

JOAQUIM CHANCHO

TEMPO 1995 - 1998

ABEL FIGUERES

SIS O SET PROPOSTES (PICTÒRIQUES) PER AL PROPER MIL·LENNI?

CENTRE D'ART SANTA MÒNICA, BARCELONA, 1999

© ABEL FIGUERES

SIS O SET PROPOSTES (PICTÒRIQUES) PER AL PROPER MIL·LENNI?

En homenatge i reconeixement a Italo Calvino, escriptor rampant, i a Joaquim Chancho, pintor perseverant.

En moltes altres ocasions ens hem referit a les característiques generals i particulars del llenguatge pictòric de Joaquim Chancho. Sovint hem parlar de la no-representació, del gest, de l'escriptura, del llenguatge, del color, de l'espai, de les transparències, de les superposicions...

No es tracta per tant, de tornar a insistir sobre les mateixes idees, sinó d'intentar afegir alguna petita aportació que ens ajudi, que m'ajudi, a entendre millor, a sentir i a copsar més intensament aquesta pintura que ens interroga i ens atrau.

La tasca pictòrica de Joaquim Chancho té èpoques de creixement i altres de decreixement, a vegades s'expandeix i a vegades es retrau, alguns cops es bifurca i, altres cops, gira sobre ella mateixa. Però, sempre, assoleix un gran rigor i austeritat, tot cercant els elements indispensables del llenguatge pictòric i procurant expressar el màxim amb el mínim de mitjans, amb tenacitat.

Parlar de pintura a la fi de segle

La divisió temporal del temps és totalment arbitrària i convencional, i respon a criteris que no tenen res a veure amb els nostres cicles culturals, amb els canvis socials o amb els esdeveniments històrics, sinó que són cicles que han estat dictaminats pels qui en un moment determinat retenien el poder i que són perpetuats pels qui el mantenen actualment. Malgrat això, cal reconèixer que els acabaments de segle solen tenir alguna influència psicològica sobre l'inconscient col·lectiu i són èpoques que inviten al balanç, a la reflexió, a la creació de nous mites i, fins i tot, a prediccions apocalíptiques, tot i que, sovint, es fa apressadament i superficialment. Per això no intentarem defugir aquests efectes de la fi de segle ni evitar el tòpic de fer balanços, però, en el nostre cas, només per parlar una mica de pintura, de la pintura de Joaquim Chancho.

Al llarg del segle XX s'ha pronosticat de manera reiterada la mort de la pintura. A vegades, aquesta mort havia de ser per inanició, altres per obsolència o envelliment i, fins i tot, algunes obres -recordem el cas de Joan Miró mateix- per assassinat.

Però, malgrat tot, la pintura continua subsistint i manté les seves brases enceses, més que renèixer de les seves cendres, desfent-se de les prediccions apocalíptiques i dels diversos atemptats que ha sofert. Perquè hi ha autors que s'entesten a continuar treballar amb mitjans d'expressió pictòrics i ja no solament amb contínues referències al passat -posició postmoderna a la defensiva- sinó també, i això és més interessant d'analitzar, tot intentant d'encarar el futur.

Per això no podem evitar de plantejar-nos com es continuarà desenvolupant l'activitat pictòrica, com evolucionarà la pintura, a partir de l'experiència acumulada durant aquest segle. I és enmig d'aquests pensaments que ens ve el record de les sis propostes per al proper mil·lenni d'Italo Calvino.

Les propostes per al proper mil.lenni d'Italo Calvino

Ens hem permès l'atreviment i la desconsideració de pensar a través de Calvino tot afusellant molts dels seus pensaments. Un atreviment i una desconsideració que també són, evidentment, un sentit homenatge i un sincer reconeixement, producte d'una gran admiració.

La relectura de les seves sis propostes per al proper mil.lenni ens ha estimulat de manera que no solament no hem pogut evitar de fer-hi referència sinó que ens hem decidit a parlar de l'obra del pintor (Joaquim Chancho) a través de la paraula de l'escriptor (Italo Calvino). Una pintura i una escriptura que ens encaren al segle que és a punt de començar i que, al nostre entendre, comparteixen una mena de fe -que conté també la dosi necessària de racionalitat i escepticisme que permet tenir fe en alguna cosa- en les capacitats específiques del mitjà expressiu que utilitzen.

En el cas de Chancho, m'atreviria a dir que podria fer seu el pensament de Calvino sobre el futur de la literatura. Així, a la declaració de l'escriptor italià "la meua fe en el futur de la literatura consisteix a saber que hi ha coses que només la literatura, amb els seus mitjans específics, pot donar", el pintor podria dir també que la seva fe en el futur de la pintura consisteix a saber que hi ha coses que només la pintura, amb els seus mitjans específics, pot donar.

En el pròleg del llibre *Seis propuestas para el próximo milenio*,¹ Esther Calvino explica que el contingut del volum recull les conferències que l'escriptor italià va deixar enllestides: unes conferències que havia de pronunciar a la Universitat de Harvard durant l'any acadèmic 1985-1986, i que la mort li va impedir de dur-les a terme.

Aquesta Universitat tenia el costum de convidar cada any algun personatge de la cultura a ocupar la càtedra de les "Charles Eliot Norton Poetry Lectures" per tal de pronunciar-hi unes conferències. Com recorda encertadament Esther Calvino, "el terme poetry significa, en aquest cas, tota forma de comunicació poètica -literària, musical, pictòrica-" i aquest aclariment és doblement valuós de recordar ara per parlar de pintura.

El tema de les conferències era totalment lliure i aquest era precisament, el primer problema que havia d'afrontar el conferenciant. Un cop Calvino va definir el tema que havia de tractar, "(alguns) valors literaris que s'haurien de conservar en el proper mil.lenni", les conferències es van convertir per ell, en una obsessió. Sembla que tenia idees i materials, com a mínim, per a vuit conferències i no solament per a les sis previstes i obligatòries. Coneixem el títol de la que podria haver estat la vuitena: Sul cominciare e sul finire" (de les novel.les), però no se n'ha trobat el text.

En el moment de partir cap Estats Units, de les sis conderències previstes, Calvino n'havia escrit cinc, que duïen per títol: "Levitat", "Rapidesa", "Exactitud", "Visibilitat" i "Multiplicitat". De la sisena, "Consistency", tan sols sabem que s'hauria referit, entre altres coses, al *Bartleby* de Herman Melville. Cal dir que el fet d'escollir i de defensar cadascun d'aquests conceptes i d'aquests idees no vol dir que no es puguin defensar les contràries i que la pesantor, la lentitud, la vaguetat, la invisibilitat o la unitat no puguin ser criteris vàlids i característics de l'activitat creativa actual i futura. En tot cas, es tracta d'una elecció que compartim, perquè són valors que inspiren actualment els nostres actes; uns valors i unes actituds que poden ser el germen de l'activitat futura.

No cal dir que recomanem entusiàsticament la lectura d'aquests textos que ens poden ajudar, tots plegats, a comprendre millor els trets característics de la creativitat del segle que agonitza.

Levitat

Després de quaranta anys d'escriure i d'haver explorat camins diferents, Calvino arriba a la conclusió que “la meua operació ha consistit, la majoria de les vegades a sostreure pes; he tractat de treure pes a les figures humanes, als cossos celestes, a les ciutats: he tractar, sobretot, de treure pes a l'estructura del relat i al llenguatge”. 2.

En això, la tasca del literat ha estat paral·lela a la del pintor i a la gran part de la pintura d'aquest segle. Perquè la pintura del segle XX han anat deixant llast pel camí, s'ha descarregat de tot allò superflu que pogués donar pesantor i feixuguesa al seu llenguatge. El procés de depuració seguit per la majoria dels pintors moderns, dels pintors que admirem - Malèvitx, Mondrian, Miró, Rothko, Pollock, Ryman, Reinhardt, etc.-, és un procés de simplificació, de buidatge, de reduccionisme, de supressió de tot allò anecdòtic i afegit a l'acte de pintar, de recerca de l'essencialisme, de perquisició de l'espai, etc.

Chanco parteix ja de tota aquesta experiència pictòrica acumulada, parteix d'aquests pressupòsits bàsics i es manté sempre fidel a aquests principis i a aquests trets característics de la pintura del nostre segle. Persevera en la tasca de pintar amb levitat i d'abandonar la pesantor de la representació i de la referència directa i enganxosa a la realitat aparent de les coses.

La seva pintura es fonamenta, a vegades, en la volatilitat del gest, altres vegades, en la imponderabilitat de les transparències i les superposicions, quasi sempre, en l'obtenció d'un espai pictòric autònom i essencial. Es tracta, en definitiva, de prendre consciència d'un llenguatge (pictòric) que és paral·lel als fets de la vida material, una vida que, sovint, és feixuga i pesada.

Com Calvino, opta per un llenguatge de la levitat perquè està “descobrint la pesantor, la inèrcia, l'opacitat del món, característiques que s'adhereixen ràpidament a l'escripturaa si no es troba la manera d'evitar-les”. 3.

Però aquesta recerca de la levitat no té res a veure amb la lleugeresa superficial o amb la frivolitat, sinó que és una altra forma de pensament. Perquè “existeix una levitat del pensar, així com tots sabem que existeix una levitat d'allò frívol; encara més, la levitat del fet de pensar pot fer-nos semblar que la frivolitat és pesada i opaca”. 4.

A l'hora d'escollir un símbol propici per avançar-nos cap al nou mil·lenni, Calvino opta per “l'agil, sobtat salt del poeta filòsof que s'alça sobre la pesantor del món, i que demostra que la seva gravetat conté el secret de la levitat, mentre que el que molts consideren la vitalitat dels temps, sorollosa, agressiva, piafant i eixordadora, pertany al regne de la mort, com un cementiri d'automòbils rovellats”. 5.

A més, en la pintura de Chanco aquesta mena de levitat no es fonamenta en el joc, en la imprecisió o en l'abandonament als instints més elementals ja que, tant per al pintor com per a l'escriptor, la levitat “s'associa amb la precisió i la determinació, no amb la vaguetat i el fet d'abandonar-se a l'atzar”. 6. Es tracta, en definitiva, d'una pintura que té una funció existencial, es tracta d'una recerca de la levitat com a reacció al pes de viure. Precisament perquè l'autor considera la pintura com una forma de coneixement; coneixement de l'entorn vital, coneixement del llenguatge (pictòric) i coneixement d'un mateix.

Rapidesa

En la manera de pintar de Chancho el temps d'execució té un valor i una importància considerables. És ben sabut que la matèria pictòrica -oli o acrílic, en el seu cas- té un comportament determinat, un temps d'assecatge, que obliga el pintor a treballar a un ritme adequat. L'arrossegament i la manipulació dels pigments i dels aglutinants s'ha de fer mentre aquests són humits i mal.leables sense esperar que s'assequin. Per tant, les característiques de la matèria porten impícites un tempo d'execució que, moltes vegades, ha de ser ràpid per tal de poder transmetre tota la seva expressivitat.

Aquesta rapidesa d'execució que es transmet a través del gest, té la seva equivalència en la rapidesa de pensament. El gest ha de ser realitzat d'una manera més aviat ràpida per tal que pugui transmetre les seves virtuts característiques. El gest obliga a una rapidesa d'estil i de pensament. Per a Calvino, la “rapidesa d'estil i de pensament vol dir sobretot agilitat, mobilitat, desimboltura”. 7.

És palpable que “el segle de la motorització ha imposat la velocitat com un valor mesurable, els rècords de la qual marquen la història del progrés de les màquines i dels homes. Però la velocitat mental no es pot mesurar i no permet confrontacions o competències”⁸. Quan ens referim a la rapidesa no parlem de la recerca absurda de la velocitat com a fi suprem. Perquè no es tracta de batre cap rècord de rapidesa pel simple fet de competir i d'arribar abans que els altres sense saber on arribem ni perquè. Sinó que estem parlant d'una mena de velocitat mental que ens transporta on volem arribar d'una manera efectiva.

Es tracta de pensar bé i d'executar amb precisió. I per aconseguir-ho, la rapidesa, l'agilitat i la fantasia a l'hora de l'execució són qualitats imprescindibles, com recorda Calvino tot referint-se a Galileu: “La rapidesa, l'agilitat de raonament, l'economia dels arguments, però també la fantasia dels exemples són per a Galileu qualitats decisives del fet de pensar bé.”⁹. Arribats en aquest punt, cal recordar que “aquesta apologia de la rapidesa no pretén negar els plaers de la dilació”¹⁰. sinó que és el reconeixement d'una manera d'actuar concreta i precisa que necessita d'un temps d'execució i d'un ritme determinats.

Calvino, tot parlant de l'estil de Borges, diu que “el fet de narrar sintèticament i d'escorç porta a un llenguatge d'absoluta precisió i concreció, la inventiva del qual es manifesta en la varietat dels ritmes, del moviment sintàctic, dels adjectius sempre inesperats i sorprenents”.¹¹. Una varietat de ritmes, de moviment sintàctic i d'adjectius que es manifesta de manera corprenedora en la pintura de Chancho.

Calvino exemplifica mot bé aquesta rapidesa a què ens referim quan diu, amb una imatge extreta de les característiques dels mites clàssics, que “la mobilitat i la rapidesa de Mercuri són les condicions necessàries perquè els esforços inacabables de Vulcà siguin portadors de significat”.¹².

Exactitud

Per a l'escriptor italià exactitud vol dir, sobretot, tres coses: “un disseny de l'obra ben definit i ben calculat”, “l'evocació d'imatges nítides, incisives, memorables” i “el llenguatge més precís possible com a lèxic i com a expressió dels matisos del pensament i de la imaginació”.¹³

Aquestes idees xoquen frontalment amb la presència d'un llenguatge cada vegada més descurat que envaeix el nostre entorn vital i comunicatiu. Cada vegada, el llenguatge (en general) s'utilitza de manera més aproximativa, casual, negligent, imprecisa i pobra.

En el cas de Chanco sopren l'exactitud amb que són transmesos els gests a la tela, la precisió del tons, la identitat del cromatisme, l'evidència perceptible de la metodologia de treball, la fidelitat als principis bàsics del llenguatge pictòric no representatiu. Tots aquests són atributs d'un treball pulcre i exacte. Una tasca que, malgrat això i precisament per això, també té en compte els fets més incontrolables, les petites sorpreses i respostes atzaroses del comportament dels materials pictòrics. Però es tracta d'un atzar delimitat dintre del pla general de l'obra, un atzar dintre d'un ordre establert i comprensiu. Sovint s'ha comparat la pintura amb la poesia. I aquesta és una comparació que ens sembla molt útil per explicar les relacions dialèctiques entre ordre i atzar. Perquè, com recorda Calvino, “la poesia és la gran enemiga de l'atzar, a pesar de ser també filla de l'atzar”.¹⁴

L'exactitud a que ens referim té molt a veure amb el fenomen de la cristallització que al mateix temps, és terriblement concreta i enormement atzarosa. Perquè l'obra pictòrica, com la literària, “és una d'aquestes mínimes porcions en les quals allò existent cristallitza en una forma, adquireix un sentit, no fix, no definitiu, no endurit en una immobilitat mineral, sinó vivent com un organisme”.¹⁵

Calvino, per referir-se a l'exactitud, parla de dos models del procés de formació dels éssers vivents: el *cristall* (imatge d'invariabilitat i la regularitat d'estructures específiques) i la *flama* (imatge de constància d'una forma global exterior, a pesar de la incessant agitació interna).

Aquest dos processos de formació també es donen en la pintura de Chanco. D'una banda podem veure clarament la invariabilitat i la regularitat de les estructures que conformen el seu espai (pictòric) i el seu llenguatge (pictòric). D'altra banda, ens capturen les múltiples variacions i l'agitació interna que té lloc dins d'aquest espai i d'aquest llenguatge delimitats que conserven l'esmentada “imatge de constància d'una forma global exterior”. L'atracció que ens produeixen aquestes pintures és paral·lela a la que ens provoquen el cristall i la flama que, com expressa admirablement Calvino, són “dues formes de bellesa perfecta de les quals no podem apartar la mirada, dues maneres de creixement en el temps, de despesa de la matèria circumdant, dos símbols morals, dos absoluts, dues categories per classificar fets, idees, estils, sentiments”.¹⁶

Visibilitat

“Podem distinguir dos tipus de processos imaginatius: el que parteix de la paraula i arriba a la imatge visual i el que parteix de la imatge visual i arriba a l’expressió verbal. El primer procés és el que s’opera normalment en la lectura”. 17.

Evidentment, no és gaire fàcil discernir quin d’aquests dos processos és el prioritari en cada situació determinada perquè, com recorda Calvino, molt sovint aquest problema és una mica com el de l’ou i la gallina.

Però, a diferència d’altres escriptors, a l’origen dels contes de Calvino hi ha una imatge visual: la d’un home tallat en dues meitats que continuen vivint independentment, la del personatge que s’enfila a un arbre i després passa d’un arbre a un altre sense tornar a baixar a terra, la de l’armadura buida que es mou i parla com si dins hi hagués algú, etc. I “al voltant de cada imatge en neixen d’altres, es forma un camp d’analogies, de simetries, de contraposicions. En l’organització d’aquest material, que no és solament visual sinó també conceptual, intervé en aquest moment una intenció meua en la tasca d’ordenar i donar sentit al desenvolupament de la història.(...) Al mateix temps, l’escriptura, l’expressió verbal, assumeix cada vegada més importància; diré que des del moment en què començo a posar negre sobre blanc, la paraula escrita és el que compta”. 18.

Un procés semblant deu passar en el desenvolupament de les pintures de Chancho. Evidentment, la imatge visual es troba en l’origen del seu procés imaginatiu. Però, en el seu cas, no es tracta d’una imatge definida sinó d’un procés obert, una imatge en contínua formació, un magma en ebullició i en moviment. Aquesta “imatge” indefinida s’anirà aclarint progressivament i esdevindrà quadre pictòric mentre l’autor treballa i pensa *in situ*, sobre la mateixa obra. En aquest cas, l’obra oberta de què parlava Umberto Eco no és una característica a l’hora de la interpretació per part de l’espectador, sinó que ja és un fet fonamental des del mateix inici del procés creatiu.

En el cas de Chancho, a més, es tracta de fer visible tot el procés que ha viscut el quadre com a camp de batalla pictòric: de deixar entreveure les restes de les diverses capes, de les diverses etapes, dels diferents colors utilitzats i de les successives superposicions que es combinen i s’apleguen per formar la “imatge” pictòrica general. Una “imatge” que reflecteix la imaginació individual de l’autor a l’hora de saber utilitzar uns recursos limitats i unes opcions delimitades i treure’n el màxim de profit.

A l’hora de parlar d’aquesta mena d’imaginació i del seu futur, la pregunta amb flaire de fi de segle és indefugible, la mateixa que es fa Calvino i que ens fem tots: “Quin serà el futur de la imaginació individual en allò que anomenem la civilització de la imatge?” Perquè evidentment, “avui la quantitat d’imatges que ens bombardegen és tal que no sabem distingir ja l’experiència directa d’allò que hem vist uns quants segons a la televisió. La memòria està coberta per capes d’imatges fetes miques, com un dipòsit de deixalles on cada vegada és més difícil que una figura aconseguixi, entre tantes, adquirir relleu”. 19. Calvino es pregunta si serà possible la literatura fantàstica l’any 2000, atesa la inflació creixent d’imatges prefabricades; qüestió que podem transportar a la pintura en general sense ni tan sols haver de ser fantàstica. Segons ell, les vies que veu obertes poden ser dues: “reciclar les imatges usades en un nou context en què els canviï el significat” o “fer el buit per tornar a començar des de zero”. Aquestes dues opcions, en el món de les arts plàstiques del segle XX, han estat conreades des de començament de segle. Els seus respectius paradigmes

podrien ser, d'una banda, la línia iniciada pels *ready-made* de Marcel Duchamp i, d'altra banda, les opcions més formalistes, analítiques i reduccionistes que tenen els seus antecedents en treballs com ara el suprematisme de Malèvitx.

La pintura de Chanco s'inscriu en aquesta segona opció, que és ja una de les tradicions de la pintura moderna i contemporània del nostre segle.

Multiplicitat

Per parlar del concepte de multiplicitat Calvino comença per esmentar un llarg passatge del seu compatriota Carlo Emilio Gadda, a qui considera una mena d'equivalent italià de Joyce. Allò que li interessa de Gadda és el fet que aquest “veu el món com un ‘sistema de sistemes’ en el qual cada sistema singular condiona els altres i és condicionat per ells”.²⁰ Després es refereix a Proust, Goethe, Mallarmé, Flaubert, Thomas Mann, per arribar a la conclusió que “allò que pren forma a les grans novel·les del segle XX és la idea d'una enciclopèdia oberta” tot fent notar, al mateix temps, la contradicció que s'estableix entre l'adjectiu *oberta* i el substantiu *enciclopèdia* que va néixer de la pretensió d'esgotar el coneixement del món. Constata, tot seguit, que “avui ha deixat de ser concebible una totalitat que no sigui potencial, conjectural, múltiple”.²¹ I es mostra fascinat, per exemple, en pensar que “Flaubert, que havia escrit a Louise Colet, el 16 de gener de 1852, *ce que je voudrais faire c'est un livre sur rien*, va dedicar els últims deu anys de la seva vida a la novel·la més enciclopèdica que mai s'hagi escrit, *Bouvard et Pécuchet*”.²²

Altres conceptes que van apareixer i es van desgranant en aquesta conferència fan referència a la multiplicació dels detalls de manera que les descripcions i les divagacions es tornin infinites; a l'escepticisme actiu; al sentit del joc i a l'obstinació en establir relacions entre els discursos, els mètodes i els nivells; a la confluència i el xoc d'una multiplicitat de mètodes interpretatius, maneres de pensar, estils d'expressió; a la pluralitat dels llenguatges com a garantia d'una veritat no parcial, etc. I recorda les obres que responen a la rigorosa geometria del cristall i a l'abstracció d'un raonament deductiu”,²³ com ara les de Jorge Luis Borges, de que també admira altres atributs que fan referència a “l'infinit, l'innombrable, el temps etern o copresent o cíclic” o el fet que els seus textos estiguin continguts en poques pàgines, amb una exemplar economia d'expressió. Una regla, aquesta d'“escriure breu”, que “es confirma també en les novel·les llargues, que presenten una estructura acumulativa, modular, combinatòria”.²⁴ Calvino confessa que el temperament “em porta a ‘escriure breu’ i aquestes estructures em permeten unir concentració de la invenció i de l'expressió amb el sentit de les potencialitats infinites”.²⁵

Es tracta, en paraules de l'escriptor italià, d'“hipernovel·les” com ara *La vie mode d'emploi* (La vida, instruccions, d'ús) de l'admirat, per ell i per nosaltres, Georges Perec.

L'obra pictòrica de Joaquim Chanco participa de moltes d'aquestes característiques. El pintor també veu el món -a través del llenguatge pictòric- com un sistema de sistemes en el qual cadascun condiona els altres i és condicionat per ells. Coincideix a no concebre una totalitat que no sigui potencial, conjectural, múltiple. La seva obra també respon a la geometria del cristall i a l'abstracció d'un raonament deductiu. La seva pintura fa referència a l'infinit, l'innombrable, els temps etern i cíclic. I pinta amb una exemplar economia d'expressió que presenta una estructura acumulativa, modular, combinatòria. En definitiva, la seva és també una “escriptura breu” que uneix concentració de la invenció i de l'expressió amb el sentit de les potencialitats infinites.

Però, a més, en la seva pintura, la multiplicitat també s'expressa en el propi discurs pictòric, en la repetició reiterada d'elements formals com ara els gestos, les pinzellades o les franges, en els espais compostos pel mòduls o en els mòduls que es multipliquen fins a formar un nou espai pictòric, en la multiplicació o subdivisió dels mateixos formats de les obres (díptics, tríptics, políptics), etc.

La seva pintura és “sempre igual i sempre diferent, com les dunes que empeny el vent del desert”.²⁶ Una pintura que a partir d'una estructura bàsica assoleix interpretacions i variants molt diverses. No endebades, al pintor l'atrau el jazz -molts títols de les seves obres en donen testimoni-, una música que sobre un tema i una estructura bàsica clara i delimitada permet la improvisació lliure de l'interpret fins a l'infinit.

Aquesta multiplicitat té valor, precisament, per esdevenir-se en un terreny prèviament delimitat on l'autor comença per acceptar els límits del joc que ell mateix s'ha imposat; uns límits que són els que revaloren la seva llibertat d'actuació. No té res a veure amb la mistificació de l'atzar, de la inspiració, de l'automatisme o de l'expressionisme eixelebrat. Perquè, com recorda Calvino citant Raymond Queneau, “aquesta inspiració que consisteix a obeir cegament tot impul és en realitat una esclavitud”.²⁷ Ja que, tot i que pugui semblar xocant a primer cop de vista, cal advertir que “el clàssic que escriu una tragèdia observant un cert nombre de regles que ell coneix és més lliure que el poeta que escriu allò que li passa pel cap i que és esclau d'altres regles que ignora”.²⁸

(Consistència)

Com ja hem dit al començament de la sisena conferència de Calvino, “*Consistency*”, tan sols sabem que s'hauria referit, entre altres coses al *Bartleby* de Herman Melville; aquesta és per tant, l'única pista de què disposem.

Segons els historiadors i els crítics literaris, aquest conte de l'escriptor romàntic nord-americà és una mena de símbol de la tossuderia aïllada. Potser aquest era l'aspecte que volia desenvolupar Calvino; però això no són més que suposicions perquè mai no podrem arribar a saber-ho. Per tant, haurem de deixar les referències calvinistes i, a partir del concepte de consistència, parlar directament de la pintura de Chancho.

Repasant i recordant la seva trajectòria pictòrica ens resta la impressió de solidesa, coherència i densitat; vista en el seu conjunt, sembla una obra ben lligada i travada. Aleshores, ens adonem que tots aquests adjectius són sinònims i variants del concepte de consistència al qual es volia referir Calvino.

La consistència de l'artista contrasta amb la inconsistència dels *mass-media* i del món actuals. S'enfronta a la (in) cultura dominant amb una tossuderia aïllada i amb una gran tenacitat; sense deixar-se portar pels grans oblits, pels canvis constants de les modes artístiques i culturals o per la reitarada prèdica de l'obsolència de la pintura.

En un moment en què tanta apologia del “pensament dèbil” ha derivat cap una debilitació del pensament, trobant-se amb una obra coherent que transmet la sensació de consistència pot resultar, per a molts, una experiència difícil d'entendre i d'assimilar. Perquè aquesta és una pintura que du implícita una certa duresa i aridesa conceptual i metodològica, una pintura sense concessions a la galeria (ni a les galeries), una pintura que no pretén ser amena, distreta, afable, confortable, divertida ni agradable, tot i que la seva contemplació continuada pot ser molt enriquidora i gratificant.

“Sul cominciare e sul finire” (de les pintures)

Cada cop és fa més difícil saber quan comencen i quan acaben totes les coses. Les professions i les activitats canvien constantment i es transformen. Ja no sabem on es troba l'inici i on es troba el final de cada especialitat, de cada projecte, de cada feina; en definitiva, es fa difícil parlar *sul cominciare e sul finire* perquè no sabem del cert on i quan comença ni on i quan acaba un treball determinat, una acció, una experiència. Tot sembla més aviat que forma part d'un procés continuat, d'un *work in progress* (concepte que en art, cada vegada s'utilitza més). Les coses ja no tenen, per a nosaltres, ni un principi ni un final clars, sino que se succeeixen de manera continuada i accelerada. Calvino, quan parla de Gadda i Musil en la conferència dedicada a la multiplicitat, es refereix a una característica que l'atrau de tots dos: la incapacitat per concloure. Es tracta d'aquesta peculiar dificultat per trobar un final que no sigui, alhora, un altre començament a una simple continuació.

Tots podríem parlar, a través de les nostres pròpies experiències, d'aquesta impossibilitat d'acabar res, perquè es tracta d'una sensació omnipresent a les nostres vides.

En el món de l'art, sempre hi ha hagut obres que, tot circumval·lant, descriuen una mena de cercle que no finalitza mai i torna a començar per allà on s'havien iniciat, obres que repeteixen cicles de forma reiterada i contínua, cànons sense fi, etc. Tot plegat són treballs que evidencien que el començament i el final no són res més que convencions i que tot es troba en contínua evolució.

Per això, creiem que en el món de l'art hauríem de deixar de parlar tant de la creació i de la creativitat (excepte si és en un sentit retòric, metafòric o figurat) per parlar més de l'evolució contínua, de la transformació constant. Perquè tots sabem des de l'escola que un dels principis bàsics de l'energia és que ni es crea ni es destrueix sinó que, simplement, es transforma.

Les teories i els plantejaments amb rerefons creacionista haurien de donar pas, com ja ha succeït a les ciències des de fa molts anys, a teories i plantejaments evolucionistes. Perquè l'art, com l'univers, com l'ésser humà, com la natura, evoluciona contínuament.

A la pintura de Chanco tampoc no hi ha ni un principi ni un final. Sembla talment com si sempre estigués fluint, com si sempre estigués en evolució, com si sempre estigués desenvolupant-se. Aleshores, la possibilitat d'acabar qualsevol obra o de posar fi a l'activitat pictòrica esdevé una hipòtesi gairabé impossible de plantejar.

Epíleg (per ara): les darreres pintures

Fins aquí aquestes sis o set propostes per al proper mil·lenni. Unes propostes que, com ja hem dit al començament, són una aposta per aquells conceptes que creiem que defineixen la pintura actual (de Joaquim Chanco i d'altres pintors que continuen creient en l'especificitat del llenguatge pictòric) i que poden servir per plantejar desenvolupaments futurs.

A les pintures de Chanco dels darrers anys, que ara s'exposen, hi són presents i constants totes les característiques i els conceptes que hem anomenat. Totes, d'una manera o altra, donen testimoni de la levitat, de la rapidesa, de l'exactitud, de la visibilitat, de la

multiplicitat, de la consistència i d'aquesta dificultat per saber on comencen i on acaben les coses.

Les variants del seu llenguatge, darrerament, incideixen en la multiplicitat de la tonalitats cromàtiques i dels colors, en la gran diversitat dels gruixos de les franges que formen l'espai pictòric i en la seva direcció, en les divisions de l'espai, en les superposicions que constitueixen la trama pictòrica i que, moltes vegades, s'assemblen a la trama d'un teixit (pictòric), etc.

Els grocs més o menys densos, els verds vellutats, els verds-blaus, els verds artificials urbans (sense referències a la vegetació ni a la natura), els vermells vinosos, els vermells-préssec, els rosats, els marrons, els negres que no volen amagar del tot la vitalitat dels colors que cobreixen, els carabasses i els taronges, els blaus metàl·lics, els diversos blancs, els grisos, els daurats, etc. donen color al llenguatge pictòric actual de Chancho.

La seva pintura és una invitació constant a aprofundir en la nostra capacitat perceptiva, a exercitar la visió en profunditat. La superposició de franges de diferents amplades construeix una mena de xarxa pictòrica que recull la nostra mirada i ens incita a veure-hi a través. Tota una metàfora de la pintura com a xarxa per pescar i recollir impressions i sensacions.

El pintor se separa de les referències naturals, fuig dels colors de la natura visual per crear una altra naturalesa del color, una altra mirada en la qual sobresurt la naturalesa pròpia d'una pintura que no vol tenir cap contacte amb la representació de l'aparença de les coses. Es tracta d'un llenguatge pictòric i d'un tipus de pintura que no cerca la imatge sinó els seus elements constitutius i específicament pictòrics. D'aquí pot venir la resistència d'aquesta pintura a deixar-se fotografiar, a deixar-se convertir fàcilment en imatge fotogràfica.

El treball de Chancho explora les infinites possibilitats del llenguatge pictòric, un llenguatge diferent que no es llegeix sinó que es mira, es veu i es percep; un llenguatge de la mirada (interior i exterior); un llenguatge que parla sobre la profunditat de la pintura i que abasta la pintura en profunditat. Un llenguatge, en definitiva, que ens convida a penetrar la pintura i a deixar-nos penetrar per ella.

Abel Figueres

Octubre de 1998

Notes

1. Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela, col. Siruela / Bolsillo. núm. 10, Madrid, 1995 (2a edició). 2. op. cit., pàg. 15. 3. op. cit., pàg. 16. 4. op. cit., pàg. 22. 5. op. cit., pàg. 24. 6. op. cit., pàg. 28. 7. op. cit., pàg. 59. 8. op. cit., pàg. 58-59. 9. op. cit., pàg. 56. 10. op. cit., pàg. 59. 11. op. cit., pàg. 63-64. 12. op. cit., pàg. 67. 13. op. cit., pàg. 71-72. 14. op. cit., pàg. 84. 15. op. cit., pàg. 84. 16. op. cit., pàg. 85. 17. op. cit., pàg. 99. 18. op. cit., pàg. 104. 19. op. cit., pàg. 107. 20. op. cit., pàg. 121. 21. op. cit., pàg. 131. 22. op. cit., pàg. 128. 23. op. cit., pàg. 133. 24. op. cit., pàg. 134. 25. op. cit., pàg. 135. 26. op. cit., pàg. 113. 27. op. cit., pàg. 137. 28. op. cit., pàg. 137.

Nota de l'autor: Un cop acabat aquest text hem llegit a la premsa que s'acaben de tornar a editar, amb traducció espanyola i a la mateixa editorial, les conferències reunides a *Seis propuestas para el próximo milenio* amb la inclusió d'una inèdita; la que porta per títol "El arte de empezar y el arte de acabar". No cal dir que invitem al lector a gaudir d'aquesta "nova" aportació del pensament de Calvino.