

JOAQUIM CHANCHO

JOAQUIM CHANCHO. AL LLINDAR DE LA GEOMETRIA

PILAR RIBAL

JOAQUIM CHANCHO: AQUEST LLENÇ INESPERAT

CASAL SOLLERIC, PALMA, 2010 - 2011

© PILAR RIBAL

JOAQUIM CHANCHO: AQUEST LLENÇ INESPERAT

“Mentre d’una banda l’artista representa potser el tipus més evolucionat, per l’altra continua sent l’home prehistòric. El món és per a ell fresc i nou, l’examina, en gaudeix amb sentits més aguts que els de l’home civilitzat; ha conservat el sentiment màgic del desconegut, sobretot la poètica i la tècnica de la mà.”

Henri Focillon

Al llarg dels més de cent anys que van des de l’inici de la modernitat i els primers moviments d’avantguarda, hem assistit a una progressiva expansió dels dominis de l’artístic, tant respecte als seus continguts com a les seves formes d’expressió. Eximits els artistes moderns de la seva obligació de representar el món, les seves obres es varen anar tornant cada vegada més especulatives, en una cursa per l’original i nou que convertiria l’art del segle XX en un repertori d’opcions algunes de les conquestes de les quals varen arribar a pecar d’efímeres i transitòries. En aquest procés secular, la línia que comença amb l’evolució de la pintura i l’escultura arriba fins al happening i la performance, fins a l’objecte industrial no manipulat i les noves tecnologies.

Com a resultat d’aquesta transformació, el concepte de l’“art” i “l’artístic”, difereix enormement en l’actualitat del que fa menys d’un segle era presentat com a tal als salons i galeries d’art. Una vegada consumada la “desmaterialització de l’obra d’art”,¹ l’actitud, l’acció i fins i tot el projecte no necessàriament realitzat formen part de l’àmbit de l’art contemporani. I el mateix succeeix amb la consideració sobre la condició de l’artista, que no es refereix únicament a persones formades en tècniques i coneixements formals sinó també a especialistes en altres disciplines. És més, encara que conserven per a si l’autoria de l’obra, molts creadors plàstics o visuals encarreguen avui en dia l’execució material de les seves realitzacions a altres professionals. Alguns disposen de molts ajudants als seus

Pàgina anterior
Joaquim Chancho al
seu estudi d’El Pla de
Santa Maria. 2003

1. Vegeu: Lucy R. Lippard:
*Six Years. The dematerialization
of the art object from 1962 to
1972* (Sis anys. La desmateria-
lització de l’objecte artístic de
1962 a 1972).

tallers. En una paraula, per a molts artistes visuals –especialment quan es tracta d’artistes que treballen amb materials industrials, així com en el cas dels creadors d’art electrònic, digital o a la xarxa– l’execució material o el domini de recursos tècnics ha arribat a ser una qüestió secundària.

Les obres que il·lustren el punt de partida de l’exposició de Joaquim Chancho “Al llindar de la geometria” coincideixen amb un moment de màxima expansió dels límits de l’art i segueixen un curs paral·lel a l’emergència de les noves pràctiques artístiques a què acabam d’alludir. Com veurem, Joaquim Chancho establia les bases de la seva tasca mentre l’art es fragmentava, expandint el seu abast i adoptant les seves noves formes en texts, documents, enregistraments, fotocòpies, passeigs o objectes. Quan els artistes varen decidir abandonar els seus tallers i el happening i la performance sortia al carrer. En aquells anys que clausuraven aquell període d’introspecció en què el final de la Segona Guerra Mundial va sumir Europa i la Gioconda “era portada al metro” per uns estudiants francesos. Entretant es forjaven noves formes d’un art intel·lectualitzat –com el conceptual o el minimal– o banal –com el pop–. Mentre totes aquestes coses succeïen i l’art s’obria a tants nous fronts, un artista format a la manera de les Belles Arts, un home de teles i pigments, un professor, començava el seu particular transitar per la pintura.

I és sobre aquesta elecció i aquest viatge, que dura ja més de quaranta anys, sobre el que volem reflexionar en una exposició que se centra en moments molt puntuals de la seva trajectòria: aquests en

què la geometria articula el discurs de l’artista. Un discurs en el qual aspectes com l’ús simbòlic o naturalista del color o el gest trèmul de la mà recurrent una i altra vegada la tela resulten essencials. Línies fines, traços gruixats, retícules, xarxes, embolics, cal·ligrafies, formes quadrangulars, polígons... el repertori de formes geomètriques que ha permès a Joaquim Chancho treballar sobre la tela amb aquesta frescor de què parla Focillon en la citació que inaugura aquesta introducció és tan ampli com suggestiu i proporciona a la seva pintura tanta homogeneïtat com diversitat.

Una i altra vegada els seus crítics han interpretat la vasta producció de l’artista des de la coherència d’una via d’experimentació i descobriment que posa el seu centre de gravetat en una concepció humana de la geometria i que assoleix un moment àlgid a mitjan primera dècada del segle XXI, quan Chancho realitzarà algunes de les seves obres més personals i trencadores.

Recurs fonamental de reflexió pictòrica per a diverses generacions d’artistes, la geometria com a sinònim de raó s’ha comparat en nombroses ocasions a l’emotivitat espontània del gest. Des de Kandinsky i Malevich en endavant, l’abstracció ha tendit a considerar-se des d’aquesta doble condició o oposició. I, tanmateix com pretenem deixar exposat en aquestes pàgines, existeixen exemples d’artistes a les obres dels quals el gest i la geometria es fan un sol recurs: una altra classe de geometria capaç d’interpel·lar l’espai tant amb rigor com amb sensualitat i emoció. Aquest és el cas de Joaquim Chancho, un artista que du a les seves obres aquest sentiment “màgic del desconegut”, un pintor

que ens fa mirar la pintura com si cada quadre fos un nou horitzó, un nou llindar.

I és que l'obra de Chanco pot ser observada des de diverses perspectives diferents. Des de la visió més ascètica i espiritual que infereix la monocromia o el predomini del negre –des d'aquest buidament formal i conceptual de la tela que el connecta amb la tradició visual i poètica de la mística– la seva pintura forma part de la tradició existencialista informal, d'aquest art amb consciència que travessa la postguerra europea. Des de la seva opció més vitalista i exuberant –aquesta en la qual emergeix l'èlogi a la naturalesa i la celebració de la vida– el seu treball es desplaça cap a la pura expressivitat visual, a l'exaltació de la pintura com a espai d'existència d'allò humà.

Temps, espai, llum, forma, color... tots els aspectes i conceptes cap als quals ens dirigeix l'abstracció pictòrica després de més de cent anys d'experimentació estan continguts, amb inusual equilibri, en la pintura de Joaquim Chanco. Són obres com les seves les que ens han ensenyat a tornar a mirar el món, a materialitzar idees i conceptes, a dur més enllà de les seves restriccions les paraules i les coses.

Aliada natural de la filosofia, és a través de la pintura abstracta que grans pensadors com Kant, Hegel, Heidegger, Wittgenstein o el nostre Ortega, ens han mostrat la possibilitat de pensar en imatges aquests conceptes fugissers que s'escapen a la nostra comprensió. I és que abstracte és precisament això, allò l'existència del qual no es recolza en el visible.

¿Qui sinó Jackson Pollock amb els seus famosos drippings va aconseguir formatar en la memòria col·lectiva de la humanitat la millor visió d'una explosió i el viatge dels àtoms? ¿I no va ser un altre abstracte, Mark Rothko, que ens va proporcionar la sensació més intensa visual d'aquesta experiència transcendent que anomenem espiritualitat? No varen ser els gests arrabassats de Wols o Mathieu la millor metàfora de l'esquinç d'un temps fosc?

Encara avui, quan necessitam el suport d'imatges que ens ajudin a pensar els nous reptes que ens proposa la ciència, o simplement ens assalta la necessitat de trobar zones visuals d'evasió i contemplació que ens connectin amb la intuïció i la consciència, una composició no figurativa irromp a l'escenari per proporcionar-nos aquest aliment mental o espiritual que no trobarem en l'onada d'imatges "reals" que configura el nostre entorn d'informació i coneixement.



Estudi d'El Pla de Santa
Maria. 2001 i 2003

Mantenint el pols a la pintura

"La pintura no és només l'objecte visual que arriba a la teva retina, és el que hi ha darrere ell i dins ell. No estic interessat a 'abstreure' o eliminar objectes, o a reduir la pintura a disseny, forma, línia i color. Pint d'aquesta manera perquè així puc seguir introduint cada vegada més coses –drama, angoixa, dolor, amor, una figura, un cavall, les meves idees sobre l'espai. A través dels teus ulls això es converteix en una emoció o en una idea. No importa si és diferent a la meua sempre que provingui d'una pintura que té la seva pròpia integritat i intensitat."

Willem de Kooning

Concebudes com a vehicle d'aquest vis-a-vis entre l'artista i el seu públic, totes les obres de Chanco, ja siguin pintures, dibuixos, gravats i fins i tot fotografies com les que es varen incloure en la seva exposició "Diàlegs encreuats"² manifesten, a més del testimoni d'una experiència vital i una reflexió sobre l'espai com a lloc on es produeixen els esdeveniments del visible, un desig de continuar desenvolupant la pintura com una "opció de sentit" capaç de sobreposar-se als dictats d'aquests "guardians de la fe"³ de la crítica contemporània.

En el pròleg del llibre sobre "l'art després de la Modernitat" editat per Akal, Brian Wallis⁴ reflexionava sobre els límits de la representació

citant Foucault respecte de la inquietud derivada de "la pràctica milenària del Mateix i l'Altre" i aquesta circumscripció del saber determinada per les formes "arbitràries i històricament determinades" de la representació. "El nostre accés a la realitat està intervingut pel vel de la representació", afirmava, argumentant que el model representacional suposava l'acceptació d'"una autoritat en el procés de segregació, acumulació, selecció i clausura", o, el que és el mateix –citant Barthes– que "les representacions són formacions, però també són deformacions".

Es tracta d'una discussió que ha ocupat un interès preferent en la teoria i la pràctica de la pintura, especialment des que Andy Warhol "desmantellà" la tradició modernista de la representació de la realitat, fent de la seva matèria literal l'objecte del seu treball artístic. L'apropiació dels objectes banals (capses de detergents, llaunes de sopa, logos i icones populars) que va tenir en el provocador artista de Nova York el seu representant més paradigmàtic, coincidí en el temps amb la màxima separació de la pintura i l'escultura de les seves condicions d'existència més constants, aquesta que varen emprendre l'art conceptual i el minimalisme.

Va ser en aquest ambient de declarada hostilitat envers les formes tradicionals de la pintura i l'escultura, que molts joves com Joaquim Chanco varen començar a establir les bases d'un treball artístic que, en aquest context de pessimisme respecte a la supervivència d'una forma d'entendre la pintura, representava una voluntat de resistència.

2. En aquesta exposició es varen presentar fotografies de flors relacionades amb algunes pintures de l'artista.

3. Expressió de Thomas Lawson. Vegeu: "Última salida: la pintura", a: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Wallis, Brian (ed). Akal Arte Contemporáneo, Ediciones Akal, Madrid, 2001, pàg. 154.

4. Op. cit. Pròleg de Brian Wallis, pàg. xii i xiii.



La seva no era una opció de “negació”, ni desembocava en l’anihilació d’una tradició que, inaugurada per Cézanne, passava per les seves hores més baixes. Més aviat, es tractava de mantenir el seu pols a la pintura amb l’argument del sentit íntim que aquesta podia tenir per a l’artista i el seu públic. Ad Reinhardt va dir en una ocasió: “M’agradaria fer una pregunta sobre l’exacta implicació d’una obra d’art. Quina classe d’amor o de dolor hi ha en ella? En un quadre, jo no comprenc l’amor cap a res que no sigui l’amor de pintar.”⁵

Igual com molts altres artistes de la seva generació, Joaquim Chancho va continuar pintant, convençut que l’abstracció era la seva forma personal d’explorar les moltes vies, matisos i possibilitats d’aquest llenguatge que d’altres potser havien abandonat potser prematurament en nom d’aquesta presumpta necessitat de superació de cada nova conquesta formal a la tradició. Potser perquè una forma d’arraconar l’escepticisme que imposaven els temps era considerar la pintura com aquesta “xarxa de representacions mai conclusa” de què parla Thomas Lawson⁶ i en la qual podrien entrar –si se’ns permet la llicència– totes les representacions parcials que, sumades, han vitalitzat el llenguatge de l’abstracció al llarg de les últimes dècades.

En el seu text de presentació de la monografia dedicada als “nous elements de l’abstracció”,⁷ Bob Nickas apunta a l’escassa dependència de la pintura no figurativa respecte a la representació com una de les raons que expliquen la recent proliferació dels nous elements formals

que entren en l’àmbit d’aquesta opció pictòrica. A través de les obres de vuitanta artistes internacionals, Nickas revisa la continuïtat d’opció artística sobre la qual, com deia Ad Reinhardt, “és més difícil escriure o parlar que sobre qualsevol altre tipus de pintura perquè el seu contingut no està relacionat amb un tema o una història”.⁸

Així, mentre que la figuració ens ofereix les seves noves interpretacions realistes, l’abstracció continua proporcionant-nos una imatge mental que expressa emocions, idees i impressions que van més enllà del visible. Seguint el fil conductor de les reflexions de Nickas, “potser la pintura abstracta s’ha convertit en una forma de ficció imaginativa (...) La pintura abstracta pot tractar de si mateixa, ser el seu propi món, un que es revela a si mateix lentament a través del temps i que pot no semblar-nos exactament de la mateixa forma d’un dia al l’endemà.”⁹

És aquesta autonomia de la pintura abstracta com una forma de “veure el que l’artista vol veure en un moment donat”¹⁰ el que precisament explicaria l’actual proliferació de tendències abstractes en el context internacional. Bob Nickas proposa una classificació segons predominin a les pintures els següents trets: híbridesa, ritme i opticalitat, color i estructura, abstracció trobada o excèntrica, i forma, espai i escala, deixant un apartat per al que anomena “l’acte de la pintura”.

D’un examen de les propostes dels artistes seleccionats, s’arriba a la conclusió que l’obra de Joaquim Chancho és també susceptible de ser ana-

Pintant la Sèrie Sollerica a l’estudi d’El Pla de Santa Maria. 2010

5. Vegeu: Herschel B. Chipp, op. cit., pàg. 602.

6. Op. cit., pàg. 164.

7. Vegeu: Nickas, Bob: *Painting Abstraction. New Elements in Abstract Painting*. Phaidon Press Limited, Londres/Nova York, 2009.

8. Op. cit., pàg. 6.

9. Op. cit., pàg. 7.

10. Op. cit., pàg. 7.

Pàgina següent

Joaquim Chancho al seu estudi d'El Pla de Santa Maria amb la Sèrie Solleric. 2010

litzada des d'alguns d'aquests aspectes diferencials que, per a Nickas, són condició de “novetat” en l'àmbit de l'abstracció. Així, per exemple, algunes de les seves pintures de trames o retícules tenen punts de contacte amb la interpretació en clau abstracta del Pentàgon o la Casa Blanca que firma Wayne Gonzales,¹¹ inclòs al capítol d'“hibridismes”. El mateix succeeix amb algunes de les pintures de Xylor Jane, David Malek, Anja Schwörer, James Sienna, Esther Stocker, Dan Walsh (representatiu de la variant de “ritme i opticalitat”), en Ann Pibal i Jens Wolf (inclosos al capítol de “color i estructura”), en Peter Peri (integrant de “forma, espai i escala”) i en Rudolf Stingel (que exemplifica “l'acte de la pintura”). En tots aquests artistes, la geometria adquireix una importància equivalent al seu protagonisme en la pintura de Joaquim Chancho. Però ni l'artista català ni molts altres pintors de la seva generació o següents integren la selecció –bàsicament centrada en l'escena artística novaiorquesa recent– de Nickas.

Respecte a l'art espanyol, Joaquim Chancho pertany a aquesta generació d'artistes que –segons Anna Maria Guasch–¹² “permanecieron con la mirada fija en el arte español de los setenta e incluso de los sesenta”. Una exposició emblemàtica, “Pintura 1”, presentada per la Fundació Joan Miró de Barcelona entre el 19 d'octubre i el 20 de novembre de 1976¹³ marcaria una alternativa pictòrica radical als comportaments de caràcter conceptual que predominaven en l'escena artística catalana.

Malgrat les nombroses transformacions individuals que han experimentat les obres de molts d'aquells artistes renovadors de l'abstracció espanyola, ja no hi ha dubte que el seu ferm compromís amb la pin-

tura explica, com ho fa el de molts altres artistes al voltant del món, que s'hagin superat sempre les tantes vegades anunciades “morts de la pintura”.

I en aquesta etapa de nova proliferació d'opcions pictòriques abstractes, l'obra de Joaquim Chancho té aquesta valuosa condició consistent a “existir” i “ser el seu propi món” a què al·ludíem anteriorment.

És aquest tret d'autenticitat el que explica que, més enllà de tendències i corrents, molts pintors abstractes que varen ocupar una posició relativament marginal en els moments d'exacerbació de la figuració (amb aquella “tornada triomfal de la pintura”), hagin estat posteriorment “recuperats” pel col·leccionisme internacional.

La de l'abstracció és, no s'oblidi, una línia genealògica que travessa no només les primeres avantguardes per creuar els diferents moments dels expressionistes, informalistes i geomètrics de mitjan segle XX i arribar fins a la contemporaneïtat última, fent coincidir en algun moment d'aquest “arc temporal” Kandinsky, Malevich i Mondrian amb Henry Michaux, Wols i Dubuffet, Barnett Newman, Rothko i Twombly amb Bridget Riley, Agnes Martin, Palazuelo, Marcia Hafif i Vija Celmins, Sean Scully i Palazuelo amb Gunter Förg, Imi Knoebel i, en una possible llarga llista de connexions, el mateix Joaquim Chancho amb ells.

11. Vegeu: Bob Nickas, op. cit., pàg. 43.

12. Vegeu: Guasch, Anna Maria: *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pàg. 297.

13. Comptant amb la participació de: Alfons Borrell, José Manuel Broto, Joaquim Chancho, Gerardo Delgado, Xavier Franquesa, Xavier Grau, José Luis Lasala, Carlos León, Eva

Lootz, Carles Pujol, Javier Rubio, Juan Suárez, Jordi Teixidor i Gonzalo Tena.

A través del joc i la geometria, o el repte de l'espontaneïtat

"Començ a treballar en una sèrie de pintures sobre paper desproveïdes de referències visuals en relació amb la naturalesa, en les quals apareixen figures geomètriques simples. Vermells i negres. Situacions espacials simples. ... La trobada amb allò que es mostra a si mateix."

Joaquim Chancho

"L'art abstracte significa per a mi una cosa: descobrir-me a mi mateix fins on pugui."

Hans Hofmann

Més enllà d'aquestes constants inqüestionables que situen la investigació pictòrica de Joaquim Chancho entorn dels conceptes del temps, l'espai, la forma o el color, hi ha un element de cohesió tant lingüística com de procediments, mètodes i processos que se sobreposa a qualsevol altra consideració d'ordre teòric a l'hora d'iniciar una lectura interpretativa del seu treball. Ens referim a l'experimentació, a aquest constant desig de trobar en la tela un reflex inesperat d'aquest pensament, aquesta emoció o aquesta reflexió davant la vida i l'entitat intangible de les idees que és realment la pintura.

Si bé ja hem dit que, formalment parlant, la trajectòria de Joaquim Chancho enllaça amb la tradició abstracta internacional atenent a dos criteris principals (el del predomini del gest o el de l'ordenació racional de la composició), ens interessa ara centrar l'atenció a explorar de forma tangencial tota aquesta diversitat de formes experimentals de la seva pintura que entren de ple en aquest domini del que hem anomenat "geometria humana".

Per comparació amb aquesta altra geometria molt més perfecta, i per tant racional i desproveïda de trets emotius, aquesta "geometria humana" a què ens referim ve a ser una visió de síntesi entre les formes de la geometria "pura" –regides per l'ordre del mesurable i racionalment comprensible (és a dir dels dominis amplis de la filosofia)– i aquestes altres derivades de l'associació amb la matèria primera de la naturalesa. Al capdavall, ¿què són si no totes les conquestes de l'arquitectura i el disseny (des dels recipients d'ús domèstic més primitius) sinó aplicacions imaginatives fruit de l'observació de la naturalesa? Si ho pensam bé, és tan sols un petit salt conceptual el que va des de l'ús dels recipients naturals –com les fulles grosses– a aquests altres sorgit de la mà de l'home. ¿I què són les cases humanes –i per extensió totes les formes de l'arquitectura– sinó desenvolupaments més sofisticats de tots els abrics naturals, com les coves, o fabricats, com els nius i altres emparets animals? Resultat del desenvolupament de l'intel·lecte, aquests exemples suposen "aplicacions imaginatives", és a dir "humanes" que, en la seva bellesa primitiva i imperfecta superen l'aspecte estrictament racional de la geometria científica.

No és estrany que el naixement de la geometria segueixi un curs paral·lel al de la filosofia i totes les ciències. En un dels seus brillants assaigs sobre la història de les formacions socials, Mircea Eliade,¹⁴ explora el conjunt de mites, ritus i símbols associats a dues figures bàsiques en les antigues formacions socials culturals: la del ferrer i la de l'alquimista. Ambdós personatges exemplificarien els dos coneixements principals de la matèria: la magicoreligiosa (hermètica, simbòlica, etc.) de l'alquimista i l'experimental del ferrer, que, curiosament, durant tant de temps caracteritzaven la formació de l'artista.

És en aquest singular punt intermedi entre la ciència i la naturalesa on nosaltres percebem el lloc simbòlic per excel·lència de la geometria

14. Vegeu: Mircea Eliade:
Herreros y alquimistas. Alianza
Editorial, Antropología, Madrid,
2001.

de Chancho. És aquest arquetip –descriu per Focillon– de l'artista que representa tant l'home prehistòric com el seu tipus més evolucionat, aquest que conserva tant el sentiment màgic del desconegut com la curiositat aguada per l'intel·lecte, el que pot representar la seva personalitat artística.

Johan Huizinga, el famós humanista holandès, va voler mostrar la insuficiència de les imatges convencionals de l'*Homo sapiens* i l'*Homo faber*. A la seva obra *Homo ludens*¹⁵ tracta de la connexió entre el joc i la funció creadora de cultura i, entre altres aspectes essencials, reflexiona sobre les “formes lúdiques de l'art” rastrejant les connexions entre les arts plàstiques i el joc des de l'antiguitat: “La competición lúdica, como impulso social, más vieja que la cultura misma, llenaba toda la vida y actuó de levadura de las formas de la cultura arcaica. El culto se despliega en juego sacro. La poesía nace jugando y obtiene su mejor alimento, todavía, de las formas lúdicas. La música y la danza fueron puros juegos. La sabiduría encuentra su expresión verbal en competiciones sagradas. El derecho surge de las costumbres de un juego social. Las reglas de la lucha con armas, las convenciones de la vida aristocrática, se levantan sobre formas lúdicas. La conclusión debe ser que la cultura, en sus fases primordiales, ‘se juega’.”¹⁶

Consustancial a aquesta idea de joc que caracteritza totes les formes socials exòtiques, arcaiques i primitives, el comportament lúdic es troba també en la gènesi i el desenvolupament de l'abstracció. No per massa sabuda, deixa de tenir sentit aquella anècdota d'un Kandinsky sorprès davant de la seva pròpia tela col·locada al revés. Des de les experimentacions visuals dels futuristes o els artistes cinètics, passant pels jocs visuals de Mondrian amb els seus famosos quadres del tra-

çat urbà de Manhattan, les sensuals “antropometries” d'Yves Klein, els emocionalment intensos drippings de Jackson Pollock o els espirituals “jocs” cromàtics de Mark Rothko, entre molts altres, la història de l'abstracció està impregnada d'aquest més o menys subtil component lúdic. L'abstracció és, sens dubte, aquest llenguatge fecund on coincideixen des del gest dramàtic i desesperat dels informalistes europeus dissolent i fragmentant la figura humana, fins a aquests traços juganers i plens de color de, per exemple, Günter Förg.

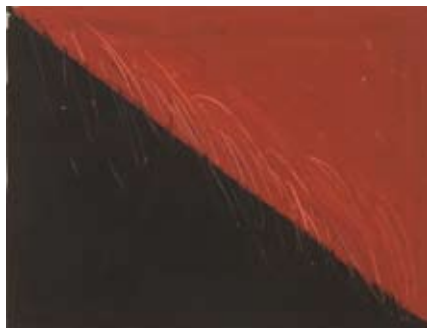
Des del nostre punt de vista, la pintura de Joaquim Chancho té un doble caràcter marcat: meditada i espontània, profunda en la seva vibració espiritual i suggestiva atès el seu caràcter experimental transformador de les formes i colors sobre la tela. Un “joc”, podríem admetre, amb molts matisos (és lúdic, poètic, intel·lectual) en el qual no hi ha res de banal o superficial. Més aviat, la persistència en el present d'aquest antiquíssim impuls consistent a experimentar, tocar, modelar i transformar simbòlicament la matèria, que tant ens condueix a les recerques de l'artesà i el xaman preindustrial com a l'esperit científic i racional d'última generació, per trobar a la pràctica artística el camp d'experiència per excel·lència d'una recerca comuna d'analogies visuals capaces de contenir conceptes universals de difícil representació.

Hans Georg Gadamer no solament va emfasitzar l'aspecte cognoscitiu de l'art, sinó també “el treball constructiu del joc de reflexió” que “resideix com a desafiament en l'obra com a tal”. El conegut filòsof fa notar “que, en un juego, todos son cojugadores. Y lo mismo debe valer para el juego del arte, a saber, que no hay ninguna separación del principio entre la propia confirmación de la obra de arte y el que la experimenta”.¹⁷

15. Vegeu Huizinga, Johan:
Homo ludens. Alianza Emecé.
Madrid, 1998 (1a edició de 1972).

16. Ibidem. Pàg. 205.

17. Vegeu Gadamer, Hans-Georg:
La actualidad de lo bello.
Introducción de Rafael Argullol.
Paidós, ICE-UAB Pensamiento
Contemporáneo, 15. Barcelona,
1998, pàg. 76 i 77.



Vermell i negre, 1969
50 x 65 cm

Blanc i vermell, 1969
65 x 50 cm

Pintura 08.22, 2008
150 x 150 cm

Pintura 08.17, 2008
150 x 150 cm

Com un lloc de síntesi on “vienen a dar” (acudint a l’expressió poètica de Jorge Guillén) el desig d’exploració del món i la necessitat d’espontaneïtat lúdica que conté aquell savi aforisme de Zhang Zao que, parlant de la “pinzellada única”, recordava François Cheng: “Afuera, tomar como modelo la creación; adentro, dejarse guiar por las fuentes del alma”,¹⁸ la pintura de Joaquim Chancho exemplifica aquesta dualitat innata de l’home executor i el pensador, del nin que juga i el científic que explora... sempre des d’aquesta vocació comunicativa que implica l’ésser social que és l’home.

No ens costa imaginar com la seva manera de treballar ha consistit en un constant exercici de concentració i renúncia, una forma d’íntima comunió amb la pintura que explica aquesta gran coherència que domina la seva tasca al llarg de més de quaranta anys. Pot ser que, tornant a François Cheng, això es degui que l’artista ha seguit aquesta fórmula tan difícil i alhora senzilla que aconsella: “Mediante el vacío, el corazón del hombre puede convertirse en la regla o en el espejo de sí mismo y del mundo, pues al poseer el vacío y al identificarse con el vacío originario, el hombre es la fuente de las imágenes y de las formas. Percibe el ritmo del espacio y del tiempo; domina la ley de la transformación.”¹⁹

18. Vegeu Cheng, François:
Vacío y plenitud. Ediciones
Siruela, Madrid, 1993, pàg. 65.
19. Ibidem, pàg. 54.

20. Vegeu Raillard, Georges:
Conversaciones con Miró. Edi-
torial Gedisa, S.A., Barcelona,
1993, pàg. 91.

I primer va ser el dibuix...

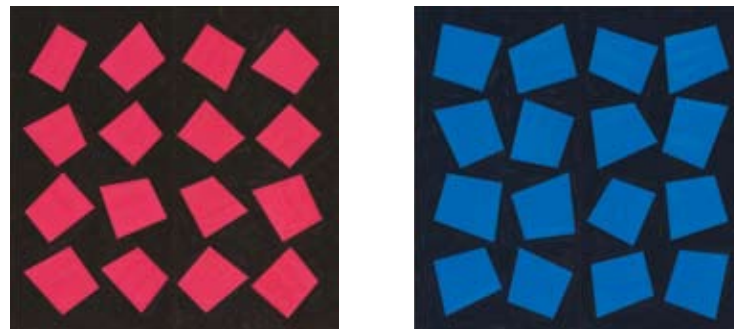
“Jo em vaig refugiar aquí, a Palma, i em vaig dir amb gran amargor: ‘Ara estàs llest: t’estiraràs a la platja i dibuixaràs a l’arena amb una canya. O amb el fum d’un cigarret... No podràs fer altra cosa. S’ha acabat tot’. Vaig tenir clarament aquesta impressió en el moment de Hitler i de Franco. La barrera total”.

“Si no treball perd l’equilibri, tinc idees negres. La feina és necessària per al meu equilibri moral. I com que llavors m’imaginava que ja no podria pintar, pensava que només podria fer dibuixos damunt l’arena que de seguida serien esborrats per les ones”.

Joan Miró²⁰

Com en la majoria dels casos, tot projecte, tota obra creada pels artistes visuals comença a cobrar la seva primera aparença per mitjà del dibuix. El dibuix és aquest apunt que després cobrarà la forma d’una obra “major”, aquest diari visual que recull idees i projectes, la primera forma d’experimentació abans d’assumir el repte de l’escala.

Cronològicament parlant, l’exposició de Joaquim Chancho “Al llinard de la geometria” s’inicia amb la contraposició d’un de les seves sèries més antigues de dibuixos (1969) i alguns dels seus grans formats pictòrics més recents. L’objectiu d’aquesta presentació conjunta d’aquests dos “pols” temporals és mostrar la persistència de les seves



Sèrie Sollerik 13, 2010
136 x 136 cm

Sèrie Sollerik 12, 2010
136 x 136 cm

idees artístiques i la coherència que ha mantingut al llarg del temps l'opció de l'artista.

En aquests dibuixos damunt paper en els quals predomina el contrast tonal del vermell i el negre sobre el blanc, l'artista deixava –i no casualment– molt clarament establertes les línies mestres, les coordenades formals i conceptuals que haurien de modelar tota la seva producció. Com pot observar-se en la selecció d'obres incloses en aquest projecte, l'ideari plàstic de l'artista no ha fet sinó desenvolupar les idees ja contingudes en tals dibuixos.

Dos vectors, el pla horitzontal i la vertical apareixen ja en aquestes dues sèries d'obres tan diferents i allunyades en el temps. Dues formes d'entendre l'empremta de la mà, sempre entre el gest i la geometria, entre la línia i la cal·ligrafia. Al predomini horitzontal i a la temporalitat “pausada” d'alguns d'aquests dibuixos s'oposa el gran dinamisme visual d'aquests grans formats que exemplifiquen l'impuls puixant d'una eclosió, una aparició immediata, com si la pintura fos en si mateixa una força incontenible. Ziga-zagues de colors radicalment oposades a la neutralitat dels fons, les diagonals de Chanco ens recorden per un instant aquell llamp que travessa el cel de *La tempesta* de Giorgione. Amb la mateixa lluminositat que aquest fulgor que creua la volta celeste, aquestes línies representen l'alè vital de la creació, el temps ràpid de l'energia, la inesperada aparició de la llum en la foscor, però, també associades a la verticalitat, suggereixen la projecció mental cap a con-

ceptes abstractes, l'espai infinit que s'expandeix més enllà dels límits de la tela o aquesta idea d'un ordre misteriós governant els dominis de la naturalesa. Aquests gruixats traços lineals de la pintura última de Chanco representen al seu torn una forma de comprendre el temps ràpid de la velocitat i la transmissió instantània que la nostra ment és capaç d'imaginar. Res semblant a això no podria haver cabut en la ment d'un observador de segles anteriors.²¹

De fet, es pot destacar que el dibuix té en aquesta exposició de Joaquim Chanco un protagonisme constant. Esquitxades algunes de les sales de pintures amb petits apunts i dibuixos damunt paper, el dibuix articula algunes de les més experimentals, com aquest espai en el qual es reuneixen les peces més recents de l'exposició, la *Sèrie Sollerik*, integrada per dibuixos de gran format realitzats amb formes geomètriques quadrangulars de colors vius retallades sobre fons neutres.

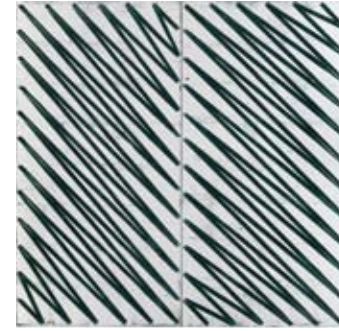
Especialment realitzat com “obra específica”, un gran dibuix mural torna a trencar la cronologia a l'ús, propiciant aquesta lectura transversal per l'obra de l'artista que explica que tornin a coincidir obres pictòriques d'una abstracció molt depurada –es diria que mística–, representatives de la producció dels anys setanta, amb aquesta intervenció efímera que les precedeix.

Poden canviar les sensacions visuals, els recursos formals i fins i tot el color, però el dibuix articula i sosté els pilars sobre els quals descansa

21. Recordi's la influència que han tingut les invencions i els progressos científics en la fenomenologia de la percepció. Com a exemples podem citar els miralls, lents i microscopi-

pis que –durant la revolució de l'òptica– van modificar la representació dels objectes i les persones durant el segle XV, o la introducció de la “sensació de velocitat” de la qual la pintura

de Turner és un dels exemples paradigmàtics a partir de la invenció del ferrocarril.



Recta inclinada, 1973
89 x 116 cm

Pintura 978, 2007
235 x 190 cm

Pintura 974, 2007
235 x 240 cm

Pintura 975, 2007
235 x 240 cm

tota l'obra de Joaquim Chancho. Fins i tot quan procedim a una observació més atenta de les seves pintures, haurem de concloure que és també el dibuix en les seves accepcions més diverses i manifestacions el nexa entre totes i cada una de les seves obres pictòriques. ¿Què són sinó “dibuixos” esquemàtics totes aquestes línies, formes quadrangulars, xarxes, entrellaçats o cal·ligrafies?

Malgrat que ens afirmam en el caràcter eminentment abstracte, és a dir no descriptiu o narratiu, de la pintura de Chancho, no podem passar per alt aquesta certa dualitat que explica que moltes de les seves formes geomètriques puguin lliurement ser “traduïdes” o “apreheses” com elaboracions d'altres que sí que existeixen “realment” en aquesta matèria tangible que és la realitat del món de les formes.

D'altra banda, aquest mateix aspecte accentua la ja implícita dualitat característica de la pintura de l'artista, sempre oscil·lant entre dos elements –un d'estàtic i un de dinàmic– en la creació de la composició. Deia Paul Klee que “el moviment és la font de tot canvi”²². No hi ha dubte que la geometria és a Chancho un agent dinamitzador, un recurs que mobilitza constantment les energies de la tela per dur-les a un altre punt literal i simbòlic, a una entitat diferent.

L'aprenentatge de la mirada

“La imatge que produïm és prova de nosaltres mateixos, dels nostres propis sentiments. La imatge que produïm és prova per si mateixa d'una revelació, real i concreta, que pot ser compresa per qualsevol que la miri sense les nostàlgics clucales de la història”.

Barnett Newman

És increïble la quantitat d'imatges mentals, sensacions i fins i tot conceptes abstractes que vénen a la nostra ment si continuam examinant el principal repertori de traços i formes lineals i volumètriques que caracteritzen les principals sèries de pintures geomètriques de Joaquim Chancho.

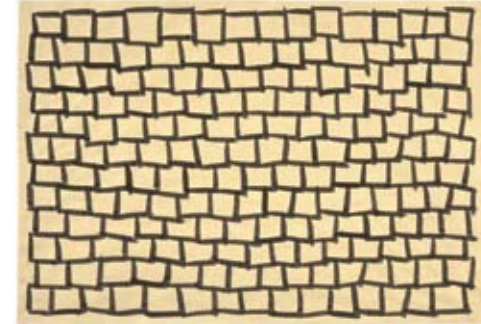
En aquest sentit, la recomanació del pintor americà Barnett Newman pot animar-nos a seguir algunes opcions alternatives. Si ens deixam dur, per exemple, per la lliure associació, podríem preguntar-nos pel gran nombre de similituds entre algunes de les formes geomètriques de Chancho i certes formes simbòliques de la interpretació de les quals s'ocupa al seu famós *Diccionario de símbolos* Juan Eduardo Cirlot.²³

El fet de si Chancho les tenia en compte o no quan les va deixar plasmades sobre la tela no és segurament tan important com si l'especta-

22. Vegeu Herschel B. Chipp: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1995, pàg. 205.

23. Vegeu Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1988 (N'hi ha diverses impressions de diferents editorials).

Per a les cites entre cometes sobre els significats de les formes al·ludides en aquesta part del text, hem acudit en tots els casos a la interpretació de Cirlot.



dor hi veu aquestes connexions simbòliques. Si, com diversos corrents de pensament apunten, és la mirada la que realment completa l'obra i tanca el cercle de la creació iniciat en l'estudi de l'artista, és a cada un de nosaltres a qui correspon desxifrar aquests aspectes subtils que, tanmateix, proporcionen nous arguments a les abstraccions de Joaquim Chancho. A continuació, seguirem aquest curs alternatiu "al llindar de la geometria" (i, gairebé, de l'abstracció) per fer aquesta lectura de la pintura de l'artista que ens suggereix el simbolisme d'aquestes formes universals que tant protagonisme tenen a la seva obra.

Moltes de les pintures de Chancho presenten formes lineals fines o gruixades, traços direccionals que més que la perfecta recta de la geometria recorden la direccionalitat "imperfecta" de la corda. Si la corda (com la cadena) és el símbol general del lligam, el "fil de plata" és també "una fina corda que es refereix al camí interior i sagrat que uneix la consciència exterior (intel·lectual) de l'home a la seva essència espiritual (al centre o palau de plata)". Curiosament, algunes de les obres més "ascètiques" de Chancho són composicions definides per la repetició de línies rectes. És el cas, entre altres, de *Recta inclinada*, una pintura de 1973 de gran contenció

En el cas de les composicions amb línies diagonals, com "llamps", cal recordar la relació d'aquesta forma amb la idea d'"il·luminació", així com l'energia i "terrible dinamisme" que la caracteritza. Segons algunes interpretacions, el llamp representa l'actuació del superior en

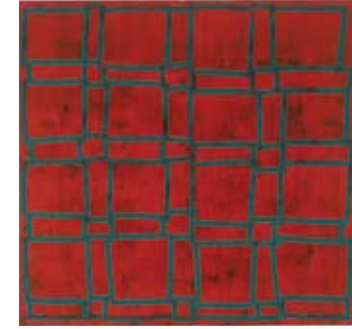
l'inferior. Alguns exemples significatius de composicions definides per formes diagonals (o "llamps") a la pintura de Chancho els trobam entre els grans formats de 2007 (pintures 974, 75, 76 i 78) i 2008 (pintures 08.17 i 08.22). El realment curiós és que aquestes formes ja varen ser apuntades per l'artista en alguns dels seus dibuixos de l'any 1969, com *Blanc i vermell* o *Vermell i negre*, que ja anuncia tant la combinació de dos colors radicals com la direccionalitat diagonal a la qual ens referim.

Quant a les formes quadrangulars, o escaquers, que defineix les composicions d'algunes de les seves pintures, és inevitable que la nostra imaginació ens porti cap al joc dels escacs i, fins i tot, als escaquers d'alguns terres en els quals la combinació del blanc i negre o qualsevol altra de positiu i negatiu, es relaciona amb la dualitat. Cirlot refereix que els escaquers de diferents colors modifiquen el seu sentit segons el simbolisme del color. D'altra banda, la significació de l'escaquer "concerneix a les idees de combinació, demostració, atzar, possibilitat i a l'esforç per dominar l'irracional i sotmetre'l en una estructura donada".

Si observam amb aquestes idees en ment algunes de les composicions de Chancho de l'any 2002 (pintures 283, 580 i 589, i dibuixos 019, 020, 023 i 069), haurem de reconèixer que –conscientment o inconscientment, fos o no voluntat de l'artista– aquestes obres reflecteixen aquestes idees a què acabam de referir-nos.

Dibuix 019, 2001
56 x 75 cm

Dibuix 069, 2002
54,5 x 79 cm



Pintura 662, 2004
210 x 380 cm

Pintura 283, 2002
190 x 190 cm

Pintura 589, 2003
175 x 175 cm

Pintura 580, 2003
175 x 185 cm

També la forma de la xarxa o garbuix apareix a la pintura de Joaquim Chancho amb certa assiduitat. Associada, segons Cirlot, als símbols d'embolcallament. La xarxa és l'arma dels déus urànics i dels que "pesquen a l'oceà de l'inconscient". La xarxa al·ludeix també al mantell estel·lar, a les estrelles i les constel·lacions, i es refereix a aquest espai infinit que és l'univers. No ens resulta sorprenent que sigui aquesta mateixa sensació d'infinitud el que domina en pintures que presenten formes similars, un bon exemple de les quals és el díptic titulat *Pintura 662* de l'any 2004.

Una altra estructura similar, la de l'entrellaçat, expressa en canvi el fort lligam amb "el real". Lligat, segons diu Cirlot, "al món de les aparences com a connexió indefinida de fenòmens en relació fatal", l'entrellaçat "expressa el moviment de l'existència a la recerca d'espai on desenvolupar-se, formant laberints i boscs inextricables encara que, en l'art, sovint molt ordenats i geomètrics".

Si veim alguns dels seus quadres des del punt de vista d'aquests simbolismes, no ens sorprendrà que l'abat de Montserrat, Josep Maria Soler, s'expressàs en aquests termes: "Jo que som monjo i que m'he mirat detingudament els dibuixos i els olis de Joaquim Chancho, he trobat valors plàstics que tenen molta similitud amb els valors típicament monàstics i contemplatius que constitueixen part del sistema neurològic de la meua vida".

Aprofundint en aquestes impressions, l'abat es referia a les qualitats contemplatives de la pintura silenciosa i pacientment realitzada, com

una salmòdia amb les seves cadències ben marcades, per Joaquim Chancho. En les trames i els enreixats veia el monjo "una metàfora de les relacions humanes" i, fins i tot, imatges com les d'un text, una música, aus esperant emprendre el vol...

És precisament aquesta doble qualitat que caracteritza la pintura de Chancho: d'una banda rigorosament abstracta i conceptual, autònoma en la seva exploració de les possibilitats del llenguatge no figuratiu; i alhora tan suggeridora i fàcilment relacionable amb impressions visuals, amb sensacions i imatges mentals (com les que descriu l'abat Soler), cosa que ens indueix a situar-la en aquest punt limítrof, en aquest prim interstici que s'obre entre la geometria com a procediment d'anàlisi i elaboració d'un espai donat a través de l'estructura i el color, i la geometria com estímul, vincle o ressort que projecta l'esmentat espai i els seus elements formals cap a altres imatges reals o simbòliques.

La pintura com a descobriment

"En el meu treball, el temps té un significat concret. Dibuir a llapis, per exemple, ocupa temps real."

Marcia Hafif

"El que és clar és que la nostra comprensió de l'espai ha canviat moltes vegades. Els matemàtics grecs, els físics britànics i els filòsofs alemanys, molta gent ha tingut una gran influència en com els humans hem desenvolupat les nostres idees sobre l'espai."

Rene Rietmeyer

Christine Buci-Glucksmann ha assenyalat que el segle XX "no ha deixat d'oposar o conjugar dos tipus d'abstracció. Una abstracció de tipus euclidià, la reixeta, amb els seus angles rectes i el seu caràcter mètric i estriat, a la manera de Mies van der Rohe o Mondrian. I una abstracció més orgànica, practicant la línia corba, el vòrtex i l'espiral, com en Gaudí, Smithson o l'últim Stella".²⁴ A aquests dos vessants s'haurien unit les últimes formes d'abstracció associades a l'estètica del virtual, aquestes que reivindiquen valors com fluïdesa, mobilitat, lleugeresa o flexibilitat.

Si repassam atentament la trajectòria pictòrica de Joaquim Chancho, observarem com, si bé mantenen les constants físiques pròpies de la pin-

tura tradicional²⁵ de les seves composicions se situen en un singular punt d'encreuament en el qual es troben les tres formes d'abstracció descrites per Buci-Glucksmann. És a dir, si bé afermen el seu caràcter pròpiament material, algunes de les pintures de l'artista denoten un coneixement d'aquesta classe de fluïdesa o mobilitat que un pintor de fa tan sols cinquanta anys desconixeria. Són possiblement aspectes subtils, però no podem posar en dubte que, d'alguna manera, el coneixement visual informat del seu temps fa la seva aparició en el treball de l'artista.

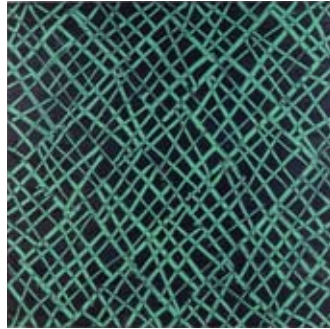
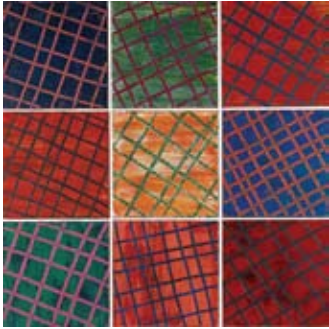
Des del nostre punt de vista, és en un lloc fronterer on els límits conceptuals de la pintura es dilueixen entre el temps del tangible i l'intangible, entre el concret i l'abstracte o el real i el simbòlic, on podem situar l'obra de Joaquim Chancho. La seva pintura, insistim, permet una lectura principal des de la tradició abstracta del segle XX, però, alhora, reflecteix l'empremta d'un coneixement temporal, el pes d'altres disciplines els avenços de les quals modifiquen la nostra comprensió de la realitat. És el cas paradigmàtic de la ciència i les noves tecnologies, els progressius descobriments relatius a la constitució o comportament de la matèria o l'univers de les quals amplien substancialment la nostra capacitat d'assimilar nous conceptes i imatges.

Seguint Rosalind Krauss,²⁶ hem de considerar el pes del que la prestigiosa assagista i professora denomina "automatisme inconscient" (és a dir, la càrrega personal d'imatges que cada persona porta per si mateixa) que es transfereix d'una manera intuïtiva al treball artístic (ella el quali-

24. Vegeu Buci-glucksann, Christine: *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*. Galilée, París, 2002, pàg. 240 .

25. Ens referim a tots els aspectes associats a la matèria, especialment als tàctils, de textura, relleu, etc.

26. Vegeu Krauss, Rosalind: *El inconsciente óptico*. Editorial Tecnos. Col·lecció Metròpolis, Madrid, 1993.



Pintura 536, 2003
180 x 180 cm

Pintura 769, 2005
150 x 150 cm

Pintura 982, 2007
190 x 190 cm

Dibuix 5, 2008
65 x 84 cm

fica com “inconscient òptic”). Així, la coneguda assagista ens convida a seguir l’interessant fil conductor que explica la simbiosi entre la inscripció d’una herència formal i simbòlica pròpia i els postulats d’un determinat context artístic. Saltant a través de diferents moviments, Kraus reflexiona sobre la intencionalitat de l’artista, situant en l’experiència vital d’aquell una de les bases constitutives de la seva tasca.

En el cas de Joaquim Chancho, som davant un pintor tan instintiu com intel·lectual que ha sabut conjugar en el secret de l’abstracció aquesta particular sensibilitat basada una forma de ser i estar al món associada a l’estimació per la bellesa i l’harmonia. Encara en els moments més rupturistes, Chancho persegueix vehementment l’equilibri. Encara quan els seus quadres tornen més visualment vistosos, existeix una poderosa tensió cap al bell, una qüestió en la qual volem deturar-nos a continuació.

Molt abans que Arthur Danto publicàs el seu incisiu assaig sobre “l’abús de la bellesa”,²⁷ el professor italià Stefano Zecchi havia deixat escrita en *La bellezza*²⁸ la seva vindicació sobre la funció constitutiva de la bellesa i la necessitat de recuperar la forma míticosimbòlica en la nostra relació amb el món. Basant-se en el Faust de Goethe, Zecchi es pronunciava sobre la desmitificació de la bellesa per part de la nostra cultura, portant a la ruptura de Cézanne i a la seva –per dir-ho com Merleau-Pointy– “pintura inhumana” –el punt de partida del paradigma estètic del segle XX. Des d’una perspectiva històrica, i realitzant un suggeridor recorregut

per l’estètica de l’art i la tradició de les avantguardes, Arthur Danto va sorprendre amb un assaig en el qual posava en qüestió la seva pròpia visió crítica respecte a l’anatema de la bellesa en l’art, particularment des dels anys seixanta. Sumant-se a altres veus crítiques, l’influent assagista reflexionava sobre la necessitat de revertir aquest “destronament” de la bellesa, replantejant què significa en aquests temps un concepte que la filosofia havia lligat directament a l’entitat d’una obra d’art. “Me gustaría –va escriure– formular ahora una especulación histórica, consistente en decir que la inmensa estima que seguimos profesando al arte en nuestros días es una herencia de esa visión exaltada de la belleza (...) Iré aún más lejos y sugeriré que si hoy en día la belleza tiene algún lugar en el arte es en relación con esas supervivencias, que están profundamente arraigadas en la conciencia humana.”²⁹

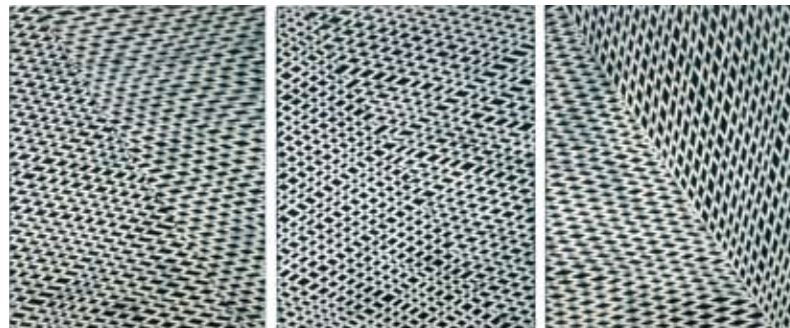
Ningú dubta que la idea de la bellesa es modifica en cada generació i que fins i tot tolerància davant l’exhibició de l’abjecte, la violència, la malaltia o la mort no són iguals avui que fa cent anys. Tanmateix, la major part dels éssers humans reconeix intuïtivament la bellesa. I per això, encara sense necessitat d’un coneixement exhaustiu de l’art contemporani, és fàcil que pintures com les de Joaquim Chancho tinguin aquesta capacitat per suggerir una certa idea de bellesa.

Puntualitzem tanmateix, que no es tracta d’una sinó de diverses formes de “bellesa” les que podem identificar a les pintures de l’artista. Un bon exemple de bellesa com a sinònim d’un naturalisme basat en la llumi-

27. Vegeu Danto, Arthur: *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Paidós, Barcelona, 2005.

28. Vegeu: Zecchi, Stefano: *La bellezza*. Editorial Tecnos. Col·lecció Metròpolis, Madrid, 1994.

29. Danto, Arthur. Op. cit., pàg. 67.



nositat de les formes obtingudes per mitjà del color ens l'ofereixen, entre d'altres, la pintura 536 de 2003, la pintura 769 de 2005 i la pintura 982 de 2007. Molt diferent és el tríptic 794, 795 i 796, de 2004, tot un exercici de subtilitat, pura poesia visual que no pot sinó entrar dins els cànons d'allò que complau el nostre esperit. També de bellesa ascètica però molt més rigorosa i continguda, la pintura sense títol de 1973 il·lustra aquesta classe d'harmonia mínima que se situa plenament en l'àmbit de les formes equilibrades i, per tant, belles.

D'una bellesa molt més "industrial", properes potser al món de l'objecte, els dibuixos 12 i 13 de la *Sèrie Solleric* ens proporcionen una nova imatge d'aquesta harmonia de les parts en la qual també reconeixem la bellesa. També pròxima a una estètica més funcional, dibuixos com el número 5 de 2008 tenen aquesta classe d'aparença que atreu la nostra mirada.

És, sens dubte, una de les constants de l'obra de Chanco, un tret tal vegada no sempre cercat per l'artista. Potser som nosaltres, els seus espectadors, els que fent ús del nostre propi inconscient òptic sabem apreciar aquesta classe de bellesa que segueix i es basa en els codis de l'art.

És així, seguint aquest fil argumental que es propaga per l'abstracció de tots els temps, com podem també parlar d'una forma d'entendre l'espai i descobrir la temporalitat d'un traç o el color d'un sentiment. Són més de cent anys d'aprenentatge de la mirada, una mica més d'un segle de

complicitat amb la creació d'aquestes potents metàfores visuals que ens ofereix constantment l'abstracció.

S'ha dit que l'últim reducte de l'art és la mirada de l'espectador. No podem afirmar que l'art es vegi confinat en cap classe de reductes, però sí que l'obra de Chanco produeix aquesta classe d'empatia que ens inducteix a fer-la nostra, imaginant mons, pensant temps, sentint aquestes visions alienes com a pròpies.

Cansats d'aquesta conspiració de la vacuïtat que ens assalta des de tants fronts, ens delectam descobrint els temps sedimentats de la pintura de Joaquim Chanco. Davant la bogeria de la visió simultània i fugaç que caracteritza la contemporaneïtat, la seva pintura ens situa davant aquell temps lent de la matèria forjant-se gradualment. Davant la "imatge-flux" de la pantalla, davant l'"ull-món" i la "bogeria de la visió a escala mundial", les pintures de Joaquim Chanco emfasitzen i sublimen el valor d'aquesta imatge interior que ens connecta amb coneixements profunds.

Temps, espai, forma, llum, color... són tan sols alguns dels conceptes la comprensió dels quals se'ns escaparia si no hi hagués qui com el pintor Joaquim Chanco continuàs aprofundint en aquesta via de descobriment inesperat que pot ser sense cap dubte un llenç.

PILAR RIBAL I SIMÓ
Palma, juny de 2010

Sense títol, 1973
130 x 130 cm

Triptic 794, 795, 796,
2004
190 x 450 cm