

# **JOAQUIM CHANCHO**

JOAQUIM CHANCHO. AL LLINDAR DE LA GEOMETRIA

## **PILAR RIBAL**

JOAQUIM CHANCHO: ESTE LIENZO INESPERADO

CASAL SOLLERIC, PALMA, 2010 - 2011

© PILAR RIBAL

# JOAQUIM CHANCHO: ESE LIENZO INESPERADO

*"Mientras por un lado el artista representa quizá al tipo más evolucionado, por el otro sigue siendo el hombre prehistórico. El mundo es para él fresco y nuevo, lo examina, lo disfruta con sentidos más aguzados que los del hombre civilizado; ha conservado el sentimiento mágico de lo desconocido, sobre todo la poética y la técnica de la mano."*

Henri Focillon

A lo largo de los más de cien años que van desde el inicio de la modernidad y los primeros movimientos de vanguardia, hemos asistido a una progresiva expansión de los dominios de lo artístico, tanto en lo que respecta a sus contenidos como a sus formas de expresión. Eximidos los artistas modernos de su obligación de representar el mundo, sus obras se fueron volviendo cada vez más especulativas, en una carrera por lo original y novedoso que convertiría el arte del siglo XX en un repertorio de opciones algunas de cuyas conquistas llegaron a pecar de efímeras y transitorias. En este proceso secular, la línea que empieza con la evolución de la pintura y la escultura alcanza hasta el happening y el performance, hasta el objeto industrial no manipulado y las nuevas tecnologías.

Como resultado de esta transformación, el concepto del "arte" y "lo artístico", difiere enormemente en la actualidad de lo que hace menos de un siglo era presentado como tal en los salones y galerías de arte. Una vez consumada la "desmaterialización de la obra de arte"<sup>1</sup>, la actitud, la acción e incluso el proyecto no necesariamente realizado forman parte del ámbito del arte contemporáneo. Y lo mismo sucede con la consideración acerca de la condición del artista, que no se refiere únicamente a personas formadas en técnicas y conocimientos formales sino también a especialistas en otras disciplinas. Es más, aunque conservan para sí la autoría de la obra, muchos creadores plásticos o visuales encargan hoy en día la ejecución material de sus realizaciones a otros profesionales. Algunos disponen de muchos ayudantes en sus talleres. En una pala-

1. Ver: Lucy R. Lippard:  
*Six Years. The dematerialization  
of the art object from 1962 to  
1972* (Seis años. La desmate-  
rialización del objeto artístico  
desde 1962 a 1972).

bra, para muchos artistas visuales –especialmente cuando se trata de artistas que trabajan con materiales industriales, así como en el caso de los creadores de arte electrónico, digital o en la red– la ejecución material o el dominio de recursos técnicos ha llegado a ser una cuestión secundaria.

Las obras que ilustran el punto de partida de la exposición de Joaquim Chancho “Al filo de la geometría” coinciden con un momento de máxima expansión de los límites del arte y siguen un curso paralelo a la emergencia de las nuevas prácticas artísticas a las que acabamos de aludir. Como veremos, Joaquim Chancho establecía las bases de su quehacer mientras el arte se fragmentaba, expandiendo su alcance y adoptando sus nuevas formas en textos, documentos, grabaciones, fotocopias, paseos u objetos. Cuando los artistas decidieron abandonar sus talleres y el happening y el performance salía a la calle. En aquellos años que clausuraban ese periodo de introspección en el que el fin de la Segunda Guerra Mundial sumió a Europa y la Gioconda “era llevada al metro” por unos estudiantes franceses. Entretanto se fraguaban nuevas formas de un arte intelectualizado –como el Conceptual o el Minimal– o banal –como el Pop–. Mientras todas esas cosas sucedían y el arte se abría a tantos nuevos frentes, un artista formado a la manera de las Bellas Artes, un hombre de lienzos y pigmentos, un profesor, empezaba su particular transitar por la pintura.

Y es sobre esta elección y este viaje que dura ya más de cuarenta años sobre lo que queremos reflexionar en una exposición que se centra en momentos muy puntuales de su trayectoria: esos en los que la geo-

metría articula el discurso del artista. Un discurso en el que aspectos como el uso simbólico o naturalista del color o el gesto trémulo de la mano recorriendo una y otra vez el lienzo resultan esenciales. Líneas finas, trazos gruesos, retículas, redes, marañas, caligrafías, formas cuadrangulares, polígonos... el repertorio de formas geométricas que ha permitido a Joaquim Chancho trabajar sobre el lienzo con esa frescura de la que habla Focillon en la cita que inaugura esta introducción es tan amplio como sugestivo y proporciona a su pintura tanta homogeneidad como diversidad.

Una y otra vez sus críticos han interpretado la vasta producción del artista desde la coherencia de una vía de experimentación y descubrimiento que pone su centro de gravedad en una concepción humana de la geometría y que alcanza un momento álgido a mediados de la primera década del siglo XXI, cuando Chancho realizará algunas de sus obras más personales y rompedoras.

Recurso fundamental de reflexión pictórica para varias generaciones de artistas, la geometría como sinónimo de razón se ha comparado en numerosas ocasiones a la emotividad espontánea del gesto. Desde Kandinsky y Malevich en adelante, la abstracción ha tendido a considerarse desde esta doble condición u oposición. Y sin embargo, como pretendemos dejar expuesto en estas páginas, existen ejemplos de artistas en cuyas obras el gesto y la geometría se hacen un solo recurso: otra clase de geometría capaz de interpelar el espacio con tanto rigor como sensualidad y emoción. Este es el caso de Joaquim Chancho, un artista que lleva a sus obras ese sentimiento “mágico de lo desconoci-

do”, un pintor que nos hace mirar la pintura como si cada cuadro fuera un nuevo horizonte, un nuevo umbral.

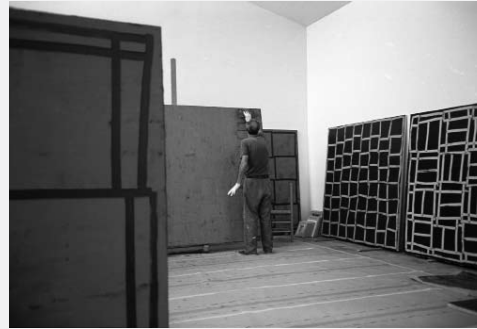
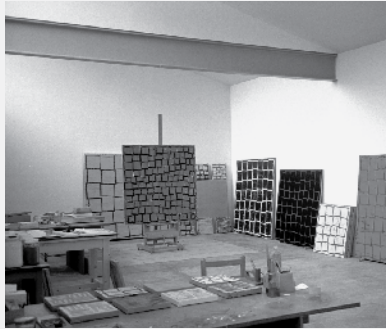
Y es que la obra de Chanco puede ser observada desde varias perspectivas diferentes. Desde la visión más ascética y espiritual que infiere la monocromía o el predominio del negro –desde ese vaciamiento formal y conceptual del lienzo que le conecta con la tradición visual y poética de la mística– su pintura forma parte de la tradición existencialista informal, de ese arte con conciencia que atraviesa la postguerra europea. Desde su opción más vitalista y exuberante –esa en la que emerge el elogio a la naturaleza y la celebración de la vida– su trabajo se desliza hacia la pura expresividad visual, a la exaltación de la pintura como espacio de existencia de lo humano.

Tiempo, espacio, luz, forma, color... todos los aspectos y conceptos hacia los que nos dirige la abstracción pictórica tras más de cien años de experimentación están contenidos, con inusual equilibrio, en la pintura de Joaquim Chanco. Son obras como las suyas las que nos han enseñado a volver a mirar el mundo, a materializar ideas y conceptos, a llevar más allá de sus restricciones las palabras y las cosas.

Aliada natural de la filosofía, es a través de la pintura abstracta que grandes pensadores como Kant, Hegel, Heidegger, Wittgenstein o nuestro Ortega, nos han mostrado la posibilidad de pensar en imágenes esos conceptos huidizos que se escapan a nuestra comprensión. Y es que abstracto es precisamente eso, aquello cuya existencia no se apoya en lo visible.

¿Quién sino Jackson Pollock con sus famosos *drippings* consiguió formatear en la memoria colectiva de la humanidad la mejor visión de una explosión y el viaje de los átomos? ¿Y no fue otro abstracto, Mark Rothko, quien nos proporcionó la más intensa sensación visual de esa experiencia trascendente que llamamos espiritualidad? ¿No fueron los gestos arrebatados de Wols o Mathieu la mejor metáfora del desgarramiento de un tiempo oscuro?

Aún hoy, cuando necesitamos el apoyo de imágenes que nos ayuden a pensar los nuevos retos que nos propone la ciencia, o simplemente nos asalta la necesidad de encontrar zonas visuales de evasión y contemplación que nos conecten con la intuición y la conciencia, una composición no figurativa irrumpe en el escenario para proporcionarnos ese alimento mental o espiritual que no hallaremos en la oleada de imágenes “reales” que configura nuestro entorno de información y conocimiento.



Estudio de El Pla de Santa María. 2001 y 2003

## Manteniendo el pulso a la pintura

*“La pintura no es sólo el objeto visual que llega a tu retina, es lo que hay detrás de él y dentro de él. No estoy interesado en “abstraer” o eliminar objetos, o en reducir la pintura a diseño, forma, línea y color. Pinto de este modo porque así puedo seguir introduciendo cada vez más cosas –drama, angustia, dolor, amor, una figura, un caballo, mis ideas sobre el espacio. A través de tus ojos eso se convierte en una emoción o en una idea. No importa si es distinta a la mía con tal de que provenga de una pintura que posee su propia integridad e intensidad.”*

Willem de Kooning

Concebidas como vehículo de esa comunicación íntima entre el artista y su público, todas las obras de Chanco, ya sean pinturas, dibujos, grabados e incluso fotografías como las que se incluyeron en su exposición “Diàlegs encreuats”<sup>2</sup> manifiestan, además del testimonio de una experiencia vital y una reflexión sobre el espacio como lugar donde se producen los acontecimientos de lo visible, un deseo de seguir desarrollando la pintura como una “opción de sentido” capaz de sobreponerse a los dictados de esos “guardianes de la fe”<sup>3</sup> de la crítica contemporánea.

En el prólogo del libro sobre “El arte después de la Modernidad” editado por Akal, Brian Wallis<sup>4</sup> reflexionaba sobre los límites de la repre-

sentación citando a Foucault respecto a la inquietud derivada de “la práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro” y esa circunscripción del saber determinada por las formas “arbitrarias e históricamente determinadas” de la representación. “Nuestro acceso a la realidad está mediado por el velo de la representación”, afirmaba, argumentando que el modelo representacional suponía la aceptación de “una autoridad en el proceso de segregación, acumulación, selección y clausura”, o, lo que es lo mismo –citando a Barthes– que “las representaciones son formaciones, pero también son deformaciones”.

Se trata de una discusión que ha ocupado un interés preferente en la teoría y la práctica de la pintura, especialmente desde que Andy Warhol “desmantelara” la tradición modernista de la representación de la realidad, haciendo de su materia literal el objeto de su trabajo artístico. La apropiación de los objetos banales (cajas de detergentes, latas de sopa, logos e iconos populares) que tuvo en el provocador artista de Nueva York a su más paradigmático representante, coincidía en el tiempo con la máxima separación de la pintura y la escultura de sus condiciones de existencia más constantes, esa que emprendieron el Arte Conceptual y el Minimalismo.

Fue en ese ambiente de declarada hostilidad hacia las formas tradicionales de la pintura y la escultura, que muchos jóvenes como Joaquim Chanco empezaron a sentar las bases de un trabajo artístico que, en este contexto de pesimismo respecto a la supervivencia de una forma

2. En esta exposición se presentaron fotografías de flores relacionadas con algunas pinturas del artista

3. Expresión de Thomas Lawson. Ver: “Última salida: la pintura”, en: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Brian Wallis (ed). Akal Arte Contemporáneo, Ediciones Akal, Madrid, 2001, pág. 154.

4. Op. cit. Prólogo de Brian Wallis, págs. XII y XIII.



de entender la pintura, representaba una voluntad de resistencia. La suya no era una opción de “negación”, ni desembocaba en la aniquilación de una tradición que, inaugurada por Cézanne, pasaba por sus horas más bajas. Más bien, se trataba de mantener su pulso a la pintura con el argumento del sentido íntimo que ésta podía tener para el artista y su público. Ad Reinhardt dijo en una ocasión: “Me gustaría hacer una pregunta sobre la exacta implicación de una obra de arte. ¿Qué clase de amor o de dolor hay en ella? En un cuadro, yo no comprendo el amor hacia nada que no sea el amor de pintar.”<sup>5</sup>

Al igual que otros muchos artistas de su generación, Joaquim Chancho siguió pintando, convencido de que la abstracción era su forma personal de explorar las muchas vías, matices y posibilidades de ese lenguaje que otros tal vez habían abandonado tal vez prematuramente en aras de esa supuesta necesidad de superación de cada nueva conquista formal a la tradición. Tal vez porque, una forma de arrinconar el escepticismo que imponían los tiempos, era considerar la pintura como esa “red de representaciones nunca conclusa” de la que habla Thomas Lawson<sup>6</sup> y en la que podrían entrar –si se nos permite la licencia– todas las representaciones parciales que, sumadas, han vitalizado el lenguaje de la abstracción a lo largo de las últimas décadas.

En su texto de presentación de la monografía dedicada a los “nuevos elementos de la abstracción”<sup>7</sup>, Bob Nickas apunta a la escasa dependencia de la pintura no figurativa respecto a la representación como una de las

razones que explican la reciente proliferación de los nuevos elementos formales que entran en el ámbito de esta opción pictórica. A través de las obras de ochenta artistas internacionales, Nickas revisa la continuidad de opción artística sobre la que, como decía Ad Reinhardt, “es más difícil escribir o hablar que sobre cualquier otro tipo de pintura porque su contenido no está relacionado con un tema o una historia”<sup>8</sup>.

Así, mientras la figuración nos ofrece sus nuevas interpretaciones realistas, la abstracción sigue proporcionándonos una imagen mental que expresa emociones, ideas e impresiones que van más allá de lo visible. Siguiendo el hilo conductor de las reflexiones de Nickas, “tal vez la pintura abstracta se ha convertido en una forma de ficción imaginativa (...) La pintura abstracta puede tratar de sí misma, ser su propio mundo, uno que se revela a sí mismo lentamente a través del tiempo y que puede no parecernos exactamente de la misma forma de un día al siguiente”<sup>9</sup>.

Es esa autonomía de la pintura abstracta como una forma de “ver lo que el artista quiere ver en un momento dado”<sup>10</sup> lo que precisamente explicaría la actual proliferación de tendencias abstractas en el contexto internacional. Bob Nickas propone una clasificación según predominen en las pinturas los siguientes rasgos: hibridez, ritmo y opticalidad, color y estructura, abstracción hallada o excéntrica, y forma, espacio y escala, dejando un apartado para lo que llama “el acto de la pintura”.

Pintando la *Serie Solleric* en el estudio de El Pla de Santa Maria. 2010

5. Ver: Herschel B. Chipp.

Op. cit, pág. 602.

6. Op. cit, pág.164

7. Ver: Nickas, Bob:

*Painting Abstraction. New*

*Elements in Abstract Painting.*

Phaidon Press Limited, London/  
New York, 2009

8. Op. cit, pág. 6.

9. Op. cit, pág. 7

10. Op. cit, pág. 7

**Página siguiente**  
 Joaquim Chancho en  
 su estudio de El Pla  
 de Santa Maria con la  
*Serie Solleric*. 2010

Un examen de las propuestas de los artistas seleccionados, arroja la conclusión de que la obra de Joaquim Chancho es también susceptible de ser analizada desde varios de estos aspectos diferenciales que, para Nickas, son condición de “novedad” en el ámbito de la abstracción. Así, por ejemplo, algunas de sus pinturas de tramas o retículas poseen puntos de contacto con la interpretación en clave abstracta del Pentágono o la Casa Blanca que firma Wayne Gonzales,<sup>11</sup> incluido en el capítulo de “hibridismos”. Lo mismo sucede con algunas de las pinturas de Xylor Jane, David Malek, Anja Schwörer, James Sienna, Esther Stocker, Dan Walsh (representativos de la variante de “ritmo y opticalidad”), en Ann Pibal y Jens Wolf (incluidos en el capítulo de “color y estructura”), en Peter Peri (integrante de “forma, espacio y escala”) y en Rudolf Stingel (que ejemplifica “el acto de la pintura”). En todos estos artistas, la geometría adquiere una importancia equivalente a su protagonismo en la pintura de Joaquim Chancho. Pero ni el artista catalán ni otros muchos pintores de su generaciones o siguientes integran la selección –básicamente centrada en la escena artística neoyorquina reciente– de Nickas.

En lo que respecta al arte español, Joaquim Chancho pertenece a esa generación de artistas que –Anna Maria Guasch<sup>12</sup> “permanecieron con la mirada fija en el arte español de los setenta e incluso de los sesenta”. Una exposición emblemática, “Pintura 1”, presentada por la Fundació Joan Miró de Barcelona entre el 19 de octubre y el 20 de noviembre de 1976<sup>13</sup> marcaría una alternativa pictórica radical a los comportamientos de carácter conceptual que predominaban en la escena artística catalana.

11. Ver Nickas, Bob.  
 Op. cit, pág. 43

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

13. Contando con la participación de: Alfons Borrell, José Manuel Broto, Joaquim Chancho, Gerardo Delgado, Xavier Franquesa, Xavier Grau, José Luis Lasala, Carlos León, Eva

A pesar de las numerosas transformaciones individuales que han experimentado las obras de muchos de aquellos artistas renovadores de la abstracción española, no hay duda ya de que su firme compromiso con la pintura explica, como lo hace el de otros muchos artistas alrededor del mundo, que se hayan superado siempre las tantas veces anunciadas “muertes de la pintura”.

Y en esta etapa de nueva proliferación de opciones pictóricas abstractas, la obra de Joaquim Chancho posee esa valiosa condición consistente en “existir” y “ser su propio mundo” a la que aludíamos anteriormente.

Es este rasgo de autenticidad el que explica que, más allá de tendencias y corrientes, muchos pintores abstractos que ocuparon una posición relativamente marginal en los momentos de exacerbación de la figuración (con aquella la “vuelta triunfal de la pintura”), hayan sido posteriormente “recuperados” por el coleccionismo internacional.

La de la abstracción es, no se olvide, una línea genealógica que atraviesa no sólo las primeras vanguardias para cruzar los distintos momentos de los expresionistas, informalistas y geométricos de mediados del siglo XX y llegar hasta la contemporaneidad última, haciendo coincidir en algún momento de ese “arco temporal” a Kandinsky, Malevich y Mondrian con Henry Michaux, Wols y Dubuffet, a Barnett Newmann, Rothko y Twombly con Bridget Riley, Agnes Martin, Palazuelo, Marcia Hafif y Vija Celmins, a Sean Scully y Palazuelo con Gunter Förg, Imi Knoebel y, en una posible larga lista de conexiones, al propio Joaquim Chancho con ellos.

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



### **A través del juego y la geometría, o el reto de la espontaneidad**

*“Empiezo a trabajar en una serie de pinturas sobre papel desprovistas de referencias visuales en relación a la naturaleza, en las cuales aparecen figuras geométricas simples. Rojos y negros. Situaciones espaciales simples. ... El encuentro con aquello que se muestra a sí mismo.”*

Joaquim Chancho

*“El arte abstracto significa para mí una cosa: descubrirme a mí mismo hasta donde pueda.”*

Hans Hofmann

Más allá de esas constantes incuestionables que sitúan la investigación pictórica de Joaquim Chancho en torno a los conceptos del tiempo, el espacio, la forma o el color, hay un elemento de cohesión tanto lingüística como de procedimientos, métodos y procesos que se sobrepone a cualquier otra consideración de orden teórico a la hora de iniciar una lectura interpretativa de su trabajo. Nos referimos a la experimentación, a ese constante deseo de hallar en el lienzo un reflejo inesperado de ese pensamiento, esa emoción o esa reflexión ante la vida y la entidad intangible de las ideas que es realmente la pintura.

Si bien ya dijimos que, formalmente hablando, la trayectoria de Joaquim Chancho enlaza con la tradición abstracta internacional atendiendo a dos criterios principales: el del predominio del gesto o el de la ordenación racional de la composición; nos interesa ahora centrar la atención en explorar de forma tangencial toda esa diversidad de formas experimentales de su pintura que entran de lleno en ese dominio de lo que hemos llamado “geometría humana”.

Por comparación con esa otra geometría mucho más perfecta, y por tanto racional y desprovista de rasgos emotivos, esta “geometría humana” a la que nos referimos viene a ser una visión de síntesis entre las formas de la geometría “pura” –regidas por el orden de lo medible y racionalmente comprensible (es decir de los dominios amplios de la filosofía)– y esas otras derivadas de la asociación con la materia prima de la naturaleza. Al fin y al cabo, ¿qué son sino todas las conquistas de la arquitectura y el diseño (desde los más primitivos recipientes de uso doméstico) sino aplicaciones imaginativas fruto de la observación de la naturaleza?. Si lo pensamos bien, es tanto sólo un pequeño salto conceptual el que media desde el uso de los recipientes naturales –como las hojas de gran tamaño– a esos otros surgido de la mano del hombre. Y qué son las casas humanas –y por extensión todas las formas de la arquitectura– sino desarrollos más sofisticados de todos los abrigos naturales, como las cuevas, o fabricados, como los nidos y demás cobijos animales? Resultado del desarrollo del intelecto, estos ejemplos suponen “aplicaciones imaginativas”, es decir “humanas” que, en su belleza primitiva e imperfectas superan el aspecto estrictamente racional de la geometría científica.

No es extraño que el nacimiento de la geometría siga un curso paralelo al de la filosofía y todas las ciencias. En uno de sus brillantes ensayos sobre la historia de las formaciones sociales, Mircea Eliade<sup>14</sup>, explora el conjunto de mitos, ritos y símbolos asociados a dos figuras básicas en las antiguas formaciones sociales culturales: la del herrero y la del alquimista. Ambos personajes ejemplificarían los dos conocimientos principales de la materia: la mágico-religiosa (hermética, simbólica, etc.) del alquimista y la experimental del herrero, que, curiosamente, durante tanto tiempo caracterizaban la formación del artista.

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



Es en ese singular punto intermedio entre la ciencia y la naturaleza donde nosotros percibimos el lugar simbólico por excelencia de la geometría de Chanco. Es ese arquetipo –descrito por Focillon– del artista que representa tanto al hombre prehistórico como a su tipo más evolucionado, ese que conserva tanto el sentimiento mágico de lo desconocido como la curiosidad aguzada por el intelecto, el que puede representar su personalidad artística.

Johan Huizinga, el famoso humanista holandés, quiso mostrar la insuficiencia de las imágenes convencionales del “homo sapiens” y el “homo faber”. En su obra “homo ludens”<sup>15</sup> trata de la conexión entre el juego y la función creadora de cultura y, entre otros aspectos esenciales, reflexiona sobre las “formas lúdicas del arte” rastreando las conexiones entre las artes plásticas y el juego desde la antigüedad: “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’.”<sup>16</sup>

Consustancial a esa idea de juego que caracteriza a todas las formas sociales exóticas, arcaicas y primitivas, el comportamiento lúdico se halla también en la génesis y el desarrollo de la abstracción. No por demasiado sabida, deja de tener sentido aquella anécdota de un Kandinsky sorprendido ante su propio lienzo colocado al revés. Desde las experimentaciones visuales de los futuristas o los artistas cinéticos, pasando por

los juegos visuales de Mondrian con sus famosos cuadros del trazado urbano de Manhattan, las sensuales “antropometrías” de Yves Klein, los emocionalmente intensos *drippings* de Jackson Pollock o los espirituales “juegos” cromáticos de Mark Rothko, entre otros muchos, la historia de la abstracción está impregnada de ese más o menos sutil componente lúdico. La abstracción es, desde luego, ese lenguaje fecundo donde coinciden desde el gesto dramático y desesperado de los informalistas europeos disolviendo y fragmentando la figura humana, hasta esos trazos juguetones y llenos de color de, por ejemplo, Günter Förg.

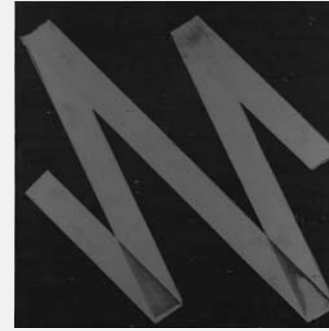
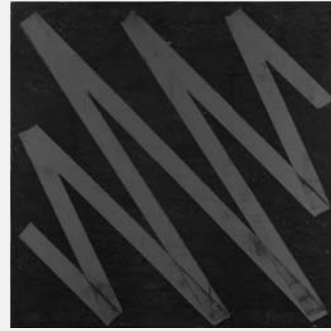
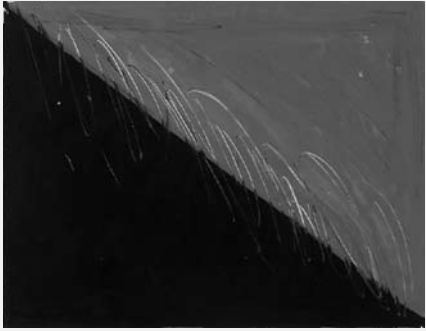
Desde nuestro punto de vista, la pintura de Joaquim Chanco posee un marcado doble carácter: meditada y espontánea, profunda en su vibración espiritual y sugestiva dado su carácter experimental transformador de las formas y colores sobre el lienzo. Un “juego”, podríamos admitir, con muchos matices (es lúdico, poético, intelectual) en el que nada hay de banal o superficial. Más bien, la persistencia en el presente de ese antiquísimo impulso consistente en experimentar, tocar, moldear y transformar simbólicamente la materia, que nos tanto conduce a las búsquedas del artesano y el chamán preindustrial como al espíritu científico y racional de última generación, para hallar en la práctica artística el campo de experiencia por excelencia de una búsqueda común de analogías visuales capaces de contener conceptos universales de difícil representación.

Hans Georg Gadamer no sólo enfatizó el aspecto cognoscitivo del arte, sino también “el trabajo constructivo del juego de reflexión” que “reside como desafío en la obra como tal”. El conocido filósofo hace 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”<sup>17</sup>.

15. Ver Huizinga, Johan: *Homo ludens*. Alianza Emecé. Madrid, 1998 (1ª edición de 1972).

16. Ibidem. Pág. 205.

17. Ver: Gadamer, Hans-Georg: *La actualidad de lo bello. Introducción de Rafael Argullol*. Paidós, I.CE.-U.A.B. Pensamiento Contemporáneo, 15. Barcelona, 1998, págs. 76 y 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

Como un lugar de síntesis donde “vienen a dar” (acudiendo a la expresión poética de Jorge Guillén) el deseo de exploración del mundo y la necesidad de espontaneidad lúdica que contiene aquel sabio aforismo de Zhang Zao que, hablando de la “pincelada única”, recordaba François Cheng: “Afuera, tomar como modelo la creación; adentro, dejarse guiar por las fuentes del alma”<sup>18</sup>, la pintura de Joaquim Chancho ejemplifica esa dualidad innata del hombre hacedor y el pensador, del niño que juega y el científico que explora... siempre desde esa vocación comunicativa que implica el ser social que es el hombre.

No nos cuesta imaginar cómo su modo de trabajar ha consistido en un constante ejercicio de concentración y renuncia, una forma de íntima comunión con la pintura que explica esa gran coherencia que domina su quehacer a lo largo de más de cuarenta años. Puede que, volviendo a François Cheng, ello se deba a que el artista ha seguido esta fórmula tan difícil y a la vez sencilla que aconseja: “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.”<sup>19</sup>

### Y primero fue el dibujo...

*“Yo me refugié aquí, en Palma, y me dije con gran amargura: “Ahora estás listo: te vas a tender sobre la playa y dibujarás en la arena con una caña. O con el humo de un cigarrillo... No podrás hacer otra cosa. Se ha acabado todo”. Tuve claramente esa impresión en el momento de Hitler y de Franco. La barrera total.”*

*“Si no trabajo pierdo el equilibrio, tengo ideas negras. El trabajo es necesario para mi equilibrio moral. Y como entonces me imaginaba que ya no podría pintar, pensaba que sólo podría hacer dibujos sobre la arena que en seguida serían borrados por las olas.”*

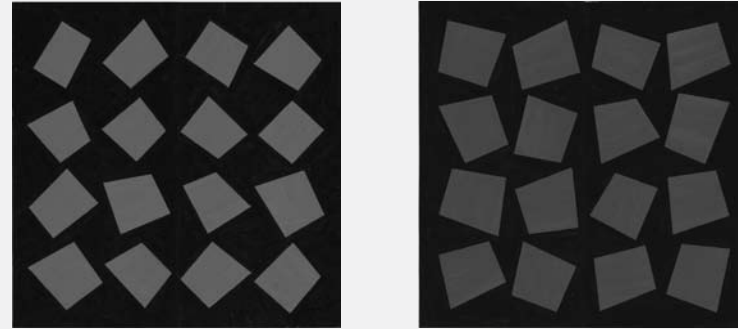
Joan Miró<sup>20</sup>

Como en la mayoría de los casos, todo proyecto, toda obra creada por los artistas visuales empieza a cobrar su primera apariencia por medio del dibujo. El dibujo es ese apunte que luego cobrará la forma de una obra “mayor”, ese diario visual que recoge ideas y proyectos, la primera forma de experimentación antes de asumir el reto de la escala.

Cronológicamente hablando, la exposición de Joaquim Chancho “Al filo de la geometría” se inicia con la contraposición de una de sus series más antiguas de dibujos (1969) y algunos de sus grandes formatos pictóricos más recientes. El objetivo de esta presentación conjunta de estos dos “polos” temporales es mostrar la persistencia de sus ideas

18. Ver Cheng, François:  
*Vacío y plenitud*. Ediciones  
Siruela, Madrid, 1993, pág. 65.  
19. *Ibidem*, pág. 54.

20. Ver: Raillard, Georges:  
*Conversaciones con Miró*. Edi-  
torial Gedisa, S.A., Barcelona,  
1993, pág. 91.



**Série Sollerik 13, 2010**  
136 x 136 cm

**Série Sollerik 12, 2010**  
136 x 136 cm

artísticas y la coherencia que ha mantenido a lo largo del tiempo la opción del artista.

En estos dibujos sobre papel en los que predomina el contraste tonal del rojo y el negro sobre el blanco, el artista dejaba –y no casualmente– muy claramente establecidas las líneas maestras, las coordenadas formales y conceptuales que habrían de modelar toda su producción. Como puede observarse en la selección de obras incluidas en este proyecto, el ideario plástico del artista no ha hecho sino desarrollar las ideas ya contenidas en tales dibujos.

Dos vectores, el plano horizontal y la vertical aparecen ya en estas dos series de obras tan distintas y alejadas en el tiempo. Dos formas de entender la huella de la mano, siempre entre el gesto y la geometría, entre la línea y la caligrafía. Al predominio horizontal y a la temporalidad “pausada” de algunos de estos dibujos se opone el gran dinamismo visual de estos grandes formatos que ejemplifican el impulso pujante de una eclosión, una aparición inmediata, como si la pintura fuera en sí misma una fuerza incontenible. Zigzags de colores radicalmente opuestos a la neutralidad de los fondos, las diagonales de Chanco nos recuerdan por un instante aquel rayo que atraviesa el cielo de “La tempestad” de Giorgione. Con la misma luminosidad que ese fulgor que cruza la bóveda celeste, esas líneas representan el aliento vital de la creación, el tiempo rápido de la energía, la inesperada aparición de la luz en la oscuridad, pero

también, asociadas a la verticalidad, sugieren la proyección mental hacia conceptos abstractos, el espacio infinito que se expande más allá de los límites del lienzo o esa idea de un orden misterioso gobernando los dominios de la naturaleza. Estos gruesos trazos lineales de la pintura última de Chanco, representan a su vez una forma de comprender el tiempo rápido de la velocidad y la transmisión instantánea que nuestra mente es capaz de imaginar. Nada parecido a ello podría haber cabido en la mente de un observador de siglos anteriores<sup>21</sup>.

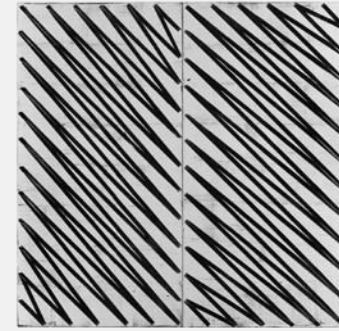
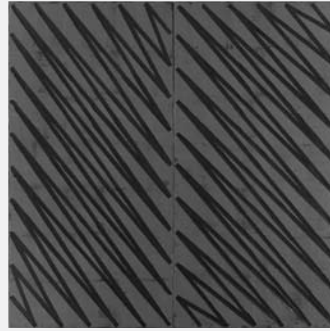
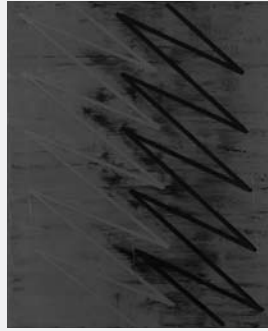
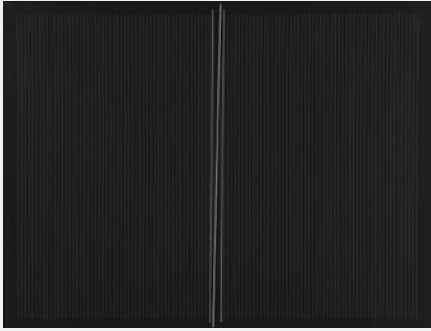
De hecho, cabe destacar que el dibujo tiene en esta exposición de Joaquim Chanco un protagonismo constante. Salpicadas varias de las salas de pinturas con pequeños apuntes y dibujos sobre papel, el dibujo articula algunas de las más experimentales, como ese espacio en el que se reúnen las piezas más recientes de la exposición, la “Série Sollerik”, integrada por dibujos de gran formato realizados con formas geométricas cuadrangulares de colores vivos recortadas sobre fondos neutros.

Especialmente realizado como “obra específica”, un gran dibujo mural vuelve a quebrar la cronología al uso, propiciando esa lectura transversal por la obra del artista que explica que vuelvan a coincidir obras pictóricas de una abstracción muy depurada –se diría que mística– representativas de la producción de los años setenta, con esa intervención efímera que las precede.

21. Recuérdese la influencia que han tenido las invenciones y los progresos científicos en la fenomenología de la percepción. Como ejemplos, podemos citar los espejos, lentes y microsco-

pios que -durante la revolución de la óptica- modificaron la representación de los objetos y las personas durante el siglo XV, o la introducción de la “sensación de velocidad” de la que la

pintura de Turner es uno de sus ejemplos paradigmáticos a partir de la invención 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

Pueden cambiar las sensaciones visuales, los recursos formales y hasta el color, pero el dibujo articula y sostiene los pilares sobre los que descansa toda la obra de Joaquim Chancho. Incluso cuando procedamos a una observación más atenta de sus pinturas, habremos de concluir que es también el dibujo en sus más diversas acepciones y manifestaciones el nexa entre todas y cada una de sus obras pictóricas. ¿Qué son sino “dibujos” esquemáticos todas esas líneas, formas cuadrangulares, redes, entrelazados o caligrafías?

Pese a que nos afirmamos en el carácter eminentemente abstracto, es decir no descriptivo o narrativo, de la pintura de Chancho, no podemos pasar por alto esa cierta dualidad que explica que muchas de sus formas geométricas puedan ser libremente “traducidas” o “aprehendidas” como elaboraciones de otras que sí existen “realmente” en esa materia tangible que es la realidad del mundo de las formas.

Por otro lado, este mismo aspecto acentúa la ya implícita dualidad característica de la pintura del artista, siempre oscilando entre dos elementos –uno estático y uno dinámico– en la creación de la composición. Decía Paul Klee que “el movimiento es la fuente de todo cambio”<sup>22</sup>. No cabe duda de que la geometría es en Chancho un agente dinamizador, un recurso que moviliza constantemente las energías del lienzo para llevarlas a otro punto literal y simbólico, a una entidad distinta.

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

23. Ver Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1988 (existen varias impresiones de distintas editoriales). Para los

entrecorillados sobre los significados de las formas aludidas en esta parte del texto, hemos acudido en todos los casos a la interpretación de Cirlot.

## El aprendizaje de la mirada

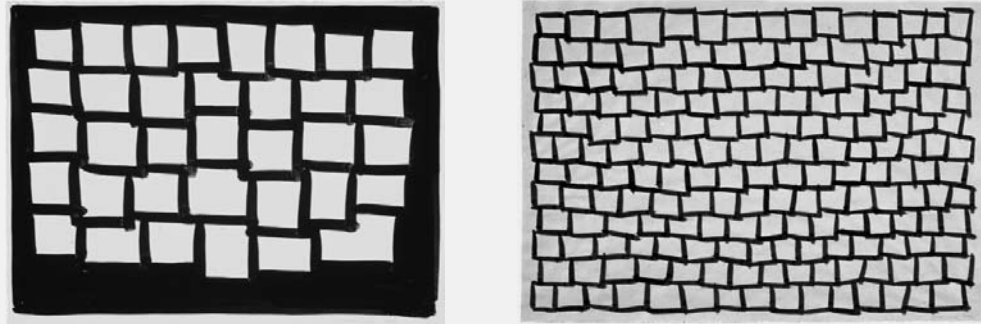
*“La imagen que producimos es prueba de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es prueba por sí misma de una revelación, real y concreta, que puede ser comprendida por cualquiera que la mire sin las nostálgicas anteojeras de la historia.”*

Barnett Newman

Es increíble la cantidad de imágenes mentales, sensaciones e incluso conceptos abstractos que vienen a nuestra mente si seguimos examinando el principal repertorio de trazos y formas lineales y volumétricas que caracterizan las principales series de pinturas geométricas de Joaquim Chancho.

En este sentido, la recomendación del pintor americano Barnett Newman puede animarnos a seguir algunas opciones alternativas. Si nos dejamos llevar, por ejemplo, por la libre asociación, podríamos preguntarnos por el gran número de similitudes entre algunas de las formas geométricas de Chancho y ciertas formas simbólicas de cuya interpretación se ocupa en su famoso “Diccionario de símbolos” de Juan Eduardo Cirlot<sup>23</sup>.

El hecho de si Chancho las tenía en cuenta o no cuando las dejó plasmadas sobre el lienzo no es seguramente tan importante cómo si el es-



pectador ve en ellas esas conexiones simbólicas. Si, como varias corrientes de pensamiento apuntan, es la mirada la que realmente completa la obra y cierre el círculo de la creación iniciado en el estudio del artista, es a cada uno de nosotros a quien corresponde descifrar esos aspectos sutiles que, sin embargo, proporcionan nuevos argumentos a las abstracciones de Joaquim Chancho. A continuación, vamos a seguir ese curso alternativo “al hilo de la geometría” (y, casi, de la abstracción) para hacer esa lectura de la pintura del artista que nos sugiere el simbolismo de esas formas universales que tanto protagonismo tienen en su obra.

Muchas de las pinturas de Chancho presentan formas lineales finas o gruesas, trazos direccionales que más que la perfecta recta de la geometría recuerdan la direccionalidad “imperfecta” de la cuerda. Si la cuerda (como la cadena) es el símbolo general de la ligazón, el “hilo de plata” es también “una fina cuerda que se refiere al camino interior y sagrado que une la conciencia exterior (intelectual) del hombre a su esencia espiritual (al centro o palacio de plata). Curiosamente, algunas de las obras más “ascéticas” de Chancho son composiciones definidas por la repetición de líneas rectas. Es el caso, entre otras, de “Recta inclinada”, una pintura de 1973 de gran contención

En el caso de las composiciones con líneas diagonales, como “rayos”, hay que recordar la relación de esta forma con la idea de “iluminación”, así como la energía y “terrible dinamismo” que la caracteriza. Según algunas interpretaciones, el rayo representa la actuación de lo superior

en lo inferior. Algunos ejemplos significativos de composiciones definidas por formas diagonales (o “rayos”) en la pintura de Chancho los encontramos entre los grandes formatos de 2007 (pinturas 974, 975, 976 y 978) y 2008 (pinturas 08.17 y 08.22). Lo realmente curioso es que estas formas ya fueron apuntadas por el artista en algunos de sus dibujos del año 1969, como “Blanc i vermell” o “Vermell i negre”, que ya anuncian tanto la combinación de dos colores radicales como la direccionalidad diagonal a la que nos referimos.

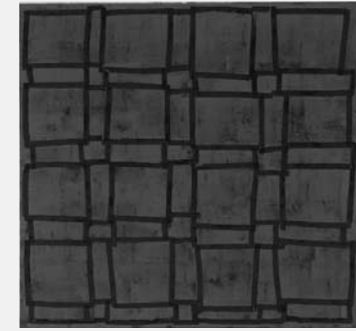
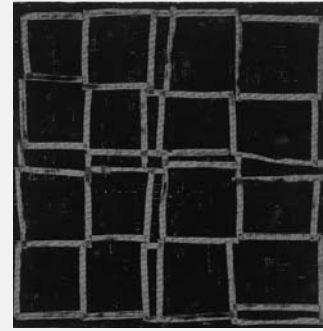
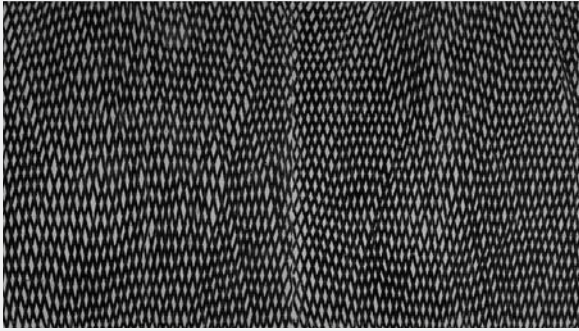
En cuanto a las formas cuadrangulares, o dameros, que definen las composiciones de algunas de sus pinturas, es inevitable que nuestra imaginación nos lleve hacia el juego del ajedrez e, incluso, a los dameros de algunos suelos en los que la combinación del blanco y negro o cualquier otra de positivo y negativo, se relaciona con la dualidad. Cirlot refiere que los dameros de diferentes colores modifican su sentido según el simbolismo del color. Por otro lado, la significación del damero “conciene a las ideas de combinación, demostración, azar, posibilidad y al esfuerzo por dominar lo irracional y sojuzgarlo en una estructura dada”.

Si observamos con estas ideas en mente algunas de las composiciones de Chancho del año 2002 (pinturas 283, 580 y 589, y dibujos 019, 020, 023 y 069), tendremos que reconocer que –consciente o inconscientemente, fuera o no voluntad del artista– estas obras reflejan estas ideas a las que acabamos de referirnos.

**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

También la forma de la red o maraña aparece en la pintura de Joaquim Chancho con cierta asiduidad. Asociada, según Cirlot, a los símbolos de envolvimiento. La red es el arma de los dioses uránicos y de los que “pescan en el océano del inconsciente”. La red alude también al manto estelar, a las estrellas y las constelaciones, y se refiere a ese espacio infinito que es el universo. No nos resulta sorprendente que sea esta misma sensación de infinitud el que domina en pinturas que presentan formas similares, un buen ejemplo de las cuales es el díptico titulado “Pintura 662” del año 2004.

Otra estructura similar, la del entrelazado, expresa en cambio la fuerte ligazón con “lo real”. Ligado, a decir de Cirlot, “al mundo de las apariencias como conexión indefinida de fenómenos en relación fatal”, el entrelazado “expresa el movimiento de la existencia en busca de espacios donde desarrollarse, formando laberintos y bosques inextricables aunque, en el arte, con frecuencia muy ordenados y geométricos”.

Si vemos algunos de sus cuadros desde el punto de vista de estos simbolismos, no nos sorprenderá que el Abad de Montserrat, Josep Maria Soler, se expresara en estos términos: “Yo que soy monje y que me he mirado detenidamente los dibujos y los óleos de Joaquim Chancho, he encontrado valores plásticos que tienen mucha similitud con los valores típicamente monásticos y contemplativos que constituyen parte del sistema neurológico de mi vida.”

Abundando en estas impresiones, el Abad se refería a las cualidades contemplativas de la pintura silenciosa y pacientemente realizada, como una salmodia con sus cadencias bien marcadas, por Joaquim Chancho. En las tramas y los enrejados veía el monje “una metáfora de las relaciones humanas” e, incuso, imágenes como las de un texto, una música, aves esperando emprender el vuelo...

Es precisamente esta doble cualidad que caracteriza la pintura de Chancho: por un lado rigurosamente abstracta y conceptual, autónoma en su exploración de las posibilidades del lenguaje no figurativo; y a la vez tan sugerente y fácilmente relacionable con impresiones visuales, con sensaciones e imágenes mentales (como las que describe el Abad Soler), lo que nos induce a situarla en ese punto limítrofe, en ese delgado intersticio que se abre entre la geometría como procedimiento de análisis y elaboración de un espacio dado a través de la estructura y el color, y la geometría como estímulo, vínculo o resorte que proyecta dicho espacio y sus elementos formales hacia otras imágenes reales o simbólicas.

## La pintura como descubrimiento

*"En mi trabajo, el tiempo tiene un significado concreto. Dibujar a lápiz, por ejemplo, ocupa tiempo real."*

Marcia Hafif

*"Lo que está claro es que nuestra comprensión del espacio ha cambiado muchas veces. Los matemáticos griegos, los físicos británicos y los filósofos alemanes, mucha gente ha tenido una gran influencia en cómo los humanos hemos desarrollado nuestras ideas sobre el espacio."*

Rene Rietmeyer

Christine Buci-Glucksmann ha señalado que el siglo XX "no ha cesado de oponer o de conjugar dos tipos de abstracción. Una abstracción de tipo euclidiano, la rejilla, con sus ángulos rectos y su carácter métrico y estriado, a la manera de Mies van der Rohe o Mondrian. Y una abstracción más orgánica, practicando la línea curva, el vórtice y la espiral, como en Gaudí, Smithson o el último Stella"<sup>24</sup>. A estas dos vertientes se habrían unido las últimas formas de abstracción asociadas a la estética de lo virtual, esas que reivindican valores como fluidez, movilidad, ligereza o flexibilidad.

Si repasamos atentamente la trayectoria pictórica de Joaquim Chancho, observaremos cómo, si bien mantienen las constantes físicas propias de la

pintura tradicional<sup>25</sup>, muchas de sus composiciones se sitúan en un singular punto de cruce en el que se encuentran las tres formas de abstracción descritas por Buci-Glucksmann. Es decir, si bien afirman su carácter propiamente material, algunas de las pinturas del artista denotan un conocimiento de esa clase de fluidez o movilidad que un pintor de hace tan sólo cincuenta años desconocería. Son posiblemente aspectos sutiles, pero no podemos poner en duda que, de algún modo, el conocimiento visual informado de su tiempo hace su aparición en el trabajo del artista.

Desde nuestro punto de vista, es en un lugar fronterizo donde los límites conceptuales de la pintura se diluyen entre el tiempo de lo tangible y lo intangible, entre lo concreto y lo abstracto o lo real y lo simbólico, donde podemos situar la obra de Joaquim Chancho. Su pintura, insistimos, permite una lectura principal desde la tradición abstracta del siglo XX, pero, a la vez, refleja la impronta de un conocimiento temporal, el peso de otras disciplinas cuyos avances modifican nuestra comprensión de la realidad. Es el caso paradigmático de la ciencia y las nuevas tecnologías, cuyos progresivos descubrimientos relativos a la constitución o comportamiento de la materia o el universo amplían sustancialmente nuestra capacidad de asimilar nuevos conceptos e imágenes.

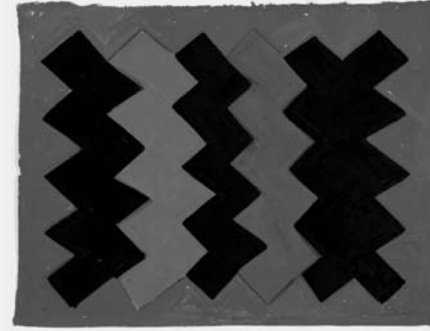
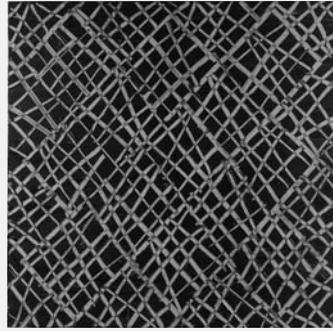
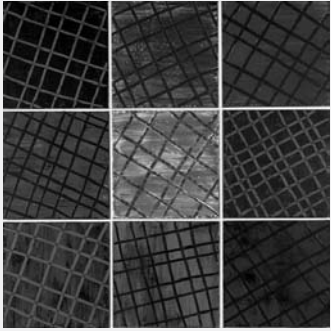
Siguiendo a Rosalind Krauss,<sup>26</sup> hemos de considerar el peso de lo que la prestigiosa ensayista y profesora denomina "automatismo inconsciente" (es decir, la carga personal de imágenes que cada persona porta en sí) que se transfiere de un modo intuitivo al trabajo artístico (ella

24. Ver: Buci-Glucksmann, Christine: *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*. Gallilée, París, 2002, pág. 240

25. Nos referimos a todos los aspectos asociados a la materia, especialmente a los táctiles, de textura, relieve, etc.

26. Ver: Krauss, Rosalind: *El inconsciente óptico*. Editorial Tecnos. Colección Metrópolis, 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

lo califica como “inconsciente óptico”). Así, la conocida ensayista no invita a seguir el interesante hilo conductor que explica la simbiosis entre la inscripción de una herencia formal y simbólica propia y los postulados de un determinado contexto artístico. Saltando a través de distintos movimientos, Krauss reflexiona sobre la intencionalidad del artista, situando en la experiencia vital del mismo una de las bases constitutivas de su quehacer.

En el caso de Joaquim Chancho, estamos ante un pintor tan instintivo como intelectual que ha sabido conjugar en el secreto de la abstracción esa particular sensibilidad basada en una forma de ser y estar en el mundo asociada al aprecio por la belleza y la armonía. Aún en los momentos más rupturistas, Chancho persigue vehementemente el equilibrio. Aún cuando sus cuadros se vuelven más visualmente llamativos, existe una poderosa tensión hacia lo bello, una cuestión en la que queremos detenernos a continuación.

Mucho antes de que Arthur Danto publicara su incisivo ensayo sobre “El abuso de la belleza”<sup>27</sup>, el profesor italiano Stefano Zecchi había dejado escrita en “La belleza”<sup>28</sup> su vindicación sobre la función constitutiva de la belleza y la necesidad de recuperar la forma mítico-simbólica en nuestra relación con el mundo. Basándose en el Fausto de Goethe, Zecchi se pronunciaba sobre la desmitificación de la belleza por parte de nuestra cultura, llevando a la ruptura de Cézanne –y a su, a decir de Merleau-Pointy– “pintura inhumana”– el punto de partida del paradigma estético del siglo XX.

Desde una perspectiva histórica, y realizando un sugerente recorrido por la estética del arte y tradición de las vanguardias, Arthur Danto sorprendió con un ensayo en el que ponía en tela de juicio su propia visión crítica respecto al anatema de la belleza en el arte, particularmente desde los años sesenta. Sumándose a otras voces críticas, el influyente ensayista reflexionaba sobre la necesidad de revertir ese “destronamiento” de la belleza, replanteando qué significa en estos tiempos un concepto que la filosofía había ligado directamente a la entidad de una obra de arte. “Me gustaría –escribió– 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.”<sup>29</sup>

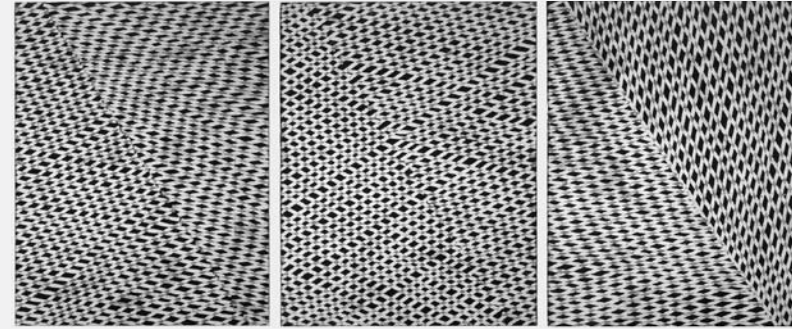
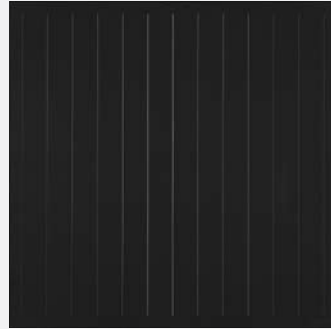
Nadie duda que la idea de la belleza se modifica en cada generación y que hasta la tolerancia frente a la exhibición de lo abyecto, la violencia, la enfermedad o la muerte no son iguales hoy que hace cien años. Sin embargo, la mayor parte de los seres humanos reconocemos intuitivamente la belleza. De ahí que, aún sin necesidad de un conocimiento exhaustivo del arte contemporáneo, es fácil que pinturas como las de Joaquim Chancho posean esa capacidad para sugerir una cierta idea de belleza.

Puntalicemos sin embargo, que no se trata de una sino de varias formas de “belleza” las que podemos identificar en las pinturas del artista. Un

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

28. Ver: Zecchi, Stefano:  
*La belleza.* Editorial Tecnos.  
Colección Metrópolis, Madrid,  
1994

29. Danto, Arthur. Op. cit, pág. 67.



buen ejemplo de belleza como sinónimo de un naturalismo basado en la luminosidad de las formas obtenidas por medio del color nos lo ofrecen, entre otras, la pintura 536 de 2003, la pintura 769 de 2005 y la pintura 982 de 2007. Muy distinto es el tríptico 794, 795 y 796 de 2004, todo un ejercicio de sutileza, pura poesía visual que no puede sino entrar dentro de los cánones que aquello que complace nuestro espíritu. También de belleza ascética pero mucho más rigurosa y contenida, la pintura sin título de 1973 ilustra esa clase de armonía mínima que se sitúa en plenamente en el ámbito de las formas equilibradas y, por tanto, bellas.

De una belleza mucho más “industrial”, cercanas acaso al mundo del objeto, los dibujos 12 y 13 de la Serie Solleric nos proporcionan una nueva imagen de esa armonía de las partes en la que también reconocemos la belleza. También próxima a una estética más funcional, dibujos como el número 5 de 2008 poseen esa clase de apariencia que atrae nuestra mirada.

Es, desde luego, una de las constantes de la obra de Chancho, un rasgo tal vez no siempre buscado por el artista. Tal vez somos nosotros, sus espectadores, los que haciendo uso de nuestro propio inconsciente óptico sabemos apreciar esa clase de belleza que sigue y se basa en los códigos del arte.

Es así, siguiendo ese hilo argumental que se propaga por la abstracción de todos los tiempos, como podemos también hablar de una forma de entender el espacio y descubrir la temporalidad de un trazo o el color de un sentimiento. Son más de cien años de aprendizaje de la mirada,

algo más de un siglo de complicidad con la creación de esas potentes metáforas visuales que nos ofrece constantemente la abstracción.

Se ha dicho que el último reducto del arte es la mirada del espectador. No podemos afirmar que el arte se vea confinado en ninguna clase de reductos, pero sí que la obra de Chancho produce esa clase de empatía que nos induce a hacerla nuestra, imaginando mundos, pensando tiempos, sintiendo esas visiones ajenas como propias.

Cansados de esa conspiración de la vacuidad que nos asalta desde tantos frentes, nos deleitamos descubriendo los tiempos sedimentados de la pintura de Joaquim Chancho. Frente a la locura de la visión simultánea y fugaz que caracteriza la contemporaneidad, su pintura nos sitúa ante ese tiempo lento de la materia fraguándose paulatinamente. Frente a la “imagen-flujo” de la pantalla, frente al “ojo-mundo” y la “locura de la visión a escala mundial”, las pinturas de Joaquim Chancho enfatiza y sublima el valor de esa imagen interior que nos conecta con conocimientos profundos.

Tiempo, espacio, forma, luz, color... son tan sólo algunos de los conceptos cuya comprensión se nos escaparía si no hubiera quienes como el pintor Joaquim Chancho siguen profundizando en esa vía de descubrimiento inesperado que puede ser sin lugar a dudas un lienzo.

PILAR RIBAL I SIMÓ  
Palma, junio de 2010

**Sense títol**, 1973  
180 x 180 cm

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