

EN EL JARDÍN DE LAO TZI

No deja de resultar sorprendente cuán desconocido es en occidente el arte chino, incluso entre las personas cultas e ilustradas. Las manifestaciones artísticas del mundo oriental nos empezaron a interesar en fecha tan tardía como el siglo XVIII y de ellas recibimos información y ejemplos de manera tan arbitraria como adulterada.

Jean R. Rivière nos recuerda que el comercio de las Compañías Orientales de Francia, Holanda o Inglaterra posibilitó que, durante el siglo XIX, llegaran a París, Amsterdam, Londres o Lisboa objetos decorativos chinos de toda laya y condición, desde armarios hasta vajillas, pero con la premisa de que se adaptaran al gusto europeo. Así, no había palacio real o residencia aristocrática que no se preciara de tener un salón “a la china” con un sinfín de “figurillas grotescas, horribles jarrones y vajillas coloreadas de porcelana mala”(1) que en nada prestigiaban a la muy venerable y exquisita tradición artística china.

La belleza y calidad del arte chino hay que buscarlas, pues, en otra parte: en algunas recoletas colecciones privadas, en grandes instituciones culturales europeas o americanas y, por supuesto, en numerosos museos y monasterios de China y Japón.

Ming Yi Chou nació y se educó en Taiwán, que es una forma de ser chino sin tener que haber llevado el “cuello mao”, y allí tuvo la oportunidad de conocer de primera mano una esmerada selección de obras maestras del vasto legado artístico de las diferentes culturas y pueblos que han conformado la enorme China. Como es bien sabido, el Museo del Palacio Nacional, en las afueras de Taipei, es por la calidad y riqueza de sus colecciones uno de los más completos museos de arte de todo el ámbito chino (2). Hasta él llegaron, de forma bastante azarosa y por causas políticas del pasado reciente, una innumerable cantidad de piezas de primera categoría desde las colecciones privadas del último emperador Ching de la Ciudad Prohibida o desde las colecciones de Nankín, la anterior capital del país. Maravillas como las raras porcelanas Ju Ware de finales del siglo XIII, los paisajes a tinta de Kuo Hsi del siglo XI o las copias del gran Wang Wei de la mano de pintores como Wang Meng del siglo XIV o Wang Shih-Min, trescientos años posterior, a las que nuestro joven artista tuvo acceso directo en sus continuas visitas de formación. Allí, por otra parte, estudió diversas técnicas de cerámica y grabado y se ejercitó, como es habitual, en la correcta ejecución de la caligrafía.

Una vez instalado en España elige la Escuela de Bellas Artes de Sevilla para especializarse en grabado y se doctora, finalmente, con un trabajo sobre el artista gráfico británico Stanley W. Hayter (imagen 1), cuya técnica de grabado influyó en figuras como Picasso, Miró, Arp o Giacometti y de la que Ming Yi Chou es un experto. Importa decir que la obra de este artista se desarrolla y progresa por series pautadas de estilemas. Series que obedecen más que a un tema, a una imagen conceptual o a una sensación o sentimiento concretos. Así, a determinados anhelos o necesidades psíquicas parecen corresponder determinadas iconografías y representaciones plásticas. Asociaciones, ni completamente causales ni del todo casuales, que pueden rastrearse desde su temprana serie topográfica reunida bajo el epígrafe de “Baladas Sevillanas” del 2002, o las posteriores “Anhelar” del 2004 y “La Sutil Fragancia” del 2006, en las que la naturaleza se vuelca en una abstracción de vocación ornamental, hasta las actuales “Un signo de la naturaleza” o la dedicada a las tormentas, que representan una expansión formal de las dos anteriores.

Es ya un recurso trillado referirse al mestizaje de culturas y estilos a la hora de analizar la obra de este pintor taiwanés. Aún así, soslayar este aspecto sería un olvido imperdonable que reduciría considerablemente las posibilidades de ahondar en su estudio. Si, por un lado, no puede sustraerse su imaginaria y su planteamiento de la

superficie del cuadro de la gran tradición milenaria china, especialmente a partir del arte del Segundo Imperio (dinastías Sui y Tang), por otro, el conocimiento y la asimilación, una vez en España, de algunas de las nuevas tendencias occidentales (expresionismo abstracto, y los movimientos pop y pattern, norteamericanos todos) se traduce en el uso de determinados recursos técnicos como el “dripping” a lo Pollock o en la tendencia a una estructuración basada en la repetición de signos y elementos figurativos que parecen flotar sobre fondos abstractos, así como en la subordinación del tema (cuando lo hay) al efecto visual, como haría un Robert Kushner (imagen 2).

Sin duda, en su obra se verifican sus orígenes y formación orientales: la elección de los colores, sin ir más lejos, con preponderancia del rojo, el negro y sus matices cromáticos que alcanzan la sutil gama de los grises, el naranja o los oros, es muy china. El uso parco de la luz, también. Por no hablar del rechazo de las leyes occidentales de la perspectiva, que los pintores chinos conocían desde finales del XVII, gracias a los misioneros jesuitas. En este sentido, cualquier obra de Ming Yi Chou sigue ignorando la composición centrada alrededor de un punto fijo. No es ahora la ocasión, quizá, para esclarecer las causas de tal práctica; baste decir que en ello tuvo mucho que ver el formato tradicional en rollo, tanto horizontal como vertical, de las telas chinas o japonesas. En cualquier caso, en los papeles o lienzos de Ming Yi Chou la mirada no se siente obligada a dirigirse a ningún punto fijo, sino que divaga y se entretiene simultáneamente en un estilizado laberinto sígnico.

Siendo, en el fondo, todo signo, el artista se esmera en hacer de su arte una concurrencia, un juego de ritmos entrecruzados, de evocaciones y sutiles correspondencias en el que la sugestión importa siempre más que la descripción detallada. Y en ese desafío amable el artista buscará la esencia íntima de los seres y las cosas precisamente en el olvido de su propia fisicidad.

Como mandan los cánones Ming Yi Chou tiene presente que la idea de lo específico del tema, por así decirlo, debe prevalecer sobre los detalles formales del mismo. En papeles como “El jardín de Lao Tzi” o en la hermosa serie “Un signo de la naturaleza” se confirma ese precepto. (imagen 3) En el primero, dedicado al mítico pensador Lao Tzi, fundador del taoísmo, la mariposa central, desde la que se irradia o en la que confluye toda una tramoya de signos a modo de caligrafías, nos expresa la “mariposidad” de cualquier mariposa (de ahí, por ejemplo, que lleve inscrita la “m” inicial de la palabra que, curiosamente, coincide con la del nombre del artista). Y en los papeles que completan la serie “Un signo de la naturaleza”, la “vegetalidad” o esencia última de ese mundo vegetal queda significativamente expresada en la flotante sucesión de semillas, vainas, hojas y flores. (imagen 4)

Ming Yi Chou evita la copia porque, fiel a su tradición, prefiere optar por la evocación que facilita la aproximación a las esencias. En este sentido, el entrenamiento, ya desde la infancia, del dibujo de los conceptos, que tanto ha estrechado la relación entre la caligrafía y la pintura, ayuda mucho. Es lógico que se refugie entonces el pintor en su estudio para la creación y rehuya del trabajo al aire libre. De este modo la naturaleza, motivo sempiterno del arte chino, no necesita ser paisaje fiel. Con la pintura acrílica, la tinta o incluso el rotulador Ming Yi Chou realiza obras como “Humano, Naturaleza y Dios” o “Tierra, Agua, Fuego, Aire” sin la necesidad de la presencia de los elementos reales. Como ocurre en mucha de la pintura abstracta, estas obras son el resultado de una contemplación, de una penetración psíquica y emocional que madura en el espíritu y, una vez madurada, se ejecuta sin apenas posibilidad de arrepentimiento. Lo cual exige una pericia técnica elaboradísima porque, al fin y al cabo, se trata de alcanzar la ejecución espontánea y definitiva.

Pero igual que en Taiwán se ha logrado que una buena parte del inmenso y rico legado de las antiguas dinastías chinas conviva con un capitalismo ultramoderno que levanta la torre de oficinas más alta del mundo (hasta ayer mismo) o inunda de productos tecnológicos baratos los mercados occidentales, en la obra de nuestro pintor también conviven ciertas venerables tradiciones orientales con algunas técnicas y estilos característicos del occidente contemporáneo.

Ya señalamos antes la incorporación del método pollockiano del goteo o salpicadura de la pintura dejándola caer sobre la superficie, que no deja de confirmar una voluntad de hallazgo en el ejercicio espontáneo e inconsciente, heredero por lo demás de las prácticas surrealistas. O, sin salir de los dominios de la abstracción, el coqueteo ocasional con la llamada técnica *all over*, al modo de Still, Newman o el mismo Pollock, en los que Ming Yi Chou encuentra los antecesores canónicos de su contrastada inclinación por tratar la superficie de la obra como un campo abierto cuyo único límite lo pone el marco (elemento, por cierto, ajeno a la pintura oriental) y donde el espectador queda envuelto por la inmediatez de la trama que a menudo se nos aparece como si fuera un cultivo de anaerobios en dispersión. (imagen 5) Cultivo de microorganismos o “fluidas filacterias de carácter vegetal”, como las viera Fernando Martín (3), muy próximas, como recurso estético, a los fondos de ciertos pintores *pattern* de la década de los setenta del siglo pasado, fascinados por el *horror vacui*.

Finalmente, me gustaría destacar la admirable solvencia con que el artista maneja las distintas técnicas de impresión. En este caso, la serigrafía, que incorpora al proceso de creación, unas veces, antes y otras, después de la aplicación de la pintura y que acompaña luego con toques de bolígrafo, rotulador o tinta china. Esta amalgama de técnicas se resuelve siempre en una síntesis feliz que nos produce un placer visual de gran intensidad y que guarda el secreto de la verdadera elegancia.

Francisco L. González-Camaño.

Notas:

- (1) Rivière, Jean Roger. El Arte Oriental. Barcelona, ed. Salvat, 1975.
- (2) Un destacado número de especialistas en arte chino considera al Museo Palacio Nacional de Taipei la institución pública más importante de arte chino del mundo.
- (3) Martín, Fernando. La intensidad armónica de una abstracción sensual. Catálogo de la exposición “La tierra de María Santísima” de Ming Yi Chou en la galería Full Art. Sevilla, 2004.