

Con la barca amarrada en la ribera de las flores lentas

Cuando Stéphane Mallarmé, poeta simbolista, crítico de modas y que cada martes reunía en su pequeño salón parisino a pintores y literatos, decía que había que pintar no la cosa sino el efecto que produce¹, estaba formulando algo muy presente en el ambiente artístico del último cuarto del siglo XIX en París. El espejo que Stendhal había puesto al borde del camino para reflejar la vida que pasa había saltado hecho añicos. Después del fracaso la comuna parisina (1871), el realismo de Courbet y su proyecto social igualitario, quedaron aparcados; ya no parecía factible en la moderna vida urbana la idea de una realidad común sino muchas realidades o una realidad hecha de la suma de muchas realidades subjetivas.

París era entonces el centro indiscutible del arte, el laboratorio donde confluían las nuevas ideas y se ensayaban los propósitos más avanzados en el arte. Ese no pintar lo que se ve sino lo que espera ver, indica un cambio fundamental en las relaciones del artista con la naturaleza y con su obra. Dos tendencias principales convivían en esa época en París: el impresionismo y el simbolismo. El primero atendía sobretodo a factores ambientales, a la percepción física de la luz y el color, mientras el segundo a la percepción interior o espiritual. Estas tendencias tan diferentes tuvieron, sin embargo, elementos compartidos. Una de ellas, la que nos interesa ahora, es la importancia de las estampas japonesas, última etapa de la influencia del extremo oriente en occidente, que se había iniciado con el descubrimiento de la porcelana china a finales del XVII y de enorme trascendencia en la cortes europeas hasta llegar a significar decisivamente, con su refinamiento, delicadeza y fragilidad, el Rococó, un periodo tan denostado como reivindicado en la actualidad².

Las xilografías en color del periodo Edo (1603-1868) conocidas como Ukiyo-e, imágenes del mundo flotante, se buscaron y coleccionaron afanosamente. Las estampas reflejaban el mundo ilusorio y placentero de la vida urbana en Edo (antiguo nombre de Tokio), pero como trasfondo aparece el ideal de fusión con la naturaleza. El color luminoso, sin sombras, la libertad compositiva con frecuentes figuras descentradas (en esto también influyó el reciente descubrimiento de la fotografía) y hasta los ritmos derivados de las estampas influyeron por igual a impresionistas y simbolistas. A todo ello hay que sumar el propio exotismo de un país y una cultura tan lejana como misteriosa entonces. Entre otros ámbitos, también influyó en el paisajismo y la construcción de jardines. El más famoso es el de Monet en Giverny. Monet poseía una buena colección de estampas ukiyo-e y cuando compró una finca en Giverny en 1890, en la que viviría hasta su muerte en 1926, construyó un jardín bañado por las aguas del río Epte y sus arroyos. En el jardín se preocupó de importar especies vegetales

exóticas, contrató a varios jardineros y puso a uno de ellos a cargo del estanque principal y sus nenúfares. Este jardín, y sobre todo el estanque, en el que incluso colocó un puente japonés, será el motivo dominante de la pintura de Monet durante los últimos 30 años de su vida.

Sabida es la trascendencia de ese jardín y de las ninfeas que Monet pintó. No pocos fundan en esas pinturas el inicio de la pintura contemporánea, con su acercamiento de la profundidad ilusoria a la superficie bidimensional del cuadro y la progresiva disolución del motivo hasta acercarse a la abstracción. Todo alrededor de una planta acuática y su flor, a las que Mallarme había dedicado un texto en prosa en uno de cuyos fragmentos, envuelto en el misterio de su escritura, se lee: «Dime, sueño mío, ¿qué he de hacer? Abarcar de una mirada la immaculada presencia en esta extensa soledad y, del mismo modo que se coge uno de los nenúfares mágicamente cerrados como recuerdo de un lugar, elevarlo repentinamente y rodear con blanco profundo la nada de un sueño puro, de una felicidad que no existirá nunca»³. El texto, más que a las luminosas ninfeas de Monet, parece mucho más cercano a la solitaria flor de la ciénaga con rostro humano de Odilon Redon, un pintor simbolista que al reinterpretar los poemas de Baudelaire y traducirlo al lenguaje pictórico se obligaba a trabajar con lo equivoco, con los dobles o triples aspectos, con los múltiples reflejos en la conciencia y la imaginación, intención muy cercana a la poética de Mallarme y su uso de las palabras como objetos que no cobran su verdadero sentido hasta que no se reflejan unas en otras, perdiendo buena parte del significado ordinario, para ponerse al servicio de una unidad mayor, el verso⁴. Esta inversión en el uso de la palabra como objeto tendrá su contrapartida en Duchamp, uno de los principales artífices de la modernidad artística, al usar en los ready-made los objetos como palabras.

Más de un siglo después del XIX francés y de todo lo ocurrido y transitado en el arte contemporáneo desde entonces, casi todas las opciones parecen validas. Pero queda claro que ya la naturaleza está separada del arte, convertido fundamentalmente en una práctica y ejercicio autorreferencial: el arte se mira en el propio arte. A pesar de movimientos como el Land-Art o las artes del entorno, la naturaleza ya no es la maestra cuya imitación proveía de sentido al arte, pero aun hoy día puede ser fuente de seducción y belleza.

Traducir la sensaciones que todavía la naturaleza procura sin renunciar al carácter autorreferencial del arte está en la obra de Ming Yi Chou. Este acercamiento a lo natural tiene un punto de arranque determinante: la importancia del reflejo. La imagen duplicada, perpleja en su reflejo conecta con uno de los mitos fundacionales de la pintura, el de Narciso y la

identidad del reflejo y lo reflejado en una superficie plana. La historia es muy conocida. Narciso atraído por su imagen reflejada en el agua quiso alcanzarla y tanto se acercó que se hundió en las aguas⁵.

Así, el acercamiento de Ming Yi Chou a la naturaleza está marcado por el agua de la corriente del río Guadalquivir por la Puebla del Río, donde vive, y por la marisma cercana, pero en su obra la naturaleza está interiorizada y reflejada en patrones rítmicos, evidentes una vez y semiocultos otras. Este interés por el reflejo de la naturaleza, más que fenómeno óptico, es sentido como eco o resonancia profunda de la misma. Aquí es necesario detenerse un instante en examinar las relaciones entre oriente y occidente, no tanto en la visión de la naturaleza como en la transmisión que de ella se hace mediante signos gráficos. La vegetación de la marisma está interpretada en algunas obras con gestos casi caligráficos que denotan su cercanía a escritura china, algo que evidentemente, por su origen, está en su cultura y formación. Sabemos además, desde el expresionismo abstracto, que el gesto es un tipo de automatismo que plasma el estado físico y psíquico del pintor, eliminando la distancia entre el artista y la obra, ligando la acción pictórica con la biografía del pintor. Algo que tiene mucho que ver con los ancestrales ideogramas de la lengua y la caligrafía china.

Pero Ming Yi Chou no sólo usa grafismos gestuales, también emplea signos codificados, incluso recogidos en obras de otros artistas como el famoso brochazo pop de Roy Lichtenstein. Y es que en su obra se mezclan las tradiciones y las culturas con la naturalidad que le da su origen y la elección de su lugar de residencia. A todo ello, hay que sumar sus investigaciones sobre la obra gráfica y las técnicas de estampación digitales en las que busca que las tramas y estratos con los que construye las obras respondan a los ritmos y acentos de una naturaleza sentida como energía pero vivida en lugares y momentos determinados (Invierno en La Puebla, Lluvia, Verano en La Antilla).

Esa misma energía aparece también en obras diferentes donde predomina el color. En la estética taoísta, los cinco colores (blanco, verde, negro, rojo, amarillo) están asociados a los cinco elementos (metal, madera, agua, fuego, tierra) del quintuple principio a partir del cual se explica el mundo material⁶. El color es energía dinámica, no habla de la apariencia sino de la esencia de las cosas, de las relaciones profundas que establece entre los múltiples aspectos de la vida. Así, en las obras casi monocromáticas de Ming Yi Chou, las diversas combinaciones de formas geométricas simples, que pueden recordar los elementos del juego ancestral chino del Tangram, aparecen aureoladas en el mismo color en el que se disponen, proporcionando imágenes múltiples de lo único y primordial, la naturaleza.

Pepe Yñiguez
Sevilla, septiembre 2013

¹ «Pendre non la chose mais l'effet qu'elle produit» La frase de Mallarme es citada en innumerables contextos. Por ejemplo, se encuentra en Arthur C. Danto *Después del fin del arte*. Ed. Paidós, Barcelona, 1999; pág. 87.

² Guillermo Pérez Villalta, *Melancólico Rococó*. Especialmente el capítulo XIV. Ed. Los sentidos ediciones. Sevilla, 2011.

³ Stéphane Mallarmé, "El nenúfar blanco" en *Prosas*. Ed. Alfaguara Madrid, 1987.

⁴ "El verso no debe, por consiguiente, componerse de palabras, sino de intenciones y todas las palabras borrarse ante la sensación". Stéphane Mallarmé, "Carta a Cazalis" en *Mallarmé*, Ed. Júcar, Col. "Los Poetas", Madrid, 1985 ; pág. 63.

⁵ Ovidio, *Las Metamorfosis*. Libro III v. 356-510. Traducción de Vicente López Soto. Ed. Bruguera, Barcelona 1972.

⁶ Lao Zí, *El libro del Tao*. Comentario al capítulo LVI. Ed. Alfaguara, Madrid 1996. Puede consultarse también Luis Racionero, *Textos de estética Taoísta*. Ed. Alianza, Madrid, 2002.