

Venancio Shinki

Vivencias

Acercamiento a la pintura de Venancio Shinki*

Si el retorno a la figuración ha sido una de las claves de nuestra historia artística reciente, no hay duda de que Venancio Shinki merece ser reconocido entre sus protagonistas más singulares. Como muchos otros pintores de la generación del sesenta, Shinki debió transitar desde el informalismo hasta la representación, para encontrar en ella la plenitud de su estilo. En su caso lo hizo sin mediar rupturas ni cortes violentos, guiado por la coherencia de un proyecto artístico propio. Ha logrado construir así un refinado lenguaje, cuyas resonancias apelan simultáneamente a nuestra percepción sensorial y a nuestra memoria mítica u onírica.

Durante el desarrollo de su carrera –que abarca los últimos cuarenta años–, nuevos dilemas vinieron a ocupar la escena artística peruana. Por primera vez, los pintores formados en el país y activos en él trabajaban en perfecta sincronía con los centros metropolitanos, desde donde empezaba a irradiarse una atmósfera de creciente escepticismo con respecto a los soportes tradicionales del arte. Shinki optaría, entonces, por una reiterada profesión de fe en la pintura, que lo apartaba definitivamente de la mutable dinámica impuesta por las vanguardias cosmopolitas. Esta postura implicaba adoptar un *tempo* distinto, y por ello el conjunto de su obra testimonia, ante todo, la evolución de una peculiar conciencia artística.

* Publicado en el catálogo que editara el Instituto Cultural Peruano Norteamericano el año 2001, con motivo de la muestra retrospectiva de la obra de Venancio Shinki.

Difícilmente podía preverse tal postura en sus comienzos, cuando Shinki empleaba con sorprendente habilidad los códigos internacionales del informalismo. Esta afiliación parecía, entonces, inevitable. Durante los años de estudio en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) (1954-1962), un encadenamiento de circunstancias había determinado el triunfo definitivo de la no-figuración en la escena artística local. Tras la polémica en torno a la abstracción, cuyo punto más alto fue alcanzado a mediados de los cincuenta, la inauguración del I Salón de Arte Abstracto, a principios de 1958, marcó la consagración oficial de esta tendencia y el consecuente predominio de la vertiente lírica o informalista. Por encima de sus dialectos caligráficos o texturales, originarios de Europa o Norteamérica, hacia 1960 el informalismo se extendía como una *lingua franca* por el mundo.

Pocas manifestaciones del arte moderno habían gozado semejante fortuna. En 1951, cuando el crítico francés Michel Tapié acuñó el término “informal”, no hacía sino confirmar la existencia de un vigoroso horizonte artístico surgido con la posguerra. Importantes artistas de diversos países asumieron simultáneamente la necesidad de un “arte otro”, es decir distinto de todo lo precedente: ajeno a todo esquema predeterminado y opuesto a la forma como voluntad constructiva. En cierto modo, era una nueva revolución romántica que se había propuesto afirmar la esencia apasionada del arte como reacción contra los desastres de una guerra engendrada por el mundo racionalista de Occidente¹.

Una de las vías de acceso a esa “otredad” del arte consistió en el acercamiento a las tradiciones orientales, tanto en la

1 Sobre el informalismo en general, pueden consultarse: Crispolti, Enrico. *Poética dell'informale*. Milán: Paolazzi & Rusconi, 1962; y, Cirlot, Juan Eduardo. *Informalismo*. Barcelona: Omega, 1959.

filosofía y la espiritualidad como en la práctica artística. Esta afinidad se vería reforzada en 1957, cuando Tapié inició una fructífera colaboración con el movimiento Gutai, fundado tres años antes en el Japón por Jiro Yoshihara y un grupo de jóvenes seguidores. El entusiasmo del crítico francés contribuyó decisivamente al reconocimiento internacional de Gutai, pero –en palabras de Michio Hayashi– “también favoreció la domesticación progresiva de las obras de estos artistas, cada vez más receptivos a la mirada occidental”².

Muy rápidamente, la identificación de ciertas vertientes informalistas con el Oriente parecía tomar cuerpo en una multitud de pintores europeos –algunos de origen asiático, como el español Luis Feito– que asimilaban ya no motivos sino conceptos y procedimientos tradicionales del arte japonés. En América Latina, los ecos de este nuevo orientalismo no se hicieron esperar. Países receptores de grandes migraciones, como Brasil, aglutinaron una producción artística diferenciada de origen japonés, cuya figura emblemática era el nipobrasileño Manabu Mabe. A su vez, en el Perú se perfilaba una primera generación de artistas nisei, identificados en su mayoría con el informalismo. Ya en 1964, una exposición de este tipo incluía los nombres de Tilsa Tsuchiya, Arturo Kubotta, Venancio Shiniki, Julia Ozaki y Teodora Seto³.

Sin duda, la recepción de estas obras encontró terreno propicio en el público y la crítica locales. Al menos desde la apertura del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), en 1955,

2 Hayashi, Michio. “La subjetividad ocupada: pintura y cuerpo en el Japón posbélico”. *A Rebours. La rebelión informalista (1939-1968)*. Las Palmas de Gran Canaria. CAAM-Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 65.

3 *5 pintores. Semana del Japón*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 1964 (catálogo de exposición).

era un hecho habitual en Lima la circulación de muestras internacionales. En el IAC exhibieron artistas del nivel de Burri, Dubuffet, Zao Wu Ki y Kazuya Sakai.

Ahí mismo se habían presentado, en 1960, los jóvenes informalistas argentinos Noel, Pucciarelli y Greco. Juan Acha recuerda también la visita de los poetas norteamericanos L. Ferlinghetti y Allen Ginsberg como uno de los factores determinantes para fundar una época de predominio casi absoluto del “manchismo”, que podría situarse entre 1960 y 1967⁴. Pero el momento decisivo que condujo a su aceptación generalizada llegaría en 1961, cuando el Museo de Arte de Lima presentó un completo panorama del informalismo español más reciente, que incluía obras de Tápies, Canogar, Feito y Cuixart⁵.

Se explica así que, en torno a 1960, la mayor parte de quienes fueron profesores de Shinki en la ENBA se hallaran alineados dentro de la nueva tendencia. Tanto Ugarte Eléspuru como Ricardo Sánchez y Sabino Springett –todos ellos miembros de la generación “Independiente”– se habían convertido a la abstracción lírica de raíz francesa. Alberto Dávila, por su parte, tradujo su entusiasmo por la *action painting* neoyorquina en una sonada exposición de 1961⁶.

Al año siguiente, cuando Shinki egresó de la ENBA, el informalismo era virtualmente compartido por toda su promoción. Mientras Shinki practicaba una modalidad europea con acentos orientales, Rómulo Vela –otro pintor premiado junto con él– causaba impacto público por sus despliegues de re-

4 Acha, Juan W. “El arte en el siglo XX”. *Enciclopedia del arte americano*. Tomo V. Buenos Aires: Editorial Omeba, 1968, p. 361.

5 Véase el ensayo de Pérez Luna, Edgardo. “El proceso del informalismo en el Perú”. *Oiga* 199. Lima, 11 de noviembre de 1966, pp. 22-23.

6 La muestra fue presentada en el Instituto de Arte Contemporáneo.

pentismo directamente derivados del expresionismo abstracto norteamericano⁷.

No obstante, la etapa escolar de Shinki incluyó un riguroso aprendizaje figurativo marcado por dos circunstancias nuevas. De un lado, los modernos métodos de enseñanza procuraban dejar atrás ciertos convencionalismos académicos para favorecer una interpretación más libre del modelo vivo; de otro, la influencia de algunos maestros en el tratamiento sintético de la figura humana se hacía patente. A su paso por el taller de Alberto Dávila, por ejemplo, Shinki produjo varios estudios reminiscentes de las escenas costeñas fuertemente estilizadas que sirvieron a Dávila como transición hacia su obra abstracta. Otras piezas asumen un tratamiento más naturalista, como puede rastrearse en los sucesivos estudios de mujeres sentadas, algunos de los cuales –como aquella *Mujer con paloma*– prefiguran uno de los motivos constantes en su trabajo posterior. Pero, de momento, la figuración sería abandonada por completo en su último año de estudio, cuando todas sus energías estaban dirigidas a consolidar su estilo informalista que le valió el premio Sérvulo Gutiérrez de 1962.

A principios del año siguiente, la exposición escolar de la ENBA permitía entrever en el trabajo de Venancio Shinki una auténtica promesa para el arte peruano, de acuerdo con la expresión de Juan Acha⁸. Según propia declaración, el crítico había decidido elogiar excepcionalmente a un recién egresado tras constatar sus notables virtudes de oficio que “no se amanaera repitiendo mecánicamente una modalidad o procedi-

7 Véase el *Anuario de la Escuela Nacional de Bellas Artes* correspondiente a 1962.

8 Acha, Juan. “Shinki: una promesa”. *El Comercio*. Lima, 3 de mayo de 1963.

miento moderno, más o menos efectista y grandilocuente, para fingir maestría”. Añadía más adelante que ya era posible avizorar en sus lienzos “un espíritu ávido de adecuadas formas y colores donde visibilizarse y, a la par, evolucionar”⁹.

El ingreso de Shinki al circuito de galerías fue inmediato, exitoso, y estuvo acompañado por una sucesión de premios –más de nueve en menos de seis años– que implicaba un grado de reconocimiento raras veces concedido a un pintor de su edad¹⁰. Sus obras de entonces abandonan toda referencia representativa o estructura en el sentido habitual: sólo quedan el vacío y la luz, invadidos por eventuales huellas caligráficas del proceso pictórico. No obstante, el uso a veces denso de la materia no busca el efectismo inmediato de las texturas. Por el contrario, una sosegada sensación espacial parece emanar de estos cuadros, anunciando de algún modo las abarcadoras perspectivas desarrolladas en etapas posteriores.

De ahí que muchos de los lienzos fechados entre 1960 y 1965 sugieran la presencia de una línea del horizonte, como trazando una división entre lo sólido y lo aéreo. Algunos, incluso, llegan a insinuar formas circulares, a manera de soles o lunas, que es posible distinguir entre los delicados grafismos dispuestos sobre la superficie pictórica. Este recurso, llevado a su extremo por pintores europeos como Mathieu, suponía una aproximación hacia la cultura oriental que, en el caso de Shinki, sería fácilmente advertida por la crítica como una evidencia de su origen étnico.

9 Ibidem.

10 Entre 1962 y 1967 recibiría, entre otros galardones importantes, el premio de pintura ICPNA (1964), el premio del I Salón de San Marcos (1965) y el premio bienal de Teknoquímica (1966).

Hay también una confluencia con el incipiente ancestralismo representado por un grupo de pintores locales, que buscaban establecer asociaciones y analogías entre el expresionismo abstracto y las tradiciones precolombinas. Al igual que Alberto Dávila y Fernando de Szyszlo, por esos años Shinki irá adoptando denominaciones autóctonas para sus obras, como *Pukutay* o *Chancaay*. En su caso, la búsqueda parquedad de recursos cromáticos, restringida a los grises o las tierras, no indaga en las coincidencias formales sino que propone atmósferas capaces de suscitar un amplio rango de sugerencias.

Hacia 1965, los gestos gráficos sobre fondos contrastantes que lo habían caracterizado estaban cediendo el paso a una fórmula más propiamente pictórica. Este cambio fue saludado por la crítica, entre otras razones porque implicaba dejar atrás –según Acha– los “toques seductores, pero pictóricamente gratuitos” que otorgaran una “calidad nisei” a su obra¹¹. De ahí en adelante, sus composiciones tenderán a definirse por medio de acordes monocromáticos o por grandes planos de pigmento, en los que a veces asoma un intento de organización lineal. En lugar de los grafismos, empezaban a flotar manchas de color con vagas resonancias biomórficas derivadas de su admiración por Klee y Miró. Se trataba, en todo caso, de ecos inconscientes, según declaró el propio Shinki, por considerar que la influencia consciente deja de ser tal para convertirse en copia¹².

Estas inflexiones obedecían a la necesidad de diferenciarse frente a un lenguaje internacional exitoso que, ya hacia 1963

11 Acha, Juan. “Shinki en el IAC”. *El Comercio*. Lima, 8 de setiembre de 1965.

12 Miró Quesada, Roberto. “Reportaje a V. Shinki, pintor”. *El Comercio Gráfico*. Lima, 6 de junio de 1966.

—cuando concurrió a la Bienal de São Paulo— mostraba los primeros signos de agotamiento. Junto con muchos otros artistas alrededor del mundo, Shinki percibía los riesgos de la reiteración y el academicismo que amenazaban al movimiento informalista. Era preciso, además, romper las ataduras de una fórmula difícilmente conciliable con la incipiente vocación latinoamericanista del pintor, para quien el triunfo reciente de Matta en París significaba el surgimiento de la “pintura latinoamericana como (...) algo que se distingue nítidamente”¹³.

Entre tanto, la escena artística local también se había visto alterada y la hegemonía del informalismo empezaba a resquebrajarse. Tras el impacto generado por la exposición de Josef Albers en el IAC, con su *Homenaje al cuadrado* (1964) y por el arte cinético de Rogelio Polesello (1965), Lima recibió la visita del crítico argentino Jorge Romero Brest, quien expuso en una serie de conferencias los fundamentos teóricos del novísimo pop art. A su vez, la actividad crítica de Juan Acha se hacía más sostenida y beligerante en favor del vanguardismo. Todo ello impulsó el surgimiento de una nueva generación de artistas experimentales que se aglutinó en torno al grupo Arte Nuevo, fundado en 1966.

En medio de una efervescencia inusitada, los jóvenes artistas tomaron la iniciativa. Casi a diario, se sucedían manifestaciones que iban del pop art al arte óptico y el cinetismo, de los *happenings* a los primeros intentos de arte conceptual. Aunque algunos contemporáneos suyos procuraron ser permeables y alinearse con esta poderosa oleada, Shinki mantuvo al respecto un tenaz escepticismo. Había comprendido que la pintura era su medio irrenunciable y que sólo a partir de

13 Ibidem.

ella debía indagar las respuestas a un entrampamiento que empezaba a disiparse.

Durante el corto período que va de 1967 a 1968, unos pocos estudios permiten vislumbrar una transformación radical de su propuesta. Sobre fondos monocromáticos divididos en bandas horizontales, flota una multitud de misteriosos corpúsculos, a mitad de camino entre lo orgánico y lo inanimado, que Shinki suele designar coloquialmente como “paquetes”¹⁴. Bajo esta denominación, tal vez dejaba entrever el sentido virtual de tales imágenes, su inminente encarnación en algo más tangible. Títulos en apariencia desconcertantes, como *Taller Jueves* o *Paisaje*, confirman una voluntad de conectarse con la experiencia cotidiana.

Al mismo tiempo, la organización formal de sus cuadros más elaborados adquiere una rigidez flagrante al dividir la tela por medio de líneas rectas en campos totalmente diferenciados. Esta partición radical del espacio pictórico se ve acentuada por lo que ocurre dentro de cada uno de estos sectores contrastantes desde el punto de vista cromático. Es posible comprobarlo en obras como *Noche, día y tú* –incluidas en el catálogo de su muestra personal en Washington–, en las que el mismo nombre anuncia la tensión entre las partes que conforman el cuadro. Mientras el lado oscuro de la composición acoge unas pocas sombras, su sector diurno se anima con la vibración de grandes toques de pincel que se desplazan en busca de una presencia espacial todavía insinuada.

Aquel ciclo anunciaba una etapa de reformulación total de su estilo, enmarcada por los cambios sociales y políticos tras el golpe militar de octubre de 1968 que marcó el inicio de la lla-

14 Venancio Shinki, comunicación personal.

mada Revolución Peruana. El gobierno de Juan Velasco Alvarado emprendía, por primera vez en nuestro país, un conjunto de reformas largamente reclamadas por los sectores populares, y por los intelectuales progresistas de los sesenta. Esta “tercera vía” logró despertar el entusiasmo inicial del artista, quien percibía la urgencia de un arte arraigado en las diversas realidades de un país en trance de reencontrar su propia imagen.

Era entonces inminente un retorno a la figuración, no sólo en la obra de Shinki sino entre un amplio espectro de artistas, que abarcaba desde los pintores jóvenes hasta aquéllos que venían de la experiencia abstracta o de la efervescente oleada experimentalista que había animado la escena artística limeña desde mediados de los sesenta. El alejamiento del crítico Juan Acha, en 1970, y la posterior disolución del Instituto de Arte Contemporáneo significaban la clausura de una etapa de mecánica importación de vanguardias, que respondía al contexto mayor del fugaz optimismo generado por el modelo desarrollista.

En los setenta, la nueva figuración se manifestó a través de diversas vertientes, desde el neoindigenismo propugnado por la retórica oficial hasta el surrealismo, pasando por el expresionismo y el hiperrealismo. Sin duda, el auge del surrealismo tardío se impuso con fuerza en el sector más sofisticado del arte peruano. No llegó a constituir un movimiento generacional cohesionado sino un archipiélago de individualidades –en su mayoría marcadas por la experiencia cosmopolita–, cuya influyente presencia en el medio resulta difícil de comparar con lo ocurrido en otros países de América Latina.

Al regreso de importantes artistas que trabajaban en Europa –como Tilsa Tsuchiya, Carlos Revilla y Gerardo Chávez– vendría a sumarse un grupo de notables pintores locales, entre los cuales Shinki desempeñó un papel central. La mayoría de

ellos coincidiría en cuestionar el membrete de “surrealista” con respecto a sus propias obras, que prefirieron clasificar dentro de las categorías más amplias de lo simbólico o lo onírico. Por lo demás, todos mantuvieron los límites estrictos del lienzo como soporte tradicional y sus impecables oficios pictóricos marcarían una pauta duradera en el gusto y el mercado limeños.

Durante estos años de redefiniciones y nuevas propuestas, Shinki se ausentó significativamente de las salas de exposición. Iniciaba así un período reflexivo, dedicado en simultáneo a la docencia y al trabajo de taller, que lo conduciría al cambio estilístico más decisivo de su carrera. Este paso requería volver a la práctica del dibujo, lo que explica la multitud de apuntes que se fueron acumulando en su estudio entre 1970 y 1973. Los pocos cuadros que produjo entonces, incluso en sus vacilaciones y tanteos, dejan aflorar un repertorio figurativo que pugnaba por hacerse manifiesto. En este sentido son elocuentes sus lienzos compuestos por grandes bloques geométricos ilusoriamente perforados, a través de los cuales era posible intuir los fragmentos de una realidad a punto de revelarse.

Cuando volvió a exponer, en 1973, quedó en evidencia la magnitud de este largo tránsito. Pero también el hecho de no haber renunciado a lo esencial de sus etapas anteriores. Había en estas piezas un sustrato abstraccionista que permanecía, literalmente, por debajo de las nuevas elucubraciones formales. De este modo, las brumas de su obra no figurativa iban cediendo paso a una bullente imaginería simbólica. Por encima del vacío nihilista implícito en todo su ciclo abstracto se había impuesto, finalmente, cierto orden primordial.

En algún sentido, el artista hacía suyo aquel antiguo precepto expuesto por Leonardo da Vinci en su *Tratado de la Pintura*, con el fin de “acrecentar y estimular el ingenio por

medio de invenciones varias”¹⁵. De acuerdo con el texto leonardesco:

... si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermoseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a su íntegra y atinada forma¹⁶.

Así, las primeras manchas de color puestas sobre el lienzo servirían a Shinki como punto de partida para dar forma a figuras o fragmentos de paisaje que aparecían suspendidos en el vasto espacio sugerido por el cuadro. Siluetas emblemáticas de lo femenino, erguidas o en reposo, alternaban con perfiles igualmente simbólicos de animales como el toro, el caballo o el cóndor, sobrevolando entre misteriosos signos ideográficos. A veces, la línea del horizonte quedaba parcialmente definida y sugería referencias a la geografía peruana.

Si bien no haría concesiones a la retórica neoindigenista propiciada por la institucionalidad oficial, Shinki compartió el interés de cierta plástica culta por las artes populares, en las que se empezaba a reconocer una manifestación viva de la herencia cultural andina. Fue un proceso contradictorio, desarrollado sobre la base de marchas y contramarchas, cuyo momento culminante llegó a principios de 1976, cuando el Premio Nacional de Arte otorgado al retablista ayacuchano Joaquín

15 Da Vinci, Leonardo. *Tratado de la pintura*. (Edición preparada por Ángel González García). Madrid: Editora Nacional, 1982, p. 364.

16 *Ibidem*.

López Antay dividió la escena plástica de Lima en bandos irreconciliables. Como era previsible, Shinki renunció al gremio que cuestionaba la decisión del jurado y pasó a ser miembro fundador del Sindicato Único de Trabajadores de las Artes Plásticas (Sutap), junto con el sector progresista que apoyaba sin reparos el reconocimiento a López Antay¹⁷.

Coincidentemente, el pintor ya había empezado a descubrir las posibilidades formales de la artesanía andina. Toros de Pucará, retablos ayacuchanos y diversos tipos de ceramios se iban mezclando en su taller con los acostumbrados materiales de trabajo. Pero, sobre todo, le interesaban las cruces de camino, tal vez atraído por el hecho de su enorme difusión en todo el territorio peruano, como objetos rituales venerados por viajeros y lugareños. Su imaginería simbólica resumía de modo elocuente la complejidad del sincretismo religioso en los Andes. Tanto la cruz misma como varios de sus atributos pasionarios, transfigurados y extraídos de contexto, iban a convertirse en uno de los principales anclajes para esta pintura en pleno trance de ingreso a la figuración.

Otro de los elementos, ubicuos dentro de sus composiciones, son esos grafismos trazados a pincel que van configurando una maraña de líneas, a veces dispuesta a la manera de imaginarios mapas cósmicos. Hay aquí una derivación evidente de los signos que poblaban sus telas abstractas, pero ahora la intención es enteramente distinta. Se trata de pasajes o resquicios entre la nebulosa de los fondos y sus movedizas alu-

17 El acta de fundación del Sutap fue suscrita el 9 de febrero de 1976. Acerca de la polémica en torno al premio de López Antay puede consultarse: Lauer, Mirko. "Lo andino en el arte peruano". *Sociedad y Política* 8. Lima, febrero de 1980, pp. 37-44; y Castrillón, Alfonso. "¿Arte popular o artesanía?". *Historia y Cultura* 10. Lima, 1976-1977.

siones figurativas. Ahí empezarán a insinuarse elementos de la vida urbana, reducidos a acotaciones marginales dentro de una concepción del espacio como el ámbito de la naturaleza anterior a la intrusión de la modernidad.

A diferencia de los pintores localistas del momento, Shinki reelabora en clave personal todos los componentes extraídos de un entorno que parecía interesarle cada vez más. Por entonces declararía:

Desde 1970 tengo mayor interés por el acontecer político social, creo que tengo más conciencia de que la pintura puede contribuir a plantear problemas sociales. El artista es quien capta todo lo que acontece y lo refleja, sin ser precisamente un ilustrador de su época (...) la pintura social no debe obedecer a orientaciones, sino debe realizarse por convicción. Yo me siento más contento con solucionar los problemas plásticos que se presentan cuando pinto¹⁸.

A partir de 1974, por ejemplo, uno de los iconos acuciantes de la vida social peruana empezaba a constituirse en motivo central de su pintura. Una y otra vez, sus cuadros incorporaban el perfil suburbano de las barriadas limeñas –inmensos conglomerados de migrantes provincianos dispuestos como un “cinturón de pobreza” alrededor de la capital– que las instancias oficiales habían rebautizado eufemísticamente como “pueblos jóvenes”. Sus viviendas precarias, construidas con cañas y esteras, alcanzaron un ambivalente protagonismo al verse estetizadas, encaramándose sobre cerros imaginarios e investidas de cierto aire monumental. En contrapunto con ellas,

18 Gutiérrez Flórez, Carmela. “Shinki: El artista debe tener real noción de lo que sucede en el mundo circundante”. *La Prensa*. Lima, 29 de noviembre de 1975, p. 23.

el pintor solía emplazar aves y mujeres en vuelo como encarando la aspiración del escape hacia otra realidad.

Esta idea de la evasión iría cobrando fuerza conforme avanzaba la década de los setenta, sin duda impulsada por el desencanto respecto de la experiencia reformista de Velasco y su progresivo desmantelamiento a partir de 1976, durante la “segunda fase” del gobierno militar. Ese mismo año, Shinki señalaba en sus cuadros como denominador común el “afán de huida”. Se preguntaba a sí mismo: ¿por qué ese afán de salida? “Porque es probable que los asuntos político-sociales en que estoy metido hacen que sienta como que estoy de pie sobre una cosa caliente, y que quiero salir (...) Veo la agresión en todos los niveles”¹⁹.

Pronto quedaría demostrado que tales disyuntivas orientaban al pintor hacia una progresiva idealización de su repertorio formal. Por un lado, las referencias al entorno inmediato —una silueta familiar, cierta calle del centro histórico de Lima, o la cúpula de alguna iglesia colonial próxima a su taller— irán difuminando sus aristas más reales hasta el punto de hacerse irreconocibles. Y, por otro, la emergente imaginерía mítica —encarnada por la mujer y el caballo, el toro y la montaña— habría de alcanzar un grado de concreción que con frecuencia bordeaba lo narrativo.

Todo parecía indicar que, a partir de entonces, Shinki avanzaba hacia la formulación de un universo paralelo que aludiese al mito y la utopía como aspiraciones atávicas, transfiguradas en obsesiones contemporáneas. Pero, ¿de qué manera abordar aquello que podría definirse como arquetipos del

19 Seymour [Alfonso La Torre]. “Venancio Shinki”. *El Comercio*. Suplemento *Dominical*. Lima, 14 de noviembre de 1976.

pensamiento, claves del universo y, al mismo tiempo, insondables ideales colectivos? Una pregunta así adquiriría mayor pertinencia en un país como el Perú, cuyas antiguas tradiciones culturales andinas y costeñas habían producido un vigoroso corpus mitológico, rescatado en tiempos recientes por el desarrollo de la antropología y la etnohistoria.

Descartando toda referencia directa, Shinki ensayaría una respuesta en tono intimista e inclasificable dentro de cualquier tradición precisa. Si bien el pintor potenciaba la confluencia de sus propias y diversas vertientes étnicas, su obra no ilustraba mitos andinos, europeos u orientales. Recurría, en cambio, a recomponer los fragmentos de una arqueología imaginaria, dotándolos de apariencias tan reconocibles como fantasiosas.

De este modo, la vigorosa presencia femenina, que se afirmaba en la mayor parte de sus telas a fines de los setenta, no respondía a ninguna intención verista. Eran más bien arquetipos identificables con los atributos que el pensamiento mítico suele otorgar a la mujer-madre. De ahí que sus personajes parecieran erguirse o reposar mayestáticamente a manera de ídolos o tótems. De alguna manera, ello respondía a la antigua fascinación de Shinki por la figura femenina, no como fisonomía natural sino como representación tridimensional.

Más precisamente, por sus interpretaciones quiméricas a lo largo de la historia del arte, desde las esfinges egipcias hasta las cariátides griegas, o sus reinterpretaciones dentro del repertorio ornamental barroco. Esa misma afinidad daría lugar a la breve pero escogida colección de tallas y mascarones de proa que hasta hoy puede verse en la casa y el taller del pintor.

Al llegar los años ochenta, su opción se insertaba dentro de un panorama cada vez más disperso. A esas alturas, los caminos colectivos de arte se iban diluyendo, incluso entre los

jóvenes radicales que alentaron el proyecto de Huayco²⁰. Dentro de un ambiente social marcado por la guerra terrorista desatada por Sendero Luminoso y las torpes respuestas del Estado, la mayoría de los artistas optaron por modalidades artísticas privadas que sólo tenían en común su carácter intimista y sus referencias cifradas al agobiante entorno social.

De ahí que el inicio de la década fuera propicio para consolidar la madurez de sus medios a través de la figuración épica que había emprendido en los años anteriores. Los cuadros de esta época desarrollan una poética más claramente centrada en lo femenino. Diosas o heroínas presiden paisajes de aspecto idílico en el que los frutos o las flores de pitajaya se entremezclan con un arsenal simbólico retomado de las cruces de camino: escaleras, gallos y medialunas. Es evidente que su trabajo paralelo como ilustrador periodístico se vio por momentos reflejado en el tono cuasi narrativo de algunas escenas o en la estilización lineal de sus figuras que se recortan como tótems en medio de montañas facetadas que, a veces, crean la ilusión de papeles plegados. Shinki había alcanzado así un indudable virtuosismo, pero también afrontaba los riesgos de moverse dentro de las precisas fronteras de un universo figurativo circular y cerrado.

A partir de 1983, sucesivos viajes a Europa resultarían providenciales para el artista, quien se encontraba empeñado en conjurar toda posibilidad de anquilosamiento, sin apartarse de su propio desarrollo. Estos recorridos de estudio le permitieron una confrontación ciertamente tardía con aquellas fuentes que había utilizado a lo largo de su carrera desde una

20 Sobre este proceso puede consultarse el ensayo de Buntinx, Gustavo. "¿Entre lo popular y lo moderno?". *Hueso Húmero* 18. Lima, julio-setiembre de 1983, pp. 61-85.

situación periférica, si consideramos que no había tenido ocasión de perfeccionarse en Europa como buena parte de sus contemporáneos. Durante una estancia anterior, en 1975, sólo pudo tomar fugaz contacto con el arte de los museos donde habría de reencontrarse con la esencial vertiente clasicista de su pintura.

En esta segunda mitad de los ochenta podría situarse el interés renovado de Shinki por la escultura, y en particular por los mármoles antiguos, que tendría una decisiva repercusión en su obra inmediatamente posterior. Es preciso referirse aquí a una reveladora anécdota ocurrida durante la visita que efectuó el artista al Capitolio de Roma en 1985. Mientras recorría el Palacio de los Conservadores, llamó su atención una gigantesca mano marmórea desprendida de la colosal estatua del emperador Constantino, originalmente ubicada en la basílica que llevaba su nombre.

Fue a partir de entonces que adquirió mayor conciencia sobre la capacidad sugestiva del vestigio y sus posibilidades como motivo pictórico. De acuerdo con una declaración posterior: “el sólo ver la mano (...), que no está siquiera completa, me obliga a contemplarla por un buen rato, y me hace pensar, cómo es que un pedazo de mano me llama la atención”²¹.

Después del desconcierto inicial, Shinki empezará a procesar estas imágenes y a incorporarlas de un modo explícito. Cada vez con mayor frecuencia, citas parciales de un clasicismo imaginario llegarían a ser un componente esencial de su pintura. Este nuevo giro podría interpretarse como una aproximación a cierto discurso estético de la posmodernidad, pero sólo se trata-

21 Gálvez, Elvira de. “El universo de Venancio Shinki”. *El Comercio*. Lima, 4 de setiembre de 1988, p. C1.

ba de una momentánea coincidencia en un artista habitualmente refractario con respecto a las oleadas ideológicas que recorren cíclicamente los ambientes artísticos metropolitanos.

Llegó a comprenderlo así la mayor parte de sus comentaristas europeos, quienes incidieron en la especificidad cultural de la obra de Shinki. Miklos Varga, por ejemplo, llamaba la atención sobre la influencia ejercida por “un tejido cultural prácticamente reconstruido con el aporte de nuevas migraciones y el consiguiente cambio de caracteres originarios”. Por ello mismo, Varga cuestionaba la posibilidad de que esta pintura fuese percibida bajo parámetros de carácter planetario, “subordinados al flujo de los movimientos artísticos y de las tendencias mundiales, lamentablemente en desmedro de particulares ‘autóctonos’ y marginales”²².

Al presentar su primera muestra retrospectiva, en 1988, se pudo constatar el impacto ejercido por la experiencia europea sobre su obra reciente. En una pintura clave de 1987, el arquetipo femenino –que había constituido el *leit-motiv* de toda la etapa anterior– era visto por triplicado, a fin de mostrar la figura desde todos los ángulos. El ubicuo personaje parecería atrapado en medio de un laberinto, pero también a punto de encontrar la salida. Aparte de señalar un concepto espacial bastante más definido, pinturas como ésta indicaban de algún extraño modo la clausura de un ciclo y el inicio de otro.

Desde fines de los ochenta, el desarrollo de Shinki se vería más explícitamente orientado por las tensiones culturales. La disposición escalonada que iban adoptando sus cuadros no

22 Varga, Miklos. “Pintar como soñar”. *Shinki*. Chiavari: Galería Fluxia. Catálogo de exposición, 1986.

era un recurso gratuito. Como en los estratos de una excavación arqueológica, la memoria sedimentada producía en ellos una simultaneidad de visiones destinada a enfrentar lo clásico a lo barroco, Oriente a Occidente, el cerrado mundo precolumbino a la hibridez contemporánea. Un constante juego de oposiciones empezaba a desplegarse así, bajo la preeminencia jerárquica de los volúmenes escultóricos.

De hecho, estas figuras humanas mutiladas se habían convertido en el componente más reconocible de sus cuadros. Emplazados en lugares centrales de la superficie pictórica, podían identificarse cabezas, torsos y manos de un aire decididamente clásico que, sin embargo, no copiaban ningún modelo en particular. Esta bizarría hallaba eco en otras fricciones simbólicas. Por ejemplo, la buscada apariencia pétreo de estas piezas era puesta a menudo en relación con la calidez incandescente de los fondos, constituidos por vastos horizontes o escenarios abismales.

Sin llegar a ser descriptivos, los paisajes de Shinki se iban ajustando paulatinamente a la reelaboración de una memoria tan real como lejana en el tiempo. Las dunas del desierto costeño o el encuentro de éste con la montaña en las quebradas eran nuevamente vistos bajo el prisma del recuerdo lejano. El propio pintor, en 1989, resaltaría la importancia de aquellas imágenes primeras que "... como flashes aparecen en mi mente... y yo me veo vagando por los montes de la quebrada de Pativilca. Me baño solo en los puquiales, escucho asustado el viento de las quebradas, veo enormes remolinos que se llevan animales al cielo²³.

23 Shinki, Venancio. "Soy un porfiado pintor que busca una pintura". *Perú Shimpo*. Lima, 11 de noviembre de 1989, p. 1.

Pero todo ello sólo se vería potenciado ante el espectador por la densa dimensión histórica de un escenario geográfico poblado de huacas y restos culturales subyacentes, que daban testimonio de los sucesivos esfuerzos civilizadores en una región de importancia crucial para la conformación del Perú, un antiguo país de naturaleza aluviónica en varios sentidos. Por coincidencia, la proximidad de las polémicas celebraciones por el Quinto Centenario de la presencia europea en América sería una circunstancia propicia para suscitar nuevas inflexiones en su discurso visual.

Fue justamente en 1992 cuando Shinki dio a conocer el resultado de un período de intenso trabajo que abarcaba los últimos cuatro años. Había un grupo logrado de dípticos y trípticos en los que se compendia el universo iconográfico del pintor, aguzando al mismo tiempo sus reconocidos poderes de seducción. Esta aspiración sintética fue percibida por la crítica como resultado de una confluencia entre “las visiones locales de buena pintura, la síntesis espacial que Oriente legara y las aperturas de la cultura occidental”²⁴.

Una de las series más notables del período es la que va desde *Batán Grande* (1989) hasta *Loma Negra* (1992): un conjunto de lienzos marcadamente apaisados cuya complejidad compositiva aspira a los formatos heroicos. Sobre escenarios de aspecto escalonado, que pudieran evocar las pirámides truncas de barro o los grandes acantilados de la costa peruana, se dispone una parafernalia jerárquicamente organizada. Ahí, “la forma cultural (...) puede parecer más evidente, por los datos vi-

24 Lama, Luis E. “El sueño despierto”. *Caretas* 1215. Lima, 15 de junio de 1992, p. 75.

sualmente explícitos que recoge: paisaje desértico, la antigüedad clásica europea, el pasado precolombino, el universo cultural andino, el mundo natural orgánico e inorgánico”²⁵.

Cuadros como *Batán Grande* o *Paracas* ofrecen, incluso en el título, referencias concretas a lugares emblemáticos del pasado prehispánico que habían suscitado la curiosidad del pintor desde sus años de estudiante, cuando acudía a las excavaciones atraído por el repertorio decorativo de los fragmentos cerámicos o textiles que veía desenterrar. Sin embargo, no hay intención arqueológica en estas piezas sino todo lo contrario: la incorporación de las piedras rituales o la presencia totémica de las estacas en contextos inusitadamente vastos, donde toda pretensión localista quedaría desbordada de inmediato.

En algunos casos, el repertorio de signos ideográficos, que antes bullía por toda la composición, tenderá a ordenarse y a integrar una suerte de compartimentos en forma de retícula. Este artificio parece resumir la misteriosa naturaleza del signo convertido en objeto de contemplación, cuya carga semántica sólo es posible intuir. Hay aquí una fugaz evocación formal del universalismo constructivo de Joaquín Torres García, uno de los fundadores de la vanguardia latinoamericana, por quien Shinki ha tenido admiración constante. Es significativo que haya escogido esta circunstancia para homenajear a quien llegó a invertir simbólicamente el mapa de América para hacer del Sur “nuestro Norte cultural”. La simultaneidad de sentidos, espacios y tiempos también podría asociarse por momentos con la perturbadora imagen borgiana del Aleph.

25 Villacorta, Jorge. “Sorpresas de la pintura en 1992”. *La Industria* 170. Suplemento cultural *Lundero*. Chiclayo-Trujillo, 2 de agosto de 1992, p. 6.

Una nueva vuelta de tuerca se impone en las pinturas presentadas por Shinki al terminar el siglo. Su memorable iconografía aparece animada por un espíritu bastante más lúdico, en consonancia con el sentido feérico de ciertos recuerdos infantiles. *Parcela de ángel, El Pajarero y Otra vez* son obras en las que el juego reencuentra su naturaleza cíclica como inspirador del *homo ludens*. Paulatinamente, la norma clásica de sus torsos y cabezas se va desvaneciendo hasta resultar ironizada por aquellas sutiles deformaciones que les imprimen un contradictorio aire arcaizante. Las sensaciones de corporeidad y volumen, antes predominantes, van cediendo paso a la idea del perfil o el relieve, enfatizada casi siempre por la configuración de áreas planas que sugieren la apariencia de grandes bloques de piedra a medio labrar emplazados en el centro mismo de la composición. Esta paradójica celebración de lo primitivo es una auténtica prueba de fuego que no sólo viene a confirmar el virtuosismo del artista, sino su porfiada conciencia de los límites y posibilidades que le sigue ofreciendo la pintura como espacio de ficción, en medio de la dispersa babel mediática que se vislumbra para el siglo XXI.

Luis E. Wuffarden