

JOAQUIM CHANCHO

JOAQUIM CHANCHO.
TIEMPO SOBRE TIEMPO (1997-2003)

TERESA BLANCH

CADENCIA Y ASOMBRO

CENTRO DE ARTE CAJA DE BURGOS, BURGOS, 2005

© TERESA BLANCH

CADENCIA Y ASOMBRO

La pintura de Joaquim Chancho emana de la pura necesidad de hacerse a sí misma, es un firme territorio intelectual definido por el propio artista como un espacio “de protección y abstracción, de riesgo e incompreensión, de la conciencia de la nada”. El artista catalán percibe y trata la pintura como un refugio de soledad, desde el cual auscultar el orden interno del mundo, rescatar sus fluctuaciones e interrogarse por sus avatares, ser cómplice de sus irregularidades y contagiarse de sus inmanencias. Chancho sabe que el discurrir por la vida es un discurrir trémulo, inconsistente, frágil, incierto, tambaleante, que recorre e impregna por debajo todo aquello aparentemente inmutable, que con su faz sólida y permanente nos atrae del mundo. Su lenguaje constructivo constituye un dilatado elogio a la propia provisionalidad que lo sustenta.

En el acto de tensar las líneas en la superficie del cuadro, el artista no está interesado en articular significados, se propone tan sólo dar sentido a los recorridos. No hay realidad fiable en la que pueda apoyarse o a partir de la cual planificar un objetivo. Ejerce intervenciones sobre la tela guiadas por una sintaxis voluntariamente parca. Con ella dice y desdice, se aventura y se retrotrae, afirma y rechaza, elabora y reorienta, se deja seducir y se rebela, habla y enmudece. Busca el silencio más profundo, atravesado por múltiples sonoridades previas, en la conciencia de que el mundo no es immaculado.

Una larga trayectoria de más de treinta años le ha convertido en uno de los artistas abstractos más sólidos del panorama español, cuya ubicación aún está por definir. Su perseverante trabajo de taller ha ido fluyendo durante décadas al margen de las escuelas y de los movimientos artísticos que se iban sucediendo en la escena artística española. Esta vía paralela le empujó a un desarrollo autónomo del sentido de la pictoricidad, sin dependencias y a la vez enormemente autoexigente, que avanzaba refractario a las situaciones del momento. Su solitaria experiencia de la pintura estrictamente fundamentada, a lo largo de todos estos años, en la consideración de la propia inutilidad de la misma, en las escasas posibilidades que le quedan ya a este arte desgastado por su propia historia, y a la propia desubicación del pintor en la actualidad, le fue acercando sin embargo a las grandes conquistas intelectuales que la tradición abstracta contemporánea universal ha ido atravesando. Sobre todo a aquellas consideraciones del campo abstracto desolemnizado, tomado como campo pictórico

indefenso, vulnerable, palpitante y menos absoluto, entendido como impregnación de apreciaciones primordiales y de conocimiento sensible del orden que nos rodea, abordado sin mecanicismos y sin sublimaciones, en aquella línea de búsquedas trazada desde Josef Albers, que se extiende por Barnett Newman, Robert Ryman, Agnes Martin, Lucio Fontana, Pablo Palazuelo, Sean Scully o Bridget Riley.

En sus clases de la Bauhaus, Josef Albers sentaba las bases para la concepción de un cromatismo liberado, al fijarse en las propias relaciones de interdependencia que emanaban del propio quehacer pictórico y en la toma de conciencia de su proyección en la psique del espectador. A la “ilusión cromática”, Albers la denominaba “decepción cromática”, para dar a comprender la incomparable relatividad e inestabilidad que emana del color, aprendiendo de la experiencia que en la percepción visual se da una discrepancia entre el hecho físico y el efecto psíquico. Ello le condujo a dar una preeminencia total, antes que a unos supuestos hechos, al desarrollo de la visión con respecto a la acción de los colores, al hecho de ver y al conocimiento que de él se deriva. De esta manera, sus indagaciones sobre el conocimiento del color se basaban en una constatación visual de la interacción de un color con otro, de las relaciones de dependencia del mismo con la forma y la ubicación, con su cantidad (en lo que se refiere a las magnitudes de extensión), con su cualidad (la intensidad luminosa) y con la acentuación (referida a los límites ya sea de unión o de separación).

Con ello nacía un concepto de la pintura que daba un valor inusitado a la construcción cromática por nexos y yuxtaposiciones, a los acoplamientos y a las reiteraciones, a la cualidad psíquica y sensual del espacio pintado, que ponía el acento en una mayor permeabilidad humana del luminismo cromático. Este planteo dejó abiertas grandes posibilidades a la vías abstractas post-minimalistas que, una vez superados sus rigores autoreferenciales, dieron salida a nuevas experimentaciones con la respiración de la geometría y con reduccionismos sensibles, dirigidos hacia situaciones cromáticas contaminadas de imperfecciones, de vibraciones, de pulsiones inciertas, que tenían el valor de enlazar con experiencias concretas, minúsculas y básicas de la vida humana, tratadas en tiempo real, sin ninguna necesidad de hacer referencia a una unidad esencialista. Estas vías que se implican de lleno en la trayectividad y en la recurrencia en la búsqueda de sentido pictórico, son con las que sin duda está conectada la pintura del artista catalán y a las que él hace una importante contribución.

Chanco se ha apoyado siempre en la descreencia, en la relativización y en la desposesión, como útiles importantes para su construcción de una “visión” aún posible desde la pintura. Como la escritura de Thomas Bernhard, su pintura refleja a un lúcido observador, a un gran atento de la vida, cuya incomprensible adaptación del hombre a la misma le sitúa en una vertiente nihilista, en absoluto destructiva sino más bien expectante, propia de una mente deconstructiva que se apoya en un realismo demoledor. El artista se impregna del propio suceder de las cosas, de una mirada básica que no busca justificaciones, que apenas solicita explicaciones. Las cosas son y se dan en su contradictorio devenir, en su dialéctico suceder, que él no duda en afrontar y registrar en severas oscilaciones de campo. La armonía puede exasperarse, el orden es susceptible de desbordamientos, y entonces hay que dejarse llevar por resurgimientos incontrolados y por frecuencias desconocidas. Chanco da importancia al hecho de no someter las cosas, de ir al encuentro de sus flujos y de sus derivas, de dialogar con las asperezas y con las incomodidades que anidan bajo lo aparentemente dócil y amable.

De esta manera, su pintura discurre en la dialéctica del hacerse y del deshacerse, de los recorridos y las inflexiones, de los trazados y los borrados, acciones pictóricas que tratan de disolver todo pautado previo en su lento acercamiento hacia el final, que supone siempre un nuevo recomienzo, un dejar de saber donde se estaba para encontrarse en un nuevo punto de partida. La repetición del acto de reseguir el cuerpo de la superficie conduce a un origen desconocido, irreconocible, pero dotado de un nuevo resplandor, el de haber incorporado la experiencia de entrecruzar caminos, con la consiguiente supresión y eliminación regeneradora que conllevan, aceptando la dialéctica del desconcierto y del desacierto, absorbiendo los sutiles balanceos de los reencuentros en lo que no puede ser fijado ni acotado.

En sus primeras obras de los años 70, el artista catalán se inició en una metódica búsqueda dentro de una geometría primordial y altamente severa, con la convicción de que la geometría no le “hablaba directamente pero le permitía posicionarse”. El sutil trazado de líneas horizontales había permitido a la pintora americana Agnes Martin representar estados de conciencia abstractos como idealización de la naturaleza. La geometría, puesta al servicio de la contemplación espiritual, le acercaba a las vibraciones naturalistas de la observación minuciosa del paisaje californiano, expansivo

e infinitamente desplegado en la planicie, desde un sentido profundo de pertenencia al mismo y de compromiso con la experiencia emocional que le ataba a él. En su búsqueda de una perfección inmaterial, dibujaba líneas y puntos en vez de crear formas. Las bases de la geometría han sido también de gran utilidad en la búsqueda antiformal de Joaquim Chancho, aunque de un modo menos trascendente, para representar vacíos profundos permeables a la realidad, desarrollados dentro de un proceso de ascesis que se apoya en la cadencia de lo ínfimo y en la consiguiente aceptación de las súbitas reconducciones que una pequeña variación puede provocar. El artista asume que habitar el cuadro es entrar en los sistemas de equilibrio que construyen el mundo, pero no idealiza su firmeza ni pregona su perfección. En sus pinturas, cada celebración de orden lleva implícita su propia caducidad, encontrando la manera de colarse por sus intersticios débiles y de revisar su fuerza generatriz. El mero recorrido regular por la superficie de los cuadros, implica perderse en sus complejas redes y admitir el tránsito hacia un estado desconocido, que le permite contravenir el propio acontecimiento pictórico de arranque y aprovechar toda la saturación pictórica del largo tiempo acumulado sobre la tela en la orientación final de las tramas.

La pintura de Chancho es cadencial, ritmada, reiterativa. Sus repeticiones y su lento atravesar las superficies pictóricas hacen pensar en la constancia irreversible de Robert Ryman o de Roman Opalka, en ese dejarse guiar por la pulsión natural, irregular y directa de la mano sobre el espacio plano de la pintura que practican ambos. Chancho participa de un parecido interés por dejar constancia de los rastros, sin embargo su huella no es repetitiva ni gestual, no tiene un principio y fin predeterminados como medición conceptual del acto pictórico. Como la de estos artistas, su mano se hace anónima pero recibe una ligera perturbación cuando se contagia de los eslabones de los ciclos vitales, de los olvidos y fallas que puede haber en ellos, y de su laberíntica eclosión. El artista catalán proporciona nuevos e inesperados alientos a cada obra, al dejarse llevar por las pequeñas transformaciones en la máxima duración. Su trabajo no se basa en la belleza de las monotonías o de las repeticiones monocordes, sino en la confianza puesta en la exploración de los pequeños cambios, en la máxima atención hacia cualquier posible reformulación, hasta lo más abrupto si se quiere en ese crecimiento pausado, pero lleno de energía y de tensiones contrapuestas, con que es planteada cada pintura. El cuadro avanza hasta que su fuente de seducción se quiebra hacia un lugar más inseguro, más inestable y hasta incluso perverso, que en sus últimas

obras da lugar a un parentesco de colores y a un sistema de redes completamente libertinas e indescifrables.

Su obra está siempre asociada a arriesgados cruces cromáticos y a una particular poética de los nexos, en la búsqueda de lo que él llama una “métrica” personal suficientemente abierta a la exploración, con la que ha ido encontrando su particular modo de afianzarse en un elevado grado de rigor que le permitiera dar salida a ciertos “saltos al vacío”. Toda su obra es un desierto iconográfico desde el que se refiere al comportamiento humano y a su difícil acomodo en el universo, impulsado sin embargo por una cierta rítmica espiritual (sin duda nada trascendente) que entrelaza la sabiduría matemática, con la poesía, con los órdenes naturales y hasta con los órdenes arquitectónicos. No es extraño, pues, que su obra naciera con la voluntad de la “medición”. Hace treinta años se impuso para ello un sistema de trabajo muy elemental y austero. Con pautados serigráficos elaboró mediciones horizontales y verticales del papel, trabajadas en series, de manera que la diagonal surgía como primordial esqueleto de unión entre ambas. Como quien se orienta en el espacio total, trataba de rastrear la cardinalidad del cuadro, con lo que simultáneamente ponía en valor el centro y la periferia, el desdoblamiento del espacio y la vuelta hacia su interior. Pero los recorridos no sólo se planteaban a nivel de superficie, sino también de las zonas más epidérmicas hacia las zonas más profundas del espacio. La impregnación de las superficies por capas (a veces de hasta más de veinte intervenciones) acabó siendo una actuación fundamental en su pintura, para la consecución del color-luz deseado.

La idea del color en Joaquim Chancho se iba encarnando en el color múltiple, en el color obtenido por estratos, por acumulación, en el color poliédrico e indefinible, altamente sensual y, sobre todo, altamente penetrable. Si muchos pintores abstractos han trabajado en la idea pura del vacío, Chancho desde finales de la década de los setenta empezó a tantear el vacío como imagen, el lugar interior se convertía en la escena y en la presencia predilectas a la vez, como lo había sido para Lucio Fontana. Cada uno a su manera inventó, con el vacío, un espacio de plenitud en el que comienza y acaba todo, en el que se dan todas las condensaciones y todas las incursiones posibles, un espacio receptor de acciones y posiciones sobrecogedoras, precisas, desnudas y al abrigo de cualquier tentación retórica.

El color negro en Joaquim Chancho es el color de la alta restricción, el color de la vuelta al control, de una alta renuncia como lo es en muchos artistas monocromos, y a él ha recurrido innumerables veces en los últimos treinta años, para cerrar o iniciar ciclos, para descender a terrenos de mayor despojamiento y severidad, para someterse a períodos de limpieza mental y para obligarse a recomenzar de nuevo sin engaños. Su negro es una cueva de luz, un color más asociable al efecto de intimación vital que produce en los escenarios de Caravaggio, que a la melancólica tristeza que desprende en los bodegones de Zurbarán o a la sublimación existencial que respiran los cuadros negros de Ad Reinhard. El cromatismo negro de Joaquim Chancho no es una monocromía esencial, no es un ostracismo severo, es un tiempo de asperezas lleno de cosquilleos, lleno de salidas posibles, una mezcla de crudeza y esperanza que las convierte en pinturas del deseo, más que en pinturas del detenimiento. Del color negro ha saltado siempre hacia el blanco como otro extremo de saneamiento, como otro lugar de enfrentamiento consigo mismo. Y, en medio, el color rojo como color de la serena afirmación, un color equidistante entre los otros dos que le proporciona la medida justa de las cosas, la objetivación de la expresividad. Un color por el que el artista deambula con tranquila asiduidad y con plena libertad de movimientos, al que regresa siempre sin cálculo, sin temor y sin limitaciones en el modo de abordarlo. Un estimulante campo de indagaciones que renueva de continuo.

Joaquim Chancho ha llegado de este modo a la construcción de un espacio abstracto personal, sin narrativa y sin jerarquías, una obra expansiva e intensiva, amante de lo ínfimo y de lo total, en la que se produce un intenso cruce de direccionalidades, y donde un sinfín de partículas se dan cita en la construcción de unas complejas mallas cromáticas, bagaje con el que ha entrado a principios de los años noventa en el debate universal de la pintura reticular. La personal materialidad luz de sus cuadros se ha convertido en un esforzado intento por tejer el vacío sin decaer, hasta dejar paso a un desconcertante aligeramiento, en la inversión final del proceso hacia la asombrosa extracción de los tonos situados en el fondo del cuadro. Por medio de un espejismo de capas, sobreposiciones, desdibujados y esgrafiados que rasgan y arrastran la pictorialidad descomponiéndola en un caleidoscopio multicolor, las tramas pierden su propia razón constructiva y ceden a su propia y dificultosa disolución. Se desmorona la suma de irrevocables presentes. El tiempo y el propio artista se ausentan en ese juego

reticular. Como él mismo comenta, su pintura se sustenta en “la conciencia de un instante realizado en un espacio único e intemporal”.

Hay un relato de Joaquim Chancho que habla de un viento racheado, constante en su paisaje habitual tarraconense, que no le dejaba ver, que le obligaba a mirar hacia adentro, hacia lo minúsculo, provocando un desplazamiento de la visión que es el que ha estado acatando toda su vida, una visión desviada, indirecta, un conocimiento salido de la observación ladeada, dificultosa, a tientas, más que de una arrogante visión frontal del mundo. “Un viento racheado me impedía observar el paisaje con la nitidez deseada. El continuo desplazamiento de las copas de las encinas y los pinos borraban las referencias geográficas que tan bien conocía y que convertían mi paisaje en un lugar diáfano, cambiante e inaprehensible. Un lugar de indefinición. Así aprendí a identificar el suelo. Para protegerme los ojos tenía que bajar la cabeza en un acto de acatamiento. Así aprendí a reconocer la hojarasca antes que las hojas tiernas, los arbustos, el camino de las hormigas, el color de las piedras, las huellas y los excrementos de los animales. Para descansar buscaba un paraje resguardado del viento. En dirección este, aprendí desde la lejanía el límite indefinido entre tierra y agua; la alineación lógica de los avellanos, de la vid, de los almendros y de los olivos; la diferencia entre los cultivos de regadío y de secano, los óxidos de hierro de la tierra. Desde las estribaciones de la sierra de Prades, actualmente, sigue divisándose la planicie que limita con el mar, el color de las piedras sigue siendo el mismo, el camino de las hormigas es otro; troncos de olivos y almendros queman en los meses fríos en un hogar protegido del oeste; las jaras, las aulagas, los enebros secos y viejos de tantos inviernos reposan ahora en los estantes de una estancia; la tierra desprende amarillos, verdes y azules”. Esta sensitiva invocación a lo mudable, a la nada conocida, es una buena metáfora del sentido de reconstruir éticamente el lenguaje de la pintura, “a pesar de la falta de sentido que pueda tener hoy”. Joaquim Chancho ha optado por la abstracción reticular como un territorio inhóspito donde hallar una nueva poética en el habla de la pintura en la era tardo-contemporánea.

TERESA BLANCH