

# **JOAQUIM CHANCHO**

PROSPECTIVA 1973 – 2003

**TERESA BLANCH**  
**JOAQUIM CHANCHO**

CONVERSES

CENTRE CULTURAL METROPOLITÀ TECLA SALA, L'HOSPITALET, 2005

FUNDACIÓ CAIXA TARRAGONA, TARRAGONA, 2005

© TERESA BLANCH  
© JOAQUIM CHANCHO

# CONVERSES

## JOAQUIM CHANCHO I TERESA BLANCH

Aquestes converses sorgeixen durant els mesos de preparació de l'exposició i tenen com a marc de fons l'obra de l'artista. Les dels dies 13, 14 d'octubre i 24 de novembre van tenir lloc a l'estudi de l'artista al Barri Gòtic de Barcelona; la del dia 27 d'octubre a l'estudi del Pla de Santa Maria, a Tarragona, i la del dia 17 de juny a l'exposició que l'artista acabava d'inaugurar al Centro de Arte CAB, de Burgos.

### 13 d'octubre de 2003

**Teresa Blanch** –Com veus l'actualitat de la pintura en relació als mitjans tecnològics?

**Joaquim Chancho** –La pintura ha perdut els privilegis que mantenia des de fa segles i ha de conviure amb la resta de disciplines creatives. Els centres d'art actuals acullen totes les manifestacions i pensaments que giren entorn de l'art. Aquesta situació no és nova. L'any 1907, amb motiu de l'exposició de Cézanne al Salon d'Automne de París, Rilke va escriure una sèrie de cartes a la seva dona. Crec que en l'última carta li diu més o menys: "L'exposició ja no hi és, dintre d'uns dies la substituirà una exposició d'automòbils tan llargs com estúpids". S'ha de revisar la pintura i dur-la a les situacions personals de cada pintor, a les seves necessitats i sobretot a la seva credibilitat. La fotografia, el vídeo i les noves tecnologies són inqüestionables encara que a vegades s'empren com una artesanía de luxe. La fotografia capta allò que l'ull veu, amb més o menys immediatesa; és com la transferència d'un instant de la visió. La pintura en aquest aspecte és cega, s'ha de fer per veure-la. Diria que la pintura s'aprèn fent-la, fins a arribar a pintar-se, no és que es pinti a si mateixa sinó des d'ella mateixa, i aquesta alliberació de la representació permet que estigui viva. Artaud o Bernhard van fer el mateix, dins o des del teatre. Qüestionant-lo i resituant-lo contínuament. D'una o d'altra manera, cada artista, sigui en la disciplina que sigui, segueix treballant per sobreviure a la impossibilitat de la comunicació, a la soledat permanent. La pintura es manifesta per un procés implícit en el mateix acte de fer. Aquesta característica, aquesta virtut, fa que aquest procés reiterat des de fa segles pugui ser

encara vigent: hi podem reincidir en un o en un altre sentit, una i una altra vegada. Aquest deu ser el destí de la pintura: la possibilitat de reincidència. El meu cicle en pintura és lent, rotatiu. Funciono per "rastres", en absolut per motius o temes. Estic massa saturat de les referències d'un present sense cap sentit que procuro oblidar cada dia. La pintura m'ajuda a anar cap a direccions diferents, sense gairebé moure'm del mateix lloc. Funciono per la materialitat del suport, per la tactilitat de la mà. Hi ha una tensió que està present, i que m'ordena, malgrat l'aparent descontrol, una mena de mètrica soterrada.

**T.B.** –Des de la devastació i el nihilisme es pot gestar una nova situació de compromís?

**J.CH** –El que fa Thomas Bernhard amb la seva escriptura és un anar i tornar contínuament per evitar qualsevol direcció, o per anar cap a totes les direccions possibles; aquest reiterat acte de correcció, aquest compromís amb el compromís, ens situa en la complexitat i interioritat del món. No haver d'anar a cap lloc, el no destí, els desplaçaments cap a unes direccions imprecises. Anar cap el teu propi jo, cap al teu propi fi. Nietzsche també ens ajuda molt en aquest sentit. L'etern retorn reafirma la nostra condició humana, sobretot el "jo" per tornar constantment al punt de partida, i sentir-te cada vegada més segur amb la inseguretat. Quan no hi ha ni un Déu, ni una icona identificable amb una divinitat, cap on retornes?, quin i on és l'origen? M'interessen també les aportacions dels escriptors del *nouveau roman* així com Michel Tournier i Georges Perec, perquè són escriptors de la reincidència i de la correcció, d'una nova situació de compromís que només es pot gestar des de la consciència del no.

**T. B.** –Si no hi ha una direcció identificable. Què hi ha?

**J. CH.** –Quatre coses... els llibres, la música. Es clar, també hi ha un espai i un temps. Un espai d'absències i un temps d'intemporalitats. I per damunt de tot hi ha la pintura. La pintura com a testimoni d'aquesta absència i d'aquesta intemporalitat, com a testimoni de l'espai i del temps personals, malgrat que l'espai i el temps ja no siguin motius de reflexió per al pintor. Si no fos així, la pintura seria arqueologia, només una sobreposició d'estrats. Fora artesanía. Per això les grans obres estan impregnades d'aquesta absència i segueixen vives amb independència del seu

temps i del seu espai d'origen. Quan l'espectador és capaç d'identificar-s'hi, llavors hi ha quelcom de possible ja que aquestes són segurament les úniques referències que l'espectador té per connectar amb l'obra.

**T. B.** –Creus en alguna noció de cicle?

**J. CH.** –Crec molt en el cicle, en tot el que succeeix mentre transcorre. El cicle és un mitjà de coneixement d'allò que hom fa: o és un procés per entendre'ns, o és un deixar passar el temps. El cicle entès com a quelcom sense principi ni fi, com un bucle. Un cicle inacabable, com en un llibre meu de 1974, que comença en la primera pàgina amb una fina línia feta a tinta, que divideix per la meitat sense arribar als seus marges la superfície del paper, i que s'acaba després d'una trentena de pàgines en un tall precís del mateix gruix, mida i situació. El cicle ha modificat la línia, fins a convertir-la en un tall que també és una línia. Aquesta noció de cicle és la que m'interessa.

**T. B.** –Et relaciones millor amb les coses mínimes?

**J. CH.** –És necessari desprendre's de tot allò que dificulta avançar per poder seguir caminant sense traves. Quan la vegetació ha envaït el camí vol dir que fa molt de temps que no s'hi passa. He volgut desprendre'm sempre d'allò que he considerat inútil perquè entenc més les estructures de les coses que la seva aparença exterior. Els habitacles buits, la parets nues, la llum atenuada. Reduir els objectes a l'essencial. La simplicitat com a sentit d'ordre, com a quelcom necessari que remeti al silenci, als llargs silencis que tant m'han protegit i que ara no puc explicar perquè deixarien de ser silencis. La llavor com una noció d'arbre. L'arbre com a ombra i aixopluc de si mateix i de les seves pròpies llavors.

**T. B.** –Què creus que és més bàsic en la teva recerca?

**J. CH.** –Anar a l'interior de les coses, al germen, malgrat la dificultat d'arribar-hi des del coneixement intuïtiu. Insistir en aquest intent d'apropament una i una altra vegada. Hi ha una frase de Giacometti que em sembla prou reveladora "a mi el viatge que m'interessa és el que faig des de l'estudi a la cafeteria de la cantonada" evidentment està parlant del viatge interior. Aquest és el viatge que més m'interessa.

**T. B.** –En la teva pintura sembla molt important l'interval, els temps interns, una mena de matemàtica interior que acaba donant el sentit estructural a l'obra. La teva relació amb la música prové d'aquests aspectes?

**J. CH.** –Crec que el poeta Gabriel Ferrater va estudiar matemàtiques per aprofundir més en el coneixement de la mètrica. Arribar a entendre l'estructura interna que possibilita el resultat final. Amb la música també passa el mateix, hi ha d'haver una estructura que la reguli, en pintura potser també hi sigui: cada pintor té la seva mètrica i encara que pintar pugui semblar més intuïtiu, no es pot obviar aquest paper pauta, aquesta partitura personal. El free jazz encara que neixi dels sentiments i de les reivindicacions socials, malgrat la improvisació que el caracteritza, també té una estructura. Albert Ayler, Cecil Taylor, Ornette Coleman, per exemple, van ser grans innovadors en el seu moment. Hi havia un sentiment i una necessitat d'expressió extraordinària però també hi havia una mètrica interna que els possibilitava fer música. És prou coneguda la dificultat d'acompanyament que tenia la secció rítmica d'aquests músics quan ells no tenien els coneixements musicals necessaris. Vaig començar a estudiar música fa anys, no podia entrellagar els compassos, no podia seguir el temps musical i ho vaig deixar. Però aquella experiència m'ensenyà a entendre la música, a estimar-la, i a tenir unes bases per connectar amb la música contemporània. La música també ha trencat contínuament esquemes reconsiderant al límit les seves possibilitats, tant els conceptes compositius com els interpretatius. M'interessa el fet constructiu de la música, aquest procés intern que possibilita la seva pluridireccionalitat. Les seqüències, els intervals, les seriacions, les variacions, el tempo, la reiteració, la concreció, el cromatisme, els timbres, etc. Tots els aspectes o problemàtiques constructives o estructurals que intervenen en el procés o gestació de l'obra. Escoltar és un equivalent de mirar: estar en silenci amb la música, estar en silenci amb la pintura.

**T. B.** –En què creus?

**J. CH.** –Crec en la vida. La vida seguiria el seu curs sense l'home al planeta. Els grills, les herbes i els ratolins s'anirien reproduint inevitablement. Estic en un planeta que no entenc. Sabem poc i ens hem convertit en déus de nosaltres mateixos. M'aterra pensar que un vuitanta i tant per cent de persones d'aquest planeta no tenen mitjans de subsistència,

ni tan sols aigua. M'aterra pensar que cada dia es moren milers de persones de fam. És una lluita que no sé ni com, ni per on començar.

**T. B.** –Quina mena d'esperit crític li pertoca a l'art ?

**J. CH.** –Amb aquesta perspectiva, què podem fer? L'esperit crític és necessari, imprescindible, però no és molt més crític manifestar la nostra inoperància, la nostra inutilitat, que evidenciar les carències de la societat? L'artista sap el que succeeix al seu voltant i la seva aportació no pot ni podrà resoldre mai els problemes ni les situacions injustes. Segurament, l'artista ha de qüestionar la pròpia condició humana. El seu treball és des de i per a la reflexió. Cada dia quan et lleves al matí et pots fer totes les preguntes que vulguis, i malgrat que ja sàpigues que la resposta és inequívoca i sense esperança, s'ha de seguir, hi ha d'haver la voluntat de seguir. L'escepticisme és conseqüència del deambular entre el que Gramsci anomenava el pessimisme de la raó i l'optimisme de la voluntat.

**T. B.** –Creus en la capacitat crítica de l'espectador i en el contagi positiu de l'obra d'art?

**J. CH.** –L'espectador potser no té, ni cal que tingui, uns coneixements ni un lèxic adient per entendre i comprendre l'obra d'art. L'obra d'art ha de seduir en primer lloc des dels sentits, per després confrontar-se amb la raó. Per tant, he de creure que l'espectador, algun espectador, s'interessa, s'emociona, es planteja interrogants i és crític davant una obra d'art. L'art pot actuar i de fet actua, positivament o negativament sobre la consciència de l'espectador, però l'art no farà conscient l'espectador si aquest no li ho permet, si aquest no mostra una clara predisposició a deixar-se seduir i conduir per ell. D'alguna manera sense l'espectador l'art es quedaria orfe. La reciprocitat de l'artista amb l'espectador s'ha de manifestar. Quan es diu que l'obra només s'acaba quan surt de l'estudi, es fa referència a aquesta relació.

## 14 d'octubre de 2003

**T. B.** –Treballes des de fa anys amb uns formats molt regulars. A què es deu aquest fet, i com el relaciones amb altres artistes abstractes que també han practicat aquesta mena de restricció formal?

**J. CH.** –La majoria d'escriptors, sense cap mena de pudor, diuen que estan llegint i rellegint tal o qual autor. Això no vol dir que s'hi assemblin ni que estiguin fent un treball paral·lel. En pintura, en canvi, pocs pintors parlen d'analogies o proximitats, com si fos vergonyós que hi poguessin haver determinats paral·lelismes entre uns treballs i uns altres. Tothom rep influències d'un costat o d'un altre. La teoria de l'originalitat de l'obra d'art és una teoria absurda. La regularitat del quadre, el format quadrat actual, deu correspondre a l'herència dels anys setanta, que considera la verticalitat i l'horitzontalitat i el rectilini com a situacions geomètriques bàsiques en l'estructura del quadre. Després, a l'aparèixer en el meu treball les retícules i les trames, aquesta condició de regularitat i de format es consolida, sobretot pel coneixement del treball de Robert Ryman, d'Agnes Martin i de Blinky Palermo. El format quadrat de 190 x 190 cm respon a la relació proporcional del suport amb el cos humà. L'equivalència entre la longitud del quadre i l'amplada del cos, de punta a punta dels dits, amb els braços oberts, i l'altura del quadre amb l'alçada aproximada del cos humà. Aquesta escala humana és una escala ideal per al meu treball, ja que em permet abraçar el quadre físicament. Els límits del quadre els determinarà bàsicament el concepte d'escala que utilitzi el pintor. Hi ha una altra proporció important, la que s'estableix a partir de la mà, que correspon a un format molt més reduït. En tot cas, són sempre les situacions perceptibles i conceptuals les que permeten traspasar les fronteres de la regularitat. En l'última retrospectiva de Bridget Riley a la Tate Britain, hi havia uns dibuixos d'un rigor increïble. Eren els dibuixos preparatoris de les gran teles; aquesta relació d'escala que abans t'apuntava, en aquests papers era admirable, malgrat el petit format dels papers. Durant molt temps vam creure, segurament per la influència de l'informalisme, que el quadre era un lloc d'experimentació, un laboratori de proves. Això no és cert, els experiments i la investigació no són propis de la pintura, sinó patrimoni de la ciència. Al quadre s'hi ha d'anar totalment serè i impregnat dels coneixements suficients, per no remenar-hi massa estona.

**T. B.** –Tu també ets un artista de repeses constants que et vas imposant al llarg del anys, què et permeten?

**J. CH.** –Sovint el passat se m'esborra de la memòria. Malgrat aquest oblit voluntari, la distància i l'apropament són inevitables. Distanciar-me i apropar-me. Aquesta repesa potser té a veure amb l'essència del lloc de procedència, amb la terra, amb la duresa de la terra. La terra com el lloc de referència que has de fertilitzar amb les mans. M'envolta un món hostil, a vegades insuportable, que m'ha fet refugiar massa sovint en la introspecció. La memòria de la terra m'ha gratificat de tanta hostilitat, i m'ha permès estar amb mi i sentir-me protegit i al mateix temps estimat. Una terra de subsistència més que de contemplació. Una terra que no serà mai paisatge. Distanciar-me i apropar-me a la terra. La memòria de la petita masia, el mas dels avis als voltants de Cambrils, al Baix Camp, quan tenia quatre o cinc anys. Dret i aferrat a les cames d'en Manuel, sobre la post (una petita llata de fusta enganxada amb unes cadenes al corretjam de la mula) aixafant la terra que havia estat llaurada prèviament. La visió de les quatre potes enormes de la mula que avançaven pausadament i lentament, i s'enfonsaven en la terra acabada de llaurar, deixant unes profundes petjades que la pressió de la post esborrava. El pare feia cristalls rectes, perfectes. Aquells camps cristallats a cops d'aixada, treballats de mica en mica, jornal a jornal, calculant el desnivell necessari perquè l'aigua els regués amb regularitat, d'extrem a extrem. Aquestes línies una rere l'altra i un any rere l'altre...

**T. B.** –La teva trajectòria com a pintor ha estat silenciosa, lenta, quasi tangencial als esdeveniments generals, feta bàsicament amb moltes hores de taller i poca projecció pública fins ben entrats els anys noranta. Com ho explicaries?

**J. CH.** –Alguna vegada he tingut la sensació que era un intrús, que no hi havia res que em vinculés a la gremialitat dels pintors d'aquest país. Ha estat un temps massa llarg. Sóc d'aprenentatge lent i de respostes meditades. L'època tampoc m'ha ajudat. Sean Scully té un text preciós que parla de l'arribada de Rothko a Nova York quan tenia tretze anys mort de fred. Aquí no s'han produït aquests corrents migratoris. Culturalment i socialment som més endogàmics i més porucs. A finals dels setanta em preguntaven de quina família procedia, quins eren els

meus antecedents artístics i socials: l'aval. Els silencis són necessaris i el rigor s'aprèn a poc a poc, cristall rere cristall.

**T. B.** –En els anys setanta quina era la teva posició dins l'escena artística i ideològica del moment?

**J. CH.** –Intentava trobar un lloc des d'on poder realitzar amb normalitat la meua feina. No tenia el coneixement ni l'experiència suficient per sobreviure a les adversitats. Per tant, no va ser gens fàcil que el meu treball pictòric quallés. Més aviat es mantenia aïllat i al marge de qualsevol posicionament ideològic. Aquella situació tampoc em va ajudar; intentava separar la ideologia política del moment de la pintura. No hi havia cultura política, ens movíem més pels sentimentalismes i la impotència que no pas pel raonament i la confrontació. Algunes referències teòriques eren els llibres de Merleau-Ponty; "L'ensenyament de la pintura", de Pleynet; "Obra oberta" d'Umberto Eco o "Teoria de la sensibilitat", de Rubert de Ventós. És ben cert que l'època no donava per a més, la dictadura ens va deixar a tots orfes. En aquesta situació, al servei de què o de qui havia d'estar la pintura? És una pregunta que m'he repetit moltíssimes vegades i la resposta sempre ha estat la mateixa: no hi ha un destinatari ni una destinació. Hem passat més de mitja vida anant a la contra per intentar restituir la normalitat i ara la llibertat ens coarta. En alguns moments, el treball de determinats artistes es va ressentir segurament pel seu condicionament polític. És prou conegut el treball d'alguns dels components d' El Paso i el paper d'Estampa Popular en aquest sentit. A mitjan dels setanta, s'exposen al soterrani del Metro uns plafons pintats per uns quants artistes. L'esdeveniment coincideix amb el judici de Burgos i es decideix que cadascú ratlli allò que ha pintat en senyal de protesta; la meua negativa és mal interpretada. M'eren més significatius i desassossegadors, i em segueixen sent-ho, els Wols, els Fautriers, els Hartungs, els Fontana que penjaven René Métras a la seva galeria de Consell de Cent, que les ratllades dels plafons del Metro. Però tot això s'oblida o ja no és necessari recordar-ho. Els records, sortosament, no ens indiquen el camí a seguir.

**T. B.** –A la Galeria Ciento, una de les capdavanteres a l'hora d'acollir i recolzar la nova generació de pintors i escultors dels anys vuitanta, tu i Juan Suárez semblàveu dos grans solitaris.

**J. CH.** –És cert que Marisa Díez de la Ciento va recolzar i va fer exposicions de la majoria d'artistes emergents en aquells moments: Ferran García Sevilla, Susana Solano, Eva Lootz, Patricio Vélez, etc. Jo no formava part de cap generació, ni per edat, ni per la proposta, ni potser per l'interès que podia merèixer el meu treball; a més, el meu caràcter introvertit i la poca participació en la vida cultural de la ciutat tampoc contribuïa gaire a la meua projecció com a pintor. Sempre m'he trobat en un espai indefinit i perifèric. Per altra part, tampoc he perseguit mai una situació estable en aquest sentit. He après en tot aquest temps que cadascú té una noció i una consciència del temps diferent i que l'art no és una competició per veure qui arriba més lluny, el més aviat possible. És evident, doncs, aquesta imatge de solitari que m'he anat guanyant, és un estigma que m'acompanyarà sempre. Suposo que Juan Suárez devia passar per situacions semblants.

**T. B.** –Mirant enrere, quin et sembla que ha estat el moment més perillós que has travessat, el de màxim desajust intern?

**J. CH.** –Els anys setanta van ser una època de gran intensitat en el treball i també d'una gran radicalitat en els plantejaments pictòrics. És quan començo a pintar amb assiduitat i quan les energies m'alliberen de les pors i de les dificultats que qualsevol començament suposa, fins que la corda es trenca, no sé encara si per la meua tibantor o per la indiferència aliena. Apareixen les confusions. Deixo de treballar. Em refugio a les ombres de l'estudi. El temps és monòton i plomis i l'omplio d'excessiva autobiografia. Només trobo sentit en omplir pàgines de gargots rítmics i payoutats. Malgrat que sé que aquesta actitud és complaent, hi reincideixo fins a convertir el temps de pintura en un temps de reclusió. Segurament els mandales tibetans estan realitzats en un context d'intensa meditació i de gran contemplació i no deixen de ser meravellosos, però jo no sóc monjo. L'art ja no acosta a un lloc diví, com durant segles ha pretès. Ara, més aviat allunya. El retaule de l'església de San Nicolás, de Burgos, és d'una espiritualitat extraordinària, és una obra meravellosa, de les més belles que he contemplat mai. Davant seu no tinc cap dubte sobre la divinitat. Els dubtes apareixen al sortir de l'església.

**T. B.** –El fet de convertir el dubte respecte a l'exterior, en un dubte crític respecte al teu interior, és el que et va permetre de tirar endavant?

**J. CH.** –El que passa a l'exterior està passant al mateix temps a l'interior, és inseparable. El dubte o la incredulitat actua com un detector que s'activa en els moments precisos, els moments en els quals començo a acusar determinades interferències. És com un revulsiu que genera noves energies per seguir treballant. Ara gaudeixo enormement de la pintura, hi estic atent i receptiu. Cada vegada tinc més necessitat de veure'n i cada vegada m'indica noves possibilitats i nous trajectes, malgrat que sé que aquest comportament, aquesta necessitat, pot ser peremptòria.

**T. B.** –Què busques quan mires pintura?

**J. CH.** –Tinc pocs coneixements d'història de l'art. No sóc un erudit en aquest sentit. Actuo molt sensitivament, pel que desprèn allò que miro. Per impregnació. Difícilment situo les obres en un context històric o geogràfic. Recordo moments molt intensos davant de determinades pintures, per exemple, la ingravidesa de Caravaggio, l'espacialitat polsosa de Morandi, la llum de Vermeer. Oblido sovint les imatges; en canvi, vaig acumulant la sabiduria i les energies que d'elles se'n desprenen, sobretot les energies que em permeten després recloure'm a l'estudi i treballar intensament. Aquesta omisió de la representació és la que voldria que estigués present en el meu treball. Ometre per indicar, per anar més enllà de la imatge, per reivindicar una altra visió de la imatge. La gran dificultat és utilitzar les imatges per no parlar de les imatges, utilitzar les formes per no parlar de les formes.

**T. B.** –Tu la veus, la forma?

**J. CH.** –No, és quelcom borrós que intento oblidar, malgrat que en les meves pintures hi apareixi de manera contundent.

**T. B.** –Quins han estat els moments més satisfactoris?

**J. CH.** –Aquells en què he sabut despullar-me de càrregues i lligams. Aquells en els quals he trobat sentit a allò que estava fent. Aquells en els quals m'he sentit vinculat a algun fet o a alguna persona.

## 27 d'octubre de 2003

**T. B.** –Què et va portar a fer aquelles rigoroses pintures geomètriques de principis dels anys 70, de color molt reductiu, d'on sembla sortir el lèxic bàsic de tot el teu treball posterior?

**J. CH.** –Hi ha una primera qüestió que era la de trobar-me sense saber què pintar. El descrèdit del tema, de la pintura de gènere i de molta part de la pintura. No saber ni on ni què mirar, i la intuïció que la pintura no depèn del que es mira sinó de com es mira. Que la mirada externa és enganyosa, que també hi ha una mirada interna que dóna un coneixement més ampli i més sòlid que el de la teoria de la forma o el de la història de l'art. Començar pels elements més simples. Reduir el color al blanc i negre. Horitzontals i verticals. La diagonal que apareix amb freqüència en el meu treball és una línia imaginària entre dues verticals, que de manera progressiva s'incorpora al meu lèxic. Treballava amb procediments serigràfics per la seva immediatesa i per la possibilitat de multiplicació o sostracció de nous elements als resultats anteriors. Els petits desplaçaments d'una mateixa pauta o grafia amb lleugeres variacions cromàtiques constituïa un motiu i un interès que es farà més eloqüent a mesura que el treball avanci. Apareixen les seriacions i les variacions i, en conseqüència, els desplaçaments, els girs, les interseccions, els desdoblaments, les multiplicacions, les sumes i les restes, les pautes, l'escala... En definitiva, una gramàtica bàsica que tindrà un notable protagonisme en el meu treball posterior. El desplaçament per la superfície similar a l'acte d'escriure, de dreta a esquerra i de dalt a baix també formarà part d'aquesta gramàtica i establirà amb posterioritat els nous vincles geomètrics amb l'espai de la pintura. També hi havia la necessitat d'un temps lent de gestació de l'obra, com si hagués d'anar descobrint a poc a poc tot el que passava en el transcurs de la realització. Les nombroses mans de pintura fins a trobar l'estat òptim de la superfície pictòrica i una intervenció posterior no rectificable també seran punts de referència d'aquests treballs primerencs que es repetiran en moments o etapes posteriors. Més tard, tota aquesta organització geomètrica es contraposarà "dialècticament" a petits signes d'aparença cal·ligràfica que aniran ocupant de manera progressiva tota la superfície del quadre.

**T. B.** –A primers dels anys vuitanta entres en un interessant parèntesi

de molta dedicació a la pintura sobre paper. Treballes uns llibres de gran format, fets només d'impregnacions cromàtiques, que et permeten deixar enrere les accions i els gestos.

**J. CH.** –És el moment en què desapareix totalment la forma i el color adquireix un protagonisme accentuat: el color i la superfície com a únics protagonistes d'un espai representatiu ideal, l'espai del no-res. Estic passant per una accentuada crisi. Són els anys en els quals abandono els suports tradicionals de la pintura i treballo sobre paper de qualsevol mena: papers plegats emulant els mapes o els plànols, llibres, llibretes, opuscles, bandes o tires horitzontals i verticals, etc. Treballo molts mesos, utilitzant només un llapis de color gris o rosat polsós, en petites llibretes que vaig guixant fins a omplir-les. Posteriorment els formats es dimensionen i treballo amb tinta molt líquida. Les successives impregnacions amaren el paper amb una voluntat de contacte físic amb la matèria i el suport, de fusionar la pintura amb el suport. Ara, els elements bàsics es redueixen a la tinta, el paper, el pinzell i l'esponja. El fregament de les eines i els diferents encreuaments vellutegen la superfície del paper. El color és fosc i sòrdid. Titulo les obres amb el nom de composicions de músics de jazz: Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane, etc. Aquesta llarga dedicació als papers no solament em va reconciliar amb la pintura sinó que m'hi va abocar molt lliurement, incorporant-hi els errors, els atzars i els dubtes. Després he anat aprenent a ser reincident amb els papers fins a convertir-los en part molt important del meu treball. Diria que amb el temps hom no aprèn a pintar millor, sinó a saber utilitzar els determinats enginys que s'ha anat fabricant en els moments de màxima necessitat.

**T. B.** –Com entens els grans políptics sobre paper que vas fer posteriorment, sobretot durant la primera meitat del anys vuitanta? Són desenvolupaments en l'espai?

**J. CH.** –L'escala i el format tenen molt protagonisme en el meu treball, tant en els grans políptics com també en les llibretes de petit format. Les relacions seqüencials de les sèries lineals dels setanta estan encara presents en els llibres i les llibretes, per les pròpies característiques del suport, una pàgina després de l'altra. Quan els papers retornen a la paret i se separen l'un de l'altre, mitjançant pauses o intervals, torno a retrobar l'espai de pintura. El canvi d'escala també ajuda a configurar

aquesta nova situació espacial. L'escala ens determina les proporcions, si disposem d'una mesura adequada. Quan no hi ha cap forma que ens orienti visualment, com testimoniem les proporcions, com les manifestem? Sens dubte, per les relacions que podem establir entre dues superfícies, pels seus intervals. Per les magnituds dels espais ocupats en relació als espais desocupats. L'interval i la pausa.

**T. B.** –En la teva obra el buit explosiona després, a finals dels anys vuitanta, dins espais ovalats que encara semblen voler contenir-lo, i comencen a prendre forma les retícules, que es faran més contundents i ja totalment autònoms a partir d'aquells quadres negres de principis dels anys noranta, que semblen emanar d'un decidit acte de rebel·lió. Creus en la retícula com un compromís ètic des del qual retornar una posició digna al llenguatge pictòric en l'actualitat?

**J. CH.** –Als setanta el compromís amb la geometria era evident, tant conceptualment com formalment. Les situacions es produïen per les possibilitats de modificació dels elements geomètrics. Una primera seqüència es projectava cap una segona i així successivament. Després de la nuesa dels papers dels vuitanta, apareixen les formes ovalades i circulars, cercles que abracen pautats horitzontals i pautats o franges verticals que per sobreposició originaran molt més tard les retícules o les trames. La corba actua de contenidor i durant un temps es fa difícil travessar els seus límits malgrat que l'important és el que succeeix a dins. Reticular vol dir entendre el buit, en tots els sentits. Rosalind Kraus diu que la retícula anuncia, entre altres coses, la voluntat de silenci de l'art contemporani, la seva hostilitat a la literatura, a la narració, al discurs. També diu que la retícula actua com a emblema i com a mite, i que com tots els mites no s'enfronta a la paradoxa o a la contradicció dissolent la paradoxa o resolent la contradicció, sinó revestint-les perquè sembli que han desaparegut.

**T. B.** –Com has anat a parar d'aquelles primerenques pintures monocolors, de factura molt neta i tersa, a aquesta pintura d'avui molt més tova i feta de capes de pintura multicolor?

**J. CH.** –Mantenir el rigor geomètric era impossible, per la por a arribar al buit total, al suïcidi artístic. L'ordre i la disciplina que va representar aquell moment ha estat menys decisiu en moments posteriors. Si

reconsidero les coses és perquè la sobreposició de nous coneixements fa que perdin crèdit. Aquesta descreença actua de revulsiu per poder dir prou, per parar. Vaig del dibuix a la pintura, del blanc i negre al color i a l'inrevés, quan en tinc necessitat o quan em noto perdut. És important parar i distanciar-se. Convertir-se en un espectador crític amb un mateix, ferotge, sense escrúpols. En aquest darrer quadre el vermell està posat molt pacientment, acariciant el blau de sota que encara està tendre, per poder després recuperar-lo esgrafiant la superfície vermella. D'aquesta laboriositat dependrà, en aquest cas, que les posteriors intervencions molt ràpides i pulsionals esdevinguin clares i precises. Aquest primer temps lent contrasta amb el neguit i rapidesa del temps posterior. A vegades utilitzo un tros de cartró semirígid, que s'estova quan s'empapa d'oli, arrossegant-lo o pressionant-lo damunt la superfície tova del quadre. Avanço, paro, decideixo, pressiono, dibuixo, pinto. Les línies es tanquen, s'obren, s'aprimen, s'engreixen... Torno a parar. En les pintures monocromes anteriors hi havia un únic temps d'execució, un temps pausat i lent, determinat pel recorregut del pinzell, per la quantitat de pintura que recollia. Encreuaments de línies o situacions oposades. En aquest altre quadre groc amb diagonals vermelles, el primer vermell no tenia la vibració que volia. Hi ha un altre vermell damunt del primer vermell, encara humit i després un groc i un altre i un altre fins a trobar la tensió entre groc i vermell. La pulsio i la tensió de la mà i de l'eina determinaran després la intensitat de tots dos colors.

**T. B.** –El vermell és un color que utilitzes molt sovint, és el teu color per excel·lència?

**J. CH.** –El vermell, el blanc, el negre. Sobretot el vermell. Representa el replà entre tram i tram d'una escala. El replà per descansar, per recuperar forces i seguir escala amunt. El replà entre el cel i la terra, al mig del blanc i del negre. Sense cap complicitat simbòlica, ni cap altra argumentació. Un pas previ cap a la necessitat dels negres.

**T. B.** –Però el teu vermell té infinites coloracions.

**J. CH.** –No tot és raonament. Hi ha una part molt important en les decisions, fruit de la sensibilitat i de la subjectivitat. De percepcions, de mirades, de llocs, de sentiments, de sensualitat. Els matisos i les



coloracions estan impregnats d'aquesta memòria, a vegades imprecisa. L'oblit de la procedència elimina les significacions i el caràcter simbòlic. Aquesta no identificació em dóna més llibertat. Apareixen els carmins i els violacis sobreposats als malves, als fúcsies, als blavosos contagiats de rosats carnosos, com si la pintura últimament fos més terrenal. La sensualitat soterrada... el reduccionisme... els canvis. Tornar al negre, als blancs i als negres, tornar una vegada més al lloc de procedència. Ara treballo en llargs períodes de temps i de manera molt intensa. Necessito estar-hi dies sencers, i després reposar dos o tres mesos. Necessito lliurar-m'hi totalment i parar. Hi ha un temps llarg d'acció i unes llargues pauses. Un temps de no pintura que permet resituar a la pintura, per això, quan hi torno, no puc seguir on estava i els canvis són més freqüents.

**T. B.** –Els períodes d'intensa dedicació al color negre semblen una constant en el teu treball que et retorna als rigors de manera cíclica, com es pot veure en l'exposició. Quin valor té l'enfrontament amb aquest color, és un color de renúncies?

**J. CH.** –És un color de despullament que es fa necessari en els moments d'excés de referències. Quan hi ha massa distraccions o excessives sobreposicions hi torno inevitablement. Sovint l'associo amb el dibuix. És un color d'introspecció per retornar al buit, que no significa el no-res, sinó que és un estat interior. Ordena i defineix, i com més definició més renúncies. Omplim i omplim fins que el cervell no resisteix tanta informació i es rebel·la. Matisse parlava del negre com una força, com un llast que simplifica la construcció. En aquest ordre d'exigència, els artistes orientals són els mestres.

**T. B.** –Fuges del no-res?

**J. CH.** –El no-res és en un mateix, sense necessitat de buscar-lo. El farcim i revestim de multitud de dissenys per omplir-lo d'esperança. Ens aterra aquest espai indefinit perquè ens rebotja directament cap a nosaltres, cap a la nostra existència.

**T. B.** –En el fons creus que tot falla?

**J. CH.** –No falla res, nosaltres fallem, l'estructura social. El model de

societat. La nostra societat funciona per contraris; el bé oposat al mal; la riquesa, a la pobresa; la creença, a la descreença; el cel, a l'infern; l'èxit, al fracàs. No hi ha cap altra possibilitat. Aquest sistema només fomenta la competitivitat i l'èxit, la resta de valors interessen ben poc.

**T. B.** –En aquesta situació creixent de manca de referències que vivim en la cultura occidental, quina finalitat té fer art?

**J. CH.** –La d'aclariment personal, la de posicionament, o potser la de sobrevivència. Un lloc de preguntes i també un lloc de respostes i, sobretot, un lloc de contradiccions. Com a home sóc fràgil, com a artista he de ser fort. L'artista necessita la fe en alguna veritat, més que la veritat mateixa. L'obra d'art no pot satisfer cap desig, com a màxim possibilita que la vida sigui menys insuficient. L'artista ha de creure en allò que està fent encara que sàpiga que allò que està fent no té cap destinació, que allò que està fent pot ser inútil o estèril.

**T. B.** –La teva obra parla sobre allò que veus?

**J. CH.** –No. Parla de com em relaciono amb el que m'envolta, parla del present. Voldria que fos una prolongació del meu pensament. Amb la percepció, amb mirar no n'hi ha prou i sovintegen els xantatges emocionals als nostres sentiments. També ha passat l'època de les ideologies i per tant el moment de les complicitats i dels apassionaments. No hi ha on agafar-se. L'art ha de reflectir els dubtes i les certituds de l'artista.

## 24 de novembre de 2003

**T. B.** –A què responen aquestes minucioses fotografies fetes al llarg de trenta anys que mai no havies publicat fins ara?

**J. CH.** –Mirar pel visor de la càmera ha representat sempre una manera d'abstreure una part o fragment de la realitat. L'apropiació d'un fragment i sobretot d'un instant de la mirada. També el coneixement implícit en la manera de mirar. Per retenir a la memòria les sensacions d'aquell moment. Enquadro a ull, sense càmera, i quan allò que miro em sedueix apropo el

visor de la càmera a l'ull. Quan miro una flor vermella i la fotografia no és per descriure'n les característiques botàniques, sinó per intentar evidenciar i potenciar altres aspectes que considero d'interès per al meu treball. Els problemes de la pintura no es resolen únicament en el quadre.

**T. B.** –Per què les teves flors es mostren tan corpòries?

**J. CH.** –Per la llum. El temps d'observació és molt lent i com que generalment les flors es troben arran de terra, tampoc és còmode la posició del cos a l'acostar-m'hi. Això significa que l'ull ha d'estar molt atent per decidir quan i com, aquells quatre pètals, vibraran per la llum i agafaran corporeïtat per deixar de ser quatre pètals. També hi ha unes èpoques de l'any, sobretot la primavera i unes hores del dia que la llum matisa més netament el sotabosc o les clarianes dels camins. Pel contrari, les fotografies de les valls, estan fetes a la tardor, a la posta de sol, esperant aquell moment màgic en què el sol juga amb els núvols per dibuixar el perímetre de les muntanyes i banyar d'una llum inexplicable tot el paisatge.

**T. B.** –Tot aquest desplegament d'imatges són motius que no et serveixen directament per pintar. Sembla com una mena de gran laboratori que funciona a banda.

**J. CH.** –No em serveixen com un llibre de ruta d'imatges, perquè la meua pintura no es basa en aquests paràmetres visuals. De manera soterrada deixen marques o empremtes que deuen aparèixer inconscientment i en determinats moments. Tampoc em serveixen després de fetes, no les miro massa aquestes fotografies. En algunes ocasions les projecto i les observo, les arxivo i les documento.

**T. B.** –Les teves fotos d'arquitectura tenen un caràcter més espacial que estructural, amb uns punts de mira molt particulars, a què és degut?

**J. CH.** –Començo a interessar-me per l'arquitectura a finals dels seixanta amb Le Corbusier, perquè la seva arquitectura estava basada en un sistema modular. Una modulació dels espais i un cànon de les proporcions que m'ajudaria als inicis del meu treball. Són unes fotografies d'un edifici seu a Marsella fetes amb una càmera 6 x 6. Després he seguit utilitzant aquest format, sobretot per a les arquitectures, i m'he acostat a Sert, Coderch,

Mies van der Rohe i a les arquitectures recents que hi són deutores. És una fotografia difícil i d'esperes. Cada arquitectura és diferent. Hi interveuen molts factors: el perímetre arquitectural, la perspectiva, la distància focal, la llum, sobretot les ombres, el volum, etc. Retorno moltes vegades al mateix lloc fins que trobo el moment i l'enquadrament adequat que m'indiqui correctament els elements constructius que he de valorar. Copso l'harmonia de les entregues dels diferents plans, l'articulació d'unes superfícies amb les altres, i quan crec que l'instant és l'adequat, disparo. Utilitzo trípode i sovint el teleobjectiu. Cada fotografia és irrepetible.

**T. B.** –Sembla que valores molt les tangents, els encreuaments i tot el que se'n deriva, tant en arquitectura com en pintura.

**J. CH.** –Sempre hi ha hagut una voluntat de fer evidents les interseccions, l'estructura interna, l'interior de les coses, l'interior de la flor, l'interior de l'arquitectura, l'interior de la pintura. Això potser és perquè entenc la realitat –allò que miro– com un escenari inscrit en un políedre regular de sis cares. El que m'interessa d'aquest escenari és aquesta diagonal imaginària que va d'un extrem del cub a l'altre extrem oposat. Aquesta diagonal que també està present a la pintura, quan la superfície del quadre és visualment penetrable, té profunditat; sense aquesta presència de la diagonal la constatació de l'espai, seria nul·la. D'aquí, la dificultat de traslladar la volumetria arquitectònica a la bidimensionalitat del paper o film fotogràfic. El mateix succeeix en les fotografies de les flors, hi ha una determinada corporeïtat que vull fer manifesta. Encara que la fotografia no sigui un pas previ per anar cap a la pintura, i es produeixi de manera intermitent, quan m'hi topo, hi ha mirades que potser s'identifiquen, unes mirades creuades i un pensament anàleg que situen ambdós treballs en la mateixa direcció, en el mateix sentit.

**T. B.** –Com fas sòlida una flor, tot i ser tan fràgil?

**J. CH.** –Una de les característiques de les flors és la seva fragilitat i sobretot la seva poca durabilitat. En un viatge a Tenerife em va sorprendre, a prop del Teide, un cactus amb unes flors grogues, brillants i tenyides de pol·len d'un groc més pàl·lid. No portava la càmera. L'endemà aquella flor tan esplèndida del dia anterior eren uns pètals decrepits, esgrogueïts. He de trobar el moment oportú. Saber llegir el vent i la direcció del sol. Darrerament, quan he tornat a revisar totes

aquestes fotografies, podia aïllar-les del lloc i temps de procedència i observar-les com si fossin recents. Pensava en un manual d'observació, una mena de guia que em remetia a les constants del meu treball pictòric. Una observació que m'aportava un coneixement com el que m'aporten els llibres o les músiques i, per tant, forma part del meu bagatge cultural, que al mateix temps és el testimoni visual d'una manera de copsar la realitat. En un article a "El País", l'escriptor xinès César Aira comentava diferents maneres de constatar si els alumnes havien assolit un grau de coneixement òptim. Una d'elles era la que realitzava un mestre japonès que consistia a donar als seus alumnes un rotllo de paper, un pinzell, la tinta i la pedra de tinta dient-los que escrivissin tot el que sabien. Si un alumne escrivia una o, ja sabia alguna cosa i estava aprovat.

**T.B.** –No hi ha una cronologia clara en l'interès per uns temes o uns altres. Més aviat sembles practicar un constant retrobament amb repertoris extrets del paisatge molt singulars i personals.

**J. CH.** –La temàtica és molt reduïda perquè es basa en l'observació del que tinc a mà, d'allò més immediat, possiblement perquè de moment no existeix una voluntat clara de treballar amb la fotografia d'una forma anàloga o equivalent a la pintura, o potser perquè tampoc hi ha cap necessitat d'observar massa més: una flor és suficient, una petita flor. De tant en tant, realitzo un treball fotogràfic seriati sobre creixements o modificacions a través del temps d'un mateix element o d'una mateixa situació. Des d'una fotografia diària durant dos o tres dies, o dues o tres setmanes, fins a sèries que s'han prolongat cinc i sis anys. Últimament, passar temporades a l'estudi del Pla de Santa Maria m'ha permès insistir molt més en aquests treballs seriats per la proximitat i la complexitat amb el lloc.

**T.B.** –Quin seria el teu ritme de captació d'imatges, ja siguin individuals o en sèrie?

**J. CH.** –En un matí de caminar puc fer tres o quatre fotografies o no fer-ne cap, perquè no hi ha hagut res que m'hagi suscitat interès, o perquè no he sabut observar suficientment. És un procés complex: hi ha moments de molta receptivitat i, per tant, és probable que faci alguna fotografia d'interès i d'altres de total monotonia. Com que no

sóc un caçador d'imatges, no acostumo a portar la càmera al damunt per si trobo quelcom que m'interessi; quan decideixo fer fotografies, surto de casa, camino i observo.

**T. B.** –Com la treballes la flor?

**J. CH.** –Com que les flors són tan nímies, les he de protegir, sobretot del vent, amb el cos, amb la bossa o amb l'enginy. La majoria de vegades m'he d'estirar a terra per aconseguir la distància focal necessària entre l'objectiu de la càmera i la flor. El camp de profunditat és molt reduït i qualsevol petit descentrament pot desenfocar la imatge. L'ull està enganxat pràcticament al visor de la càmera i amb petits i continus apropaments i allunyaments intenta trobar el punt i el moment exacte de fer la fotografia. La càmera és manual i analògica, una Nikon F1 i la *mise en scène* bastant còmica.

**T. B.** –Sembles fotos d'estudi fetes a l'exterior. Tens voluntat d'aïllar-les de la intempèrie com si tinguessin vida autònoma?

**J. CH.** –És un acte d'observació i de respecte. També hi ha la voluntat d'aïllar les flors del seu medi. No reproduir la flor en la naturalesa, que és el seu lloc originari, sinó fer una introspecció en la naturalesa de la flor. La llum, el color, l'espai que circumda a la flor, que és tan important com la mateixa flor, qualsevol petit registre, serveix de detonant per accionar el clic del disparador. Després el neguit de dur el rodet immediatament a revelar per constatar si allò que ha vist l'ull és el que ha quedat reflectit en la transparència. L'actitud pacient i acurada del començament, quan l'ull observa i intenta traspasar l'aparença de la imatge es precipita en els últims moments pel desig de constatar els seus resultats. El mateix em passa últimament amb els quadres; al final el neguit i el desig modifica i accelera el temps inicial de realització.

**T. B.** –Per què optes per la natura?

**J. CH.** –Per la meua memòria personal, per la seva organicitat, perquè és on hi ha vida, perquè cada vegada que m'hi acosto és diferent i canviant, sorprenentment canviant. Per aquest motiu hi ha una gran diferència entre les meves fotografies de les arquitectures i les de la

naturalesa. En l'arquitectura hi ha la càrrega humana, l'arquitectura està projectada per l'home; per tant, em puc identificar més amb unes arquitectures que amb unes altres, per raons culturals o estètiques. De la natura, com que no està historiada ni estèticament ni cronològicament, només en gaudim. En aquest apropament inicial indiscriminat i des dels sentits, també hi ha l'opció.

**T. B.** –I a què es deu que facis sobrevenir uns colors tan precisos, tan intensos, tan diferenciats i tan saturats de llum?

**J. CH.** –Hi ha una atracció que activa els sentits. El cervell, quan l'ull està observant pel visor de la càmera una flor vermella, encara que sigui d'una manera fugaç, activa tots els vermells viscuts, tots els vermells que al llarg del temps han quedat inventariats en el seu interior. Necessiten d'una flor vermella perquè el mecanisme s'activi. El mateix passa amb el groc i amb els verds que són els colors que l'encerclen. La llum filtrada pel ramatge no projecta cap ombra dura o retallada, més aviat satura cada color. El mateix passa amb la pintura. L'emoció d'un instant. Després a l'estudi, tota aquesta experiència és irreproduïble: ni el mateix vermell, ni la mateixa llum, ni el mateix instant, ni la mateixa sensualitat. L'atracció pot venir ara per un altre color oposat, com aquest pigment terrós que he comprat aquest matí i que guardaré fins no sé quan. Aquest pigment terrós m'ha reconfortat. La sensualitat és innata, no és en les coses, sinó en un mateix. Tots els pots de pigments de colors diferents que tinc a l'estudi alineats perfectament als prestatges, poden ser sinònims de les flors. Actuen com les medicines i poden servir per sanar les malalties visuals, auditives, olfactivas, gustatives o tàctils. La maduresa et recomana la dosi i la posologia en cada cas i circumstància, i actuen tant per excés com per defecte.

**T. B.** –T'interessa la contemplació dels cicles naturals quan enregistres moments fugissers dels elements naturals?

**J. CH.** –Els cicles naturals són indicatius d'un ordre i d'un procés que es retroalimenta contínuament. Qualsevol element de la naturalesa pertany i determina el seu propi procés. La relació d'un primer cicle dintre d'un segon cicle i així successivament és el que m'interessa. Necessito passar cada dia moltes hores a l'estudi sense previsions de cap mena. L'estudi és un lloc d'aclaracions i de confirmacions, un lloc

de conjunció entre la praxi i el pensament. Un espai que possibilita iniciar cada dia la lluita en unes condicions favorables, iniciar la lluita sabent la resistència de les cordes que voregen el quadrilàter del ring. Fa poc llegia uns textos de Mercè Rodoreda on parlava de la dificultat que li representava escriure si no disposava d'espai d'acolliment òptim. En aquest i en d'altres sentits també sóc hedonista.

**T. B.** –En algun moment sents que s'esgota allò en què treballaves?

**J. CH.** –Quan en sóc conscient paro i reinicio, com els ordinadors quan es penguen. Però en realitat no s'esgota el treball, queda aparcat i es pot reprendre en altres condicions i circumstàncies més favorables. També pot passar que em perdi, que és bastant freqüent, per un excés de significacions, per indigestions cromàtiques, o per situacions més senzilles i menys explicables. Quan noto que les decisions s'automatitzen, paro i em rebel·lo contra qualsevol tipus de disciplina.

**T.B.** –La disciplina dóna massa garanties?

**J. CH.** –Seguretat i garanties. Disciplinada pot ser la persona que fa punta de coixí, ja que és capaç de fer-ne metres i metres repetint fins a l'enèsima vegada els mateixos moviments, sense el mínim rubor. Disciplinat és l'exèrcit; disciplinat i obedient. Crec més en el rigor que en la disciplina. El rigor que fa possible un treball com el de Roman Opalka basat en la reiteració mínima, però contínua, durant molts anys de la mateixa proposta de treball. No convertir la inseguretat en una seguretat permanent.

**T. B.** –En aquesta primera revisió de trenta anys del teu treball, què hi entreveus que t'hagi fet pensar?

**J. CH.** –Ens permetem algunes llibertats en els aspectes cronològics però tampoc hem de ser massa respectuosos ni amb les cronologies ni amb les historiografies. Entenc que estem situant l'exposició a partir del treball dels últims cinc anys i mostrem tot allò que m'ha portat cap a aquest últim resultat, ressaltant-ne les constants cícliques. Sobretot, el que em sembla més significatiu i més clarificador és aquesta enorme voluntat de rescatar de cada moment les constants del meu pensament per mostrar-les de manera nítida i despullada: la prolongació de

la pintura o tot allò que la fa possible. Per tant, és lògic que hi hagi més complicitat amb unes èpoques que amb unes altres i més idoneïtat amb unes obres que amb unes altres. En una entrevista a Pierre Boulez, recollida en el llibre "L'escriptura del gest", parlant de la interpretació musical diu que la majoria de vegades per molt bon intèrpret que sigui un compositor, les seves obres sobrepassen en dificultat la seva capacitat interpretativa i necessiten d'un gran intèrpret.

**T. B.** –Què és el que t'ha sorprès més positivament d' aquesta revisió?

**J. CH.** –La quantitat d'obra realitzada en trenta anys. Els períodes de treball més continguts i de formats reduïts confrontats amb els moments més dubtosos i també amb els més expansius. També el fet de comprovar que aquestes situacions es produeixen de manera cíclica. Veure les afinitats amb d'altres treballs per establir-hi les diferències i aprendre a diferenciar encara que hi hagi similituds. Diferenciar per no restar-hi ni sumar-hi res, per no menysprear-la ni sobrevalorar-la. En cap cas establir comparacions; el que per a molts pot ser virtut per a mi pot ser defecte. Revisant l'última part de l'exposició, en algun moment m'he preguntat "si vols parlar de les petites coses, si el que t'interessa són les coses mínimes, per què estàs treballant últimament en grans formats?", i he tingut necessitat d'agafar un pinzell, un pot de guaix negre i dibuixar, de retornar als elements mínims i als petits formats.

**T. B.** –Sents l'exposició com una autobiografia?

**J. CH.** –Encara que sempre hagi cregut que l'art no ha de ser autobiogràfic, fóra absurd no creure que un treball que durant més de trenta anys intenta no camuflar ni maquillar la realitat no desprengui grans dosis d'autobiografia. Segur que hi ha molta més autobiografia en aquestes converses, perquè estic obrint el meu pensament a les teves preguntes i estic parlant de moments determinats de la meua vida. Intento fugir de les anècdotes i obviar aquelles situacions que tenen poc a veure amb la meua trajectòria pictòrica. Si fos escriptor, segurament escriuria en tercera persona per poder explicar les històries des d'una òptica aliena, com a pintor he de parlar des de mi, no em puc separar de la pintura.

**T. B.** –La vida està per sobre de les històries?

**J. CH.** –L'experiència de la vida està per sobre de les històries. La vida és biologia. Les activitats creatives tenen una vocació utòpica, en absolut pragmàtica. Són l'antítesi de la biologia i donen sentit a la vida, encara que una vida vegetativa, naixement, reproducció i mort, sigui possible. L'art busca que la vida no sigui un transcórrer sense sentit; per aquest motiu, totes les religions van prioritzar les obres d'art, les van dotar de sentit. Actualment l'art no té aquest mecenatge, actualment una gran part de l'art es concep com un espectacle, l'espectacle distreu, després vindrà l'avorriment.

## 17 de juny de 2004

**T.B.** –Quina idea tens de l'ordre?

**J. CH.** –No estic parlant d'un ordre ni estic buscant un cànon que reguli les formes geomètriques que apareixen en els quadres. És cert que hi ha unes constants que remetent a una regularitat, a un format i a una escala. El que m'interessa és disposar d'uns elements bàsics i simples que em permetin moure per la superfície del quadre: una anatomia que actui per la seva condició d'esquelet, d'interioritat, que la pugui encongir i expandir en qualsevol direcció. Els viatgers saben que un bon mapa és el primer indicatiu d'un bon viatge. El pintor sap que el seu mapa, el mapa que va traçant dia a dia, no li serveix per indicar-li el camí correcte, més aviat li esborra. En aquests sis darrers anys podem trobar diferents direccionalitats en la meua obra, però malgrat aquests diferents camins, hi ha unes constants que l'encerclen: un determinat ordre, una determinada estructura. La geometria em dóna unes pautes que em permeten construir un mapa mental que poc té a veure amb la geometria modular i seqüencial dels inicis. El mecanotub tan suggeridor per les seves possibilitats de creixement en qualsevol sentit, es converteix en una construcció rígida a causa de les seves característiques modulares. M'interessen molt més les geometries orgàniques dels teixits o de les parets de les cases que pinten les dones d'algunes tribus de l'Àfrica Central, perquè em constaten més clarament la relació de positiu-negatiu en les formes simples geomè-

triques. Pinten el negatiu de la forma que volen representar per tal de convertir l'espai resultant en positiu, en figura.

**T. B.** –En el teu treball hi ha una clara acció de dipositar i sostreure pintura com si anessis gratant els estrats amb els que has anat construint el quadre fins alterar-los perceptuàlment.

**J. CH.** –El fet de sostreure la pintura, tot i ser un acte d'eliminació que remet al negatiu de la forma, actua com a positiu. Per tant, aparentment és un procediment que podria recordar els esgrafiats amb calç i sorra de les façanes, però que conceptualment està més a prop de la disposició geomètrica de positiu-negatiu. També és important establir el davant-darrere, en relació a aquest políedre imaginari, perquè tot remeti a un pla pictòric bidimensional.

**T. B.** –Per què uses capes de colors tan diferents entre si i de vegades de tan difícil associació, que donen com a resultat quadres, quasi indefinibles? Creus en una possible pintura basada en el xoc, en la juxtaposició de colors?

**J. CH.** –A vegades hi ha la voluntat de jugar allò que la lògica desaconsella. Aquesta irrespectuositat cada vegada és més manifesta. Ser poc respectuós amb el que ja sé o amb el que ja conec és un acte de xoc tant per a qui el provoca com per a qui el rep.

**T. B.** –D'aquí que trobem dificultats per definir el color i la iconografia de les teves obres?

**J. CH.** –Últimament treballo contraposant dues gammes cromàtiques. La indefinició de les situacions iconogràfiques que es produeixen en el quadre pot crear situacions perceptives dificultoses arran de les seves característiques formals. Però l'important no crec que sigui entendre les situacions organitzatives del quadre ni molt menys la seva lògica.

**T. B.** –Què guanyes treballant per acumulació?

**J. CH.** –De la mateixa manera que la fragilitat i el format del paper determinen les actuacions posteriors, la manera respectuosa d'acostar-m'hi, la rigidesa del suport i el fet de dipositar pausadament la pin-

tura pastosa per la superfície del quadre em permet una acció de treure i posar decidida, en un temps relativament curt, sense massa dubtes. Anar al quadre amb decisió, sense acotaments previs. Hi ha un factor que també és important: el temps de treball. Dos temps de treball d'intensitat i de durada diferents, que un desitgi l'altre. En el dia a dia a l'estudi se sobreposen quantitat de quadres fets i per fer que has d'intentar valorar. En aquest dia a dia, cada nou dia és diferent i imprevisit. I el treball també s'impregna d'aquesta acumulació, d'aquest temps viscut i per què no, d'aquest temps irrealitzat.

**T. B.** –Una petita variació pot desencadenar situacions diferents?

**J. CH.** –Chillida ha dibuixat durant molts anys les seves mans. Hi retorna constantment en petites variacions dels moviments dels dits i de la mà. Paral·lelament a aquestes sèries realitzades en uns períodes de temps dilatats, desenvolupa una obra en constant evolució que desencadena moltes i intenses situacions diferents. Barnett Newman entre 1958 i 1966 pintà una sèrie de 15 quadres, "Les 15 estacions", d'una mida aproximada de 198 x 152 cm, amb mínimes però intenses variacions dels aspectes formals i cromàtics que configuren el quadre. Durant aquests vuit anys, Newman també realitzà un treball paral·lel en constant evolució. M'interessa molt aquest compromís de reprendre treballs o situacions en espais de temps dilatats. Al seleccionar les diapositives del meu treball fotogràfic per incorporar-les al catàleg, constato la reincidència al llarg de vint-i-cinc anys en l'atenció a les petites variacions d'una flor. La mirada es manté fidel, no contaminada. No és que es miri de la mateixa manera, és que segurament res essencial ha canviat.

**T. B.** –Com entens la monocromia?

**J. CH.** –Menys espiritualment que fa uns anys. Ara entenc la pintura tocant de peus a terra, més terrenalment. Giotto ha donat pas a Massaccio, Rafael a Caravaggio. Sobretot Caravaggio que m'ha significat una de les lliçons més importants de pintura. Aquesta terrenalitat i inclús gosaria a dir carnalitat de Caravaggio, ha influït sens dubte en el meu treball actual, fent més evidents les foscors i les pertorbacions de l'espai pictòric. La monocromia és una manera de tensar la superfície del quadre sense agredir-la ni traspasar-la visualment, és una mane-

ra de tensar la seva bidimensionalitat. Fontana és l'excepció: agredeix i traspasa físicament, quasi violentament, la superfície del quadre, mantenint-la tensa i tersa. M'interessa la monocromia com una idea d'espai acotat. Aquesta podria ser una altra de les constants de meu treball, la contraposició entre el límit i el no-límit. Concebo la pintura valorant el perímetre de la superfície que l'abraça, de la mateixa manera que entenc l'alineació dels ametllers per la disposició dels marges que els limiten i protegeixen. Difícilment puc acotar el rastre d'un avió solcant el cel, se m'escapa visualment.

**T. B.** –Busques l'ascetisme, el silenci?

**J. CH.** –No, buscar el silenci pot conduir a l'aïllament de la realitat. El silenci per contraposició al soroll no és la meta a assolir. No busco el silenci però el necessito. El necessito per treballar i sobretot el necessito per poder escoltar. El silenci és el requisit indispensable per poder escoltar. Amb silenci és de l'única manera que es pot escoltar la música i també és la millor manera d'escoltar la pintura.

**T. B.** –En diferents èpoques has fet un ús molt normalitzat d'instruments indirectes per pintar, en què t'ajuden?

**J. CH.** –L'ús de l'eina està condicionat per unes necessitats que marca el treball mateix en cada moment i com tot el que envolta el procés de la pintura, apareix de manera bastant o molt imprevisible. Ara treballo amb cartrons, que són com uns pinzells sense pèls. Cartrons rígids, tous, amples, estrets, curts, llargs. Arrossegar, treure, posar, pitjar, remenar. El mateix que puc fer amb un pinzell o amb els dits, però ara amb unes eines que em donen uns altres registres, una altra sonoritat i sobretot una altra tactilitat, que és un dels aspectes que actualment considero important en la meua feina. Les eines ja existeixen, l'únic que faig és apropiarme d'elles. En definitiva, el pinzell es pot agafar pels pèls o pel mànec.

**T. B.** –Ho vas aprendre en les impregnacions sobre els papers?

**J. CH.** –No, en cada època hi ha hagut un temps de "durada" de la pintura. Trobar els diferents temps, el tempo en cada moment. El procediment pot ser un indicatiu, pot actuar d'agent provocador o a l'inrevés,

pot dilatar massa aquesta durada si no hi estàs atent. El tempo també és important: a mesura que hi ha hagut modificacions, a mesura que l'obra ha anat fluctuant cap a noves direccions, la durada del temps també s'ha modificat, accelerant-se o ralentitzant-se. M'apropio dels dos termes o conceptes, durada i tempo, que vas emprar en el catàleg de l'exposició al Centre d'Art Santa Mònica. Durada en referència a figures de durada, títol del teu text, i tempo, títol genèric de l'exposició que vas comissariar, perquè són molts aclaridors a l'hora de situar aquests aspectes del meu treball.

**T. B.** –Sembla que des de fa anys estàs preocupat per la cardinalitat del quadre, cosa que et porta a fer i desdir la direccionalitat de les trames, en un cada cop més dialèctic teixit pictòric.

**J. CH.** –Des de fa anys mantinc una doble direccionalitat, no sempre en sentit perpendicular als elements constructius del quadre, la qual determina les característiques de les trames o de les malles que hi apareixen. Els encreuaments, com més avança el procés de treball, es poden obrir, tancar, expandir, sobreposar, encadenar, contraure, juxtaposar, contradir, etc. depenent del sentit de les decisions. Per tant, aquest teixit reticular es transforma i modifica freqüentment. La cardinalitat i el format del quadre l'he anat mantenint durant temps com un lloc de referència per poder-me moure amb llibertat. Sempre hi ha la necessitat de valorar tot allò que està passant, de no descuidar-se res; qualsevol petit canvi pot suposar un canvi significatiu. La teoria del caos diu que en els sistemes complexos la més petita fluctuació pot provocar, fins i tot, canvis en tota l'estructura.

**T. B.** –En les teves pintures abans hi havia una mena d'organització reticular que es tensava enfora i ara es destensa endins. Això és, en el fons, la constatació de la provisionalitat de tot ordre, un voler fer evident la desconfiança en el sistema d'organització a què com humans ens veiem submergits a diari?

**J. CH.** –Als setanta, defensava la puresa de la superfície pictòrica, deia que el quadre havia de ser pla, que totes les intervencions que s'hi realitzessin havien de potenciar la seva bidimensionalitat. Després, al cap de molt de temps, qüestiono aquests i d'altres conceptes, i arribes a una altra consideració de l'espai i de la pintura, i també de la

vida. S'aprèn que tot és provisional, que són més importants les diferències que les afinitats o les equivalències. S'aprèn a desconfiar de tot allò que hem après fins arribar a poder dir que no saps com ha de ser la superfície del quadre, ni el color, ni el format.

**T. B.** –Es tracta d'obrir forats perquè es projecti tot l'espai des de dins cap enfora?

**J. CH.** –No és anar endins il·lusòriament o amb el recurs de la perspectiva; tot el contrari. És poder reflectir-te en el quadre. De dins enfora. Que l'interior del quadre actui sobre el teu interior. Una mena de plec entre el quadre i l'espectador. D'eliminar qualsevol barrera, de fer-lo penetrable.

**T. B.** –De retornar cap a l'espectador?

**J. CH.** –Sí, totalment. L'important de l'art és que retorni, el retruc. Que et faci mirar cap a tu, cap al teu interior. Aquesta és l'enorme dimensió de l'art. Per distreure'ns ja tenim altres coses, massa.

**T. B.** –Quina seria la teva pinacoteca privada ideal?

**J. CH.** –Tinc les parets de casa nues. "L'estudi vermell", de Matisse; l'inacabat "Victory Boogie-Woogie", de Mondrian; un mandala tibetà; "Dona jove amb barret vermell", de Vermeer; un dels darrers papers negres de Rothko...

**T. B.** –Què se'n pot fer de la petitesa?

**J. CH.** –En un capítol del llibre "Transatlàntic" l'escriptor polonès Witod Gombrowicz diu: "la naturalesa no és sàvia perquè no es modifica, perquè només creix". Jo hi afegiria que la contemplació de la naturalesa tampoc modifica qui la contempla, malgrat que la naturalesa actui sobre els sentits. És l'intel·lecte el que ens donarà el judici. Aquesta és una de les claus de l'art, que el coneixement de l'artista pugui revertir en el coneixement i saviesa de l'espectador. Fer de la petitesa quelcom gran. Amb la percepció únicament no n'hi ha prou. Quan l'home es comporta com a home, ajuda la resta d'homes a modificar-se, a ser lliures. Però tot això són utopies. Només hem après a multiplicar i a multiplicar-nos.