

CALIGRAFÍA DE LA RAZÓN: JOAQUIM CHANCHO

CALLIGRAPHY OF THE REASON: JOAQUIM CHANCHO

POR JOSÉ LUÍS MOLINA GONZÁLEZ

Universidad de Sevilla. España

El artículo analiza la obra plástica del artista tarraconense Joaquim Chancho (Riudoms, 1943.), dedicando una especial atención a los vínculos que se establecen en sus trabajos con la escritura y la caligrafía como vehículos de expresión ligados a la imagen. La reflexión sobre el continuo debate entre *razón versus expresión*, se convierte en el punto de partida para un estudio en el que se destaca la importancia de la grafía en el arte contemporáneo como generadora de una desvinculación paulatina de la mimesis y un especial acercamiento a producciones más conceptuales.

Palabras Clave: Chancho, Arte Contemporáneo, Caligrafía, Minimalismo, Arte Conceptual, Gesto, Expresión.

The article analyzes the plastic work of the artist Joaquim Chancho (Riudoms, Tarragona. 1943.), dedicating a special attention to the links established in his works related to writing and calligraphy as expression vehicles tied to the image. The reflection on the continuous discussion between *reason versus expression*, turns into the starting point for a study where is outlined the importance of the spelling in the contemporary art as generate piece for a gradual dissociate of the mimesis and a special approximation to more conceptual productions.

Keywords: Chancho, Contemporary Art, Calligraphy, Minimalism, Conceptual Art, Gesture, Expression.

UNA MIRADA ATRÁS

No parece necesario señalar la vinculación que desde siempre han mantenido la escritura y la imagen pictórica. Ya desde sus inicios, los textos instauran un posicionamiento gráfico importante, simplificando formas naturales y animales para configurar un nuevo universo *logográfico* y *pictográfico*, o una simbiosis de ambos. No obstante, en el proceso de evolución de las diferentes culturas, las primeras aproximaciones simbólicas que mimetizaban el entorno, fueron perdiendo su punto de origen, en mayor o menor medida, para dar paso a caligrafías con mayores niveles de abstracción. El siglo XX, con su apertura extraordinaria a todo de tipo de manifestaciones creativas, mostró un resurgir de la escritura como elemento vinculado a la propia imagen plástica. Este

hecho en realidad no era algo nuevo, ya que en el antiguo Egipto con los jeroglíficos, o en la Edad Media con los códices miniados, la conjunción de ambas disciplinas había sido fecunda y muy extendida. Pero es de rigor puntualizar que no es hasta las primeras vanguardias artísticas, cuando dicha unión se hace de una manera directa, fusionando las características visuales de cada una en un solo marco de acción. Es decir, si bien antes el texto acompañaba a la imagen, o a la inversa, ..., es ahora cuando se establece un híbrido gráfico que postula nuevos planteamientos estéticos, abriendo la puerta de un espacio paralelo, que permite una conexión directa entre razón y emoción.

Estos conceptos eternamente confrontados, encuentran, tras la apertura cultural de las últimas décadas, lugares comunes para su expresión conjunta, disponiendo ante el espectador un crisol de experiencias encontradas que multiplican los efectos perceptivos, así como las interpretaciones que se hagan de los mismos. En los escritos de Antonio Saura vemos una pequeña reflexión sobre lo que acontece: « [...], por primera vez en la historia del arte occidental, es el espacio vacío, la materia informe, el gesto o la sucesión de gestos, quienes serán los principales protagonistas del cuadro, y no las formas que lo pueblan, que hasta entonces eran quienes creaban una atmósfera a su alrededor ».¹

Son esos gestos, en su mayoría caligráficos, los que participan en una buena parte de las manifestaciones plásticas a partir de los años 40. La importante brecha que abre la pintura abstracta, principalmente la expresionista americana, propiciará un caldo de cultivo excelente para todo tipo de ensayos gráficos basados en algunos principios surrealistas y/o dadaístas, (como los dibujos y pinturas de arena de André Masson). En éstos, el interés por formulas activas del subconsciente o la importancia de lo casual y fortuito en el proceso de andamiaje de la obra, repercutirá en creaciones, entre las cuales, la forma intenta escapar de contenidos literarios y de los clásicos encuentros ineludibles con la mimesis.

El nuevo espacio pictórico requiere de una actitud distinta, divergente, con respecto a los antiguos métodos de producción. En un primer recorrido, se puede observar como se establecen dos líneas con un marcado carácter distintivo, que se fundamentan en posiciones estéticas divergentes. Por un lado tendríamos a los llamados; *artistas silenciosos*. Éstos se enfrentan a la obra desde la meditación y la reflexión. No suelen tener rasgos expresionistas intensos, y su penetrante poesía visual se acerca a estéticas orientalistas, donde la espiritualidad de los grandes campos de color y, en algunos casos, los aislados signos gestuales, instituyen superficies de una realidad trascendida. En ocasiones, se eleva el culto a la materia, precisamente para reivindicar un estilo liberado de los preceptos tradicionales, realizando obras que se vinculen a las características más humanas. De una parte la espiritualidad como último escalón del pensamiento intelectual... y de otro modo la materia, como elemento constituyente básico, no prescindible, de nuestra vida. Azara define esta cuestión de una manera muy singular:

1 SAURA, A. (1999). *Fijeza, Ensayos*, Barcelona: Circulo de Lectores, p. 7.

«Para repudiar la Naturaleza, se puede negar la forma, pero también se puede sobrevalorar la materia. El mundo creado por Dios es un mundo de formas, mientras que en el reino de Hades predomina lo informe y la descomposición».²

Entre los artistas pertenecientes a este grupo podemos destacar a Rothko, Tàpies, Still, Newman, Motherwell, Soulages, Reinhardt, Bryen, Burri, etc.

De otra parte tendríamos a los llamados; *artistas de acción*. Su visión, aunque no tan distante de los principios planteados por los artistas del silencio, se manifiesta con una estética opuesta. Buscaban un espacio aéreo, repleto de energía en continua renovación mediante trazos compulsivos de una repetición más o menos constante.

Son manifiestamente los más caligráficos debido, principalmente, a la materialización de grafismos que rechazan la representación natural. Entre sus objetivos destaca la investigación sobre los límites del proceso creativo.

David Anfan lo describe del siguiente modo: « [...], buscaron una imagería que sondeara las profundidades psicológicas donde se originaron las fuerzas trascendentales ».³

Artistas como Pollock, Tomlin, Tobey, Riopelle, Sam Francis, Guston, Kline, Gorky, Hofmann, Krasner, Siskind, etc., disponen el encuentro con un pensamiento complejo, donde el gran tamaño de las obras conlleva el impacto de lo inequívoco. Transformando el plano pictórico y destruyendo cualquier atisbo de ilusión, intentaban mostrar la verdad rotunda de la pintura convulsionada y esparcida vitalmente por el lienzo. Los límites del soporte no son respetados y el gesto se convierte de ésta manera en el director dinámico de una expansión expresionista que inunda en muchas ocasiones, de un modo barroco, toda la tela. Mediante lances furiosos y enérgicos, escriben sin palabras la pulsión vital del individuo, en un proceso de primitiva introspección y catarsis creativa. La situación de *crisis de identidad* parece un hecho recurrente cuando se visionan este tipo de obras. El movimiento *Informalista* que parece mantener un estrecho enlace con estas representaciones, ya que de algún modo es la visión más europea⁴ del Expresionismo Abstracto americano, promueve la destrucción de la forma y la esterilización de los conceptos tradicionales de percepción y espacio utilizados en períodos anteriores de la historia del arte. « *El arte informal propone un regreso a cero, un volcarse en la primaria expresión, en lo amorfo, en el vacío, en el éxtasis, fuera de toda nostalgia histórica: un estado de pureza y de*

2 AZARA, P. (1990). *De la fealdad en el arte moderno*, Barcelona: Anagrama, p. 123

3 ANFAN, D. (2002). *El expresionismo Abstracto*, Barcelona: Ediciones Destino S.A., p. 78.

4 En España, el Informalismo no llegó hasta la década de los 50. Con la traducción de los textos de M. Tapié y de la obra del crítico de arte Juan Eduardo Cirlot, se empieza a introducir en la península el interés por este tipo de manifestaciones. Se crean dos focos principales. Por una parte un *informalismo expresionista* en Madrid (Mampaso, Zóbel, Torner, Rueda, Manrique, Greco, L. Muñoz, Saura, Millares,...) y por otro lado un informalismo matérico en Cataluña (Tapiés, R. Casamada, Pijúan, Guinovart, Mompó,...).

inocencia total frente al cuadro». ⁵ Se podría decir que esta visión global, (pues se desarrolla en estados Unidos y Europa prácticamente al mismo tiempo), de ruptura categórica con los procesos plásticos anteriores, determina un acercamiento hacia visiones más conceptuales.

El humanismo popular ha muerto para dar paso a locuciones más intelectuales, donde el lenguaje gráfico adquiere autonomía por encima de la representación. Es ahí donde entra en marcha una relación privada con la escritura. Un estrecha vinculación que marcará la suerte de muchas producciones de vanguardia, estableciendo creaciones más eclécticas y ambiguas que, para una gran parte de los espectadores serán vistas con escepticismo, debido al desarrollo de idiomas ininteligibles en el propio lenguaje plástico, y que necesitaran de una formación específica para descifrar los nuevos modos de expresión.

LA LLEGADA DE UN ARTE HERMÉTICO

Existe, en las vanguardias artísticas del pasado siglo, una importante y clara inclinación hacia posturas que se dedican a investigar los propios cimientos del lenguaje. Son, principalmente, el Minimalismo y el Arte Conceptual los que, de algún modo, resuelven permanecer al margen de lo acontecido y dirimen una actitud calculadora sobre el material artístico. Rechazando las trivialidades de la expresión gráfica, con su alta dosis de efectismo visual, consideran la posibilidad de diseñar obras carentes de una identidad reconocible. En la búsqueda de caracteres globales y no particulares, eludieron la singularidad mostrando el cariz más austero y sobrio de la expresión creativa.

Los textos del artista abstracto americano Ad Reinhardt (1913 – 1967), son concluyentes para el entendimiento de esta mirada hermética, anti-emocional y sumamente conceptual, que tuvo lugar a raíz de un posicionamiento racional de todo el proceso artístico, en el que la intuición era rechazada a favor de una elaboración que anulaba el gesto:

*« Pintar como central, frontal, regular, repetitivo.
La pincelada que modele la pincelada.
La formula más estricta para la máxima libertad artística.
La rutina más fácil para la máxima dificultad.
El método más impersonal para lo realmente personal.
El control más completo para la más pura espontaneidad ».* ⁶

⁵ SAURA, A., *op. cit.*, p. 15.

⁶ ROSE, B. (1975). *Art-as-Art: The selected writings of Ad Reinhardt, The documents of 20th-Century Art*. Nueva York: Vikings Press, p.52.

Artistas como Sol Le Witt en sus “Párrafos sobre el arte”⁷, Jasper Johns desde su “Cuaderno de Dibujo”⁸ o Richard Serra con su “Lista de Verbos”⁹, intervienen en la ilustración de esa actitud manifiestamente calculadora, vanguardista, y bien modulada del arte sin gesto, del arte-idea.

El cerco a todo carácter expresionista y figurativo, restringe las posibilidades iconográficas, por ello, una gran parte de los creadores localizan la abstracción geométrica como la benefactora de sus intenciones discursivas. Con ella, los componentes visuales, exentos de todo accidente imprevisto, instalan un orden perfecto de concomitancias formales y conceptuales puras.

La importancia que adquiere en estos momentos el “*proyecto*” como fundamento de la investigación plástica, instaura un punto y aparte en la concepción del hecho creativo. Artistas como Flavin, Judd, André, etc..., inciden en dichos parámetros, donde las decisiones se toman con cada movimiento. Se establece un lenguaje proposicional, (los artistas toman una actitud científica, analizando las cadencias estructurales que se pueden establecer mediante extensiones lógicas y sus relaciones axiomáticas), en el cual la ejecución de las obras se convierte en un proceso mecánico y los dispositivos afines a la manufactura pierden toda relevancia. Es el triunfo de la idea sobre la materia, donde la autorreflexión determina el estandarte de un arte nuevo. Un arte que deriva en propuestas muy divergentes; desde las más radicales, donde incluso la producción artesanal es suplantada por la obra encontrada (ready-made) o la obra por encargo, con el correspondiente debate que surge sobre la autoría de la obra y la transformación de la noción artista-hacedor por la de artista-pensador (Duchamp, Kosuth, Beuys,...). Pasando por posiciones más moderadas, que aunque revelan pautas racionalistas, en ocasiones tremendamente asépticas y frías que se deleitan en la pureza de las formas industriales y mecánicas, mantienen en su producción, al menos, la supervisión por el artista (Flavin, Serra, Turrell,...). Y, finalmente, también encontramos una corriente empleada por algunos nostálgicos de la manufactura que no pueden evitar inmiscuirse manualmente en el proceso plástico. Pese a ser contenedores de un vasto proceso intelectual, su origen e influencias, normalmente mediterráneas, les conducen al contacto directo con la materia plástica (donde podemos incluir al propio Joaquim Chancho y a otros como Rueda, Nemours, Palazuelo...).

El triunfo de la simplificación en todos los casos se ocasionó debido a una tendencia primaria que discurría en torno al deseo de desprendimiento, de abandonar los prejuicios ornamentales y liberar un estado de conciencia estética equilibrada. En palabras de Flavin:

«Creo que el arte se está despojando de su sobrevalorado misterio para avanzar hacia el sentido común de una profunda realización decorativa. La simbolización disminuye,

7 LEGG, A. (1978). *Sol LeWitt*, Nueva York: MoMA.

8 VARNEDOE, K. (1996). *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, Nueva York: MoMA.

9 SERRA, R. (1994). *Writings Interviews*, Chicago y Londres: University of Chicago Press.

empalidece. Nosotros presionamos hacia un no-arte, hacia un sentido de decoración psicológicamente indiferente, hacia un placer neutral de ver, capaz de ser disfrutado por todo el mundo»¹⁰

No obstante, en esa búsqueda que rechaza el anclaje a fórmulas pasadas, se inicia un sueño positivo, un deseo de fijar principios de autenticidad de lo creado frente a lo ilusorio de una manera muy particular.

«El arte verdadero es “something given, increate, independent of meanings, similars or originals” (algo dado, no-creado, independiente de significados, parecidos u originales). A fin de cuentas, solo la obra autónoma cumple el requisito de la literalidad».¹¹

Por otra parte, una aproximación al “*Concretismo*” se va decantando en muchas obras. La poesía concreta, una tendencia casi ignorada dentro de las tendencias literarias, repercute de manera importante en el resto de las artes. Ésta ha sido definida del siguiente modo:

«“Concretismo” es una corriente de la lírica moderna que ajusta los elementos lingüísticos de sus composiciones según apreciaciones de tipo óptico y auditivo, renunciando de ese modo a copiar y comprender la realidad empírica y poniendo en cuestión, en su lugar, la palabra individual: la cual es tomada como forma de pensamiento y utilizada en cada una de sus posibilidades concretas; en virtud de lo cual surgen ideogramas y constelaciones, en los que el contenido de significación y estructura son idénticos; en que la realidad del texto, por así decir, reposa en la estructura, en la función».¹²

En la poesía concreta se pueden determinar tres principios activos para la configuración de la obra:

1º Disponer el espacio impreso o escrito como una estructura partícipe y constitutiva para la ordenación del texto/poema. Con una colocación libre del escrito en dicho espacio, se establece una impresión del lenguaje como algo material

2º Transformar la sintaxis usual por una sintaxis de lugar, donde la propia composición del texto y su superficie visual intervengan de manera activa en la figura artística.

3º Comunicación de una estructura propia y de las relaciones entre los materiales utilizados. No utilizar la obra para el envío de un mensaje de corte común o habitual.

El arte concreto propugna lo audio-visual como posición preferente. Las obras de Eugen Gomringer¹³, las del escocés Ian Hamilton Finlay, las del importante grupo

10 FLAVIN, D., «Some Other Remarks», *Artforum*, 1967.

11 SCHMIDT-WULFFEN, S. (1988). *La razón revisada*, Madrid: Cat. Fund. Caja de Pensiones, p. 15

12 BEST, O. F. (1991). *Handbuch literarischer fachbegriffe. Definitionen und beispiele (manual técnico de terminus literarios. Definiciones y ejemplos)*, Frankfurt: Fischer-Verlag.

13 GOMRINGER, E. (1972), *Konkrete poesie*, Stuttgart: Reclam.

brasileño Noigandres, las del italiano Carlo Belloti, las del checo Jiri Kolar y el francés Pierre Garnier, ..., por citar algunos, exploran las cualidades del espacio en la escritura, con la finalidad de mantener las propiedades sensitivas mediante la tipografía y el grado de iconicidad de las letras. Ese aspecto visual, interesó muchos a los pintores y artistas plásticos. La utilización lúdica del abecedario, así como el interés por los medios de masas, promueve a los creadores al uso de objetos independientes, que tienen un principio y un fin en sí mismos, en la búsqueda de una comunicación no verbal.

Debido al uso importante que hace del espacio compositivo, a la poesía concreta también se le ha llamado "*Espacialismo*", principalmente por la intervención del tiempo, la trama estructural y códigos lingüísticos inventados. Se convierte así en un metalenguaje que utiliza signos sin clasificar y un escenario propio que no tiene referencia externa.

El posicionamiento que adquiere el arte mediante la poesía concreta, e incluso con algunas de las propuestas conceptuales derivadas del grupo de Kosuth *Art and Language*, propician una crisis en torno a la relación existente entre imagen y texto. Con la pérdida de iconicidad, expresividad y visión naturalista del mundo, el arte más conceptual tan solo se mantiene a través de la investigación y reflexión sobre sí mismo. Aunque, más tarde, dicha posición sería ampliada por nuevas imbricaciones en los contenidos, durante los años 60 y 70 una buena parte de las propuestas europeas y americanas versaron sobre la imagen, la representación del espacio, la topografía y los códigos de representación. Si embargo, no debemos cerrar tanto el objetivo de nuestro enfoque y minimizar el trabajo de muchos de los artistas que siguieron dichas pautas, porque, como diría Catherine Millet: « No se puede limitar a los artistas a un momento histórico de su desarrollo. Se debe advertir que esta gente aún sigue trabajando ».¹⁴

AL FIN..., JOAQUIM CHANCHO

Puede parecer extraño, cuanto menos, que el protagonista del presente artículo no aparezca hasta el final, pero debo aclarar que he juzgado idóneo resumir algunas claves que participan en el posicionamiento creativo de Joaquim Chancho y el entendimiento de la filosofía que encierra su obra. Sin duda, la profusión de contenidos ajenos al artista en cuestión, procede de dicha intención.

*« El pensamiento pictórico no describe ni interpreta la realidad. Tampoco se alimenta de los sentimientos ni de las sensaciones. Cada vez que buscamos interrelaciones entre pintura y realidad, desde los sentimientos, nos sonreímos con la complicidad de haber hallado la llave que nos abra el cerrojo de nuestra ignorancia ».*¹⁵

14 ALIAGA, J.V. y CORTÉS, J.M.G. (1990). *Arte conceptual revisado*, Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, p. 75.

15 CHANCHO, J. (1995). *Políptics 1975-1990*, Tarragona: Cat. Museu d'Art Modern.

De sus propias palabras podemos concluir que Joaquim Chancho es un pintor abstracto. Abstracto en todas sus acepciones, es decir, por una parte tenemos la renuncia directa y manifiesta a la realidad, desechando los contenidos perceptivos del entorno como enfoque directo para el pensamiento pictórico. Y de otro lado, al claudicar de los sentimientos y sensaciones, nos remite a un estado de introspección severo, en el que únicamente un desarrollo intelectual profundo, quizá unido a la reflexión espiritual, conduce a esa llave de expansión interna sobre el conocimiento. Esta es, posiblemente, otra de las claves de su pintura, la configuración de un lenguaje de aprendizaje sobre el medio. En este caso, el agente plástico se convierte en una herramienta de canalización para el estudio de uno mismo y la relación con el entorno. Por ello, quizá el contacto con la realidad sea de obligado cumplimiento; pero no para reivindicar o aprehender sus formas o discursos literarios, sino para establecer las pautas de acción necesarias en el encuentro razón-emoción, ineludible por otra parte, en toda vivencia humana. El resultado de una actitud tan altamente reflexiva, reclama la intervención de elementos que posibiliten una estética de claridad argumentativa sobre dichos parámetros. La geometría, como sustrato racional de la causa pictórica, se concilia como la más idónea ante tales perspectivas. El lenguaje arquitectónico, con su régimen de andamiaje estructural, transfiere al artista un espacio de creación autónomo, lleno de atributos minimalistas, tan oportunos para el progreso de una obra llena de neutralidad, pulcritud, repetición e integridad compositiva. Ahora bien, toda esta base exacta, casi científica, antecede a la expresión. Es como un querer mostrar el cerebro como una caja perfectamente organizada donde van a incluirse muchos datos activos, incongruentes en ocasiones, que ocuparan un emplazamiento perfectamente estudiado y clasificado. La información, como signo caligráfico, ocupa por tanto el lugar más relevante, ya que destaca con su pluralidad gestual en el universo rectangular del lienzo. El rigor reduccionista que impera en la mayoría de las obras de Chancho desde sus inicios, a principios de los setenta, se materializa en la consecución de disputas entre una geometría que pelea por no desvanecerse en los límites de la materia y una escritura jeroglífica que se debate en la liberación de su propia existencia, ajena al mundo matemático que la contiene. La repetición se convierte en una constante. Tanto es así, que la *serie*, como fenómeno anclado en la génesis de la investigación, constituye el eje principal de su quehacer diario. Es una manera de no dar nada por hecho, por conocido. La duda se convierte, por ende, en un referente que marca una directriz. Evidentemente no es una duda inerte que conduzca a la no acción, sino que genera un método para desenmascarar la evidencia. Emulando la secuencia planteada por Descartes, podríamos constituir una serie de puntos operativos fijos para realizar una exploración de los trabajos de Joaquim Chancho:

- 1 **No admitir como verdadero más que lo evidente.** En este caso nos remitiremos a que lo evidente son aquellos elementos básicos en el individuo, por ejemplo su pulsación gráfica (inevitable e inimitable por otra parte), y la utilización del color, la materia, la forma y composición, como estructuras esenciales de la pintura.

- 2 **Realizar análisis de los problemas planteados.** El análisis geométrico se traduce como la mejor manera de afrontar las cuestiones relativas al pensamiento espacial.
- 3 **Ir de lo más simple a lo más complejo.** La síntesis como *modus operandi* para la generación de la obra, la reducción de los términos con el fin de explicar algo mayor y más complejo. El alfabeto como instrumento primordial del lenguaje
- 4 **Realizar recuentos integrales y revisiones generales para no omitir nada.** La repetición y reiteración de fórmulas, así como la creación de series de evolución ordenada para no perder la perspectiva en la consecución de las ideas.

Esa duda metódica queda patente en sus propias palabras a raíz de una de sus más recientes declaraciones:

*«Hay un momento muy al principio de mi trabajo que, por distintas razones, parte de lo más elemental, líneas verticales y horizontales y pintura negra. Creo que con aquella actitud trataba de despojar, vaciar la pintura de cosas que no quería. Esto se ha ido dando a lo largo de mi trayectoria con momentos de expansión y otros de reducción que vuelven periódicamente. Siempre hay el cuestionamiento, ese no dar nunca nada por sabido. Creo que esto se refleja muy bien en la exposición».*¹⁶

La pintura de Chancho, en esa continua duda, retoma siempre el principio, el inicio, verificando la propia unidad del pensamiento racional y emocional. Como subraya Robayna; «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».¹⁷

Éste enfoque podemos traducirlo por tanto en dos caminos separados pero que en su obra parecen llegar a un acuerdo tácito de comunión; me refiero al silencio y a la acción. Como ya vimos al analizar las líneas de actuación de los expresionistas abstractos y los informalistas; recordaremos que por un lado nos encontramos con aquellos artistas que evocaban una cierta tendencia a la espiritualidad y a un estado de contemplación cercano a preceptos orientales, (Tapiés, Rothko, ...), y por otro parte los que planteaban un ejercicio de batalla campal sobre el lienzo reivindicando una actitud de primitiva actividad vitalista en el que la pintura se convertía en meta-pintura, (Kline,

16 SPIEGEL, O., «Joaquim Chancho revisa treinta años de pintura abstracta en la Tecla Sala >>, *La Vanguardia*, Barcelona, 20/01/2005.

17 SÁNCHEZ ROBAYNA, A., «Lectura de Joaquim Chancho», *Escandalar*, 6, Nueva York, 1979.

Tomlin,...). Pues, podríamos decir que ambos perfiles, que muestran dos lados de la misma moneda, se intentan hermanar en la obra de Chanco

La inmovilidad vendría procurada por la geometría estática, la reiteración de las formas, y la visión global..., y de otro modo, la evolución y movilidad se canaliza a través de la multiplicidad gestual, así como mediante las variantes operativas del color, la composición y el diseño formal. Como bien nos aleccionaba Robayna, la pintura de Joaquim opera en base al binomio óptico unicidad/multiplicidad, que acaba por conformar un universo de relaciones visuales en un ars combinatoria.¹⁸

Esa estructura dual, en la que la razón y la emoción, el cerebro y el corazón, parecen adquirir una única senda, se convierte en el sello particular del artista, intencionado pero ajeno a la moda imperante. Una difícil ecuación que ha sido en muy raras ocasiones presentada durante la historia del arte más cercano. La cristalización de un mundo binario en constante mutación apenas perceptible, desencadena una suerte de maniqueísmo en torno al espacio pictórico que es ostensible de manera particular en gran parte de los trabajos de Joaquim.

Particularmente, considero a este creador sumamente consecuente con su realidad existencial. Y lo subrayo por la relación que establezco entre arte y vida. Una aproximación más cercana a su persona nos descubre un artífice que también es educador, ya que desempeña labores como profesor universitario en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Éste dato que puede parecer, a priori, superficial o de poca trascendencia para hacer un estudio de su trabajo, lo estimo de suma importancia ya que, el encuentro constante con la problemática sobre la teórica y la praxis del arte, mediante el debate intelectual en las aulas, conduce a un estado de conflicto contenido, así como ha una continua relectura de los posicionamientos estéticos. Todo ello añadido a una marca-directriz investigadora, que es consustancial al oficio pedagógico en los niveles superiores.

Chanco rechaza la figuración y el objeto como hechos representativos muy pronto. Con tan solo 25 años, en 1968, y tras finalizar sus estudios en la escuela de Bellas Artes de *San Jordi* (Barcelona), se adentra en los peligros de la abstracción y las alternativas pictóricas afines. En una tentativa de redefinir su lenguaje se inmiscuye, con el peso de las consecuencias, en las arenas movedizas de un camino demasiado solitario, como bien apunta Rosa Queralt:

«La escasa bibliografía sobre la práctica artística contemporánea que durante años han tenido a su alcance nuestros pintores, su discutible significación en relación con nuestro propio contexto, han acentuado los propósitos individuales inmediatos y el sentido de sus obras es individual antes que nada.»¹⁹

18 SÁNCHEZ ROBAYNA, A., *Ibid.*

19 QUERALT, R., "Chanco en el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza", *Avui*, Barcelona, 8/6/1980.

Su compromiso independiente y aislado lo mantienen alejado de tendencias más o menos grupales. Las imágenes no imitativas desarrolladas en esta etapa germinal, no son consolidadas hasta 1971 cuando la codificación del lenguaje se hace manifiesto. Este proceso no parece surgir como instrumento determinista de una estética cerrada que identifique su labor como artista, sino más bien como de una necesidad imperiosa de metamorfosis racional sobre el término realidad.

Es en la escritura donde Chancho alberga el código personal e intransferible. Una escritura que en nada se relaciona con el lenguaje literario, únicamente su directa formulación caligráfica es la que nos conduce a crear el nexo comparativo. Ésta nace como manifiesto de su yo más emocional, que parece estar casi siempre subordinado a un entramado invisible de ajustes ortogonales. Esa vocación caligráfica lo lleva, en algunos momentos, a estacionar el formato lienzo, para zambullirse en la intimidad de materiales de escritorio: carpetas, libros y libretas. Son trabajos “de mesa”, incluso yo diría que mantienen reminiscencias escolares, y comportan una dimensión más delicada y poética, casi podrían ser considerados diarios de reflexión. En ellos se especula sobre la forma y el color, mediante la exploración de direcciones, cadencias, variaciones tonales, estudios sobre la marcación de grafismos, etc. Sus equivalencias con el mundo de la escritura ya se hacen patentes a partir del año 1973, cuando publica un libro de tirada limitada, titulado sencillamente “A”, donde se establecen conexiones con los conceptos mismos de página, línea y signo.

A partir de 1977 y prácticamente hasta 1983, Chancho se desvincula de los lienzos y se adentra en la obra sobre papel, simulando planos, mapas, etc. Mediante técnicas tradicionales, acrílicos, óleos y témperas, el artista descubre las infinitas posibilidades del discurrir por el reverso de las superficies, de los universos casuales del rastro del pincel y de las gamas cromáticas.

Su pintura se hace más densa en los años que siguen. Sus cuadros adquieren consistencia y generan formas rotundas, (círculos, curvas abiertas y formas más o menos geométricas torneadas por el gesto expresivo), que se superponen a amplios tonos locales, matizados por la superposición de capas de color. Los formatos cuadrados recuerdan las obras de sus inicios, pero la técnica se renueva a cada paso.

Sus últimas obras retoman el gusto por cierta sobriedad cromática, donde el negro y el blanco marcan la pauta. Por otra parte, las mallas reticulares para estructurar las composiciones vuelven para hacer acto de presencia. Una aproximación distinta, con un interés por los tejidos y los muestrarios, determina un cierto dinamismo estático. Sus obras se convierten en una suerte de esgrafiados con fuertes contrastes que proyectan una vibración óptica atemperada por las escalas cromáticas.

Y así, su pintura dual, marca un terreno propio en la abstracción contemporánea, gracias a su camino transitado por verticales, horizontales y curvas sinuosas que dinamizan la superficie pictórica en un encuentro siempre difícil con el espacio. Un lugar accidentado en el que las inscripciones del pensamiento racional juegan con las escalas de lo humano para producir estructuras silenciosas que son golpeadas, tan solo en ocasiones, por el grito ahogado del gesto caligráfico.



Ilustración 1. Bradley Walker Tomlin. "Number 15". 1953. Óleo sobre lienzo. 46 x 76''
(116'8 x 193 cm.)



Ilustración 2. Hans Namuth's. "*Jackson Pollock painting*". Verano de 1950. Fotografía.

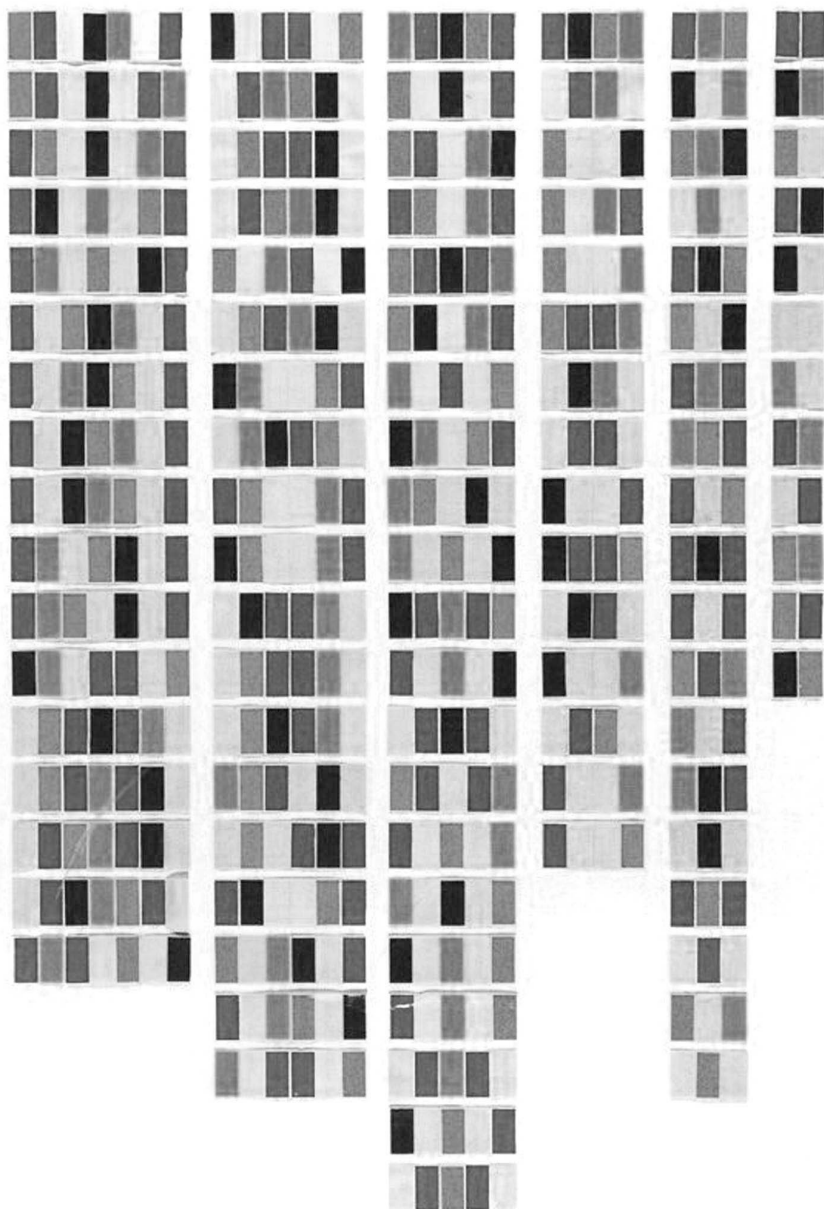


Ilustración 3. Ellsworth Kelly. Estudios para "Seven Color Panels with Border". 1952. Col-
lage. 43,3 x 29,8'' (110,5 x 75,6 cm.)

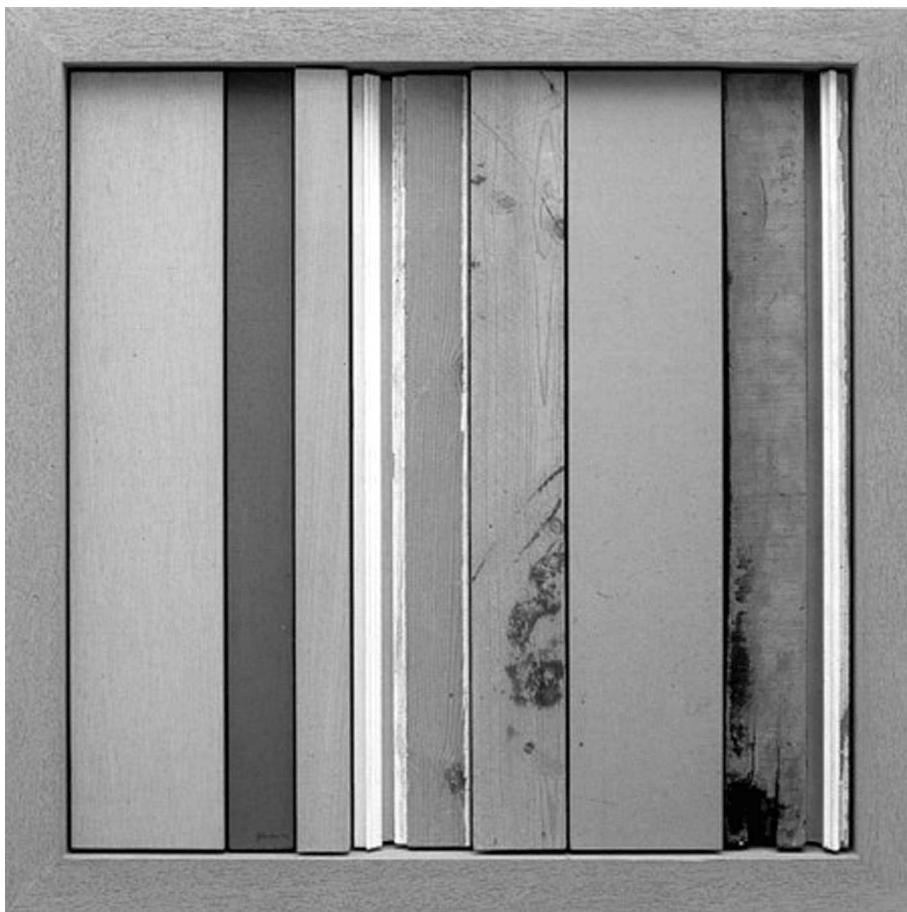


Ilustración 4. Gerardo Rueda. "Alistado natural". 1992. Pintura sobre estructura de madera. 70 x 70 cm.

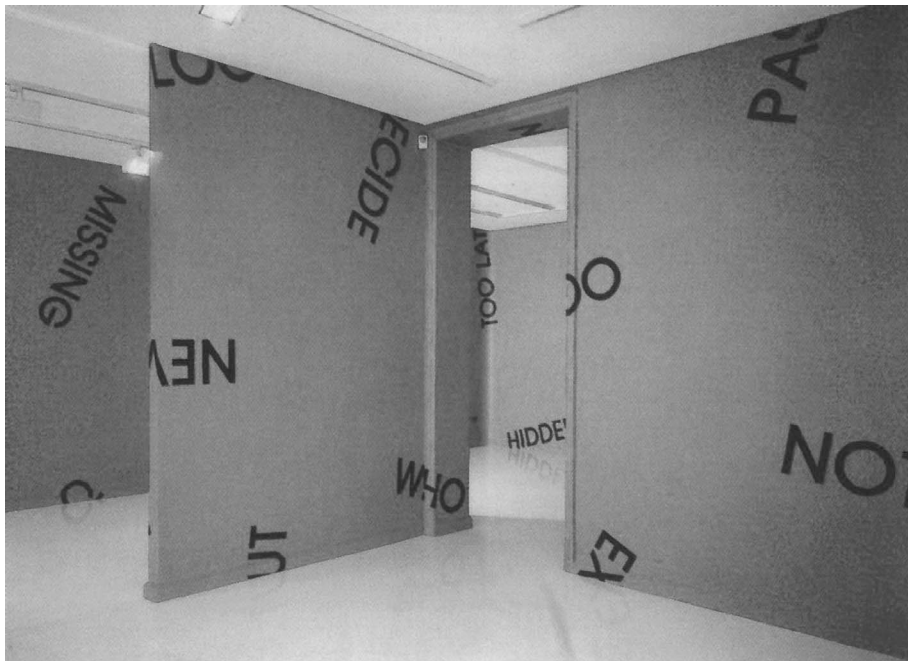


Ilustración 5. Barry, Robert. “*Untitled – Wallpiece*”. 1991. Instalación, (piezas realizadas en acero de alto grado). Letras: 25 cm x 0,6 cm.

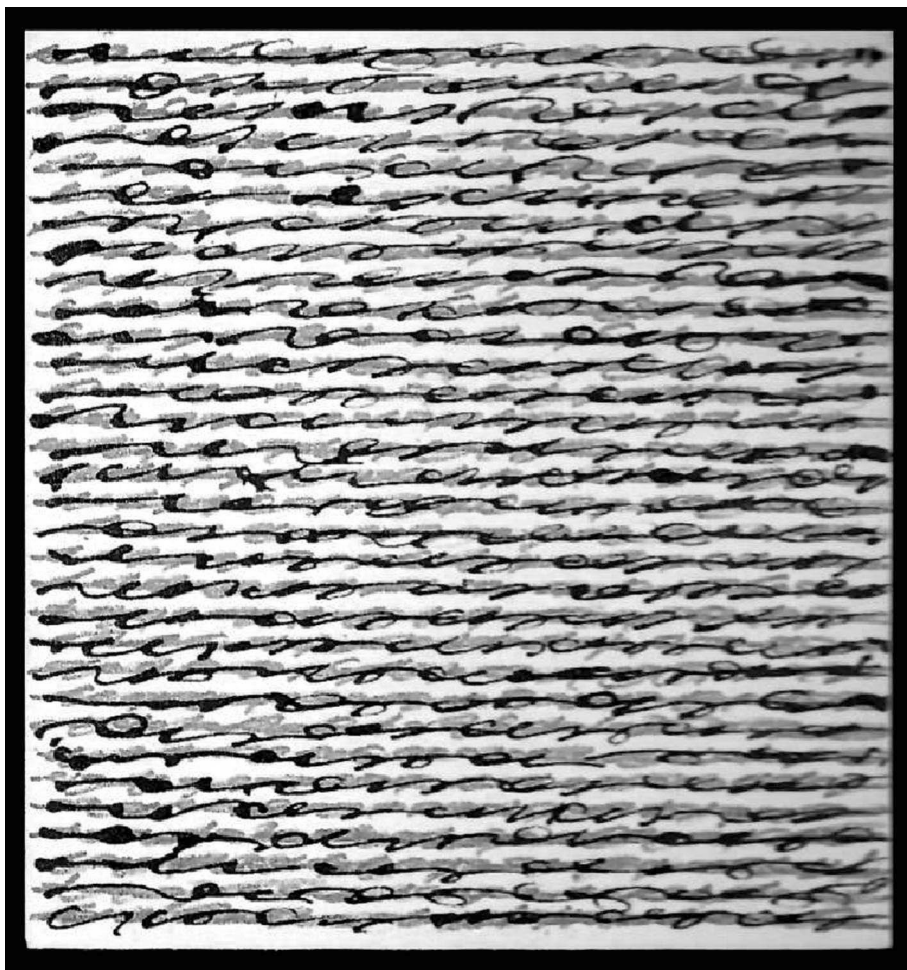


Ilustración 6. Joaquim Chancho. “Sin Titulo”. 1975. Acrílico sobre tela. 40 x 40 cm.

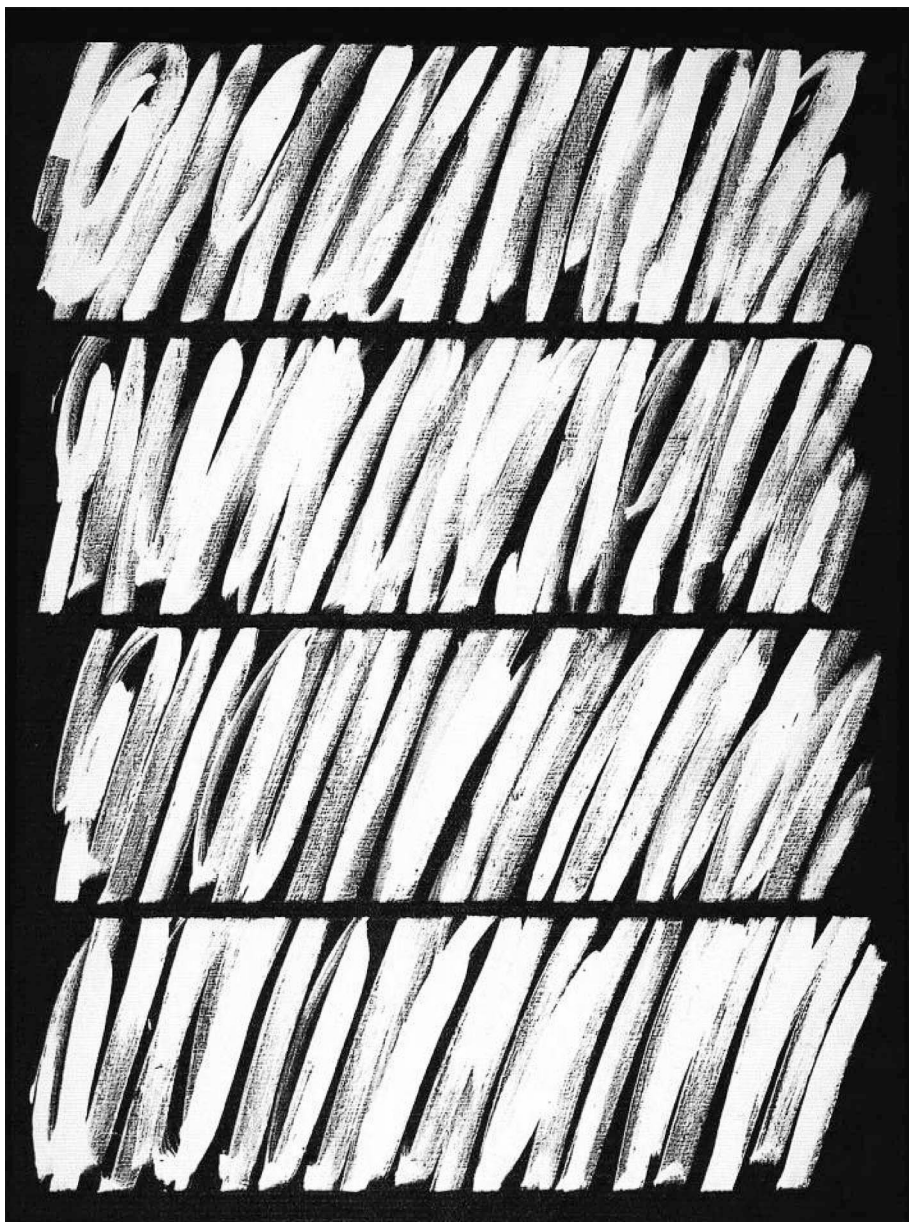


Ilustración 7. Joaquim Chancho. “*Sin Titulo*”. 1973. Acrílico sobre tela. 146 x 114 cm.

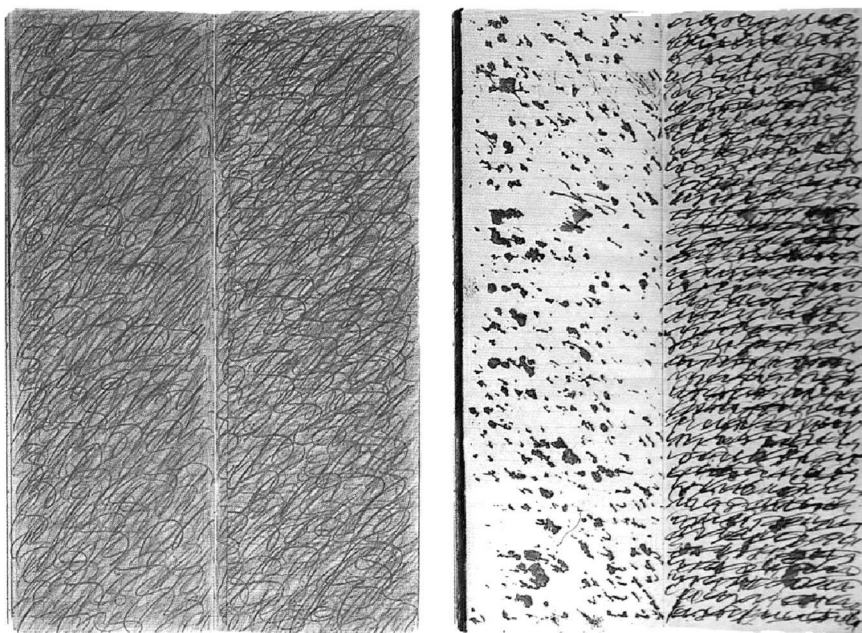


Ilustración 8. Joaquim Chancho. Serie “Treballs de Taula”. 1979/82. Diferentes técnicas sobre papeles y cuadernos de distintos tamaños.



Ilustración 9. Joaquim Chancho. “*Pintura 430*”. 2003. Óleo sobre tela. 120 x 120 cm.