

# **JOAQUIM CHANCHO**

TEMPO 1995 - 1998

## **JOAQUIM CHANCHO**

VENT

CENTRE D'ART SANTA MÒNICA, BARCELONA, 1999

© JOAQUIM CHANCHO

## Vent

1

La meva pintura no vol representar res en concret, cap objecte, cap cosa; més ben dit, vol prescindir d'imatges visuals significatives, malgrat que la relació entre el signe i el significat sigui indissoluble -la pintura encara té els seus problemes específics que no van resoldre els models que van sorgir de la lingüística estructural-. Començo probablement de la mateixa manera que ho fa el músic, tocant dues o tres notes i tot seguit quinze, vint o cinquanta, o sigui una primera línia, un primer traç i posteriorment molts més. Com passa també amb la música, a partir d'aquesta primera nota, aquest primer traç, cada intervenció nova serà la conseqüència de la retroacció entre la imatge mental inicial -la idea- i el registre sobre la tela dels materials que s'utilitzen, i així successivament una i una altra vegada fins que s'arriba a un resultat final diferent al dels plantejaments inicials. El procediment anirà variant la idea inicial en un procés recíproc. *“Je pose mes dix doigts sur le clavier et j'imagine de la musique. Mes doigts reproduisent cette image mentale au fur et à mesure que j'appuie sur les touches, mais cette reproduction est tout à fait inexacte: une rétroaction se produit entre le conception musicale et l'exécution tactile et motrice. Cette boucle rétroactive sera parcourue plusieurs fois -enrichie par des esquisses (...). Le résultat sonore est tout à fait différent de mes conceptions premières: les données anatomiques de mes mains et la configuration du piano ont transformé le produit de mon imagination”*.<sup>1</sup> Però, a diferència del músic, el pintor no pot recuperar, no pot situar-se en cap estat anterior del seu procés, per recomençar el seu treball. Quan es perd per la tela ha de començar una altra vegada, des d'un estat zero que no existeix ni visualment. Treballa en un trajecte multidireccional amb grans pauses i continus retorns que li obren, al mateix temps, camins nous. Tot el que s'esdevé a partir del primer traç formarà part del resultat final de l'obra. Per això, el pintor no pot improvisar ni investigar en el quadre. Pren decisions. Recondueix les ressonàncies dels primers traços, de les presències que ha anat acumulant des del primer fins al darrer traç.

Sense establir cap relació entre el sistema de la pintura i el de la música, *“... los colores como los sonidos, se combinan entre sí para producir una obra porque existe alguien que tiene algo que decir, algo que comunicar. Las densidades energéticas y las longitudes de onda poco tienen que ver con el discurso plástico constituido”*.<sup>2</sup> M'apropro a una disciplina creativa que em parla de seqüències, estructures, límit, pulsació, coloració, accent, cadència, atonalitat, serialitat, etc. Apropament a una música que em sostreu temporalment d'una realitat inaprehensible. La música de Monk, Giuffrè, Coltrane, Coleman, Lacy, Cage, Satie, Schoenberg, Gerhard, Messiaen, Nacarrow, Ligeti, Gubaïdulina, Scelsi, Nono... Aproximacions a una música que m'obre una infinitat d'interrogants en la complexitat de la reiterada ordidura amb la qual treballa. Aproximacions a una música necessària.

2

La pintura, també, és una necessitat -un text i pretext- en el transcurs del temps, en el transcurs dels ideals irrealitzables com el silenci. La pintura neix generalment de les pròpies llacunes i insuficiències, és un lloc de confluència de tot, i per tant, l'espai de no-res. Un lloc on reflectim les contradiccions i, a vegades, alguna afirmació del nostre transcórrer pel temps: la geografia d'un espai vulnerable per la memòria de la nostra biografia. Un espai de protecció i abstracció, del risc i la incomprensió, de la cons-

ciència del no-res que té molt a veure amb la soletat. Un espai que creem a partir del propi temps. Del propi temps i del propi espai. Perquè l'espai no significa, és i es nodreix de les significacions d'allò que justifica el transcórrer del temps. Un espai de la intemporalitat i un temps que ens remet a la consciència de la finitud mateixa. “... *Y en la contemplación pura, en el instante de la contemplación nos sustraemos al tiempo, estamos, también, fuera del tiempo. Porque contemplando la apariencia de las cosas que se manifiestan en el tiempo contemplamos también su esencia, que está fuera del tiempo, fuera de su devenir, de su movimiento irreversible, indomable y desobediente*”.<sup>3</sup> Per això, cada intent de sostreure'ns del temps és un intent de mantenir-ne la consciència. La consciència d'un instant realitzat en ell mateix en un espai únic i intemporal.

La pintura pren part en aquest intent de sostracció temporal mitjançant l'acumulació de temps i espais possibles. Els sobreposa en un intent de comprensió de tot el que és veritable, de tot el que per al pintor és veritat: la seva veritat, la seva raó de ser. Per això el pintor continua i continuarà pintant. Per això la pintura continua i continuarà pintant-se mentre el pintor continuï plantejant-se el sentit que té continuar pintant avui en dia, malgrat la manca de sentit que pugui tenir la pintura. L'acte de pintar, entès com un acte incert, dota de sentit la pintura perquè la qüestiona contínuament i, per tant, qüestiona el transcórrer pel temps del pintor. Afirma i nega. Es complau i rebel·la. Per això, el pintor continua i continuarà pintant, i reincidirà en cada intent nou, en un exercici d'etern retorn al seu origen. Recomença, una vegada i una altra el seu procés a pesar que sap que el procés només és una successió temporal, el trajecte que el separa de cada començament nou. Per això reprèn i comença cada vegada per l'única pintura possible, la pintura de la incertesa.

### 3

Un dels records que conservo de la meva adolescència amb més claretat és el bufec del vent. Del vent de mestral que m'obligava, intermitentment, a mig aclucar els ulls mentre recorria les serres del Baix Camp. Un vent a ratxes que m'impedia poder observar el paisatge amb la nitidesa desitjada. El desplaçament continu de les capçades de les alzines i dels pins esborraven les referències geogràfiques que tan bé coneixia i que convertien el meu paisatge en un lloc diàfan, canviant i inaprehensible. Un lloc d'indefinió. D'aquesta manera, vaig aprendre a identificar el terra. Per protegir-me els ulls havia de baixar el cap en un acte d'acatament. D'aquesta manera vaig aprendre a reconèixer la fullaraca abans que les fulles tendres, els arbusts, el camí de les formigues, el color de les pedres, les petjades i els excrements dels animals. Per descansar buscava un indret arrecerat del vent. En direcció est, vaig aprendre des de la llunyania el límit indefinit entre terra i aigua, l'alineació lògica dels avellaners, la vinya, els ametllers i les oliveres; la diferència entre els conreus de regadiu i de secà, els òxids de ferro de la terra.

Des dels estreps de la serra de Prades, actualment, es continua albirant la planícia que limita amb el mar, el color de les pedres continua essent el mateix, el camí de les formigues és un altre: troncs d'oliveres i ametllers cremen durant els mesos freds en una llar protegida de l'oest: les estepes, les argelagues, els càdecsecos i vells de tants hiverns reposen ara als prestatges d'una estança; la terra desprèn grocs, verds i blaus lluminosos. A través de la finestra s'intueixen núvols que amenacen pluja i vent.

Joaquim Chancho  
Setembre de 1998

**Notes**

1. Benoit Delbecq. La plus belle expression stylistique du siècle: le jazz. Entrevista al compositor György Ligeti. Jazz Magazine, nº 484, setembre 1998. Pàg. 32.
2. José Luis Tolosa. El sistema de Albers. Paradigma de gramática práctica. Catàleg "Obras sobre papel. Josef Albers". Sala Rekalde, Bilbao, 1994. Pàg. 76.
3. Antoni Marí. La voluntad expresiva. Versal 1991. Pàg. 164.