

## EL ACTO CREATIVO COMO REFLEJO ANTROPOLÓGICO. Tres casos a estudio: Antonio Sosa, David López Panea y Ming Yi Chou.

**Paco Lara-Barranco**

Universidad de Sevilla  
[paco\\_lara@us.es](mailto:paco_lara@us.es)

**THE CREATIVE ACT AS AN ANTHROPOLOGICAL REFLECTION. Three study cases: Antonio Sosa, David López Panea and Ming Yi Chou.**

**Resumen:** Las relaciones humanas del presente son modeladas por el imparable desarrollo de las redes sociales. Un condicionante que influye en la producción artística actual, así como en su difusión. Si bien la globalización busca estandarizar las sociedades en los ámbitos políticos, económicos y culturales, el ser humano, desde sus orígenes, con la creación artística ha planteado una defensa de los aspectos particulares que definen su condición humana. El presente artículo pone en valor las diferencias perceptivas de tres artistas andaluces, Antonio Sosa, David López Panea y Ming Yi Chou, cuando interpretan el mundo que les rodea. La relación antropología-arte será nuestra herramienta metodológica al permitir, por el enfoque multidisciplinar, un estudio ampliado del pensamiento identitario del “otro”. Así, nuestro texto defiende la siguiente tesis: no podemos excluir las sensibilidades divergentes a lo establecido como estándar, si pretendemos conocer las raíces en las que se edifican el destino humano.

**Abstract:** Human relations in the present are shaped by the unstoppable development of social networks. This condition affects the current artistic production and its diffusion. While globalization aims to standardize our societies in the political, economic and cultural ambits, the human being, from its origins, throughout artistic creation has raised a defense of the particular aspects that define the human condition. This article highlights the differences perceptible from three Andalusia artists, Antonio Sosa, David López Panea y Ming Yi Chou, when interpreting the world around them. The relationship anthropology-with-art will be our methodological tool to allow, with a multidisciplinary approach, a wide study from the thought identity of “the other”. Therefore, our text defends the following thesis: we can not exclude those divergent sensibilities, just because they are not considered as standard, if we are trying to know the roots since where are built our human destiny.

**Palabras clave:** Antropología. Identidad. Huella. Pensamiento. Raíces  
Anthropology. Identity. Footprint. Thought. Roots

## I. Introducción

En la sociedad de hoy el imparable desarrollo de las redes sociales modela y determina las relaciones humanas. Como herramienta también influye en la producción artística actual, así como en su difusión. Bajo el progreso tecnológico incesante subyace un deseo de globalizar a las sociedades del mundo en los ámbitos políticos, económicos y culturales, si bien el ser humano desde hace 30.000 años (Paleolítico superior) ha empleado el arte como un medio para crear objetos con una “significación que supera lo ordinario” (Kottak, 2007: 231) a fin de comunicar y defender sus cualidades más identitarias. Según Kenneth J. Gergen, psicólogo y profesor en Swarthmore College: “los enormes efectos del cambio tecnológico y las consecuentes sospechas que recaen en las tradiciones culturales han vuelto cada vez menos sustentable el valor de ese yo único” (Gergen: 2006: 372). La sociedad global se describe por sus valores heterogéneos y multiculturales. De ahí que para entender “otros” comportamientos humanos (apreciarlos, en un sentido adecuado) sea preciso adoptar una actitud de acercamiento relativista frente a las forma de vida “del otro”, en las costumbres ordinarias y en lo que está por encima de lo ordinario (creencias religiosas, actividad artística). La dificultad para definir de forma unívoca conceptos como “cultura” e “identidad” surge precisamente por la naturaleza plural heredada a través de los siglos, y sobre la que se asienta la sociedad actual. En nuestro tiempo, la amenaza de extinción de una “cultura pura” no contaminada reside, en gran medida, en la dificultad de evitar la llegada del pensamiento único (propio de la globalidad) que se abre paso y tiende a imponerse sobre las genuinas (y aún vivas) sociedades de hoy. Según Gergen, la “cultura modela el comportamiento del individuo y éste perpetúa luego las formas culturales existentes” (Gergen, 2006: 377), lo que indica que el conocimiento, en su conjunto, generado por la raza humana se debe a una construcción colectiva. Así, el artista, en contacto con la comunidad que le circunda, produce objetos con significado que llega a ser complejo, fruto de las aportaciones e innovaciones heredadas de los otros.

Nuestra tesis defiende la no exclusión de las sensibilidades que difieren del modelo estético dominante. El gran objetivo que persigue toda nuestra investigación, en el ámbito de este artículo, en los textos que le han precedido y en los estudios futuros que lleguemos a realizar, se justifica por el deseo de encontrar las motivaciones más profundas que dan sentido a la construcción de los objetos de arte, al ser estos un reflejo de las acciones humanas. Llegar a comprender una obra de arte, en un plano cercano a lo pleno, supone implementar al conocimiento racional (análisis de textos críticos) la suma de nuestra empatía emocional (lo que apreciamos cuando nos enfrentemos al objeto). De la aproximación racional podemos extraer el “qué”, el “cómo” y una parte del “por qué” se ha generado una obra específica. Lo anterior es una consecuencia, en gran parte, de la herencia cultural adquirida por el autor, nace y se relaciona con un momento temporal específico; así lo señala el filósofo Ernst Fischer: “[...] todo arte está condicionado por el tiempo y representa la humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular” (Fischer, 1985: 11-12).

Cuando se produce una empatía emocional con lo contemplado accedemos a lo que la razón no logra explicar: la “parte” del “por qué”,... que no ha sido explicada con el análisis de la lógica. La recompensa para el alma (el espíritu o la conciencia) humana llega cuando apreciamos cierta familiaridad con el objeto de arte. Esto nos anima a llegar más lejos,... a preguntarnos con más insistencia acerca de su significado, de aquello que el filósofo austriaco llamó “la magia inherente en él”, a buen seguro porque comenzamos a sentir que el “arte es necesario para que el hombre pueda conocer y cambiar el mundo” (Fischer, 1985: 14).

Poca gente ama el arte abstracto y menos aún se esfuerza por desarrollar una interpretación subjetiva, a solas, con la pintura. ¿A qué se debe este doble rechazo? Aquello que se nos presenta en códigos no reconocibles parece complejo, y es ahí donde arranca nuestra laxitud para emprender el camino del conocimiento de lo que nos resulta diferente. ¿Por qué necesitamos estar rodeados de objetos? ¿Representan y significan los objetos a quien se identifica con ellos? ¿Puede un semáforo provocar una emoción, al significar más allá de su condición industrial? John Maeda, artista, científico informático y profesor en el Massachusetts Institute of Technology (MIT), se pregunta si es un exceso “amar y respetar a un simple trozo de papel”, cuando no ponemos reparo en identificarnos con “un monstruo que está en la pantalla” o con “un bebé digital encapsulado dentro de una cajita electrónica”. Si en la hoja de papel nos dicen que se representa uno de los primeros garabatos de nuestro hijo, la respuesta ya está indicada. Un dibujo abstracto de un niño no es cuestionado por los padres porque más allá de lo proyectado sobre el papel, en sí mismo proyecta emociones no relacionadas con la estética del arte moderno, sí con la historia de esa familia. Por esta razón una pintura Wassily Kandinsky, precursor del arte abstracto, que forme parte de una de las mejores colecciones de arte mundial, carece de sentido para esos padres no habituados al lenguaje de la abstracción: sí creen estarlo a los dibujos de su hijo.

Lo mismo ocurre con el semáforo. Si se le identifica con las historias breves, fugaces y a la vez repetidas, que hemos vivido con nuestro hijo mientras aguardábamos la luz en verde camino del colegio, esta circunstancia hace que nuestra memoria active nuestro componente emocional con sólo mirarlo. Y he aquí donde reside la significación de este aparato industrial para nosotros: el objeto sólo *nos dice* porque nos conmueve.

Si la obra renueva la plástica del momento tanto mejor para el autor y la propia obra: formarán parte de la historia (un ejemplo la *Primera acuarela abstracta*, de Wassily Kandinsky, realizada en 1910). Un hecho que no es suficiente para conmover, por igual, a todo espectador. Los análisis racionales de la misma han demostrado las aportaciones novedosas para el contexto del arte en el que fue creada, sin embargo la conexión emocional con ella sólo se produce cuando el ánimo de conocer parte desde dentro del espectador y no es forzado por los textos que reflejan la visión de los otros. Tomar conciencia de nuestra capacidad de percibir parece ser el primer paso para promover ese vínculo, tal vez por ello: “En el centro de los mejores premios se encuentra el deseo fundamental de alcanzar la libertad en el pensamiento, en la vida y en la esencia de lo que somos” (Maeda, 2006: 43).

El presente texto destaca como objetivo prioritario el siguiente: demostrar que la empatía emocional, en la relación espectador-obra de arte, aporta significados únicos y particulares que no son facilitados, en su totalidad, por el componente racional humano. Este objetivo se llevará a cabo a través del estudio de las obras de tres artistas residentes en la ciudad de Sevilla. En el apartado II. Antonio Sosa: el arte como poética, se demuestra que lo fundamental no es el proceso creativo del autor (y la obra como resultante) sino el significado que el espectador puede generar en su diálogo con el objeto (entendido como medio o vehículo de comunicación). En el apartado III. David López Panea: latiendo en sintonía con la naturaleza, ponemos de relieve el “efecto catarsis” que la pintura a “plein air” puede ejercer sobre la conciencia humana; la relación hombre-naturaleza, entendida como íntimo ritual, conduce al auto-conocimiento. Finalmente, en el apartado IV. Ming Yi Chou: la no resistencia al constante cambio, situamos en la aceptación del discurrir del tiempo al eje esencial sobre el que circunvala la producción artística de este pintor taiwanés, capaz de exportar una obra con rasgos estilísticos de probada identidad, aun bebiendo de referencias heterogéneas.

Para estos pintores, la naturaleza es fuente de conocimiento antropológico, de ahí que una parte de la cultura (el arte y sus valores poéticos) no se construya sin la relación con aquella. Dos razones que justifican el por qué confluyen en nuestro estudio. Un trabajo llevado a cabo a través del empleo de una metodología de análisis deductivo, que ha sido complementada con las aportaciones “de primera mano” obtenidas mediante la entrevista.

## II. Antonio Sosa: el arte como poética

Cuando el artista entiende la función del arte como un modo posible de conocer las raíces del comportamiento humano, su mente produce objetos que le interrogan constantemente acerca del mundo que le rodea. Al mismo tiempo, persigue con su obra que el espectador estimule no sólo su componente racional, que cuestiona y analiza, sino también su faceta emocional, que percibe sensitivamente lo contemplado. Antonio Sosa (Coria del Río, 1952) indaga desde sus inicios ese planteamiento al poner en duda aquello que le circunda. En su estudio a la orilla del río Guadalquivir ha construido una arquitectura personal fundada en la simbiosis total con el medio natural. Su acción creativa, que ha necesitado de esa relación de intercambio entre hombre y naturaleza, podría ser descrita como un verdadero acto de amor, por surgir de forma natural, sin ser forzada, motivo por el cual los objetos producidos tienen un aura de verdaderos porque no podrían haber sido paridos de un modo artificial; son conmovedores y fructíferos porque no dejan al espectador indolente cuando son observados, más bien todo lo contrario, despiertan preguntas acerca de quiénes somos.

Autores con prestigio en la escena de la crítica nacional e internacional han ofrecido luz a las interpretaciones de la obra de Antonio Sosa. Kevin Power, crítico de arte y profesor de la Universidad de Alicante, ha enfatizado la profunda querencia de Sosa por “lo primitivo” al tiempo que ha subrayado su fijación por el “simbolismo religioso” (corona de espinas, serpiente, imagen de Cristo, de San Sebastián), el “arraigo emotivo de su tierra” (por los materiales empleados), y una mirada a lo que fue su infancia y juventud (cuando las representa con algunos juguetes y objetos de su pasado). A lo anterior, se suma su interés por “el expresionismo contemporáneo” cuya raíz surge de su “relación con lo primitivo”: una característica que le define como autor moderno –según señala el crítico de origen inglés: la “búsqueda de lo primitivo ha acompañado la historia de la modernidad, y casi parece haber sido una de sus grandes invenciones, íntimamente ligada a la irrupción de los estudios antropológicos, acaecida al final del siglo XIX”. Rasgos que se han mantenido o han variado con mayor o menor intensidad a lo largo de su trayectoria y han constituido un *leitmotiv*, una razón de ser, que alertan de una constante clave en su recorrido, tal vez la fundamental: la “interrogación frente a un mundo que nunca podemos asir” (Power, 1986: 3-4).

Son los materiales de carácter pobre como la arena, el yeso y la ceniza los que hacen de la obra que ésta se aleje de lo artificial y deliberadamente sofisticado. El resultado, por el contrario, obedece a un proceso de fabricación sencilla y termina siendo de naturaleza frágil e intencionadamente no llamativo. Esa austeridad en el método y en el producto evidencian unos vínculos del autor con el arte *povera*, caracterizado por las connotaciones mágicas que adquieren los materiales empleados (por sus orígenes y vinculaciones a la tierra y a la naturaleza). De este modo, el contenido de la obra refleja el imaginario interior del autor y no una crítica a situaciones sociales del momento.

Esta invitación a la contemplación íntima y libre de imposiciones interpretativas, es lo que se nos propone con *Semillas en la margen derecha del Guadalquivir*, realizada en 1993 (Figura 1). El conjunto se compone de moldes de objetos de diversa procedencia, algunos fueron significativos en la infancia y juventud del autor: cabezas de estatuas, un caballo de cartón piedra, un tronco de árbol con forma de cuerpo humano, una pierna modelada en su paso por la Facultad de Bellas Artes, una figura china –entre otros. A decir por Judith Collins, crítica de arte y comisaria de exposiciones, los moldes que no están sellados “se abren como vainas vacías sobre un lecho de cenizas, lo que indica que algo ha sido eliminado” (Collins, 2007: 288). Ese acento puesto en lo “eliminado” es donde recae el misterio y la magia del conjunto: el contenido de cada uno de los moldes ha desaparecido, ha dejado de existir al transformarse en otra cosa que ahora no es visible; una metáfora está presente en la obra: lo sustantivo se asienta en la ausencia. Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, profesor

de estética y crítico de arte, refiere en esta circunstancia como el motor que incentiva al espectador durante el acto perceptivo:

“[Las piezas encienden] la inteligencia. No requieren a la vista más que para despertar por su medio la imaginación y el pensamiento, y remitirlos al discurrir del tiempo elemental en el que estamos inmersos sin ser conscientes de ello. [...] silenciosas, reposando sobre un lecho de ceniza o arena, conducen al espectador a un tiempo y un acontecer que, como los del flujo sanguíneo, hacen posible la vida pero escapan a la conciencia” (Díaz-Urmeneta, 2008: 13-14).

Motivo por el cual la obra adquiere connotaciones de angustia existencial, de ahí el magnetismo del conjunto: si no vemos, ni palpamos, ¿a qué nos aferramos? Sea lo que fuere requiere de un proceso previo “de desprendimiento”, de limpieza interior de todo significado adquirido que pueda condicionar nuestra percepción y relación con lo presente. El vaciado de las formas nos incita a una entrada libre hacia “un proceso de ‘reconocimiento’ si se quiere. Y también de ofrecimiento, mediante la obra, de los signos y símbolos de ese ‘reconocimiento’” (Sosa, en *Antonio Sosa en La Torre. Ofrenda*, 1992: 10).

Es preciso adentrarse y detenerse para diferenciar lo esencial de lo que se nos muestra como cáscara: la vida se constituye de constantes transmutaciones cada vez que expira un período de tiempo específico. El ser humano adulto sabe de esos cambios, ante los que se resiste cuando la muerte se acerca. El paso del tiempo presente en esta obra parece preguntarnos: ¿quiénes éramos, y adónde vamos? No vemos sólo la consecuencia de un acto de trabajo manual (la construcción de moldes), el conjunto representa alegóricamente toda una filosofía humana, de angustia y esperanza, con una extensa tradición en el tiempo.



**Figura 1. Antonio Sosa, *Semillas en la margen derecha del Guadalquivir*, 1993  
Escayola y ceniza. 600 x 130 x 40 cm. Foto: Claudio del Campo**

Todo lo anterior puede estar justificado por voces acreditadas, pero la pregunta no es ¿qué vemos en la obra de Antonio Sosa?, sino ¿cómo sentir todo eso que otros señalan? La validez de la obra de Sosa no radica en la forma que adopta el continente representado cuando dibuja, pinta y construye formas tridimensionales. Ésta sería otra de sus claves, necesaria para contar con ella a la hora de propiciar el diálogo con su propuesta. La no-forma, lo que ha dejado de ser forma física como realidad palpable para ser contemplada, es donde habría que poner el acento porque sugiere e interroga: la cáscara o el molde, sencillo en su forma, constituye la anécdota, mientras que el vacío se vuelve presencia invisible y es esencia evocadora que cuestiona nuestra mirada.

“La poética del ser humano es lo único que nos puede salvar de la crisis” –defiende Antonio Sosa en una conversación mantenida el 11 de julio de 2011. Cuando miramos a nuestro alrededor observamos cómo el mundo en que vivimos se está rompiendo y es consecuencia, certera, de un modelo actual de vida promovido por el hombre occidental moderno: se impone la todopoderosa globalización, dirigida ésta por el “espectáculo” que es asegurado, como sostiene Guy Debord, filósofo, escritor y cineasta francés, por un “exceso de lo mediático” (Debord, 1990: 17). En tal situación, salvarnos de la crisis implica cuestionar sin dilación la realidad, de ahí que la actitud crítica, interrogativa y el debate público se hagan necesarios. El pensador galo justifica este planteamiento cuando refiere que “ya no existe ágora, comunidad general. [...] Actualmente, ya no existe juicio, con garantía de relativa independencia” (Debord, 1990: 31). El papel del arte en esta situación se hace necesario porque amplía nuestra percepción de la realidad, siempre y cuando la cuestione. Es con el cuestionamiento de lo observado cuando se enriquece el sentido que otorgamos a los objetos (y por extensión, a la realidad). Si el espectador actúa de un modo inactivo frente a una obra de arte cuya simbología es colectiva, cuando debiera esperarse de él lo contrario, es porque aún no ha superado lo que Power identifica como el “sentimiento de alienación” en la relación (espectador-objeto):

“El arte es, para Sosa, [...] el símbolo de las huellas de lo que fue, el hueco dejado por lo que se podría haber dicho, la prueba banal de lo que queda. El arte se convierte casi en meditación, en una rutina sin objetivos predeterminados. Es, para Sosa, el diálogo del artista consigo mismo un diálogo que, por desgracia, puede decir muy poco a los demás, sobre todo a la hora de ayudarles a superar su sentimiento de alienación” (Power, 1989: 17).

Un gran salto evolutivo se descubre en la obra de Antonio Sosa con el dibujo. Genera un dibujo de tiempo, se hace barroco, repetitivo en el gesto de la línea hasta proporcionar una espesa trama, es acumulativo en la representación de fragmentos. También el dibujo refiere a su memoria. Es símbolo y vehículo de comunicación. Sosa remarca en nuestra conversación: “El artista cambia, transforma el símbolo. En ese proceso existe esa parte de magia que no se explica”. Tal vez por esta razón no deje impasible al espectador: su iconografía de formas vacías, cáscaras rotas, presencia de un silencio, arremete contra la mente y el lado más emocional de quien lo contempla, construye contenido al tiempo que estimula los sentidos.

Sosa ya adelanta a mediados de la década de los 90, las dificultades de la razón sola para acceder al entendimiento de una parcela de su trabajo (creemos que lo hace extensivo a la obra de arte en general): “Intentar explicar o traducir este tipo de trabajo mediante el lenguaje ‘culturalizado’ me parece, más que difícil, contradictorio, ya que la palabra, en este territorio, no puede sustituir a la experiencia” (Sosa, en *A través del dibujo*, 1995: 72). Remarca así el déficit del lenguaje en su papel de mediador de los contenidos de la obra de arte, al tiempo que refuerza una idea anterior: la poética va más lejos que la palabra. La literalidad en la interpretación ahueca el contenido. Cada elemento representado nos habla

del transcurrir del tiempo, de su relación con su propia vida, de su destino final, que viene a ser el nuestro. Rosa Queralt, crítica y comisaria de exposiciones, así lo resalta:

“El dibujo nos permite, más que ninguna otra disciplina contemporánea, el acceso directo al universo particular de cada artista –ahora que ha dejado ya de informar sobre ninguna otra cosa que no sea su autor-, [nos habla de la] mutabilidad dinámica análoga a la vida –una concepción que se basa en el eterno fluir y descomponerse” (Queralt, 1995: 15).

Los dibujos de Sosa arrancan de pulsiones internas que buscan la conexión con el tiempo profundo del autor: sus anhelos y esperanzas en los ámbitos que, como ser humano, le conmueven y perturban (Figura 2). En ellos, en la trama que les envuelve, cual líneas de sísmógrafos, ondulantes y superpuestas, se descubre el valor concedido al signo, como señala José Yñiguez, historiador y crítico de arte:

“Los sueños, deseos, la familia, la antropología de la vida cotidiana en su comunidad son reconocidos por el artista en su trato desnudo con las grandes emociones del ser humano: Miedo, dolor, alegría, éxtasis, nacimiento, sexo, muerte. Emociones y símbolos que se reúnen, enfrentan y conviven en secreta aspiración de desvelar el misterio de la existencia pero sin hacerlo explícito, sin formulaciones simplistas que lo banalicen” (Yñiguez, 2004: 2).

¿Podemos acceder al misterio de la existencia humana, de la vida, a través de la repetición? Repetir un trazo, una imagen una y otra vez, no es hacer siempre lo mismo. De hecho, nunca es lo mismo. Cada segundo nuevo, es pasado cuando se sucede y vivimos el siguiente. De ahí que las sensaciones acumuladas hagan percibir cada nuevo espacio temporal de un modo diferente. Si mirásemos con la suficiente atención, de cerca y detenidos, cómo ha trazado Sosa una línea, una que parece la misma a la contigua, veríamos que es diferente. Pararse frente a la repetición fue lo que sirvió a Paul Benjamin (en su papel de novelista en la película *Smoke*, 1995), para iniciar su salida de la crisis existencial que estaba padeciendo. Diariamente, y durante 14 años, el estanquero Auggie Wren había tomado una fotografía con el mismo encuadre: la casa frente al estanco. Cuando el afamado novelista contempló la colección de instantáneas no ocultó su inicial desdén, convencido del tiempo



**Figura 1. Antonio Sosa, *Semillas en la margen derecha del Guadalquivir*, 1993  
Escayola y ceniza. 600 x 130 x 40 cm. Foto: Claudio del Campo**

que había perdido Wren con el desarrollo de un proyecto vacío de contenido. Las fotografías necesitan ser contempladas con atención –le espetó el estanquero. Con el cambio de actitud Benjamin advirtió entonces, en una de las imágenes, a su exmujer captada fugazmente y sus ojos se humedecieron: un hecho azaroso hizo que todo un proyecto adquiriera sentido para él, porque en esa fotografía le encontró *su* sentido. Sosa parece pretender lo mismo: que la obra conduzca al espectador al mundo de los símbolos para que sean transformados por experiencia propia, sin ser condicionada la lectura por lo que la cultura dominante determina. La obra en sí misma, la consecución del proyecto llevado a cabo por el autor, “no tiene importancia” –subraya Sosa-, sí es esencial el cambio que aquella produce en el espectador interesado.

### III. David López Panea: latiendo en sintonía con la naturaleza

Nos centramos en el giro radical que acontece en la obra de David López Panea (Sevilla, 1973) durante el período diciembre de 2003-enero de 2004. Es en ese momento cuando incorpora a su metodología de trabajo dos constantes hasta hoy mantenidas: el planteamiento previo de un proyecto (deja de este modo el procedimiento automático e intuitivo, de abordar la superficie pictórica) y lo hace mirando hacia la pintura al aire libre (“au plein air”, también llamada “pleinairismo”). Ese cambio en el proceder, propiciado por el contacto directo con la naturaleza, así lo refiere el propio autor:

“Me interesan aquellos sitios donde la huella del hombre todavía no ha modificado el espacio, su integridad paisajística, porque es en estos lugares donde las estructuras y los signos se hacen más evidentes y elementales. No se trata de pintar la naturaleza, sino más bien la ‘idea de naturaleza’, y para ello he de interiorizar la experiencia hasta apropiarme de las formas. De una manera global, uniendo sensación y razón, detecto y recojo signos como la erosión, el sedimento o la gravedad, conceptos universales y físicos, lo que me obliga a mirar desprendiéndome del tiempo y de todo lo aprendido” (Panea, 2007: 8).

Descubrir la naturaleza ha sido, y es literalmente, emocionante para el pintor López Panea. La verdad de su actitud lo refleja su pintura con el acento en lo local: una constante mantenida a través de los sucesivos proyectos: *Mística* (2004), *Lejos* (2006), *Gran Poder* (2006), *Peinture GP* (2008), *Santos* (2009-2010). Con cada programa de trabajo nos desvela que su persistencia pretende como objetivo: comprender lo que se oculta tras la forma. El pintor ha dejado de un lado ese acto de pintar basado en lo convulsivo, la expresión visceral, y ha virado hacia lo introspectivo para subrayar la tensión entre pintar lo exterior y pintarse a sí mismo: viene a ser una fórmula de auto-conocimiento puesto que en su relación con la naturaleza fuerza a su yo a sacar lo más íntimo de su ser.

Si la pintura de López Panea no refleja sólo las formas y los colores de lo observado, si bien sí reivindica el valor de lo local. En el tríptico editado para la exposición *Mística*, celebrada en la galería del Taller del Pasaje (Sevilla), entre los días 15 abril-22 mayo, el autor ya responde a la supuesta pregunta “¿En qué piensas cuando pintas?” que de haber sido formulada en aquel momento, nos acerca a sus intenciones más profundas:

“La fidelidad a lo que se tiene cerca nos brinda la posibilidad de escapar a una mundialización ciega. [...] No hay tema. Las piezas no tienen título porque no desarrollan ningún discurso, no son dependientes de ellas entre sí, no recrean nada, son representación, son superficie y en todo esto hay una premeditación. [La pintura] posee un lenguaje autónomo. No hay gratuidad en mi forma de hacer” (Panea, 2004: sin número de página).



De este modo el proceso pictórico, por su cercanía con el paisaje local, actúa para el pintor de antídoto frente al mundo desnaturalizado, globalizado, y le permite apegarse a la tierra, a las raíces de lo humano; a través del sendero (metáfora quizás de cordón umbilical) que conduce al pintor al lugar de su enclave diario, para la observación y la práctica, el descubrimiento de una verdad personal puede hacerse posible. Allí arriba, a buen seguro la conciencia de nuestra caducidad aún más se intensifica. La imagen representada traduce lo que ha rodeado al pintor en el acto pictórico, le construye como individuo: “[lo local] te hace particular, genera una conciencia de diferencia que se opone a la mundialización tal y como la conocemos” (Panea: 2005: 90). Lo que nos indica que tras la imagen pintada existe un posicionamiento vital, una actitud coherente, a la vez crítica, que define un comportamiento: “Parto de la idea de que la identificación de lo que se tiene cerca, lo local, posibilita un posicionamiento crítico [...] Corremos el riesgo de olvidar cómo es el otro si ya no se conoce cómo es uno” (Panea, 2007: 6).

¿Qué busca en el paisaje López Panea? ¿Qué nos aporta su pintura? Abordaremos estas preguntas observando los resultados de su investigación. Los pintores que practican la pintura a “plein air” observan la luz y su efecto sobre la forma. López Panea pinta de lejos, para evitar la tentación que produce la cercanía del ojo al modelo. De este modo el resultado se torna más abstracto que ilusorio. El autor refiere, a este respecto:

“Una exposición prolongada a una presencia tan potente como es la de la naturaleza provoca una saturación tal de los sentidos y de la memoria que cuando uno pinta no sabe si pinta de la realidad o lo que sabe sobre ella. Es este estado de incertidumbre el que me interesa” (Panea, 2007: 15).



**Figura 3. David López Panea, S/T, 2004**  
Óleo sobre tela. 200 x 150 cm. Foto: David López Panea

A la acción del pintor sobre el lienzo le precede la subida a su observatorio. Un recorrido diario de tiempo lento, que le dispone para un rito en busca del encuentro hombre-naturaleza. Un ritual ejemplificado con el proceso que da como resultado las seis grandes pinturas de la serie *Lejos* (2006): precisó de momentos en los que se ataba una pierna, para danzar después y gritar allí en lo alto, en el sitio desde el que se encontraba a la altura de las montañas. De este modo, logra con su entrega un ensimismamiento con la tierra, un recogimiento íntimo y veraz. Siendo así, no es de extrañar que a través de lo percibido pueda conectar con los valores presentes en la naturaleza: inmensidad, eternidad, vida auténtica. Iván de la Torre Amerigui, crítico de arte y comisario, describe la apuesta extrema de López Panea del siguiente modo:

“[...] busca el encuentro con espacios prístinos, no hollados por la raza humana, tierras de gigantes, naturalezas lejanas y míticas dispuestas a ser ganadas. [...] el artista actúa bajo la certeza de la imposibilidad de fijar una realidad en el ahora, ya que la propia naturaleza de esa realidad es cambio constante, contingencia y fugacidad” (de la Torre, 2006: 112).

Cuesta identificar algunas de las partes de lo pintado con el modelo de referencia, razón por la que la pintura comienza su andadura hacia un concepto pictórico que resalta la autonomía de lo pintado frente a cualquier dependencia externa. La planitud se hace presente y se antepone a lo que sólo aspira a representar. La pintura sugiere más que describe. Antes que luz y copia, su pintura es plano y estructura (Figura 3). Juan Fernández Lacomba, pintor y especialista en Historia del Arte, refiere esta cualidad en su análisis del pintor sevillano:

“En los grandes formatos de montañas y sierras almerienses de DLP las superficies pictóricas estaban entendidas como un espacio de reflexión sobre el mismo espacio pictórico. Se trataba de pinturas de respetable formato ejecutadas por un impulso, el de la experiencia emotiva del espacio ilimitado. El espacio geológico, matérico y escénico, reducido a superficie en su inmensidad insondable” (Lacomba, 2007: 10).

¿Por qué logra inquietar la representación de la montaña pintada? David López Panea usa el recurso de la variación en cada nueva obra: después de un cuadro, viene otro variado del anterior, aun representando lo mismo. Cada versión pictórica parece ir en paralelo a algo que cambia: la transformación geológica que experimenta la montaña que no es perceptible al ojo humano. La incapacidad de captar lo absoluto (ese cambio) no le frustra, más bien le incita a seguir con la variación. Esta apuesta metodológica refleja su apego –ya indicado–, por la naturaleza. Las montañas no parecen iguales cuando se las observa en silencio. De forma insistente trabaja el modelo al natural, de este modo la realidad muestra sus diferencias. Algunas de ellas se asemejan en tamaño, no en carácter que es reflejado por sus formas: alargada, redondeada, aplanada o ascendente en punta de lanza –según los casos. El trabajo “en serie”, de corta edición, permite al autor adentrarse en lo particular de cada observación. La variación sin embargo le hace descubrir que no todo no puede asirse. Algo similar a lo sucedido al pintor Antonio López durante el rodaje de la película *El sol del membrillo* (dirigida por Víctor Erice en 1992). Su empeño resultó ser un imposible. Antonio López pretendía captar la incidencia de la luz (los rayos del sol) sobre el árbol con el transcurrir de la estación. La exactitud del trazo resultó insuficiente debido al cambio constante en la fisonomía de la planta, consecuencia de la imparable maduración en sus frutos. López Panea no recurre a la obsesión de la exactitud del trazo para construir la imagen, como sí ocurre con el pintor manchego. Ambos, en cambio, sí demuestran la persistencia que les conduce a repetir una misma acción en años sucesivos, también destacan en la obra el valor de la

rutina, de lo diario, de lo local –ya aludido.

López Panea se impone una disciplina porque busca la renovación de su pintura serie tras serie. El resultado, de color parco, sordo y a la vez de vibrante cromatismo, muestra un contenido vasto, inabarcable que excede de los límites del cuadro: visión similar y también percibida en la pintura *all over* (Jackson Pollock, un ejemplo) que concedía el acento a la planitud del plano pictórico y su delimitación venía dada por el formato de la pieza. A través de una superficie de color se pretende una comunión franca con lo natural (Figura 4), alejada del detalle y del artificio. Díaz-Urmeneta Muñoz, destaca dos virtudes derivadas de la acción pictórica de López Panea:

“El resultado es algo que podríamos llamar *construcción meditada de las formas naturales*. Tiene dos virtudes interesantes: una de ellas, no disimular la materia de la pintura o del grafito, con lo que cada obra parece reunir dos formas corpóreas, la del paisaje y la materialidad de la pintura. La otra virtud es el ritmo que brota más del modo en que está elaborado el cuadro que del propio modelo natural” (Díaz-Urmeneta, 2010: sin número de página, interior de cubierta).

Cuando se plantea la dificultad de trabajar al aire libre, la búsqueda se completa en el estudio. El dibujo y la fotografía son otras herramientas habituales para la exploración que complementan a la pintura. Medios con los que aborda y aclara problemas de encuadre, de síntesis de formas, de esquemas compositivos que después traslada al lienzo. Su dibujo es de trazo firme. Escudriña la forma y hace que los volúmenes se vuelvan planos radiogra-



**Figura 4. David López Panea, S/T, 2010**  
**Carbón sobre papel. 150 x 115 cm. Foto: David López Panea**

fiados, algo que le ha permitido evolucionar en la concepción de este medio de un modo sustantivo. El proceso sobre el papel se vuelve más analítico, anota ideas y pensamientos: emplea así la memoria que entra en juego durante el trabajo de estudio y constituye una clave metodológica. Aunque traza un programa de trabajo, como se ha enunciado más arriba, en ningún caso “se sabe” el resultado, éste no brota de un proceso mecánicamente aprendido y sujeto a la variación.

Un rasgo que no ha variado en sus pretensiones con la pintura desde el abandono de los interiores (*Dentro visto*, Fundación Aparejadores de Sevilla, 2000) y el camino emprendido en su relación con la naturaleza ha sido: la intención de captar lo que está dentro, lo que no es percibido sólo con la mirada, eso hace que lo representado haga preguntas, en silencio y con quietud. A través del acto pictórico López Panea logra comunicarse con algo que sabe es superior. Su voluntad le ha llevado a pintar el interior del modelo: a fin de captar lo inmortal de su esencia. Sus cuadros cuando nos miran y activan nuestra memoria en un deseo de querer transportarnos al lugar en que fueron percibidos por primera vez, tal vez porque ya hayamos estado allí.

#### IV. Ming Yi Chou: la no resistencia al constante cambio

“La vida nunca te dice que no puedes hacer lo que estás haciendo. Si ahora trabajas en algo que no se vincula a la práctica de la pintura, no te opongas” –refiere el pintor Ming Yi Chou (Taichung, Taiwán, 1969) en el adiós de una conversación acaecida el 20 de julio de 2011. Su lema no deja duda para el aprendizaje: no oponer resistencia a los destinos marcados por el discurrir de la vida, aceptarlos y dejarse llevar por los meandros de sus recorridos maduran a la persona. Lo que puede ser angustioso e insoportable para unos, otros lo entienden como algo necesario para el crecimiento humano. Así, restar tiempo al acto creativo como consecuencia de la dedicación a otras actividades que no dejan de ser necesarias (impartición del idioma chino o trabajar de cocinero), es entendido por el artista taiwanés, al verse envuelto en ellas, como situaciones que precisan ser abordadas con gratitud por formar parte de su diario. Felipe Ortega-Regalado, artista multimedia, también destaca del pintor esta faceta de adaptación a las circunstancias del momento: “[Ming Yi Chou, pintor y grabador, es] un viajero y un artista vocacional que no decae ante las dificultades encontradas en el camino. Ni idioma ni costumbre le paralizan, todo es para él una fuente de inspiración” (Ortega-Regalado, 2010). A buen seguro porque “ser artista involucra ver más allá de las cosas y saber representarlas” –como sostiene el autor objeto de estudio (Chou, 2005: 74).

¿Un libro? Chou responde sin dudar: *El taoísmo*. La filosofía del Tao es entendida como “el camino de la vida”. El Tao enseña a transitar por nuestra vida terrenal de un modo espiritual, buscando el conocimiento de lo supremo, no a través de la razón sí mediante la armonización del ser con la naturaleza. Ya lo dice el filósofo Lao Tzu, padre del Taoísmo: “El Maestro observa el mundo. Pero confía en su visión interior. Permite que las cosas vengan y vayan. Su corazón permanece tan abierto como el cielo” (Capítulo XII, en *Ming Yi Chou. Anhelar, la sutil fragancia*, 2007: 20). Ahora podemos entender que la creación artística puede surgir en paralelo al desarrollo de cualquier otra actividad que precise ser acometida, lo que en cada tiempo rodea al ser creativo requiere de *su* atención.

Si no conocemos de dónde venimos, no podremos saber el por qué de nuestras acciones, y menos aún adónde nos dirigimos. El origen de Ming Yi Chou, afincado en Sevilla desde 1996, ha sido destacado por quienes han analizado su obra en profundidad<sup>1</sup> como una circunstancia clave para conducir al entendimiento de su actitud frente al acto creativo, y de su particular forma de concebir el espacio en el plano de representación. Esto último,

<sup>1</sup> Iván de la Torre Amerigui, Laura Fajardo, Juan Fernández Lacomba, Francisco L. González-Camaño, Fernando Martín Martín, Julio Criado Moreno -entre otros.

lo segundo, se vincula y es consecuencia, naturalmente, de lo anterior. Así, no sorprende que la superposición de culturas sea una característica que define y diferencia su estilo. De sus raíces de tradición milenaria china (el pensamiento), en primer lugar, emana la fuerte presencia de la naturaleza (la idea) y de la caligrafía (la línea), motivos perpetuados y heredados por el artista oriental a través de siglos de conocimiento. En segundo lugar, de la cultura occidental, tan distante de la anterior en lo geográfico y en los pilares sobre los que se estructura, aprehende sin complejos ni ocultación lo que necesita del arte moderno y posmoderno: desde el expresionismo abstracto hasta el arte pop pasando por la pintura *pettern* americana; así como la adopción de múltiples recursos técnicos como el *dripping*, o chorreo que implica la concepción del espacio pictórico con un sentido *all over* (Pollock, ya citado) y la superposición de formas orgánicas y florales (de Robert Kushner) —como ha destacado el escritor y crítico de arte, Francisco L. González-Camaño (2008: 3). Esa condición de rasgo camaleónico, adaptativa al entorno y aplicada al hecho artístico hace que una vez residiendo en “su nuevo mundo” se muestre abierto a la tercera de sus grandes influencias: el arte islámico, de donde extrae su interés por la caligrafía, la decoración de azulejos (dibujos geométricos que determinan estrellas y polígonos entrelazados), así como el dibujo de motivos vegetales. Todo lo anterior da como resultado un estilo regido por lo mestizo, que germina de la no resistencia frente a los avatares del azar, constatando de este modo que el arte es, y es entendido por Ming Yi Chou, una parte constitutiva de la vida.

La obra de la exposición *Ming Yi Chou. Baladas Sevillanas. Diagrama del límite* (Fundación Aparejadores, Sevilla, 2002) reflejó el interés del pintor por la imagen arquetípica (esquemática), el dibujo pictográfico (simbólico) y el grafismo expresionista (gestual). Eran imágenes que flotaban sobre un fondo sin perspectiva, resuelto de manchas y veladuras con intensidad variable, con valores alegóricos para el inconsciente colectivo. Juan F. Lacomba trazó la pista que desvelaba la codificación de este conjunto de trabajos:

“Ming sabe del *soplo*, del ánimo que alienta todo hecho natural y forman parte ineludible de los microcosmos que componen los factores que inciden en los diferentes planos creativos y humanos. [...] Así, en la concepción china de la realidad, las cosas aparecen conectadas más que causadas” (Lacomba, 2002: 8).

Optar por un lenguaje simbólico, mediante la interconexión de formas y colores, antes que por otro basado en la representación cónica se ha mantenido a lo largo de su trayectoria, y se ha intensificado de un modo relevante a partir de la producción de 2004 que fue presentada bajo el título *La tierra de María Santísima*, en la Galería Full Art de Sevilla. Es a partir de este momento en la evolución de Chou donde pondremos el acento para el desarrollo del texto. Cuando no se emplea la perspectiva lineal cónica dominante en el modelo de representación occidental, una perspectiva que curiosamente deforma la forma y altera el color para simular ilusoriamente la realidad en el plano del cuadro; ni tampoco interesa el logro de la perspectiva aérea, que siendo más naturalista, desvanece los contornos si bien no altera las formas vistas por el ojo (el pintor barroco, Diego Velázquez es su máximo exponente; más tarde lo fue Pierre-Auguste Renoir), ¿qué modelo para la construcción del espacio pictórico es el que sirve a Chou? Según lo señalado con anterioridad, donde destacábamos la fusión de referencias culturales y de procedimientos técnicos (orientales, occidentales e islámicos), la concepción que Chou tiene del espacio de representación es claramente posmoderna (fue Robert Rauschenberg, uno de sus grandes precursores).

Thomas Lawson, artista y escritor, habla de “canibalismo cultural” (Lawson, 1984: 153) cuando se refiere a una obra que ha sido construida por mediación de fragmentos extraídos de diferentes fuentes (de la historia, de los mass media, de la alta y baja cultura), todo aunado en un solo plano de representación (el pintor americano David Salle desarrolló esta

metodología y fue un paradigma en la década de los 80 del pasado siglo). Con tal proceder, el resultado es descrito como ecléctico, y estándar al quedar las fronteras que definen a las disciplinas (pintura, escultura, fotografía –de nombrar algunas) diluidas. Fernando Martín Martín, especialista en arte contemporáneo y crítico de arte, advierte del peligro de esta forma de concebir la obra de arte:

“Si este cosmopolitismo tiene sin duda ventajas, también posee su vertiente negativa como es la pérdida de identidad, su ausencia de representatividad de una cultura o comunidad concreta, siendo sustituido por el lenguaje personal que hace al artista ser distinto y distinguible” (Martín, 2004: 2).

Haciendo uso de la apropiación se facilita una concepción posmoderna del espacio (de la obra de arte por extensión si hablamos de fotografías, piezas tridimensionales e instalaciones) y se garantiza lo que Achille Bonito Oliva, profesor y crítico de arte, describió como el mantenimiento del “genius loci”, que viene a significar lo siguiente: “el artista actual no pretende perderse tras la homologación de un lenguaje uniforme, sino recuperar una identidad que le corresponde al ‘genius loci’ que habita en su particular cultura.” (Oliva, 1992: 39). De este modo, el canibalismo cultural más que un problema se transforma en un recurso metodológico que difunde las raíces antropológicas del artista. Esta cualidad es, precisamente, la que observa Martín Martín en la obra de Chou cuando éste transmite al espectador, de forma patente, sus rasgos más propios e identitarios:

“La pintura prosigue la línea iniciada en la obra sobre papel, pero con un carácter polivalente en el sentido de que son obras que funcionan tanto como piezas individuales con total autonomía estética, como con la posibilidad de formar parte de un conjunto compositivo [...] Su práctica dentro del marco genérico de la abstracción posee dicción propia, trazos, gestos, espacios y formas se trasmutan desde la complejidad en una relación armónica y sensual cuya visualización hace al que la contempla sentir una particular y grata experiencia” (Martín, 2004: 6-10).

El arte actual se legitima cuando porta características diferenciadoras de lo que le precede. Entre las más controvertidas citamos sólo tres. Una, la búsqueda de “lo nuevo por lo nuevo”: la serie *Natural History* de Damien Hirst, que presenta animales muertos, tiburones, ovejas y vacas preservados en un tanque con formol o diseccionados, constituye un ejemplo; la obra *Piss Christ* de Andrés Serrano consiste en la fotografía de un crucifijo sumergido en un recipiente con orina del artista, sería un modelo representativo de la segunda propiedad, el “todo vale”; y tercera, el destierro de la belleza: encarnado en su extremo por lo *camp*, que “transforma lo serio en frívolo” (Eco, 2007: 408) y las representaciones sádicas de corte *gore* –entre otros. No es éste el ámbito para justificar el valor estético, si lo tienen y en qué medida, de estas formas de arte, de ahí que sólo sean enunciadas.

El párrafo anterior subraya fórmulas que la creación artística contemporánea ha aceptado para que la obra pueda ser catalogada de posmoderna. Ming Yi Chou sin forzar la búsqueda de lo que legitima a este proceder posmoderno, demuestra con su particular lenguaje creativo que sí está conectado a la contemporaneidad de su tiempo: lo específico de sus rasgos estilísticos es lo que lo justifica. Más que enfrentar las referencias, consigue aunar sus valores culturales, sin posicionar uno sobre otro. Julio Criado Moreno, galerista, describe el método personal que aborda el pintor para llegar a este punto:

“Podríamos entender a Ming como un antropólogo con grandes ambiciones en el trabajo de campo; un artista que al igual que los viajeros románticos o los

postrománticos, llega al sur de Europa con ganas de descubrir y retratar con sus propios ojos lo que los cronistas anteriores y las creencias colectivas opinan de este rincón del mundo [...] filtra con su mirada lo que le causa sorpresa, lo que le resulta coincidente o disyuntivo con su poso cultural” (Criado, 2005: 19).

Surge un espacio pictórico abigarrado de trazos y formas planas de color negro aplicadas sobre fondos blancos; cuando el fondo rojo predomina, intenso y vivo como la sangre caliente, es el blanco el que hace resaltar el contenido pintado. La imagen es barroca, sígnica y simbólica, alejada de toda copia. A la representación literal de la realidad le “falta emoción” –como declara el autor en nuestra conversación. A este respecto, González-Camaño recalca el sentido de esta posición frente al acto creativo:

“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” (González-Camaño, 2008: 3).

Así amanece un universo pictórico único y expansivo (Figura 5), que, a primera vista, muestra un laberinto visual donde pocas cosas parecen reconocerse. Las formas sinuosas de flores, elementos vegetales, hojas, semillas, árbol, incienso, jarrón, aves, cigüeñas, río, piedra, montaña, volcán, nube, estrella,... junto con líneas verticales y horizontales de trazo refinado y limpio que se interseccionan, se presentan como un magma de elementos que flotan, superpuestos y yuxtapuestos. La obra nos reclama para reconocer e identificar en su superficie la caligrafía y los ideogramas colocados unos sobre otros. No existe un punto central, tan pretendido por la manera occidental de estructurar el cuadro, que domine la



**Figura 5. Ming Yi Chou, Instalación: *Anhelar*, 2007. De la serie “La sutil fragancia” Serigrafía, rotulador, acrílico y óleo sobre cartulinas de 100 x 70 cm c/u, y globos. Dimensiones variables. Foto: Ming Yi Chou**

composición, tampoco un eje o línea de horizonte preferente. Los ritmos de formas orgánicas se semejan a “un cultivo de anaerobios en dispersión” (González-Camaño, 2008: 4), a “fluidas filacterias de carácter vegetal” (Martín, 2004: 10), a “una imagen conceptual o a una sensación o sentimiento concreto. Así, a determinados anhelos o necesidades psíquicas parecen corresponder determinadas iconografías y representaciones plásticas” (González-Camaño, 2008: 2).

El centro pudiera estar en lo simbólico del color que todo lo abraza. La abundancia del rojo se explica porque equivale a la buena suerte, a la fuerza, al progreso, a la pasión, a la fiesta, a la belleza. Todas las cosas buenas están representadas en la cultura china por el color rojo. El blanco, en oposición, representa la mala suerte. El negro es el color que proyecta misterio, también habla de la muerte. ¿De qué nos informa el conjunto de su obra? A decir por la simplificación de las formas resueltas con gesto caligráfico, el todo se hace más rotundo (Figura 6). Ha surgido un conglomerado de formas y color que oscila entre lo complejo y lo sencillo. Sencillez no implica simplicidad de contenido: “No existe modo alguno de conectarse con la simplicidad cuando se ha olvidado lo que representa la complejidad” (Maeda, 2006: 50). El símil no pudo ser más acertado. Exprimir una naranja hasta obtener la última gota de ahí su insistencia, y ésta tiene un fin: “pretendo buscar el trasfondo y sacar el máximo de cada imagen” –esclarece Chou. La diferencia está en la atención: en las aves camufladas, en el color, en los símbolos, en la trama de líneas. Aparece la sencillez cuando detenemos nuestra atención para descubrir los elementos representados, y aquélla, una vez revelada, parece indicarnos que el pintor pretenda regresar a su condición de principiante.

Para que el objeto observado comience a tener sentido ante nuestros ojos es preciso acostumbrar la mirada a lo que nos evocan las formas y el color. Valorar lo que no resulta familiar, puede ser tarea imposible. Apreciarse las diferencias en sus cuadros, en apariencia muy similares cuando son repasados a gran velocidad, implica distinguir el valor simbólico



**Figura 6.** Ming Yi Chou, *Cielo, humo, animales y humano*, 2007  
Acrílico, tinta y óleo sobre papel. 100 x 85 cm. Foto: Ming Yi Chou



que en ellos se esconde: se insinúa a la vez que nos sugieren, son líricos, desbordan placer estético, intensifican el sentido de la belleza. Iván de la Torre Amerigi, ya señala este papel trascendental de la belleza en la obra del pintor taiwanés cuando expresa:

“[...] en un giro esperado y profundo, el artista comenzó a abandonar los caminos de lo real, tratando de cabalgar sobre las etapas de lo simbólico para, finalmente, desembocar en las estrategias de búsqueda de lo bello y su trascendencia, en combinación con una sensibilidad volcada con la expresión signica. [...] Toda esta maraña vegetal, original, de sonidos y conceptos gráficos, posee una indudable belleza plástica que el artista ha sabido mirar y descubrir” (de la Torre, 2007: 5).

Al igual que González-Camaño, quien también lo afirma en la misma dirección:

“[...] reedificar la Naturaleza, de volver a pensarla como manifestación de un designio más allá de lo humano [...] caligrafiarla significa hoy más que nunca seguir apostando, de alguna manera, por la belleza. Una actitud de alto riesgo para el artista que pretenda conectarse a la corriente de una contemporaneidad que parece haberla olvidado” (González-Camaño, 2007: 7).

¿En qué piensas cuando pintas? “La pintura es como el diario de un artista, en ella nacen las ideas y la vida, es la presentación de los sentimientos. [...] A través de la pintura me evado de la realidad a un mundo onírico, lleno de símbolos, líneas e imágenes” (Chou, 2005: 74). Cuando el pintor se centra en subrayar sus raíces, su pintura emerge de sus entrañas, cuando produce piensa en la vida, reflexiona sobre ésta, anhela su pasado y confía en su presente. Todo en la obra de Ming Yi Chou está unido a la naturaleza (y a su vida). Pretende sembrar sobre la tierra que le acoge y “exportar la cultura china oriental a través de mi pintura” –reafirma. Su obra es, como su persona, conciliadora.

## V. Conclusiones

En base a lo anterior podemos extraer dos conclusiones.

Una: la esencia de los tres discursos radica en la relación de la cultura con la naturaleza, tanto heredada como aprehendida. De aquí se desprende que a sus imágenes les una un rasgo animista, al percibirse que lo representado (montañas, nubes, ríos, vegetación, aves, arena, ceniza,...) sea portador de una vida capaz de conmover nuestra mirada.

Dos: todo lo que define al universo configurado en la obra de arte no es explicable. Si la explicación no es cubierta en su totalidad por la palabra hemos de rellenar los vacíos con una actitud emprendedora, a fin de conectar nuestras emociones más profundas con la voz del artista, expresada a través de lo genuino de su lenguaje. Ese componente emocional de la raza humana, ligado a la intuición, nos permite adentrarnos en el mundo mágico que representa la obra de arte, para lograr lo que en el mismo es específico, único y particular: el papel que adquiere lo que no es visible. Antonio Sosa lo escenifica en la ausencia; David López Panea lo refiere a lo oculto; y Ming Yi Chou recurre a lo cifrado.

Nos interesa lo que ocultan las montañas, las nubes, los ríos, las hojas y las flores, los animales, la arena, las cenizas... por que ese conocimiento nos aleja del miedo que produce lo incomprensible y nos predispone a una interpretación creativa de los objetos de arte, puesto que el arte es una de las razones que anima al ser humano a vivir.

## Agradecimientos

A Yolanda Carvajal por la lectura del manuscrito, y por su inmensa generosidad. A los ar-

tistas: Antonio Sosa, David López Panea y Ming Yi Chou por sus contribuciones de primera mano que han aportado “vida” al texto. A Bea Sánchez, por brindarme esta oportunidad.

## Bibliografía

COLLINS, Judith

2007 *Sculpture Today*. Londres: Phaidon Press Limited.

CRIADO MORENO, Julio

2005 “La tierra de María Santísima”, en *Ming Yi Chou. La intensidad armónica de una abstracción sensual*: 19. Sevilla: Asociación Hispánica-Taiwanesa de Intercambio Cultural; Estudio Traza.

CHOU, Ming Yi

2005 Sin título, en Lara-Barranco, P.; Martín J. (eds.). *Hacen lo que quieren*: 74. Sevilla: Fundación Aparejadores.

DE LA TORRE AMERIGUI, Iván

2006 “Paisajes distópicos. (El rumor del límite II)”, en *The Sock Strategy. La estrategia del calcetín*. Sevilla: Centro Cultural El Monte, Sala Villasís (4 octubre-30 noviembre): 111-113. [Catálogo de exposición].

2007 “Ming Yi Chou: la trascendencia de la mirada”, en *Ming Yi Chou. Anhelar, la sutil fragancia*. Cádiz: Sala Rivadavia (8 marzo-4 abril): 5. [Catálogo de exposición].

DEBORD, Guy

1990 *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco

2008 “Huellas, sellos, improntas”, en *Procesos. Antonio Sosa*. Sevilla: Fundación Aparejadores (23 abril-21 mayo): 11-21. [Catálogo de exposición].

2010 “Encuentro con la tierra”, en *Santos. David López Panea. Pinturas y dibujos 2009-2010*: 1-2. Sevilla: Junta de Andalucía; Consejería de Cultura, Instituto Andaluz de las Artes y las Letras.

ECO, Umberto

2007 *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.

FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan

2002 “Baladas sevillanas”, en *Ming Yi Chou. Baladas Sevillanas. Diagrama del límite*. Sevilla: Fundación Aparejadores (enero): 7-10. [Catálogo de exposición].

2007 “A propósito de las pinturas de montañas de David López Panea”, en *David López Panea. Peinture GP*: 3-11. Sevilla: Junta de Andalucía; Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, Consejería de Cultura.

FISCHER, Ernst

1985 *La necesidad del arte*. Barcelona: Nexos.

GERGEN, Kenneth J.

2006 *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Ediciones Paidós.

GONZÁLEZ-CAMAÑO, Francisco L.

2008 “En el jardín de Lao Tzi”, en *Ming Yi Chou*. Lisboa: Real Palacio Hotel (28 julio-30 septiembre): 2-5. [Catálogo de exposición].

KOTTAK, Conrad Phillip

2007 *Introducción a la Antropología Cultural. Espejo para la humanidad*. Madrid: McGraw Hill/Interamericana de España, S.A.U.

LAWSON, Thomas

1984 “Last exit: Painting”, en Wallis, B. (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*: 153-166. New York: Museum of Contemporary Art; Boston: D. R. Godine.

LÓPEZ PANEA, David

2005 Sin título, en Lara-Barranco, P.; Martín J. (eds.). *Hacen lo que quieren*: 90. Sevilla: Fundación Aparejadores.

2007 “Contingencias del venturero David López Panea en Grazalema”, en *David López Panea. Cuaderno de Campo*: 3-15. Grazalema: d.j.m Editores. [Cuaderno editado con motivo de la exposición *Memoriales*. Grazalema: Neilson Gallery (4-18 marzo)].

MAEDA, John

2006 *Las leyes de la simplicidad*. Barcelona: Gedisa.

MARTÍN MARTÍN, Fernando

2004 “La intensidad armónica de una abstracción sensual”, en *Ming Yi Chou. La tierra de María Santísima*. Sevilla: Galería Full Art (septiembre-octubre): 2-10. [Catálogo de exposición].

BONITO OLIVA, Achille

1992 *El arte hacia El 2000*, en Argan, G. C., *El arte moderno*: 1-80. Madrid: Akal.

ORTEGA-REGALADO, Felipe

2010 “Comentando”, en <http://felipeortega-textos.blogspot.com/2010/10/ming-yi-chou.html> (14.07.2011).

POWER, Kevin

1986 “Antonio Sosa: Algunas reflexiones sobre lo primitivo contemporáneo”, en *Antonio Sosa*. Sevilla: La Máquina Española (febrero-marzo): 3-6. [Catálogo de exposición].

1989 “Antonio Sosa o el hueco que deja la pregunta”, en *Antonio Sosa 1986-1988. Esculturas y dibujos*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda (30 marzo-28 abril): 11-23. [Catálogo de exposición].

POWER, Kevin, MARINA, Alberto

1992 “Fragmentos de una entrevista”, en *Antonio Sosa en La Torre. Ofrenda*. La Alga: Torre de los Guzmanes (3 abril-20 mayo): 6-14. [Catálogo de exposición].

QUERALT, Rosa

1995 “Un dibujo de la exposición”, en *A través del dibujo*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo (diciembre 1995-enero 1996): 15-20. [Catálogo de exposición].

YÑIGUEZ, José

2004 “Alfombra tejida a los pies de velos y telones”, en *Antonio Sosa. Velos y telones*. Madrid: Galería Magda Bellotti (enero-marzo): 2-6. [Catálogo de exposición].

