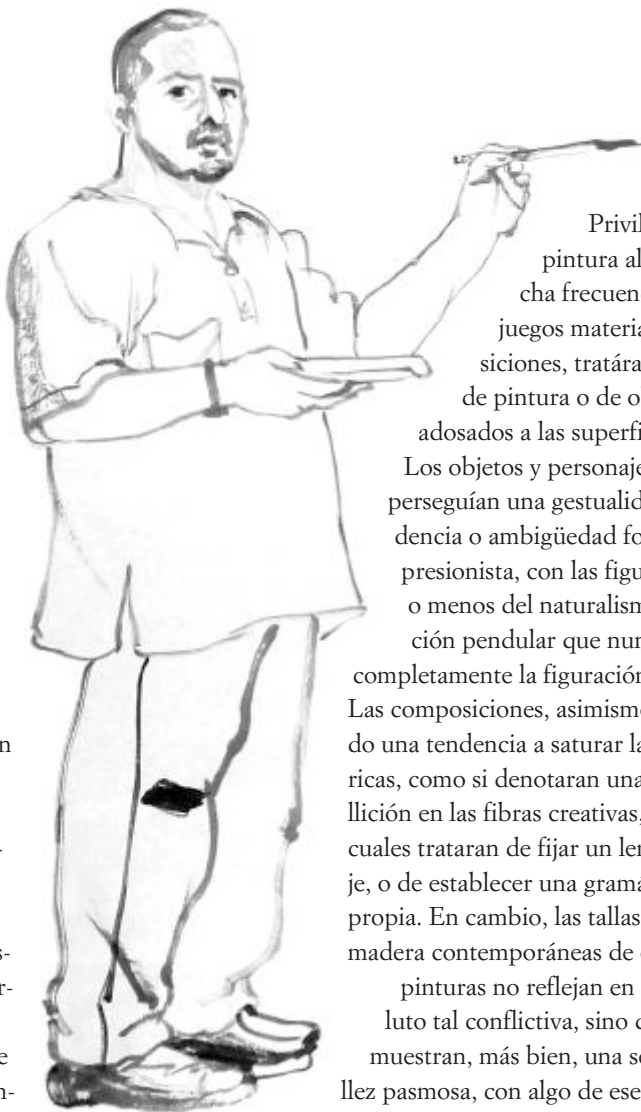


Germán Venegas persigue la pintura

GONZALO VÉLEZ

De los gladiadores montados en caballos de fiesta de pueblo con los que brincó por primera vez al ruedo de las artes, a las más de cincuenta paráfrasis de *El desollamiento de Marsias* de Tiziano o los jaguares teotihuacanos hilvanados de volutas, de un cuarto de siglo más tarde, la pintura de Germán Venegas ha seguido una admirable ruta sinuosa en el proceso de perseguirse a sí misma, legándonos como resultado una obra estupenda en cada uno de los avatares por los que ha transitado. Durante este periplo, su pintura buscó eventualmente deslindarse de la escultura, tanto así que llegó a fundirse con ella, y luego de volverse retablo —pintura que usa formas de madera en vez de óleo—, dio un giro de regreso, esta vez a una sobriedad sintética, plenamente pictórica, en persecución de cierto ascetismo, no peleado, afortunadamente, con un erotismo gozoso. Más que con una línea recta en un mapa, este trayecto podría representarse, acaso, como un sendero que asciende en espiral hacia una inalcanzable montaña espiritual. Y al mismo tiempo, las distintas etapas pictóricas parecerían estar reflejando una continua insatisfacción artística que obligara al pintor a buscar de una y otra y otra manera una definición estética, lo que en el fondo es igualmente la persecución de una definición existencial.

Todo comenzó a principios de la década de 1980, cuando la obra de Germán Venegas empezó a figurar en el medio artístico de la Ciudad de México. Venegas estudió en La Esmeralda, aunque provenía de Magdalena, Puebla, donde nació en 1959 con un don artístico notable, en especial para tallar la madera. Sin embargo, Germán quería convertirse en pintor, y también tenía madera para ello, como dan cuenta, por ejemplo, las acuarelas de una serie temprana que denota ya las combinaciones cromáticas que preferirá en esa época, basadas en los colores primarios —rojo, azul y amarillo— tanto como una admirable seguridad en sus trazos, en la aplicación del pincel, en sus copias del natural, rasgo que terminó por convertirse en característica primordial de toda su obra.



Privilegiaba entonces la pintura al acrílico, y con mucha frecuencia había también juegos materiales en sus composiciones, tratarse ya sea de plastas de pintura o de objetos o relieves adosados a las superficies.

Los objetos y personajes de sus cuadros perseguían una gestualidad, una contundencia o ambigüedad formal de corte expresionista, con las figuras alejándose más o menos del naturalismo en una oscilación pendular que nunca llegó a disolver completamente la figuración en abstracciones. Las composiciones, asimismo, fueron mostrando una tendencia a saturar las superficies pictóricas, como si denotaran una ebullición en las fibras creativas, las cuales trataran de fijar un lenguaje, o de establecer una gramática propia. En cambio, las tallas en madera contemporáneas de esas pinturas no reflejan en absoluto tal conflictiva, sino que muestran, más bien, una sencillez pasmosa, con algo de ese disfrute y de esa mano sabia que remiten un poco a la obra de mucho tiempo antes

del escultor Mardonio Magaña, si bien Germán Venegas domina tal vez una tesitura más amplia en la factura de la madera, llegando a contornos y proporciones clásicos que pueden parecer incluso esculturas de piedra talladas en ahuehuete.

En esa primera etapa de su trayectoria, la temática preponderante en sus cuadros y en su obra en general se relacionaba con elementos de una imaginaria popular, como de fiestas rurales, por ejemplo la fiesta anual del santo patrono de un pueblo: danzas con enmascarados, interpretaciones de la doctrina católica, escenarios aislados del tiempo donde la realidad

y el sueño se entremezclan. Así, son frecuentes los ángeles con yelmo de gladiador, los Adanes y Evas expulsos del paraíso, las crucifixiones y escaleras, los demonios decapitados, los boxeadores y sombrerudas calaveras, los santos que doman leones, los leones antropófagos surgidos de manuscritos medievales, los caballos que son corceles de carrusel y que a la vez son montados por un soldado romano que parece San Martín Caballero o un arcángel.

Después de un breve lapso sombrío, o nocturno, en su pintura hacia finales de esa década (donde acaso buscaba mitigar el colorido de sus cuadros anteriores), cayó en manos de Germán, literalmente, un árbol. Era un muy viejo y descomunal ahuehuate muerto —según refiere Francesco Pellizi— al que de algún modo tuvo acceso el artista, lo que significó superabundancia de materia prima para experimentar. Y así llegó a uno de los momentos más significativos de su trayectoria, con los enormes retablos, que acaso podrían denominarse *picto-escultóricos*,

para referirnos a ellos de alguna manera.

Comento el preámbulo: los relieves que solía adosar a sus cuadros fueron adquiriendo lentamente autonomía, hasta convertirse en protagonistas de las composiciones. Me parece que *El triunfo de la muerte* (1988), el enorme cuadro de seis por casi cuatro metros, señala el punto de transición. Aquí los relieves de madera son las figuras humanas, incorporadas a un paisaje oscuro, bélico, desolado, plasmado en pintura: el tratamiento de los victimados personajes es naturalista, y a pesar de que son casi planos, y de que su función es, por así decir, la de un dibujo tridimensional, o incluso un collage, estos relieves son, propiamente, esculturas. De aquí faltaba sólo un brinco para los retablos —tallas en madera sobre tabla con aplicaciones de fibras vegetales teñidas y a veces óleo, o chamuscadas.

Lo que siguió fue que los relieves se volvieron casi esculturas, aunque al saturar los soportes de las obras (que eminentemente eran tablas), las casi-esculturas se tradujeron propiamente en formas pictóricas. Estas piezas son, así, unos sorprendentes híbridos que jueguetean con las nociones de bidimensión y tridimensión, de plano y volumen, de pintura y escultura. De la madera surgen cuerpos desnudos de mujeres y hombres, de animalia y *daimones* retorcidos y enanos agazapados o en posición fetal, y calacas sonrientes y cabezas con trenzas y greñas y crines y barbas y brazos y manos y simples vigas de madera para formar empalizadas de más de cuatro metros de anchura, que parecen haber sido construidas a lápiz sobre papel en una muy desenfrenada sesión de dibujo y luego ampliadas para lograr esa expresión contundente, no exenta de misticismo.



Lo más acertado de los retablos de esta época, en mi opinión, más allá de las síntesis formales, es la manera como estas piezas retoman y revivifican una codificación visual inscrita en lo profundo del inconsciente colectivo mexicano. Es como si del imaginario popular-religioso de su obra anterior Venegas hubiera entrado a los templos de los pueblos para retomar los retablos, extrayéndoles las connotaciones religiosas y el oropel, pero conservando la monumentalidad, la sobrecarga barroca, el carácter sufriente de las figuras, su teatralidad, y otorgándoles a cambio un lenguaje contemporáneo. Las sutiles alusiones iconográficas al pasado podrían emparentar también a

estas piezas con ciertos elementos del muralismo, con lo que se reforzaría esta suerte de síntesis histórico-artística mexicana. Quizá la obra culmen de esta vertiente sea la *Cabalgata*, de 1994, con sus factibles alusiones a la Conquista y al mestizaje.

Lo que siguió fue una recapitulación. Tengo para mí que el pintor pasó por un proceso reflexivo en esa época, hacia mediados del decenio de 1990, luego del éxito que tuvieron las pinturas escultóricas y de haberlas llevado hasta un extremo. En ese momento debió haberse planteado, me imagino, por cuál ruta proseguir. Al no poder llevar los retablos más lejos, la alternativa, quizás, era estancarse en una fórmula, aunque (o porque) ésta hubiera probado su efectividad, o bien continuar en otras direcciones. O tal vez la premisa fue pintar por encima de tallar, de privilegiar el plano pictórico antes que el volumen escultórico, de desear generar una ilusión espacial más que pretender apropiarse del espacio.

En todo caso, el resultado fue, en una primera instancia, una pintura con una extrema reducción de medios. La paleta predominante, y casi exclusiva, pasó a ser rojiza y térrea; la pintura acrílica fue sustituida por temple; los personajes y temas tratados se fueron volviendo cada vez más naturalistas. En esta época empiezan a aparecer ascetas en sus lienzos, entre otros rasgos exóticos de gente reunida en escenarios de terracota: monjes, sabios, ídolos, atmósferas de cortes africanas, bailarinas negroides, orangutanes. Si bien se percibe una persecución de ritmos y suavidades por medio de curvas y círculos y de supresión de ángulos, hay veces que las composiciones y los tratamientos tienden a lo grotesco. No obstante, termina por imponerse cierto ejercicio como matissiano, que luego se vuelve acaso picassiano, y lentamente retornan los colores y la sensualidad a la pintura de Venegas, hasta que termina por recuperar la alegría con la serie de

Afroditas, que empiezan a surgir hacia el cambio de siglo.

Al parecer es aquí donde Germán recupera el embate pictórico, ahora como artista cabalmente maduro. Del rumbo que ha seguido a partir de entonces surgió tal vez la obra más intelectualizada de su producción, desarrollándose de manera primordial en paráfrasis pictóricas, rubro en el que ha indagado modalidades diversas. Así, Germán Venegas ha llegado hasta su obra más reciente con propuestas que cuestionan tanto el acto visual de percibir, por un lado, como la viabilidad de las vanguardias artísticas, por otro.

Esto comenzó con simples reinterpretaciones de cuadros clásicos de la historia del arte, que eran a la vez estudios y propuestas de autor; más tarde, empero, se convirtió en un impresionante ensayo de traducción entre lenguajes pictóricos, como en la deliciosa serie sobre fotografías eróticas. El caso más extremo es el del más de medio centenar de paráfrasis del cuadro *El desollamiento de Marsias*, de Tiziano, realizadas entre 2004 y 2007, y que Venegas tituló *El violín y la flauta*: sobre tabla o sobre lino, en formatos grandes y medios, el tema original (que a la vez es reinterpretación de un mito, que en sí es una reinterpretación de reinterpretaciones), el de un sátiro que osó desafiar al dios Apolo en un certamen de flauta, se ve trastocado una y otra vez en un largo espectro, desde un realismo que pretende imitar al original hasta la disolución de las figuras en gestos abstractos, pasando por cambios cromáticos, manipulaciones, alteraciones, desfiguros, omisiones intencionadas, tratamientos pictóricos diversos y un largo etcétera cuyo



desarrollo queda como asignatura pendiente para el espectador.

Aparte de esta porfiada recurrencia a diseccionar una misma imagen, al deseo de mostrar diversas alternativas simultáneas para solucionar un mismo problema visual (con lo que coloca en entredicho la continua preeminencia de una vanguardia artística sobre las

anteriores), y aun con el coqueteo con este planteamiento conceptual, Germán Venegas no ha abandonado sus preocupaciones en torno a la religiosidad y espiritualidad de un profundo legado histórico: tal vez de ahí que en su iconografía continuamente sigan apareciendo elementos visuales de nuestra raíz prehispánica, como xipetotecs, faldas de ser-

pientes o jaguares salidos de los muros de Teotihuacán.

Germán Venegas ve a la pintura como un acto de afirmación en la corriente del río de la vida donde todos estamos inmersos y cuyo único aspecto continuo es el cambio incesante. Y con la determinación y la fe que se percibe en su trabajo en cualquiera de sus épocas, convertido en referencia de la pintura contemporánea mexicana, aún habrá de explorar subsecuentes posibilidades de la pintura. Ojalá lo haga, y que siga plasmando en sus cuadros y esculturas toda esa vitalidad. ~