



El arte egipcio



en Germán Londoño



Carlos Arturo Fernández Uribe

En el año 1908, Pablo Picasso organizó en su taller del *Bateau-Lavoir* una gran cena en homenaje al pintor Henri Rousseau. Cuentan que en el curso de la misma El Aduanero dijo a Picasso: “Tú y yo somos los más grandes pintores de nuestro tiempo: tú en estilo egipcio, yo en estilo moderno”. Este Picasso “egipcio” no es todavía el cubista analítico o sintético sino el de la época Rosa o, a lo más, el que acaba de pintar *Las damiselas de Avignon* y está intentando comprender sus consecuencias a través del análisis de la obra de Cézanne y del estudio del arte negro primitivo. Y tampoco es el único “egipcio” que interesa a Rousseau, quien ya había puesto sus ojos en las pinturas de Gauguin, recién descubierto en una retrospectiva postuma en 1906. De todas maneras, quizá lo más significativo para El Aduanero es que él mismo se define como “moderno”, mientras que el Picasso, que está comenzando a sentar las bases de las más trascendentales vanguardias del siglo xx, le parece como un “egipcio”, lo que aplicado a una perspectiva histórica significaría que lo moderno no tiene tiempo.

Germán Londoño manifiesta una pasión arrolladora por la historia que, sin ninguna duda, re-

mite a sus experiencias de infancia con el mundo del arte. Según afirma el artista, así como que en la inmensa mayoría de los hogares de su tiempo, tampoco en el suyo había un interés especial por lo artístico. Y por eso recuerda con especial pasión los primeros textos de historia del arte que llegaron a sus manos, que todavía conserva y lee con entusiasmo: el libro de C. W. Ceram, *Dioses, tumbas y sabios: La novela de la arqueología*, en una edición de 1953, y el tomo 1 de la *Historia del Arte* de J. Pijoán, publicada por Salvat en 1923. En un contexto como éste no resulta extraño que él mismo haya hablado muchas veces acerca de su entusiasmo por el arte egipcio.

La aproximación a su obra que aquí se ensaya parte del concepto básico de que la perspectiva del historiador del arte consiste en el establecimiento de relaciones que contribuyan a enriquecer la experiencia estética. En otras palabras, al mostrar su relación con Egipto no se pretende agotar el arte de Londoño ni se busca definir la estructura básica de su poética; sólo se intenta descubrir un camino que puede favorecer una aproximación a su trabajo, lo que, más allá de todo afán erudito, es lo único que realmente interesa frente a la obra de arte y lo que posibilita su análisis, interpretación y disfrute.



Niña mostrando su herida, 2001

Pero, además, esta lectura de la obra de Germán Londoño podría formar parte de un proyecto más amplio que buscara analizar en profundidad el casi paradójico interés de los artistas contemporáneos —y del público actual— por el arte egipcio, un problema “subterráneo” pero persistente que, seguramente, conduce a una lectura insólita del arte de las últimas décadas.

La referencia al Aduanero Rousseau o al Picasso de 1908 sirve, por lo menos, para señalar que el interés de Germán Londoño por el arte egipcio no es insólito en el arte de los últimos tiempos. En un período definido por la originalidad exacerbada, Egipto no se presenta como una imagen exótica sino, sobre todo, como la manifestación más clara que nos ofrece la historia de un trabajo artístico que se basa en la permanencia y, sobre todo, en lo que soporta esa estabilidad: el esfuerzo constante por intentar comprender a fondo los alcances significativos de unas mismas formas y temas básicos. Más allá de cualquier referencia específica a un período concreto de la historia antigua, en este contexto de “posmodernidad” y “poshistoria” en el cual el arte encuentra constantes referencias en el pasado, resulta significativa esta posibilidad de una geología histórica y conceptual en la obra de Germán Londoño, porque se trata, ante todo, de una relación que tiene que ver con el concepto de arte que éste desarrolla.

Lo mismo que en el contexto de los egipcios o en el caso del “moderno” Aduanero Rousseau, entre quienes posiblemente existen más afinidades que diferencias, tampoco Germán Londoño parece concebir el arte como limitado a un tiempo, al menos si nos remitimos a una dimensión que pudiéramos considerar como “esencial”.

Por supuesto, su obra se despliega en un tiempo y en relación con el momento histórico que nos ha correspondido vivir, como puede percibirse en el conjunto de la reciente muestra “Como un río de sangre”, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, entre agosto y octubre de 2001, estrechamente vinculada con la dramática realidad colombiana. Sin embargo, desde la perspectiva que tiene que ver con la comprensión de su misma esencia y no sólo con una manifestación fenoménica, esta obra muestra que el arte obedece a una estructura que atraviesa el tiempo e intenta conservar en esa travesía su poder de significación.

De todas maneras, es evidente que los intereses de Germán Londoño se apartan de cualquier preocupación neoarqueológica. Podría afirmarse que Egipto y su arte le ofrecen el arquetipo de toda creación artística: una realidad misteriosa, imposible de abarcar y de controlar, aunque a la vez siempre viva y presente, con una estructura de base geométrica pero que escapa al racionalismo, dividida entre el anhelo de permanencia y la convicción de la inevitable fugacidad. Por eso, la suya es una relación íntima, en la cual no hay espacio para copiar detalles ni tiene sentido buscar soluciones en los libros y, al extremo, no ha habido ni siquiera tiempo para un viaje a ese país: cuando Germán Londoño se aproxima al Antiguo Egipto lo hace porque entra en consonancia con él en una dimensión arcaica y atemporal.

Frente al horror y la violencia presentes en las pinturas, esculturas e instalaciones de Germán Londoño, la búsqueda de relaciones formales con el arte egipcio, emblemático modelo de equilibrio y serenidad, que parece imperturbable a través de los milenios, debería sonar como un absoluto despropósito; pero, efectivamente, es lo que aquí se intenta plantear. Por supuesto, se trata de relaciones formales que pasan a través del proceso de deformación sistemática al cual el artista somete siempre todas y cada una de las imágenes que crea. Por eso, jamás será posible encontrar una mera transcripción de elementos plásticos, aunque en algunas oportunidades sea posible distinguir detalles aislados, como el disco solar egipcio que corona el Fantasma de la luna y el Fantasma del sol, de 1997, o la máscara de Anubis, que parece recordar en el Cazador bajo una tormenta de arena, de 1996. O cuando en Niña mostrando su herida, una escultura de 2001, la cabeza de la figura nos trae a la memoria la de un hipopótamo o, quizá, la de uno de aquellos lagartos que abundan en el mundo mítico egipcio.

En efecto, la obra de Germán Londoño parece asumir ciertos rasgos formales egipcios, destilados a través de un penoso proceso expresionista. Seguramente la más reconocible de todas las convenciones egipcias es la ley de la frontalidad que, además, puede rastrearse en todas las artes arcaicas, y era ése, por supuesto, el mismo elemento que Gauguin había tomado del arte del Nilo y el que Rousseau percibía en las búsquedas volumétricas del Picasso Rosa. La ley de la frontalidad arcaica nos ofrece una presentación de los cuerpos que no corresponde a las apariencias sino a una lógica especial, que, en palabras de René Huyghe, es “más fiel a la idea que se tiene en principio de una cosa que al aspecto ofrecido de hecho por ella a las miradas”.

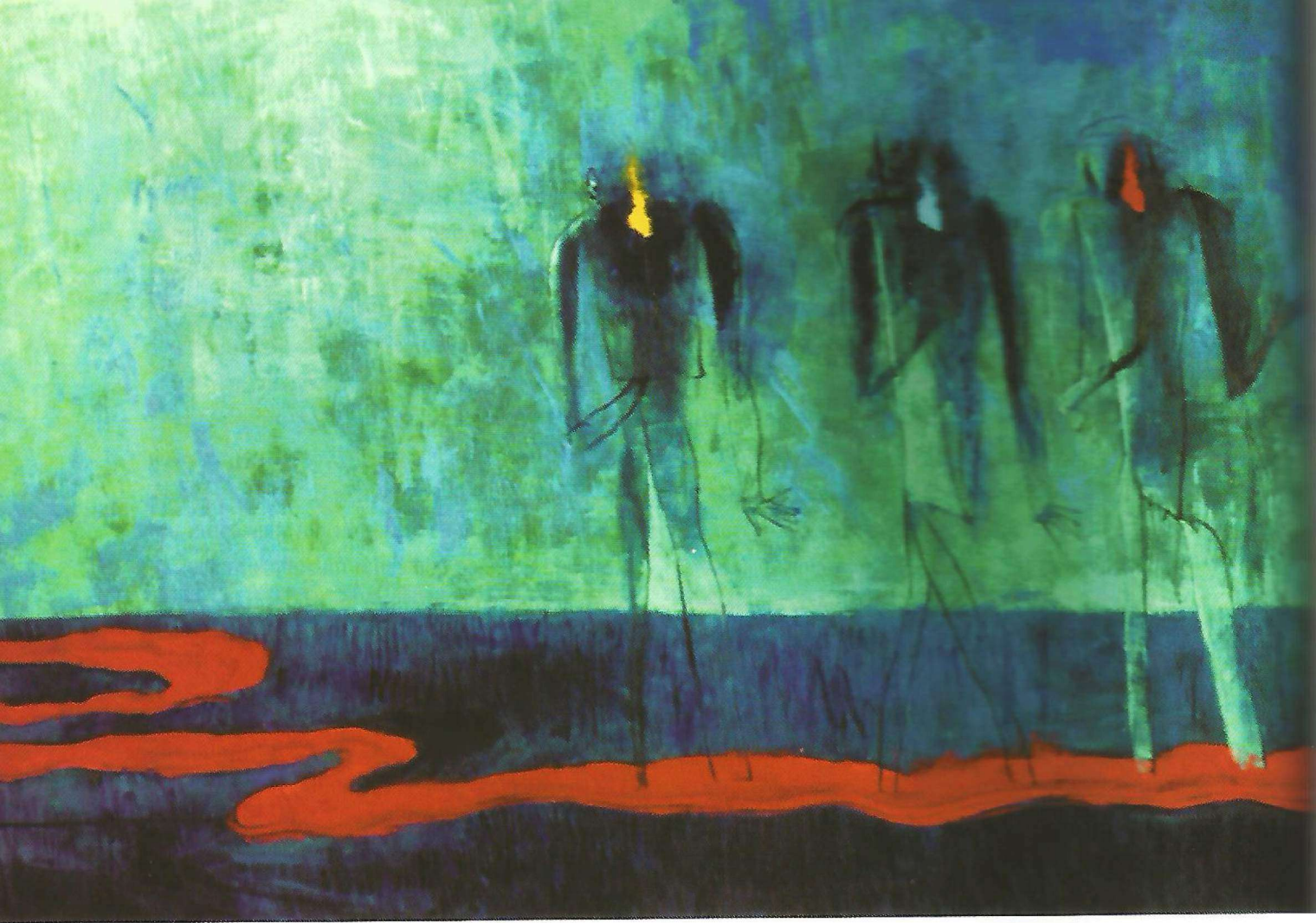
Sin lugar a dudas, la frontalidad es también una de las obsesiones básicas de

Londoño, aunque no bajo la forma de una transcripción directa de sus normas sino como una recuperación de sentido. Muchas veces las imágenes múltiples de sus pinturas se organizan en filas o una junto a otra, como respetando el propósito de transparencia implícito en la ley de la frontalidad, que pretende no confundir al observador; por igual motivo, a veces los brazos de la figura, pintada o esculpida, se extienden al frente, casi sin cruzar el tronco. Y, en general, el asunto se completa con unas “manos egipcias” que se despliegan más como un sofisticado arabesco que como miembros funcionales: así aparece en la hilera de los Fantasmas colombianos cruzando un río de sangre, del año 2000. Entonces, todo es claridad en la Niña mostrando su herida, un carboncillo sobre lienzo, de 2000, que parece deformada, como en el intento de arrancarse de la superficie de un relieve antiguo.

Sin embargo, más allá de estos elementos obvios, Londoño entiende que el sentido de la frontalidad posibilita el despliegue evidente de cada una de las partes de la figura. Y es entonces cuando, después de haber sometido las apariencias a la desmembración completa, reconstruye su imagen a partir de fragmentos, cada uno de ellos



Gran tríptico colombiano, 2001
(Fragmento)



con la claridad de la frontalidad pero, al mismo tiempo, con el horror de la desmembración. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el Gran tríptico colombiano, de 2001, con su apariencia de rompecabezas mal armado en el que, sin embargo, se reconoce la exactitud de cada una de las piezas del conjunto; o en la *Mujer casi feliz*, una escultura de 2001 que presenta la torsión característica de la frontalidad de la pintura egipcia, con el tronco de frente y las piernas de perfil, pero ahora acentuada con la más arbitraria rotación del muslo izquierdo, convertido en una cuña entre la rodilla y las caderas, a su vez totalmente separadas del resto del cuerpo. O en el díptico *Mujer feliz cruzando un río brillante*, de 2000.

Como en este caso, la frontalidad conduce muchas veces a la creación de una imagen que, a primera vista, parece apenas un agregado informe de elementos pero que una mirada más atenta permite

diferenciar con mayor precisión, por ejemplo, en *Mujeres dormidas y río de sangre*, de 1999. Y por supuesto, aunque parta de los mismos principios, aquí nos encontramos con una solución radicalmente contraria a la construcción egipcia de un bloque irrompible que garantice la eternidad de la presencia. En definitiva, es, ante todo, aquella búsqueda de un tiempo arcaico que pueda seguir hablando al presente.

El realismo conceptual del arte egipcio se manifiesta igualmente en una jerarquización de las distintas figuras que aparecen en la escena. También en este sentido lo que predomina es el valor de la idea sobre la apariencia fugaz y episódica: el tamaño de la imagen del faraón hace referencia a su condición sagrada y, por medio de ella, a la estabilidad del mundo que garantiza.

Esa jerarquía, destilada por el ojo expresionista, da como resultado una figura que transforma

Fantasmas colombianos
cruzando un río de sangre, 2000

de Germán Londoño la jerarquía no se aplica tanto a la relación entre las figuras sino a las diversas partes de cada una de ellas. Pero, al mismo tiempo, sería necesario recordar las proporciones de la escultura sumeria, donde a veces la cabeza es casi tan grande como el resto del cuerpo, por ejemplo, a su manera, en Hombre y mujer esperando un taxi, de 2000, y en Padre e hijo regresando a casa, de 2001; o traer a cuento las esculturas y cerámicas del arte cartaginés, que se apartaba totalmente de las proporciones del arte clásico griego, su contemporáneo. De manera general, en todos estos casos se impone, precisamente, el realismo conceptual, que busca superar la fugacidad de las apariencias.

31



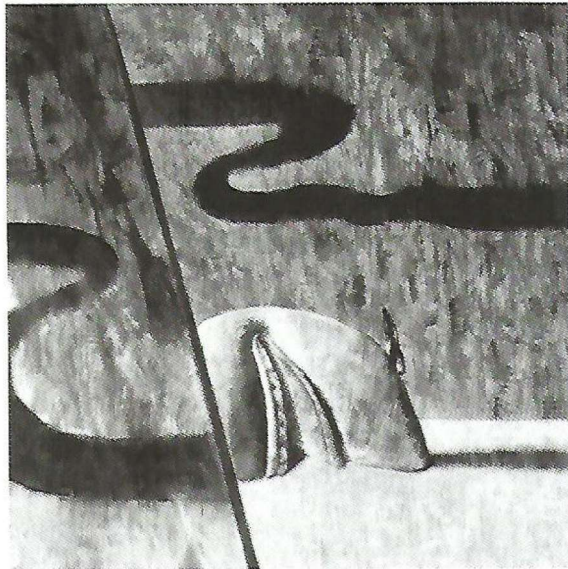
Padre e hijo regresando a casa, 2001

completamente sus proporciones. Así, las imágenes creadas por Germán Londoño corresponden a una absoluta alteración de las formas habituales: las piernas se alargan y los brazos se acortan mientras el cuello y el vientre desaparecen en los *Hombres navegando un río de sangre*, de 1999, aunque en otros casos son las piernas las que se encogen mientras crecen los brazos. Quizá, de manera general, podría decirse que lo que predomina es el contraste, unas veces dentro de la misma figura y otras en el enfrentamiento entre figuras sucesivas.

Del Antiguo Egipto podrían recordarse los miembros desmesuradamente largos de las pinturas del Primer Período Intermedio, o los vientres hidrópicos o los cráneos deformados hasta el extremo de la época de Amarna. Como en estos períodos anómalos de la historia egipcia, en la obra

La relación entre la obra de Germán Londoño y el arte egipcio se puede ilustrar con muchos otros elementos. Así, por ejemplo, dentro de la estructura de un arte esencialmente antropomorfo, el tratamiento general del paisaje se desarrolla a partir de simples insinuaciones de carácter bidimensional. Con frecuencia, un río cruza por las pinturas, visto desde arriba, como una cinta en la cual la perspectiva renacentista no ejerce un papel significativo; y a ello se une la geometría simple de unas barcas casi egipcias, vistas de perfil, con sus inmóviles pasajeros que cruzan los ríos de sangre de la violencia y de la muerte, como los antiguos cruzaban el Nilo de la vida o la noche de la muerte.

El resultado, como en Egipto, es un paisaje infinito donde los elementos cobran un notable valor de monumentalidad. Otras veces, inclusive, ciertos



Dos pinturas y una escultura,
1999

32

fragmentos u objetos parecen recordar las formas grandiosas de los restos del pasado, como en *Dos pinturas y una escultura*, de 1999.

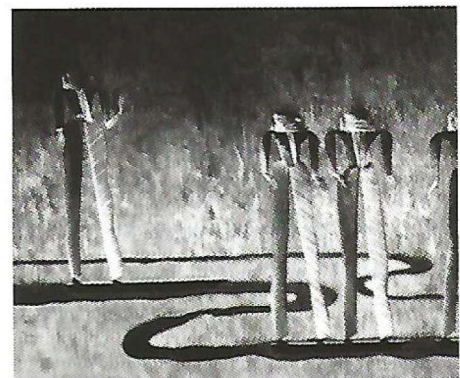
Por otra parte, las esculturas de Germán Londoño, que integran muchas veces objetos cotidianos, se mueven en medio de la misma dialéctica básica de fugacidad y permanencia, muerte y eternidad, del Antiguo Egipto, dialéctica que es, precisamente, la fuente última de la posibilidad monumental de estos trabajos. Pero, además, la presencia de algunos de ellos evoca de inmediato ciertos objetos funerarios, como aquellas “maquetas” del Imperio Medio, o los mobiliarios irremediablemente absurdos a pesar de su carácter magnífico.

El Gran tríptico colombiano, de 2001, que Álvaro Medina considera “el lienzo más ambicioso” de la muestra “Como un río de sangre”, parecería pensado como una síntesis de todos los intereses egipcios de Germán Londoño, aquí considerados: frontalidad en la fila de figuras y en la recomposición arbitraria de las anatomías, en las cuales se destacan las cabezas desarticuladas de sus cuerpos,

como clara alusión al horror de la violencia que asalta a estos muertos que navegan de pie, ante la mirada aterrada de una niña que oculta su pavor tras el pequeño animal que abraza contra su pecho; jerarquía, que permite la contraposición de piernas y troncos de diferentes proporciones; monumentalidad de las figuras en el contexto de un paisaje sin límites; austeridad de las líneas, esplendor en el color, intemporalidad más allá de toda anécdota pero referencia a un tiempo siempre presente.

Cuando el mundo contemporáneo —artistas y espectadores— penetra en los misterios del Antiguo Egipto, descubre constantes manifestaciones de profundo sentido ético; y, quizá, es también lo que Londoño quiere plantear en sus análisis sobre la interioridad humana y sobre el horror del presente.

Pero los intereses “arcaicos” de Germán Londoño no se limitan al arte egipcio. Su obra manifiesta, igualmente, un gusto por todas las formas de la vitalidad que, sin ninguna duda, remitimos de manera más directa al ámbito griego, que exalta el gozo de la vida. Y, simultáneamente, el artista hace patente su admiración por la estética bizantina, por el Renacimiento florentino, por Picasso, el padre indiscutible, y, en fin,



Hombres navegando un río de sangre, 1999

por infinitos momentos y puntos de vista de la historia del arte universal, y no sólo europeo.

Quizá sea muy poco. Pero, en definitiva, la intensa vinculación de Germán Londoño con el arte egipcio manifiesta su visión del trabajo artístico muy propia de la contemporaneidad, de una permanente referencia a la historia del arte, a la manera de Pablo Picasso, el egipcio, y de Henri Rousseau, el moderno.

Doce preguntas a Germán Londoño

1. Un libro

G. L.: *El signo y el sello*, de Graham Hancock.

2. Un cuadro

G. L.: No sé. Vamos pensando... [La respuesta llega sólo un mes después]. *Los nenúfares*, de Monet; pero aquel tríptico gigantesco del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que parece envolver al espectador cuando llega a la salita especial donde está colocado. Me gustaría hacer algo que tuviera un efecto parecido en la serie *Recuerdos del mar*, que estoy trabajando.

3. Una escultura

G. L.: *El torso de Dionisos*, del frontón del Partenón.

4. Un edificio

G. L.: El templo de Déndera, en Egipto. Pero no por decir que conozco a Egipto, sino por lo que he leído, sobre todo del viaje de Champolion a ese templo.

5. Un objeto de la historia

[El mismo Germán Londoño insiste en que sería bueno agregar esta pregunta, que no estaba contemplada]

G. L.: El Arca de la Alianza.

6. Un artista colombiano vivo

G. L.: Édgar Negret.

7. Un artista de la historia del arte (colombiano o no)

G. L.: No digo que Praxiteles, porque eso sonaría extravagante. No respondo que Picasso, porque eso sería como decir que uno cree en Dios. No sé. Voy a pensarlo mejor.

8. Una película

G. L.: Me gusta mucho *Andrei Rubliov*, de Tarkovski. ¡Ah! ¡Ya sé cuál es el pintor! Andrei Rubliov, porque realizó una obra perfecta en medio de una situación difícil. De películas, recuerdo mucho una escandinava que se llama *La sombra del cuervo*. Bueno, pero la que quiero decir es *Los diez mandamientos*, de Cecil B. de Mille.

9. Un museo

G. L.: Decir que el Museo Metropolitano de Nueva York, el Louvre o la Galería de los Oficios de Florencia, sería demasiado previsible. Quizá podría decir que el Museo del Oro, que me impresionó mucho cuando estaba pequeñito. Pero creo que prefiero responder aquí que el Museo del Hombre en París.

10. Una ciudad

G. L.: Eso sí que está difícil porque cada lugar puede ser muchas cosas. Pero digo que Granada, en España, donde pude vivir cotidianamente La Alambra.

11. Un país

G. L.: No digo que Egipto, porque ese es ante todo un país mitológico. Bueno. Tíbet, aunque no he ido. Pero mejor Etiopía.

12. Un período o un estilo artístico

G. L.: Podría decir que Bizancio; pero eso a la mayoría de la gente le suena como una cosa vieja; claro que Bizancio no es algo viejo para mí. Pero quizá prefiero señalar ese momento en el cual todos los templos antiguos, como Delfos por ejemplo, ya están vacíos.