajo costo, dibujos y diseños ideados para la apropiación masiva, pues convertidos en afiches, carteles y pasacalles, van al frente de las manifestaciones callejeras y las huelgas. El arte renunciaba a la frivolidad de los salones exclusivos, y se sumaba al fragor de las marchas populares.

Aquellos talleres produjeron serigrafías y litografías que dieron cuerpo estético a las luchas campesinas por la reforma agraria que impulsaba la ANUC, a las protestas contra la guerra de Vietnam y la dominación imperialista, contra la segregación racial y las sanguinarias dictaduras militares en Latinoamérica. Por su compromiso con “la causa del pueblo” en tiempos de consejos verbales de guerra, represión oficial con torturas, desapariciones, o el camino del exilio – pues regía el *Estatuto de Seguridad* de Turbay Ayala –; Diego Arango, Nirma Zárate, Carlos Granada, Umberto Giangrandi, Jorge Mora, y Fabio Rodríguez [*Taller 4Rojo*], y Clemencia Lucena, Augusto Rendón, Alfonso Quijano, Pedro Alcántara, Luis Paz y Dioscórides Pérez, tienen un lugar destacado en la historia del *arte político* latinoamericano.

De aquel pasado utópico y convulso, de los años violentos que le antecedieron, y de los que prolongan el estado injusto de cosas, es de lo que da cuenta la obra general de Umberto Giangrandi. Los distintos períodos de su trabajo testimonian la desigualdad, el sufrimiento, la exclusión y el abuso que no cesan.

Lo expresan dolorosamente esas figuras rotas por la locura, la desgracia, y deformes por la lepra de la pobre condición de origen. Huesudas, demacradas y relegadas a la sentina de la sociedad, nos miran desde su abajo o apocadas rehúyen nuestra mirada, conscientes de su inferioridad y de la condición superior del visitante que, curioso, las observa. Y si alguien de clase superior aparece en escena, se ve contagiado de la misma carcoma de las formas.

Giangrandi nos hace intrusos en la vida miserable de sus creaturas tan distintas a los súcubos, los réprobos y los íncubos – pues no son un castigo celestial –, sino el resultado de la desdicha terrenal. Incluso en sus eróticos, aquellas figuras de un sincretismo sexual equívoco, se contorsionan con un poco de satisfacción y de hartazgo ante nosotros: parecen cumplir un deber triste de la materia, no una experiencia gozosa de ella.

En la estética giangrandiesca – que mejor definen las series “América Latina” y “La carrera 12” –, las figuras son incapaces de la risa y de la mueca burlona. No tienen motivo para hacerlo, pues en lugar de pretender con ellas la sátira que a otros caracteriza, Giangrandi se propone dejar constancia de la tragedia continua que ha visto cebarse en la existencia de algunos, y de muchos. Por ello la expresión de ser socialmente irrelevante, de sentirse *casi nada*, o de *valer muy poco*, vuelve a definir la pareja que baila en un burdelito, el travesti que espera en un salón minúsculo, y al tipo que alista en su cuartico una máscara para el carnaval… Y los lavaderos de inquilinatos y los mataderos de ganado, son otra manera de persistir en la necesidad de construir desde lo plástico la memoria de una historia política, una vez que los tiempos para la acción han quedado muy atrás del quehacer del maestro Umberto Giangrandi.

Los grandes debates se ausentaron de los campus universitarios, y la lucha por el predominio de las ideas se trasladó al frente de las armas, del dinero y de la política partidista, donde no hay lugar para las utopías de antaño, en las que el arte tuvo tanto qué decir. Nos quedan esos cuadros que no envejecen como nosotros: memoria de un mundo infeliz de gente con apariencia desportillada y el alma rota.

Álvaro Hernández V