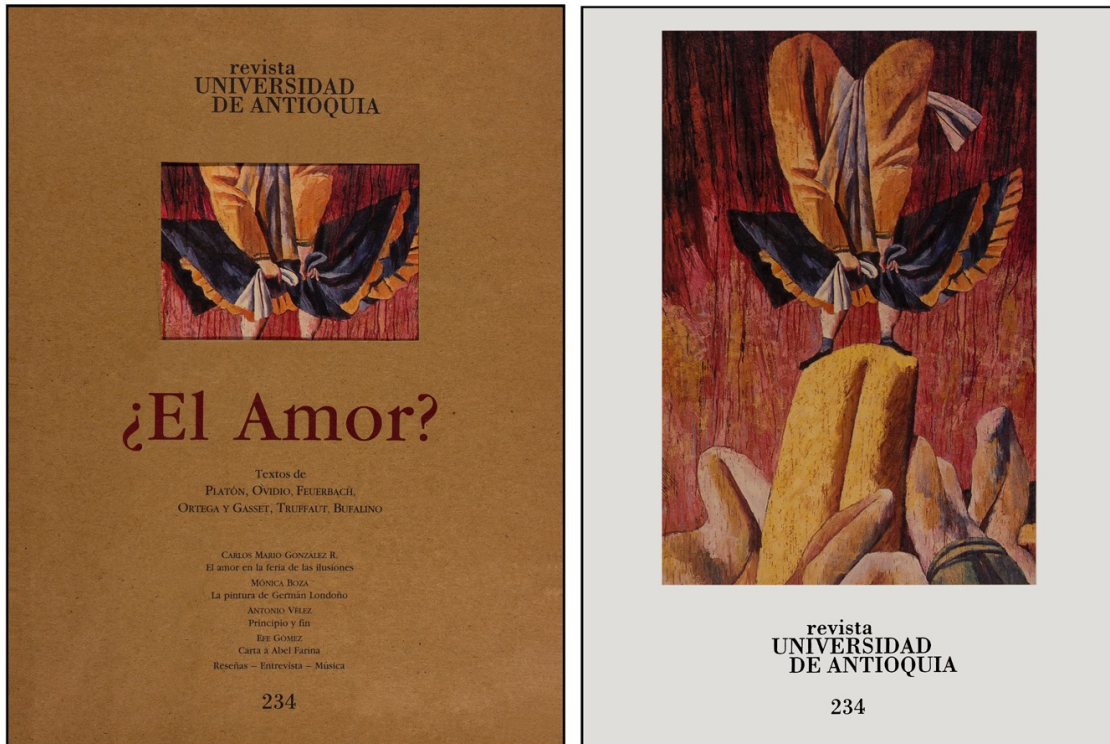


Revista: UNIVERSIDAD de ANTIOQUIA
Título: PARA VER Y NO VER, La obra pictórica de Germán Londoño
Por: Mónica Boza, 1993



Las obras de Germán Londoño tienen una manera particular de abordarnos. Desde su perspectiva inmediatamente frontal se podría casi hablar de una afrenta. Concebida no con el reposo, si no en la actividad, lo que acontece en ellas se nos pone delante con toda la fuerza de la estructura formal. Construidas desde el dibujo, dentro del rigor de lo figurativo y culminando en la monumentalidad, son *ellas* las activas frente al espectador. Se proyectan hacia nosotros deliberadamente, para imponerse como puro acontecer pictórico.

Hay presencia vital desde los logros formales, y en su voluntad contundente de decir. Voluntad que se manifiesta en lo visible de las obras y en lo no visible. Visibles y presentes en su portentosa volumetría, niñas, ballenas descuartizadas, diluvio, lectura, travesía, mantos, torsos, muslos deambulan por los cuadros en un apocalipsis épico. Lo deliberadamente ausente asoma en la transparencia densa de la pincelada, en los volúmenes traslúcidos, y opulentos, en los cuerpos enterrados y truncos, en el mundo interior de los ojos cerrados. Esta actividad en gestación que se adivina y presiente sin verse, configura el envés del cuadro. El pintor sugiere ocultando, para fortalecer e integrar las figuras.

La imagen, lenguaje por excelencia de este pintor, se hace así profunda y secreta, explícita y sugerente, completa. Se apodera de una instancia pictórica invulnerablemente propia.

Lo no visible está ausente para nuestra mirada, pero presente para el cuadro mismo; el interior del mar (serie de las buscadoras de ostras) y los cuerpos drásticamente interrumpidos. En el homenaje a Hiroshige torso y rostro de la mujer se funden entre los mantos y trasladan a su envolvimiento el esfuerzo que se opone a la inclemencia de la tormenta. La niña de Verdún y La Niña del Diluvio, capitulan tras las masas prominentes. El gesto lírico de los mantos o de los hombros-peñas, rescatan el dolor del ser humano y lo elevan a su condición pictórico poética. Ennoblece la actitud.

Truncar y esconder es inscribir fundamental, y dar límite a lo descriptivo. Lo no visible reconoce y abre este mundo interior, dimensión esta que se inscribe en la obra, que se respeta pero que nunca se mostrará.

El conflicto anima la obra de German Londoño, por él hay necesidad de formar imágenes. Pero la imagen resuelve la tensión, en ella hay conciliación. Herodes y Salomé a la par con nosotros cambian su horror por una mirada contemplativa de las formas rítmicas y musicales. Lo que vemos, en último término, no es la lluvia de sangre que azota a la Niña de Verdún, sino el color en ascenso, emoción y fuerza de una pintura que se satisface volviendo toda forma pura.

Dentro de la pintura Latinoamericana, tan plagada de grafismos limitados a la superficie de lo visible, se hace presente un pintor épico. Germán Londoño, aborda los grandes temas de la literatura pictórica, para imprimirles su aporte personal. Lo que interesa en la épica es rendir un concepto de lo humano. No son asuntos divinos, ni santos ni de inmortalidad. Lo que carga y pesa es la humanidad. Se pinta lo que *es* sin moralizar o ajusticiar. Lo épico es puesto rigurosamente al servicio del goce de la pintura. Con alarde de una creatividad fantástica, los recursos formales sustentan los grandes conceptos de la obra. Vehículo de su imaginación única, línea y figura desatan la obra, liberan el movimiento pero, a la vez lo contienen para salvarla del caos y el desbordamiento. Lo figurativo sirve para que la épica ponga en juego el drama. Pintar es aquí un acto intencionalmente teatral, mítico por su bagaje inconsciente, y suficiente a sí mismo.

La voluntad del pintor trae a todos sus personajes a la cosmovisión de su obra. Para ello emplea todos los recursos.

Germán Londoño se compromete a profundizar en las figuras, a revelar en la pintura lo que estaba sugerido en el dibujo. Lo que va a decir es importante. Haciendo monumentales las figuras las subraya, encuentra nuevas proporciones y construye una nueva estética. Deforma con inteligencia: acentúa planos, equilibra fuerzas, da dirección a los volúmenes, y dimensiones a los tamaños. Suspende o arrastra, construye la complejidad del movimiento y dirige la tensión a un riguroso mundo subjetivo. Mundo este que es la alternativa vital y conciliatoria de la pintura.

El “campo-travesía” forma del movimiento, traza diagonales, orienta a sus personajes y los inscribe, finalmente, en lo temporal. Transeúntes, se desplazan por los lienzos, porque allí hay tiempo.

Es más, el “campo-traviesa” tiene formas múltiples de ser temporalidad: es fuerza del acontecer, es actividad gestante trascender explícito. Aún en sus obras más estáticas – *Hombre en su terraza, Mujer reclinada en una colina, Elogio de la blancura*– sus personajes se conjugan en el tiempo. Más que un estar es un “estando”, actividad repos ante del gerundio.

La verticalidad es un gesto de ubicación. Los personajes son traídos o puestos contundentemente sobre algo vertical, o bien su desplazamiento es vertical. En *Mujer subiendo a una terraza*, prima lo vertical: brazos, piernas, columnas, torso, jarra, terraza, escaleras, el acenso mismo de la figura, su mirada distante. Esta mujer se ve obligada a subir, o mejor a encaramarse. Su esfuerzo estruendoso denuncia la estrechez de la ampulosidad, señala las limitaciones de la prepotencia y las restricciones de la posesión. Se habla de contexto social, donde la verticalidad es también jerarquía y poder.

En las lecciones tántricas este recurso se vuelve desafío e instrumento conceptual. La torre gesticulante de los amantes entrelazada descolla en unas nalgas verticales y se contrapone a la cabeza-columna del maestro: intelecto razón. La escultura amorosa desafía al aleccionador, y en su mismo cuento erótico desafía al espectador. Deleite plástico, se eleva para cuestionar la lección de amor por fuera del amor.

En la Niña de Verdun los cuerpos exánimes se derraman hacia abajo, vertiginosos. Los miembros ausentes y faltos de armonía hacen de fuerza de gravedad (en ambos sentidos). Contrarresta la derrota descendente una suerte de peña central, donde rescatada y a salvo, la niña se erige con fuerza fálica impulsando la obra hacia arriba, redimida del melodrama. La niña opone su figura a la lluvia descendente agregándose al impulso ascendente.

Agarrada únicamente a los pliegues de su falda inconsecuente y a sus enaguas absurdas, completa la verticalidad que hace triunfar el cuadro.

Las obras se instalan en una dinámica y en un aspecto teatral. Acontecen en y por este *mise en scene* pictórico. De ahí la intervención arquitectónica de las masas: *Niña contemplando una ballena descuartizada*. Hay una construcción articulada que da a cada elemento su propósito dentro del cuadro como los reflectores sobre un escenario. En la *Niña Furiosa* la luz arremete contra los colores en estocadas volátiles, que hacen reflejar los rojos de la peña central en la cara y vestiduras de la niña hasta los últimos pliegues de la falda. Empuja el azul hacia arriba queriéndolo desalojar. En los primeros planos rinde una pincelada continua y coherente pero en el fondo hace estragos, haciéndola huir en un caos de pura tormenta interior.

Versátilmente el pintor entrelaza teatro, música y deformación. Las monumentales figuras yacentes de *Mujer reclinada en una colina, Hombre azul pidiendo su comida* (macho vociferante, bestia hambrienta y furiosa que a todos nos habita, gran desmandado infantil, rugiente criatura devoradora), *Salomé contempla el cadáver del Bautista y Dos Hombres sentados como reyes* (magia de la puesta en escena y rotunda modulación del color) estrechan en nudos y torniquetes de pies y manos la deambulación de las masas por el lienzo. El ritmo se vincula intenso en las conjunciones secretas de cabezas y extremidades. Obedientes a su esencia musical, se despliegan y se vuelven a amarrar. En el *Pabellón de*

Satrapías, las tres frutas, piedras o panes articulan la intriga, el goce y la expectativa causada por el fuego.

Germán Londoño no es un pintor de artificios.

Su pintura no congrega en un mero gesto gráfico unos elementos bien facturados. Se sumerge con todos sus recursos en lo irracional. Con la multiplicidad de contenidos (brazos que son lazos o cabello que es viento o torso que es remolino de tela) palpa lo inocente. Se pliega al ritual esotérico de la pintura. Pero indaga. Ausculta. Interroga. *Padre e hijo en un desierto*, nos sumerge en la religión del silencio. Silencio conjurado por la tardía luz lunar. La pregunta del rostro del padre hace eco en el paisaje estepario y lo vincula al hijo en un abrazo posible, sólo para la instancia onírica del cuadro. Lo que estremece la obra no es la anécdota anodina sino la pulsión vital de la relación padre hijo. Su métrica poderosa nace de la naturaleza universal que aporta. *Max Beckham sentado bajo el sol* deriva su fuerza estética del solo planteamiento pictórico. Los finos contornos de cuello y saco, la desproporción elegante, las líneas nerviosas de camisa y rostro, no son más que el conflicto y la conmoción, la conflagración de vida que es este personaje.

El espacio adquiere cuerpo en la pincelada, en su textura táctil. Liberada del deber ilustrativo, contiene el misterio prismático que da asiento al color.

Color insólitamente luminoso, sustancia de magia, cuidadosamente balanceada en bloques cromáticos, subyace la estructura arquitectónica. Con pasión violenta y carácter de temperamento inequívoco se extrema y profundiza con el rigor de quien ha despertado a nuevos parámetros. De la opacidad endémica de la pintura de principios de siglo (resultante del intento de acoplarse a normas) a la cromática turbia de la acuarela y transitando por toda la gama de ensayos y abandonos de nuestra pintura, triunfa sin parangones la profusión magnífica del color. Ha penetrado por el misterio de la luz tropical que otrora ha querido ser analogada al mono cromatismo para satisfacer las necesidades del folclorismo caribeño. Delincuencia cultural que ha quedado castigada aquí en la obra de Londoño, al haber desentrañado los secretos de la luz tropical.

La nueva estética que son sus monstruos, lo postulan frente al mito de la belleza y la fealdad.

Por ella podemos participar de la fiesta ocular de los viejos en el cuadro de *Susana y los viejos*,

1991.

La frescura del color, su luminosidad y el acierto con el que ella se ha instalado, pilar y columna, nos participan de su baño.

Arraigado en la convulsión de la pintura latinoamericana, si cabe de alguna forma de articular el concepto, Germán Londoño, logra un lenguaje pictórico único y contundente. Su pintura será desde ya paradigma. La fertilidad de sus conflictos y de su humor queda sellada en una obra definitiva para la historia de la pintura, aunque no tenga resuelta la problemática de las cabezas y los rostros.

