Carta del Perú

El enigma pictórico de Venancio Shinki

En su taller del centro de Lima ha pasado Venancio Shinki innumerables horas entregado a la búsqueda y al enfrentamiento. Con paciente persistencia ha ido construyendo una obra plástica que puede señalarse, inobjetablemente, como una de las más personales del arte peruano contemporáneo. Veinticinco años de trabajo no significan en su caso la consolidación de una fórmula pictórica exitosa, sino la respuesta auténtica a los requerimientos de su evolución vital y plástica. Por obras de su primera etapa obtuvo hasta cinco premios importantes en la década de los 60. Sin embargo, en la década siguiente abandonaría esta vertiente para explorar nuevas y mágicas vías y formular un lenguaje individual, de marcado caracter metafórico, que interpretara ese mundo recién descubierto.

Venancio Shinki (1932), egresa de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, en 1962, con el premio de su promoción y a partir del año siguiente empieza a intervenir en muestras colectivas y personales. Por entonces, su pintura denunciaba una visión propia del expresionismo abstracto (también llamado «action painting»), la cual incluía cierta participación de aspectos culturales integrados en su personalidad. En aquellas obras de su primer período podía reconocerse una identificación —a nivel de gesto y de lenguaje— con la margen oriental de su ascendencia (Shinki es hijo de padre japonés y madre peruana); la reelaboración de signos de la escritura nipona y de modelos gráficos procedentes de ese arte encuentra en sus lienzos una solución plenamente contemporánea. En ésta una etapa de notable dominio del espacio, en el que no sólo los signos sino también los planos se ubican con sabiduría y es, tal vez,la marcada preferencia por el trabajo espacial la que influyó en la restricción de su paleta; por otro lado, de la relación del signo con el vacío, establecida con aparente espontaneidad, derivaba un resultado de equilibrio y armonía que, en líneas generales, nunca ha abandonado la obra de este pintor. En su producción de los años 60 Shinki es más privado, más secreto, su pincelada veloz es la momentánea ráfaga de un estado de ánimo, pero también la expresión de una herencia y de su inmersión en las preocupaciones de la plástica contemporánea.

El tránsito a la otra etapa de su pintura, en la cual hoy sigue investigando, se produce a través de un período intermedio en el que se manifiesta la necesidad de mirar fuera de sí mismo y al cual pronto aplicaría una feroz autocensura; según el parecer del pintor, las obras de aquel momento de búsqueda carecían de calidad pero fueron necesarias para su evolución posterior, de ahí que una vez cumplida su función destruyera todas las que se hallaban a su alcance. Esta nueva estancia de la pintura de Shinki supone, fundamentalmente, el paso de la abstracción a la figuración y la incorporación de elementos vinculados a la mitología y al paisaje americanos; sin embargo, definirla así es simplificar demasiado sus componentes y significación, porque en los cuadros figurativos de este artista sigue habiendo una importante dosis de abstracción y los referentes no sólo conducen a aquello que es susceptible de experimentarse colectivamente, sino también a la esfera de lo íntimo.

Shinki seguirá siendo un maestro del espacio, haciendose más evidente en este período su racional y medido trabajo con éste; los nuevos elementos que ahora invaden sus lienzos no poseen ya la calidad de gestuales, son diseños realizados con detenimiento y se delimitan muy claramente en un espacio concebido de una manera muy similar al de sus cuadros abstractos. En él se distribuyen en función de una construcción perfectamente equilibrada. Por lo general, la disposición espacial remite a las líneas fundamentales del paisaje, en el que prevalece una división horizontal en estratos: subsuelo, superficie y cielo, de los cuales es muy frecuente que el primero encierre más señales de vida que los otros. El

paisaje y la atmósfera creados por Shinki aluden a las extensiones desérticas de la costa peruana, a sus formaciones cambiantes y de apariencia serena; la desolación deambula por esos parajes donde, sin embargo, hay presencias aletargadas, todo un mundo subterráneo que el artista recrea y que guarda tanto sus obsesiones más íntimas como aquellas nacidas del contacto con el entorno y que enlazan con una reconsideración del pasado y una preocupación por el origen.

Casi inconscientemente, aunque sin duda propiciados por una inclinación reflexiva sobre la propia realidad, van apareciendo en las pinturas de Shinki los signos que habrán de convertirse en recurrentes y que, tanto por su abierta gama de sentidos como por las relaciones que entablan entre sí y con el espacio, dan forma a un lenguaje que emite señales reconocibles pero no del todo claras para quien las contempla. Venancio Shinki ha pasado de un lenguaje secreto a otro que, por emplear signos identificables con significados ambiguos, aparecerá ante nosotros como enigmático. Los signos icónicos —de variada procedencia— encajan en categorías que entablan diálogo en las obras del pintor peruano. Al grupo humano pertenece esa mujer de peculiares características que a veces se funde con la tierra y otras se levanta de ella como un totem; pensamos en un ser humano cuando la contemplamos, pero también en una divinidad ancestral, en la madre tierra que guarda sus misterios. El orden animal está representado por mayor cantidad de elementos, entre los cuales los más frecuentes son el toro, los felinos, y las aves, aunque también aparecen otros vinculados al mundo marino como el pez y los caracoles; el toro forma parte, a menudo, de las ondulaciones del horizonte, nace de la tierra y le presta su perfil; los felinos, en cambio, no pueden dejar de ser relacionados con antiguas divinidades andinas y aves, como la paloma, que es la más frecuente. Remiten no tanto a un paisaje desolado como a un ámbito hogareño. Son del orden vegetal los frutos, cuya proximidad a la mujer-tierra es reiterativa, algunos árboles y los contorno estilizados de los cactus. Pertenecen al área cósmica las definidas formas del sol y de la luna y la representación de lo que podríamos llamar círculos celestiales, que han empezado a aprarecer en su pintura más reciente. En la categoría de lo arquitectónico se sitúan la pirámide, la casa o espacios cerrados que semejan habitaciones, y el laberinto; la primera insiste en lo enigmático, la segunda en la mirada interior y el tercero, en la continua búsqueda del hombre y la deorientación que éste sufre. A los elementos mencionados se agregan otros signos eminentemente gráficos que el pintor coloca en algunos sectores de sus cuadros y que acentúan su hermeticidad. Es posible, sin embargo, que estros signos refuercen de manera encubierta el sentido de los otros.

En el universo pictórico de Shinki éstas y otras imágenes hablan el sutil lenguaje de la sugerencia, ponen en el camino de nuestra mirada indicios de imprecisos sueños y elaboran metáforas de visiones interiores y de vivencias y herencias que pertenecen al estatuto colectivo. Si bien la pintura del artista peruano propone subrepticiamente una lectura, ésta no se ajusta a la continuidad narrativa sino a la simultaneidad poética; y siendo así, la ambigüedad lo inunda todo y abarca los diversos niveles plásticos. Shinki fue liberando poco a poco el color hasta conseguir una participación de éste más determinante y variada en sus obras recientes; en el tratamiento del color pone la misma atención por lograr un resultado armónico, sin desajustes y plenamente sugerente, que la que aplica a la distribución espacial.

En la actualidad, la evolución de sus motivos iconográficos descubre, por ejemplo, la variante de la mujer escultura que toma el lugar de la mujer totémica; a la alusión telúrica y autóctona que la mujer de rasgos típicamente americanos proponía, así como su marcada sensualidad, le sigue el concepto de la belleza clásica que la otra representa, la fría distancia de su perfección, el predominio del pensamiento sobre los sentidos. Shinki incorpora así a su pintura, de manera más evidente, la tradición del arte occidental que tiene su origen en Grecia, buscando el encuentro con las otras tradiciones que confluyen en su arte. Por otro lado, aquella casi perenne línea del horizonte que dividía sus lienzos y que era atravesada a veces por ejes verticales (mujer, escalera, árbol etc.) a manera de vasos comunicantes entre los estratos, está siendo quebrada ahora por líneas que repiten la estructura piramidal; de ese modo, la pirámide deja de ser únicamente un componente temático para convertirse en la base de un nuevo principio de construcción mediante el cual, además, se establece una relación menos ortodoxa entre los tres niveles del «paisaje» shinkiano. Es muy probable, entonces, que buena parte de ese tra-

bajo inconsciente con los signos haya ido pasando paulatinamente al plano de la conciencia, donde son repensados y aprovechados en todas sus posibilidades, al tiempo que otras van surgiendo.

En el lenguaje plástico de Venancio Shinki han echado hondas raíces la indagación por el origen, la soledad y la eterna pregunta por el ser del hombre en el mundo.

Ana María Gazzolo