

JOAQUIM CHANCHO

“ESCANDALAR” N°6
VOLUME 2, N. 2 APRIL – JUNE 1979

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

LECTURA DE JOAQUIM CHANCHO

NEW YORK, 1979

© ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

“En el origen, en lo remoto de todo proceso -esa clase de origen que nos sugiere la idea de un verdadero comienzo, es decir, un lugar de *eterno retorno*-, la pintura sólo existe como posibilidad, virtualidad que se postula como tal a cada momento. Toda historia, todo proceso sería un retomar ese comienzo en la continua verificación de la unidad de pensamiento y percepción. Efectivamente, lo que queda a partir de ese perpetuo recomenzar, de ese eterno retorno al origen, a lo único, es en gran medida la evidencia de la inmovilidad y la unidad de la percepción y el pensamiento mismos. La “evolución” se revela aquí como el mayor espejismo, y ello no deja de ser paradójico en el terreno de la plástica: sean cuales sean los procedimientos, las zonas de alambicamiento o despojamiento alcanzadas, el centro de la obra llega a ser ubicuo: cada pieza es ese origen, cada pliegue el pliegue original, cada obra la primera.

Esta es, en cierta forma, la “prueba de conmutación” ideal en el conjunto de una obra que ha cristalizado como un aparente proceso. En realidad, ese proceso sólo opera como una ilusión, como un deseo de responder al peso de la sucesión temporal, a la devastación y la erosión del tiempo. Esa prueba de conmutación -sea cual sea la obra, es siempre *la primera*- es la que conduce directamente al origen, a la unidad mínima del pensamiento plástico, al núcleo de la propuesta visual e intelectual. Habremos recorrido un camino pero no nos habremos movido de lugar: he aquí la prueba no sólo del espejismo de la “evolución” (de la quiebra formal de la monotonía) sino de la unidad con que la percepción opera más allá de la evidencia de aquel espejismo.

De cómo esta conmutación opera en la pintura de Joaquim Chancho podrán estas líneas dar cuenta si desde un principio advertimos que esta obra se reparte y bifurca en base a una asunción frontal del binomio óptico unicidad/multiplicidad. Asistimos aquí no sólo a la poética de la reiteración sino también a su negativo: la negación de lo múltiple (de las reiteraciones, alteraciones, transformaciones), que acaba por conformar un universo de relaciones visuales fundadas en un *ars combinatoria*. Se impone, en el análisis de la obra de Chancho, un desglosamiento de cada uno de los elementos en relación, un seccionamiento paralelo al que nuestro pintor somete los lugares del espacio a punto de ser infinitamente alterado.

En la “prehistoria” de Chancho -en los momentos de tanteo y búsqueda anteriores a la cristalización a la que me he referido aquí como “lugar de eterno retorno”-, se encuentra una breve serie de pinturas de motivo arbóreo (avellanos, difíciles de ser advertidos como tales), con un poderoso denominador común: la preocupación, muy significativa, por las zonas de delimitación del motivo del árbol en la superficie del cuadro, delimitación semejante a la que preocupó a Kline años antes con sus amplias bandas negras sobre blanco. Es preciso hacer notar, sin embargo, que la prehistoria del pintor no estuvo tan definida por Kline como por el espacio despojado de Tàpies; no pocas piezas anteriores a 1969 sirvieron a Chancho como ejercicio de aprendizaje de aquel despojamiento, de aquel ascetismo. Si es verdad que la esencialidad de Tàpies supuso para Chancho un encuentro con aquello que muchas veces *se muestra a sí mismo* - la materia envuelta en su propia pobreza, en sus ausencias-, no fue menos importante para él la disposición de determinados signos en medio de aquellos severos espacios.

¿Que vió Chanco en los signos? En primer término, el emblema de un gesto no “aplicado” al espacio sino surgido naturalmente de ese mismo espacio. Lo que sedujo al pintor -lo que aún le seduce, lo que, probablemente, no dejará de seducirle nunca- es el conocimiento, la indagación del espacio a través de una superficie blanca ante la que parece operarse una especie de ebriedad capaz de emitir unos signos. Chanco partió de la superficie, del lienzo o del papel, con una problemática que pronto habría de desarrollarse -de “cristalizar”- en un espacio geométrico inmediatamente corregido por el gesto. En seguida pudo concluir, y nosotros con él, que lo geométrico era, en cierto modo, lo proporcionado por las mismas características de los materiales -la cuadratura de un formato, por ejemplo, o las formas rectangulares- y lo gestual la forma de oponer a lo geométrico un complemento o un equilibrio. Estructuras duales, binarias, que acababan por perfilar unos ritmos ópticos que se complementaban mutuamente.

Este es el momento de la cristalización del mundo de Chanco; y es a esta problemática a la que regresa una y otra vez. Lo más sorprendente de esta concepción binaria de la ocupación del espacio (el espacio manifestándose a través de este doble ritmo) es probablemente el rigor con que el pintor deseaba partir de unas formas lineales para transformarlas inmediatamente en un gesto que fuese su doblete óptico. Aunque Chanco haya deseado, con el correr del tiempo, eliminar la patencia de ese aparente maniqueísmo, nada ha podido hacer contra la aparición de elementos lineales que asoman una y otra vez (pero, ahora, profundamente metamorfoseados) al espacio pictórico como a la escena de un complejo visual fundado en ese doble ritmo. Hasta 1973, la aparición de lo geométrico -limitado casi exclusivamente a una muy simple linealidad- es natural: surge con una naturalidad extrema, pero siempre aparece apoyado lo geométrico por estructuras de repetición y combinación. Téngase en cuenta, además, que lo geométrico doblado en lo gestual aparece siempre ligado a fondos negros, fondos que abandonaría más tarde al operarse el abandono aparente de lo lineal y escorara al pintor hacia la reiteración signica. La reiteración parece haber sido la base sobre la que Chanco erige su mundo óptico siempre a partir de un motivo lineal primario.

De tal modo estaba lo lineal arraigado a este mundo, que lo lineal mismo -o mejor: la reiteración de lo lineal - pasó enseguida a transformarse en ritmos paralelísticos, pero esta vez formado por pautados gestuales, gestos curvos. Sería, aquí, preciso establecer un brevísimo esquema que sintetizase estas relaciones (apasionadas) de lo gestual y lo geométrico.

A. 1. Motivo lineal ↔ 2. Motivo gestual	Fondos negros
B. Motivos gestuales paralelísticos	Fondos blancos, rojos, etc.
C. 1. Acumulación informe de motivos gestuales ↓ 2. Abandono de la acumulación y la reiteración signica	↓ Dispersión de los materiales

Una pauta muy significativa de este “tránsito inmóvil” operado en la pintura de Chanco puede ser examinada en el álbum, escuetamente titulado **A** - letra, además, no impresa sino hendida en el papel de la portada negra, y repetida en la primera página del álbum, pero ahora sobre blanco- publicado en 1973 en edición limitada por el Departamento de Actividades Culturales de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Barcelona. La descripción externa de este álbum resultaría a un tiempo árida e insignificante. Asistimos aquí, a lo largo de medio centenar de páginas, a un verdadero ritual óptico basado en combinaciones sutilísimas de dobles visuales, de estructuras binarias, pautados, interrupciones y series de líneas y gestos. De nuevo asistimos al complejo mecanismo de alteraciones y combinaciones visuales centradas en el binomio unicidad-multiplicidad, y otra vez estamos en pleno centro de este juego de relaciones complementarias establecidas entre lo gestual y lo lineal. Sólo encuentro un paralelo del trabajo de Chanco en este álbum entre las experiencias más recientes del tratamiento del espacio visual: la poesía concreta, interesada en esa “supratextualidad” tan característica de los trabajos de un Augusto de Campos o un Ian Hamilton Finlay. Ello resulta doblemente cierto desde el momento en que en **A** aparecen, exentas de un preciso carácter serial pero igualmente alejadas de toda dispersión, diversas letras impresas sobre fondo blanco, negro o rojo, letras que son “restadas” de un abecedario final que cierra el cuaderno. Se diría que la empresa de determinadas corrientes de la poesía concreta no es esencialmente distinta a la que centra el ritmo absolutamente articulado de **A**. Hay en éste, en efecto -yo diría que en un gran sector de la pintura de Chanco- una preocupación singular por el tratamiento específico del espacio visual, basado en muy concretas armonías, pautados y acotaciones. Este es, ciertamente, uno de los núcleos significativos de esta pintura. Chanco ha seguido trabajando en diversos volúmenes-carpentas que permanecen, por el momento inéditos. Entretanto, **A** es un lugar de síntesis de las coordenadas mayores de la pintura de Chanco.

En el brevísimo esquema anterior se hizo alusión (C) al estado actual de esas coordenadas, teniendo en cuenta que este “estado” no debía ser entendido como una *progresión* sino más bien como una intensificación de los casi unívocos motivos de esta pintura. La acumulación de motivos exclusivamente gestuales en el lienzo o en el papel, efectivamente, parece ceñir en la actualidad gran parte del despliegue y la aparente dispersión (o dispersión “arbitraria”) de los materiales de Chanco.

Se trata, en primer lugar, de una acumulación *informe* de motivos gestuales; pero es preciso no olvidar que estos actúan en unos materiales relacionados entre sí: Chanco pinta en la actualidad con una gran conciencia “estructural” de los materiales, y, así, cada cuadro es la *respuesta* a otro cuadro que a su vez es la respuesta que a su vez... entendiendo que el “todo” es el que alcanza aquí el verdadero sentido retiniano. Los distintos materiales sobre los que Chanco ha trabajado más recientemente (lona, fundas de plástico, etc., además de los tradicionales lienzo y el papel) actúan entre sí de un modo hasta cierto punto serial: una “división” en unidades -en piezas independientes- que reparte el significado del espacio y el color (generalmente en gamas cálidas) hasta el punto de que incluso piezas de gran formato pierden en gran medida su sentido si son alejadas del marco retiniano general del que forman parte.

Esta poderosa estructuración de los materiales es paralela, en cuanto al rigor que connota, al desbordamiento espacial de algunas piezas recientes, piezas que rebasan el marco, la cuadratura de un formato y se prolongan hasta el suelo creando pliegues

informes. Algunas de estas piezas -telas colgantes con inscripciones o “frases”, oleajes sígnicos en, por ejemplo, -blanco sobre fondo gris- crean distintos paralelismos entre las “frases” o comillas gestuales y la multiplicidad del pliegue en el suelo. Nótese aquí cómo asistimos de nuevo a la problemática de lo regular y lo informe en relación de complementariedad, problemática a la que no es en modo alguno ajena la cuestión de la unidad última de la percepción al comprobarse una y otra vez la radical proposición de una verdadera homeóstasis retiniana.

De todo lo anterior no es difícil inferir que la descripción, siquiera sumaria, de la actividad de Chanco en los términos en los que aquí se ha hablado resulta extremadamente dificultosa y árida. Entiendo, sin embargo, que éste es el primer planteamiento a hacer ante la compleja articulación de esta pintura, aquí vista “desde dentro”, desde su propio fluir. Un buen sector de la crítica ha querido ver en el trabajo de Chanco una relación, desde luego equívoca y por completo errónea, con algunas tendencias del op-art y aún del cinetismo más heterodoxo. Habrá sido precisa, al menos, la descripción anterior para desplazar esta opinión, absolutamente epidérmica. El trabajo de Chanco puede hacer concluir, acaso, que la tendencia serial y estructural no es privativa, en modo alguno, de aquellas corrientes pictóricas contemporáneas que utilizan una y otra cosa de un modo exclusivo. Con ser mucha, sin embargo, la importancia de lo serial y lo estructural en la obra de Chanco, estamos igualmente ante otras motivaciones e impulsos (he sugerido, de pasada, los de la poesía concreta). A decir verdad, la pintura de Chanco se inscribe en otra zona de la plástica contemporánea: la herencia de la Escuela del Pacífico, la severidad y el ascetismo de los espacios de un Clifford Still o un Marc Rothko, aunque en Chanco pueda ser advertido un escoramiento continuo hacia la gestualidad. Precisamente, una buena parte de la obra más reciente de nuestro pintor tiende a establecer en esos severos espacios una doble decantación: en el espacio plagado de signos o el espacio absolutamente despojado de ellos (y, se diría el espacio despojado de sí mismo). Esta pintura ha “cristalizado” en un período en el que el debate de lo retiniano y lo no-retiniano (debate suscitado en gran parte por un maniqueísmo debido a los sectores más endebles de la práctica conceptual) ha alejado la atención de las experiencias límite del llamado expresionismo abstracto y de las experiencias afines (tal el caso de Tàpies) enmarcadas en el informalismo. La vanguardia ha oscilado entre la recuperación y la prolongación del expresionismo abstracto y la práctica, no siempre esclarecida, de la más radical negación del expresionismo. El trabajo de Chanco -que no ha hecho sino iniciarse, entablar la posibilidad de un “diálogo” de la pintura -comienza a desplegarse, y no cabe decidir aún el desenlace de las contradicciones asumidas, desde su misma base, por el propio pintor. Sea cual sea ese desenlace, nos está permitido vislumbrar en esta pintura el severo, riguroso espacio de una investigación que ha cristalizado y que seguirá, sin duda, incesante hacia su centro.