

# **JOAQUIM CHANCHO**

PROSPECTIVA 1973 – 2003

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

CONVERSACIONES

CENTRE CULTURAL METROPOLITÀ TECLA SALA, L'HOSPITALET, 2005

FUNDACIÓ CAIXA TARRAGONA, TARRAGONA, 2005

© TERESA BLANCH  
© JOAQUIM CHANCHO

## CONVERSACIONES JOAQUIM CHANCHO Y TERESA BLANCH

Estas conversaciones se dan durante los meses de preparación de la exposición y tienen la obra del artista como telón de fondo.

Las realizadas los días 13 y 14 de octubre y 24 de noviembre tuvieron lugar en su estudio del Barrio Gótico de Barcelona; la del día 27 de octubre en el estudio del Pla de Santa María, en Tarragona; y la del día 17 de junio en la exposición que el artista acababa de inaugurar en el Centro de Arte CAB de Burgos.

### 13 de octubre de 2003

**Teresa Blanch** —¿Cómo ves la actualidad de la pintura en relación a los medios tecnológicos?

**Joaquim Chancho** —La pintura ha perdido los privilegios que mantenía desde hace siglos y hoy convive con el resto de disciplinas creativas. Los centros de arte acogen en la actualidad todas las manifestaciones y pensamientos que giran en torno al arte. Esta situación no es nueva. En el año 1907, con motivo de la exposición de Cézanne en el Salon d'Automne de París, Rilke escribió una serie de cartas a su mujer. Creo que en la última le dice más o menos: "La exposición ya no está, dentro de unos días la sustituirá una exposición de automóviles tan largos como estúpidos". Hay que revisar la pintura y llevarla a la situación personal de cada pintor, a sus necesidades y sobre todo a su credibilidad. La fotografía, el vídeo y las nuevas tecnologías son incuestionables, aunque a veces se utilizan como artesanía de lujo. La fotografía capta aquello que el ojo ve con más o menos inmediatez: es como la transferencia de un instante de la visión. La pintura, en este aspecto, es ciega: tiene que hacerse para verla. Diría que la pintura se aprende haciéndola, hasta llegar a pintarse; no es que la pintura

se pinte a sí misma, sino desde sí misma y esta liberación de la representación le permite estar viva. Artaud o Bernhard hicieron lo mismo dentro o desde el teatro. Cuestionándolo y resituándolo continuamente. De una forma u otra cada artista, sea en la disciplina que sea, sigue trabajando por sobrevivir a la imposibilidad de la comunicación, a la permanente soledad. La pintura se manifiesta mediante un proceso implícito en el acto mismo de hacerla. Esta característica, esta virtud, otorga a ese proceso reiterado desde hace siglos plena vigencia, podemos reincidir en un sentido o en otro, una y otra vez. Éste debe ser el destino de la pintura: la posibilidad de reincidencia. Mi ciclo en pintura es lento, rotativo. Funciono por "rastros", alejado de los motivos o temas. Estoy demasiado saturado por las referencias de un presente sin sentido que procuro olvidarlo cada día. La pintura me ayuda a desplazarme en distintas direcciones, sin apenas moverme del mismo lugar. Funciono por la materialidad del soporte, por la tactilidad de la mano. A pesar del aparente descontrol, hay una tensión que está presente y que me ordena, una especie de métrica soterrada.

**T. B.** —Desde la devastación y el nihilismo, ¿se puede gestar una nueva situación de compromiso?

**J. CH.** —Lo que Thomas Bernhard hace con su escritura es un continuo ir y venir para evitar cualquier dirección, o para ir en todas las direcciones posibles; tal acto de corrección reiterado, este compromiso con el compromiso, nos sitúa en la complejidad e interioridad del mundo. No tener que ir ningún lado, el no destino, los desplazamientos hacia direcciones imprecisas. Ir hacia tu propio yo, hacia tu propio fin. Nietzsche también nos ayuda mucho en ese sentido. El eterno retorno reafirma nuestra condición humana, sobre todo el "yo" para volver constantemente al punto de partida, y sentirte cada vez más seguro con la inseguridad. En el momento en que no hay un Dios, ni un icono identificable con una divinidad, ¿adónde regresas?, ¿cuál es

y dónde está el origen? Me interesan las aportaciones de los escritores del *nouveau roman*, así como Michel Tournier y Georges Perec, porque son escritores de la reincidencia y de la corrección, de una nueva situación de compromiso que sólo se puede gestar desde la conciencia del no.

**T. B.** — Si no hay una dirección identificable ¿qué hay?

**J. CH.** — Pocas cosas... los libros, la música. También hay, por supuesto, un espacio y un tiempo. Un espacio de ausencias y un tiempo de intemporalidades. Y por encima de todo está la pintura. La pintura como testimonio de esa ausencia y de esa intemporalidad, como testimonio del espacio y el tiempo personales, a pesar de que el espacio y el tiempo ya no sean motivos de reflexión para el pintor. Si no fuera así, la pintura sería arqueología, nada más una superposición de estratos. Sería artesanía. Por ello, las grandes obras están impregnadas de esa ausencia y siguen vivas con independencia de su tiempo y de su espacio de origen. Cuando el espectador es capaz de identificarse con ello, hay alguna posibilidad comunicativa, ya que éstas son seguramente las únicas referencias que este tiene para conectar con la obra.

**T. B.** — ¿Crees en alguna noción de ciclo?

**J. CH.** — Creo mucho en el ciclo, en todo lo que sucede mientras transcurre. El ciclo es un medio de conocimiento de aquello que uno hace: o es un proceso para entendernos o es un dejar pasar el tiempo. El ciclo entendido como algo sin principio ni fin, como un bucle. Un ciclo inacabable, como en un libro mío de 1974, que empieza en la primera página con una fina línea hecha a tinta que divide por la mitad la superficie del papel sin llegar a sus márgenes y que termina, después de una treintena de páginas, con un corte preciso del mismo grosor, medida y situación. El ciclo ha modificado la línea, hasta convertirla en un corte que es también una

línea. Ésta es la noción de ciclo que me interesa.

**T. B.** — ¿Te relacionas mejor con las cosas mínimas?

**J. CH.** — Es necesario desprenderse de todo aquello que dificulta avanzar, para poder seguir caminando sin trabas. Cuando la vegetación ha invadido el camino, significa que hace mucho tiempo que nadie pasa por allí. Siempre he querido desprenderme de aquello que he considerado inútil porque entiendo mejor la estructura de las cosas que su apariencia exterior. Los hábitáculos vacíos, las paredes desnudas, la luz atenuada. Reducir los objetos a lo esencial. La simplicidad como sentido de orden, como algo necesario que nos remita al silencio, a los largos silencios que tanto me han protegido y que ahora no puedo explicar porque dejarían de ser silencios. La semilla como noción de árbol. El árbol como sombra y cobijo de sí mismo y de sus propias semillas.

**T. B.** -- ¿Qué consideras lo más básico de tu búsqueda?

**J. CH.** — Ir al interior de las cosas, al germen, a pesar de la dificultad para llegar a ello desde el conocimiento intuitivo. Insistir una y otra vez en ese intento de acercamiento. Hay una frase de Giacometti que me parece bastante reveladora: “a mí el viaje que me interesa es el que hago desde el estudio a la cafetería de la esquina”; evidentemente está hablando del viaje interior. Éste es el viaje que más me interesa.

**T. B.** — En tu pintura parece tener mucha importancia el intervalo, los tiempos internos, una especie de matemática interior que acaba dotando a la obra de su sentido estructural. ¿Tu relación con la música proviene de estos aspectos?

**J. CH.** — Tengo entendido que el poeta Gabriel Ferrater estudió matemáticas para profundizar más en el conocimiento de la métrica. Llegar a entender la estruc-

tura interna que posibilita el resultado final. Con la música pasa lo mismo, debe haber una estructura que la regule, en pintura tal vez también exista: cada pintor tiene su métrica y aunque pintar pueda parecer más intuitivo, no se puede obviar ese papel pautado, esa partitura personal. El free jazz, aunque nazca de los sentimientos y de las reivindicaciones sociales, a pesar de la improvisación que lo caracteriza, también posee una estructura. Albert Ayler, Cecil Taylor, Ornette Coleman, por ejemplo, fueron grandes innovadores en su momento. Existía un sentimiento y una necesidad de expresión extraordinaria, pero también una métrica interna que les permitía hacer música. Es bastante conocida la dificultad de acompañamiento que tenía la sección rítmica de esos músicos debido a que no disponían de los conocimientos musicales necesarios. Yo empecé a estudiar música hace años, no podía entrelazar los compases, no podía seguir el tiempo musical y lo dejé. Pero aquella experiencia me enseñó a entender la música, a amarla, y a tener unas bases para conectar con la música contemporánea. La música también ha roto esquemas continuamente, reconsiderando sus posibilidades al límite, tanto los conceptos de composición como los interpretativos. Me interesa el hecho constructivo de la música, ese proceso interno que posibilita su pluridireccionalidad. Las secuencias, los intervalos, las seriaciones, las variaciones, el tempo, la reiteración, la concreción, el cromatismo, los timbres, etc. Todos los aspectos o problemáticas constructivas o estructurales que intervienen en el proceso o gestación de la obra. Escuchar es un equivalente de mirar: estar en silencio con la música, estar en silencio con la pintura.

**T. B.** — ¿En qué crees?

**J. CH.** — Creo en la vida. Sin el hombre en el planeta, la vida seguiría su curso. Los grillos, las hierbas y los ratones se seguirían reproduciendo inevitablemente. Estoy en un planeta que no entiendo. Sabemos poco y

nos hemos convertido en dioses de nosotros mismos. Me aterra pensar que un ochenta y tanto por ciento de las personas de este planeta no tiene medios de subsistencia, ni tan siquiera agua. Me aterra pensar que cada día mueren de hambre miles de personas. Es una lucha que no sé ni cómo ni por dónde empezar.

**T. B.** — ¿Qué tipo de espíritu crítico le corresponde al arte?

**J. CH.** — Con esta perspectiva, ¿qué podemos hacer? El espíritu crítico es necesario, imprescindible, pero ¿no es mucho más crítico manifestar nuestra inoperancia, nuestra inutilidad, que evidenciar las carencias de la sociedad? El artista sabe lo que sucede a su alrededor y su aportación no puede, ni podrá jamás, resolver los problemas ni las situaciones injustas. Seguramente, lo que el artista debe hacer es cuestionar la propia condición humana. Su trabajo es desde y para la reflexión. Cada día, al levantarte por la mañana, puedes hacerte todas las preguntas que quieras y, aunque ya sepas que la respuesta es inequívoca y desesperanzada, hay que seguir, debe existir la voluntad de seguir. El escepticismo es consecuencia del deambular entre lo que Gramsci denominaba el pesimismo de la razón y el optimismo de la voluntad.

**T. B.** — ¿Crees en la capacidad crítica del espectador y en el contagio positivo de la obra de arte?

**J. CH.** — El espectador tal vez no tiene, ni necesita tenerlos, unos conocimientos ni un léxico adecuado para entender y comprender la obra de arte. La obra de arte ha de seducir, en primer lugar desde los sentidos, para después confrontarse con la razón. Por tanto, he de creer que el espectador, algún espectador, se interesa, se emociona, se plantea interrogantes y es crítico frente a una obra de arte. El arte puede actuar, y de hecho actúa, positiva o negativamente sobre la conciencia del espectador, pero el arte no hará consciente

al espectador si éste no se lo permite, si no muestra una clara predisposición a dejarse seducir y ser conducido por él. De algún modo, sin el espectador, el arte quedaría huérfano. La reciprocidad del artista con el espectador debe manifestarse. Cuando se dice que la obra sólo finaliza cuando sale del estudio, se hace referencia a esta relación.

### 14 de octubre de 2003

**T. B.** —Trabajas desde hace años con formatos muy regulares. ¿A qué se debe este hecho, y cómo lo relacionas con otros artistas abstractos que también han practicado ese tipo de restricción formal?

**J. CH.** —La mayoría de escritores manifiesta, sin ningún tipo de pudor, que está leyendo y releendo a tal o cual autor. Eso no significa que se parezcan ni que estén haciendo un trabajo en paralelo. En pintura, en cambio, pocos pintores hablan de analogías o proximidades, como si fuese vergonzoso que pudiesen darse determinados paralelismos entre unos trabajos y otros. Todo el mundo recibe influencias de alguna parte. La teoría de la originalidad en la obra de arte es una teoría absurda. La regularidad del cuadro, el actual formato cuadrado, responde a la herencia de los años setenta, época en que consideraba la verticalidad, la horizontalidad y lo rectilíneo como situaciones geométricas básicas en la estructura del cuadro. Después, al aparecer en mi trabajo las retículas y las tramas, dicha condición de regularidad y de formato se consolida, sobre todo por el conocimiento del trabajo de Robert Ryman, de Agnes Martin y de Blinky Palermo. El formato cuadrado de 190 x 190 cm responde a la relación proporcional del soporte con el cuerpo humano. La equivalencia entre la longitud del cuadro y la anchura del cuerpo, de un extremo al otro de los dedos, con los brazos abiertos, y la altura del cuadro con la altura aproximada del cuerpo humano. Dicha escala humana es ideal para mi trabajo, ya que me permite abrazar

el cuadro físicamente. Los límites del cuadro los determinará básicamente el concepto de escala que utilice el pintor. Hay otra proporción importante, la que se establece a partir de la mano, que corresponde a un formato mucho más reducido. En todo caso, son siempre las situaciones perceptibles y conceptuales las que permiten traspasar las fronteras de la regularidad. En la última retrospectiva de Bridget Riley en la Tate Britain, se exhibían unos dibujos de un rigor increíble. Eran dibujos preparatorios para las grandes telas; en esos papeles, era admirable la relación de escala a la que me refería antes, a pesar del pequeño formato de los mismos. Durante mucho tiempo creímos, seguramente bajo la influencia del informalismo, que el cuadro era un lugar de experimentación, un laboratorio de pruebas. Eso no es cierto, los experimentos y la investigación no son propios de la pintura, sino patrimonio de la ciencia. Al cuadro hay que ir totalmente sereno e impregnado de los conocimientos suficientes para no remover la pintura durante demasiado tiempo.

**T. B.** —Tú también eres un artista de constantes reanudaciones que te vas imponiendo a lo largo de los años. ¿Qué te permiten?

**J. CH.** —A menudo, el pasado se me borra de la memoria. A pesar de ese olvido voluntario, la distancia y el acercamiento son inevitables. Distanciarme y acercarme. Puede que esta reanudación tenga que ver con la esencia del lugar de procedencia, con la tierra, con la dureza de la tierra. La tierra como lugar de referencia que hay que fertilizar con las manos. Me rodea un mundo hostil, a veces insoportable, que me ha hecho refugiarme en la introspección con demasiada frecuencia. La memoria de la tierra me ha compensado de tanta hostilidad, y me ha permitido estar conmigo mismo y sentirme protegido al tiempo que querido. Una tierra de subsistencia más que de contemplación. Una tierra que nunca será paisaje. Distanciarme y acercarme a la tierra. La memoria de la

pequeña masía, la casa de mis abuelos cerca de Cambrils, en el Baix Camp (Tarragona), cuando tenía cuatro o cinco años. De pie y aferrado a las piernas de Manuel, sobre la tabla (un delgado tablón de madera enganchado con unas cadenas al correaje de la mula) aplastando la tierra que previamente había sido labrada. La visión de las cuatro enormes patas de la mula que avanzaban pausadas y lentas y se hundían en la tierra recién labrada, dejando unas pisadas profundas que la presión de la tabla borraba. Mi padre hacía unos caballones rectos, perfectos. Aquellos campos, surcados a golpe de azadón, trabajados poco a poco, jornal a jornal, calculando el desnivel necesario para que el agua los regase con regularidad, desde un extremo al otro. Aquellas líneas, una tras otra y año tras año...

**T. B.** —Tu trayectoria como pintor ha sido silenciosa, lenta, casi tangencial a los acontecimientos generales, hecha básicamente con muchas horas de taller y poca proyección pública hasta bien entrados los años noventa. ¿Cómo lo explicarías?

**J. CH.** —Alguna vez he tenido la sensación de que era un intruso, que no había nada que me vinculase a la gremialidad de los pintores de este país. Ha sido un tiempo demasiado largo. Soy de aprendizaje lento y de respuestas meditadas. La época tampoco me ha ayudado. Sean Scully tiene un texto precioso en el que habla de la llegada de Rothko a Nueva York, muerto de frío, cuando tenía trece años. Aquí no se han producido esas corrientes migratorias. Cultural y socialmente somos más endogámicos y más miedosos. A finales de los setenta me preguntaban de qué familia procedía, cuáles eran mis antecedentes artísticos y sociales: el aval. Los silencios son necesarios y el rigor se aprende poco a poco, surco tras surco.

**T. B.** —En los años setenta, ¿cuál era tu posición en la escena artística e ideológica del momento?

**J. CH.** —Intentaba encontrar un lugar desde el que poder realizar mi trabajo con normalidad. No tenía el conocimiento ni la experiencia suficiente para sobrevivir a las adversidades. Por tanto, no fue nada fácil que mi trabajo pictórico cuajase. Más bien se mantenía aislado y al margen de cualquier posicionamiento ideológico. Aquella situación tampoco me ayudó; intentaba separar la ideología política del momento de la pintura. No había cultura política, nos movíamos incitados más por los sentimentalismos y la impotencia que por el razonamiento y la confrontación. Algunas referencias teóricas eran los libros de Merelau-Ponty; Enseñanza de la pintura, de Pleyne; Obra abierta, de Umberto Eco o Teoría de la sensibilidad, de Rubert de Ventós. Es bien cierto que la época no daba para más, la dictadura nos dejó a todos huérfanos. En esa situación, ¿al servicio de qué o de quién tenía que estar la pintura? Es una pregunta que me he repetido muchísimas veces y la respuesta siempre ha sido la misma: no hay un destinatario ni un destino. Hemos pasado más de media vida yendo a la contra para intentar restablecer la normalidad y ahora la libertad nos coarta. En algunos momentos, el trabajo de determinados artistas se resintió, seguramente por su condicionamiento político. En ese sentido, es bastante conocido el trabajo de algunos de los componentes de El Paso, así como el papel de Estampa Popular. A mediados de los setenta, se exponen en el sótano del Metro unos paneles pintados por algunos artistas del momento. El acontecimiento coincide con el proceso de Burgos y se decide que cada uno tache lo que ha pintado en señal de protesta; mi negativa es mal interpretada. Por aquel entonces me resultaban más significativos e inquietantes, y aún me lo siguen pareciendo, los Wols, los Fautriers, los Hartungs, los Fontana que René Métras colgaba en su galería de Consell de Cent, que las tachaduras de los paneles del Metro. Pero todo ello se olvida o ya no es necesario recordarlo. Afortunadamente, los recuerdos no nos indican el camino a seguir.

**T. B.** —En la Galería Ciento, una de las pioneras en acoger y respaldar la nueva generación de pintores y escultores de los años ochenta, tú y Juan Suárez parecíais dos grandes solitarios.

**J. CH.** —Es cierto que Marisa Díez, de la Ciento, apoyó e hizo exposiciones de la mayoría de los artistas emergentes en aquellos momentos: Ferran García Sevilla, Susana Solano, Eva Lootz, Patricio Vélez, etc. Yo no formaba parte de ninguna generación, ni por edad, ni por la propuesta, ni acaso por el interés que podía merecer mi trabajo; además, mi carácter introvertido y la poca participación en la vida cultural de la ciudad tampoco contribuían demasiado a mi proyección como pintor. Siempre me he encontrado en un espacio indefinido y periférico. Por otra parte, tampoco he perseguido nunca una situación estable en ese sentido. He aprendido, en todo este tiempo, que cada uno tiene una noción y una conciencia diferente del tiempo y que el arte no es una competición por ver quién llega más lejos lo antes posible. Es evidente, pues, esta imagen de solitario que me he ido ganando, es un estigma que me acompañará siempre. Supongo que Juan Suárez debió pasar por situaciones parecidas.

**T. B.** —Mirando hacia atrás, ¿cuál te parece que ha sido el momento de mayor riesgo por el que has atravesado, el de mayor desajuste interno?

**J. CH.** —Los años setenta fueron una época de gran intensidad en el trabajo y también de una gran radicalidad en los planteamientos pictóricos. Es cuando comienzo a pintar con asiduidad y cuando las energías me liberan de los miedos y de las dificultades que cualquier inicio supone; hasta que la cuerda se rompe, no sé todavía si por mi tirantez o por la indiferencia ajena. Aparecen las confusiones. Dejo de trabajar. Me refugio en las sombras del estudio. El tiempo es monótono y plomizo y lo lleno de excesiva autobiografía. Tan sólo le encuentro sentido a llenar páginas

de garabatos rítmicos y pautados. Aunque sé que esa actitud es complaciente, reíncido hasta convertir el tiempo de pintura en un tiempo de reclusión. Seguramente los mandalas tibetanos están realizados en un contexto de una intensa meditación y de gran contemplación y no dejan de ser maravillosos, pero yo no soy monje. El arte ya no nos acerca a un lugar divino, como se ha pretendido durante siglos. Ahora, más bien aleja. El retablo de la iglesia de San Nicolás, en Burgos, es de una espiritualidad extraordinaria, es una obra maravillosa, de las más bellas que he contemplado jamás. Frente a él, no tengo ninguna duda acerca de la divinidad. Las dudas aparecen al salir de la iglesia.

**T. B.** —¿Trasladar la duda respecto al exterior a la duda crítica respecto a tu interior fue lo que te permitió seguir adelante?

**J. CH.** —Lo que ocurre en el exterior está ocurriendo al mismo tiempo en el interior, es inseparable. La duda o la incredulidad actúan como un detector que se activa en los momentos precisos, momentos en los que empiezo a acusar determinadas interferencias. Es como un revulsivo que genera nuevas energías para seguir trabajando. Ahora disfruto enormemente de la pintura, estoy atento y receptivo. Cada vez tengo más necesidad de ver pintura y cada vez me indica nuevas posibilidades y nuevos trayectos, aunque sé que este comportamiento, esta necesidad, puede ser perentoria.

**T. B.** —¿Qué buscas cuando contemplas pintura?

**J. CH.** —Tengo pocos conocimientos de historia del arte. No soy un erudito en ese sentido. Actúo de forma sensitiva, por lo que desprende aquello que miro. Por impregnación. Difícilmente sitúo las obras en un contexto histórico o geográfico. Recuerdo momentos muy intensos delante de determinadas pinturas; por ejemplo, la ingravidez de Caravaggio, la espacialidad

blanquecina de Morandi, la luz de Vermeer. A menudo, olvido las imágenes; en cambio, voy acumulando la sabiduría y las energías que de ellas se desprenden, sobre todo las energías que me permiten recluirme después en el estudio y trabajar intensamente. Esta omisión de la representación es la que desearía que estuviese presente en mi trabajo. Omitir para indicar, para ir más allá de la imagen, para reivindicar otra visión de la misma. La gran dificultad es utilizar imágenes para no hablar de las imágenes, utilizar formas para no hablar de las formas.

**T. B.** — ¿Tú ves la forma?

**J. CH.** — No, es algo borroso que intento olvidar, a pesar de que en mis pinturas aparezca de manera contundente.

**T. B.** — ¿Cuáles han sido los momentos más satisfactorios?

**J. CH.** — Aquellos en los que he sabido desnudarme de cargas y ataduras. Aquellos en los que he encontrado sentido a lo que estaba haciendo. Aquellos en los que me he sentido vinculado a algún hecho o a alguna persona.

## 27 de octubre de 2003

**T. B.** — ¿Qué te llevó a realizar aquellas rigurosas pinturas geométricas de principios de los años 70, de color muy reductivo, de donde parece salir el léxico básico de todo tu trabajo posterior?

**J. CH.** — Había una primera cuestión, que era la de encontrarme sin saber qué pintar. El descrédito del tema, de la pintura de género y de gran parte de la pintura. No saber ni hacia dónde ni hacia qué mirar, y la intuición de que la pintura no depende de lo que se mira sino de cómo se mira. La mirada externa es

engañosa, hay una mirada interna que da un conocimiento más amplio y más sólido que el de la teoría de la forma o el de la historia del arte. Empezar por los elementos más simples. Reducir el color al blanco y al negro. Horizontales y verticales. La diagonal que aparece con frecuencia en mi trabajo es una línea imaginaria entre dos verticales que, de manera progresiva, se va incorporando a mi léxico. Trabajaba con procedimientos serigráficos por su inmediatez y por la posibilidad de multiplicación o sustracción de nuevos elementos a los resultados anteriores. Los pequeños desplazamientos de una misma pauta o grafía con ligeras variaciones cromáticas constituían un motivo y un interés que se hará más y más elocuente a medida que el trabajo avanza. Aparecen las seriaciones y las variaciones y, en consecuencia, los desplazamientos, los giros, las intersecciones, los desdoblamientos, las multiplicaciones, las sumas y las restas, las pautas, la escala... En definitiva, una gramática básica que tendrá un notable protagonismo en mi trabajo posterior. El desplazamiento por la superficie similar al acto de escribir, de derecha a izquierda y de arriba abajo, también formará parte de esta gramática y establecerá, con posterioridad, los nuevos vínculos geométricos con el espacio de la pintura. También existía la necesidad de un tiempo lento de gestación de la obra, como si tuviera que ir descubriendo poco a poco todo lo que sucedía en el transcurso de su realización. Las numerosas manos de pintura hasta encontrar el estado óptimo de la superficie pictórica y una intervención posterior no rectificable también serán puntos de referencia de estos primeros trabajos que se repetirán en momentos o etapas posteriores. Más tarde, toda esa organización geométrica se contrapondrá “dialécticamente” a pequeños signos de apariencia caligráfica que irán ocupando, de forma progresiva, toda la superficie del cuadro.

**T. B.** — A principios de los años ochenta, entras en un interesante paréntesis de mucha dedicación a la pin-



tura sobre papel. Trabajas en libros de gran formato, hechos tan sólo de impregnaciones cromáticas, que te permiten dejar atrás las acciones y los gestos.

**J. CH.** —Es el momento en que la forma desaparece totalmente y el color adquiere un destacado protagonismo: el color y la superficie aparecen como únicos protagonistas de un espacio representativo ideal, el espacio de la nada. Estoy atravesando una acentuada crisis. Son los años en que abandono los soportes tradicionales de la pintura y trabajo sobre papel de cualquier tipo: papeles plegados emulando mapas o planos, libros, libretas, opúsculos, bandas o tiras horizontales y verticales, etc. Trabajo durante muchos meses, utilizando únicamente un lápiz de color gris o rosado polvoreado, en pequeñas libretas que voy pintando hasta llenarlas. Posteriormente, los formatos se dimensionan y trabajo con tinta muy líquida. Las sucesivas impregnaciones empapan el papel con una decidida voluntad de contacto físico con la materia y el soporte, de fusionar la pintura con el soporte. Por entonces, los elementos básicos se reducen a la tinta, al papel, al pincel y a la esponja. La fricción de las herramientas y los diversos entrecruzados confieren al papel una textura similar al terciopelo. El color es oscuro y sórdido. Titulo las obras con el nombre de composiciones de músicos de jazz: Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane, etc. Esta larga dedicación al papel no sólo me reconcilió con la pintura, sino que me hizo volcarme en ella con más libertad, incorporando los errores, los azares y las dudas. Después, he ido aprendiendo a reincidir en el papel hasta convertirlo en una parte muy importante de mi trabajo. Diría que, con el tiempo, uno no aprende a pintar mejor, sino a utilizar adecuadamente determinados ingenios que uno se ha ido fabricando en los momentos de máxima necesidad.

**T. B.** —¿Cómo interpretas los grandes polípticos sobre papel que hiciste posteriormente, sobre todo durante la

primera mitad de los años ochenta? ¿Son desarrollos en el espacio?

**J. CH.** —La escala y el formato tienen mucho protagonismo en mi trabajo, tanto en los grandes polípticos como en las libretas de pequeño formato. Las relaciones secuenciales de las series lineales de los setenta siguen estando presentes en los libros y las libretas, dadas las características del soporte, una página tras otra. Cuando los papeles vuelven a la pared y se separan entre ellos, mediante pausas o intervalos, vuelvo a encontrar el espacio de la pintura. El cambio de escala también ayuda a configurar esa nueva situación espacial. La escala nos determina las proporciones si disponemos de una medida adecuada. Cuando no existe ninguna forma que nos oriente visualmente, ¿cómo testimoniamos las proporciones, cómo las manifestamos? Sin duda, por las relaciones que podemos establecer entre dos superficies, por sus intervalos. Por las magnitudes de los espacios ocupados en relación con los espacios desocupados. El intervalo y la pausa.

**T. B.** —Algo más tarde, a finales de los años ochenta, el vacío estalla dentro de espacios ovalados que todavía parecen querer contenerlo, y donde empiezan a tomar forma las retículas, que se harán más contundentes y ya totalmente autónomas a partir de aquellos cuadros negros de principios de los años noventa que parecen emanar de un decidido acto de rebelión. ¿Crees en la retícula como un compromiso ético desde el cual devolver al lenguaje pictórico una posición digna en la actualidad?

**J. CH.** —En los setenta el compromiso con la geometría era evidente, tanto conceptual como formalmente. Las situaciones se producían por las posibilidades de modificación de los elementos geométricos. Una primera secuencia se proyectaba hacia una segunda y así sucesivamente. Después de la desnu-

dez de los papeles de los ochenta, aparecen las formas ovaladas y circulares, círculos que abrazan pautados horizontales y pautados o franjas verticales que al sobreponerse originarán, mucho más tarde, las retículas o las tramas. La curva actúa como contenedor y durante un tiempo se hace difícil atravesar sus límites a pesar de que lo importante es lo que sucede dentro. Reticular significa entender el vacío, en todos los sentidos. Rosalind Kraus afirma que la retícula anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte contemporáneo, su hostilidad a la literatura, a la narración, al discurso. También dice que la retícula actúa como emblema y como mito y que, como todos los mitos, no se enfrenta a la paradoja o a la contra-dicción disolviendo la paradoja o resolviendo la contra-dicción, sino revistiéndolas para que parezca que han desaparecido.

**T. B.** —Partiendo de aquellas tempranas pinturas monocolor de factura muy limpia y tersa, ¿cómo has llegado a esta pintura de hoy, mucho más blanda y hecha de capas de pintura multicolor?

**J. CH.** —Mantener el rigor geométrico era imposible por el temor a llegar al vacío total, al suicidio artístico. El orden y la disciplina que aquel momento representó han sido menos decisivos en otros momentos posteriores. Si reconsidero las cosas es porque la superposición de nuevos conocimientos hace que pierdan crédito. Este descrédito actúa como revulsivo para poder decir basta, para detenerme. Voy del dibujo a la pintura, del blanco y negro al color y viceversa, siempre que tengo necesidad o cuando me noto perdido. Es importante parar y distanciarse. Convertirse en espectador crítico de uno mismo, feroz, sin escrúpulos. En este último cuadro, el rojo está elaborado pacientemente, acariciando el azul que hay debajo aún húmedo, para poder recuperarlo después esgrafiando la superficie roja. De esa laboriosidad dependerá, ahí, que las posteriores intervenciones, muy rápidas y pulsionales, se hagan claras y precisas. El primer tiempo

lento contrasta con el desasosiego y la rapidez del tiempo posterior. A veces utilizo un trozo de cartón semirígido que se ablanda al empaparse de aceite, arrastrándolo o presionándolo sobre la superficie blanda del cuadro. Avanzo, me detengo, decido, presiono, dibujo, pinto. Las líneas se cierran, se abren, se hacen finas, gruesas... Vuelvo a parar. En las pinturas monocromas anteriores había un único tiempo de ejecución, un tiempo pausado y lento, determinado por el recorrido del pincel, por la cantidad de pintura que recogía. Cruces de líneas o situaciones opuestas. En este otro cuadro amarillo con diagonales rojas, el primer rojo no tenía la vibración que yo esperaba. Hay otro rojo encima del primer rojo aún tierno y después un amarillo y otro y otro hasta encontrar la tensión pretendida entre amarillo y rojo. El impulso y la tensión de la mano y la herramienta determinarán después la intensidad de los dos colores.

**T. B.** —El rojo es un color que utilizas muy a menudo, ¿es tu color por excelencia?

**J. CH.** —El rojo, el blanco, el negro. Sobre todo el rojo. Representa el rellano entre tramo y tramo de una escalera. El rellano para descansar, para recuperar fuerzas y seguir escalera arriba. El rellano entre cielo y tierra, en medio del blanco y el negro. Sin ninguna complicidad simbólica ni ninguna otra argumentación. Un paso previo hacia la necesidad de los negros.

**T. B.** —Pero tu rojo tiene infinitas coloraciones.

**J. CH.** —No todo es razonamiento. Hay una parte muy importante en las decisiones fruto de la sensibilidad y de la subjetividad. De percepciones, de miradas, de lugares, de sentimientos, de sensualidad. Los matices y las coloraciones se impregnan de esta memoria, a veces imprecisa. El olvido de la procedencia elimina las significaciones y el carácter simbólico. Esta no identificación me da más libertad. Aparecen los carmines y

los violáceos, superpuestos a los malvas, a los fucsias, a los azulados contagiados de rosados carnosos, como si últimamente la pintura fuese más terrenal. La sensualidad soterrada... el reduccionismo... los cambios. Volver al negro, a los blancos y a los negros, regresar una vez más al lugar de procedencia. Ahora trabajo durante largos períodos de tiempo y de manera muy intensa. Necesito pasarme días enteros trabajando, y después reposar dos o tres meses. Necesito entregarme totalmente y detenerme. Hay un tiempo largo de acción y largas pausas. Un tiempo de no pintura que permite resituarse la pintura; por eso, cuando vuelvo a ella, no puedo permanecer donde estaba y los cambios son más frecuentes.

**T. B.** — Los períodos de intensa dedicación al color negro parecen ser una constante en tu trabajo que te devuelve de forma cíclica a situaciones de gran rigor como puede verse en la exposición. ¿Qué valor das al encuentro con este color, es un color de renunciaciones?

**J. CH.** — Es un color de despojamiento que se hace necesario en los momentos de exceso de referencias. Cuando hay demasiadas distracciones o excesivas superposiciones, regreso a él inevitablemente. A menudo, lo asocio con el dibujo. Es un color de introspección para volver al vacío, que no significa la nada, sino que se trata de un estado interior. Ordena y define, y cuanto más definición, más renunciaciones. Llenamos y llenamos hasta que el cerebro no resiste tanta información y se rebela. Matisse hablaba del negro como fuerza, como equilibrio que simplifica la construcción. En este orden de exigencias, los artistas orientales son los maestros.

**T. B.** — ¿Rehuyes la nada?

**J. CH.** — La nada está en uno mismo, sin necesidad de buscarla. La rellenamos y revestimos de multitud de deseos para dotarla de esperanza. Nos aterra ese es-

pacio indefinido porque rebota directamente hacia nosotros, hacia nuestra existencia.

**T. B.** — ¿En el fondo crees que todo falla?

**J. CH.** — No falla nada, nosotros fallamos, la estructura social. El modelo de sociedad. Nuestra sociedad funciona por contrarios; el bien opuesto al mal; la riqueza a la pobreza; la creencia a la descreencia; el cielo al infierno; el éxito al fracaso. No cabe otra posibilidad. Este sistema sólo fomenta la competitividad y el éxito, los demás valores interesan bien poco.

**T. B.** — En esta creciente situación de falta de referencias que vivimos en la cultura occidental, ¿qué finalidad tiene hacer arte?

**J. CH.** — La de aclararnos personalmente, la de posicionarnos, o quizá la de sobrevivir. El arte es un lugar de preguntas y también un lugar de respuestas y, sobre todo, un lugar de contradicciones. Como hombre soy frágil, como artista he de ser fuerte. El artista necesita creer en algún tipo de verdad, más que en la verdad misma. La obra de arte no puede satisfacer ningún deseo; como máximo puede hacer la vida menos insuficiente. El artista ha de creer en aquello que está haciendo, aunque sepa que aquello no tiene ningún destino, que lo que está haciendo puede ser inútil o estéril.

**T. B.** — ¿Tu obra habla acerca de lo que ves?

**J. CH.** — No. Habla de cómo me relaciono con lo que me rodea, habla del presente. Quisiera que fuese una prolongación de mi pensamiento. Con la percepción, con la mirada no es suficiente, abundan los chantajes emocionales a nuestros sentimientos. También ha pasado la época de las ideologías y, por tanto, el momento de las complicidades y los apasionamientos. No hay dónde agarrarse. El arte tiene que reflejar las dudas y

las certidumbres del artista.

### 24 de noviembre de 2003

**T. B.** — ¿A qué responden estas minuciosas fotografías tomadas a lo largo de treinta años que nunca habías publicado hasta ahora?

**J. CH.** — Mirar por el visor de la cámara ha representado siempre una manera de abstraer una parte o fragmento de la realidad. La apropiación de un fragmento y, sobre todo, de un instante de la mirada. También el conocimiento implícito en la manera de mirar. Lo hago para retener en la memoria las sensaciones de aquel momento. Encuadro a ojo, sin cámara, y cuando aquello que miro me seduce, acerco el visor de la cámara al ojo. Cuando miro una flor roja y la fotografía no es para describir sus características botánicas, sino para intentar evidenciar y potenciar otros aspectos que considero de interés para mi trabajo. Los problemas de la pintura no se resuelven únicamente en el cuadro.

**T. B.** — ¿Por qué tus flores se muestran tan corpóreas?

**J. CH.** — Por la luz. El tiempo de observación es muy lento y puesto que generalmente las flores se encuentran a ras del suelo, la posición del cuerpo al acercarme tampoco es muy cómoda. Eso significa que el ojo ha de estar muy atento para decidir cuándo y cómo aquellos cuatro pétalos vibrarán a causa de la luz y tendrán corporeidad suficiente para dejar de ser cuatro pétalos. También hay unas épocas del año, sobre todo en primavera, y unas horas del día en que la luz matiza el interior del bosque y los claros del camino de forma más nítida. Por el contrario, las fotografías de los valles están tomadas en otoño, durante la puesta de sol, esperando aquel momento mágico en que el sol juega con las nubes para dibujar el perímetro de las montañas y bañar de una luz inexplicable todo el paisaje.

**T. B.** — Todo este despliegue de imágenes son asuntos que no te sirven directamente para pintar. Parece una especie de gran laboratorio que funciona aparte.

**J. CH.** — No me sirven como libro de ruta de imágenes, porque mi pintura no se basa en esos parámetros visuales. De forma soterrada, dejan marcas o huellas que seguramente aparecen luego inconscientemente en determinados momentos. De poco me sirven después de hechas, no las miro demasiado. En algunas ocasiones, las proyecto y las observo, las archivo y las documento.

**T. B.** — Tus fotos sobre arquitectura tienen un carácter más espacial que estructural, con unos ángulos de visión muy particulares. ¿A qué se debe?

**J. CH.** — Comienzo a interesarme por la arquitectura a finales de los sesenta con Le Corbusier, porque la suya estaba basada en un sistema modular: una modulación de los espacios y un canon de las proporciones que me ayudaría en los inicios de mi trabajo. Son fotografías de un edificio suyo en Marsella hechas con una cámara 6 x 6. Después, he seguido utilizando ese formato, sobre todo para la arquitectura, y me he acercado a Sert, Corderch, Mies van der Rohe y a las recientes arquitecturas que son sus deudoras. Se trata de una fotografía dificultosa y de esperas. Cada arquitectura es diferente. Intervienen muchos factores: el perímetro arquitectural, la perspectiva, la distancia focal, la luz, sobre todo las sombras, el volumen, etc. Regreso muchas veces al mismo lugar hasta que encuentro el momento y el encuadre adecuado que me indique correctamente los elementos constructivos que debo valorar. Capto la armonía de las entregas de los diferentes planos, la articulación de unas superficies con las otras, y cuando creo que el instante es el adecuado, disparo. Utilizo trípode y, a menudo, teleobjetivo. Cada fotografía es irrepetible.

**T. B.** —Pareces valorar mucho las tangentes, los cruces y todo lo que de ello se deriva, tanto en arquitectura como en pintura.

**J. CH.** —Siempre he tenido la voluntad de evidenciar las intersecciones, la estructura interna, el interior de las cosas, el interior de la flor, el interior de la arquitectura, el interior de la pintura. Tal vez sea porque entiendo la realidad —aquello que miro como un escenario inscrito en un poliedro regular de seis caras. Lo que me interesa de dicho escenario es esa diagonal imaginaria que va de un extremo del cubo al extremo opuesto. Esa diagonal que también está presente en la pintura, cuando la superficie del cuadro es visualmente penetrable, tiene profundidad; sin la presencia de la diagonal, la constatación del espacio sería nula. De ahí la dificultad de trasladar la volumetría arquitectónica a la bidimensionalidad del papel o film fotográfico. Lo mismo sucede en las fotografías de las flores, hay una determinada corporeidad que deseo poner de manifiesto. Aunque la fotografía no sea un paso previo para ir hacia la pintura y se produzca de manera intermitente, cuando tropiezo con ella, hay miradas que acaso se identifican, unas miradas cruzadas y un pensamiento análogo que sitúan ambos trabajos en la misma dirección, en el mismo sentido.

**T. B.** —¿Cómo haces sólida una flor, a pesar de ser algo tan frágil?

**J. CH.** —Una de las características de las flores es su fragilidad y sobre todo su poca durabilidad. En un viaje a Tenerife me sorprendió, cerca del Teide, un cactus con unas flores amarillas, brillantes y teñidas de polen de un amarillo más pálido. No llevaba la cámara. Al día siguiente, aquella flor tan espléndida del día anterior no era más que unos pétalos envejecidos, amarillentos. Hay que encontrar el momento oportuno. Saber leer el viento y la dirección del sol. Últimamente, al volver a

revisar todas esas fotografías, podía aislarlas del lugar y tiempo de procedencia y observarlas como si fuesen recientes. Las veo como un manual de observación, una especie de guía que me remite a las constantes de mi trabajo pictórico. Una observación que me aporta un conocimiento como el que me dan los libros o las músicas y que, por tanto, forma parte de mi bagaje cultural, que es, al mismo tiempo, el testimonio visual de una manera de captar la realidad. En un artículo en “El País”, el escritor chileno César Aira comentaba diferentes formas de comprobar si los alumnos habían alcanzado un grado de conocimiento óptimo. Una de ellas era la que realizaba un maestro japonés, que consistía en dar a sus alumnos un rollo de papel, un pincel, la tinta y la piedra de tinta, diciéndoles que escribiesen todo cuanto supieran. Si un alumno escribía una o, ya sabía algo y estaba aprobado.

**T. B.** —No hay una cronología clara en tu interés por unos temas u otros. Más bien parece practicar un constante reencuentro con repertorios muy singulares y personales extraídos del paisaje.

**J. CH.** —La temática es muy reducida porque se basa en la observación de lo que tengo a mano, de lo más inmediato, posiblemente porque de momento no existe una voluntad clara de trabajar con la fotografía de un modo análogo o equivalente a la pintura, o quizás porque tampoco hay necesidad de observar mucho más: una flor es suficiente, una pequeña flor. De vez en cuando, realizo un trabajo fotográfico seriado sobre crecimientos o modificaciones a través del tiempo de un mismo elemento o de una misma situación. Desde una fotografía diaria durante dos o tres días, o dos o tres semanas, hasta series que se han prolongado cinco y seis años. Últimamente he pasado temporadas en el estudio del Pla de Santa María, algo que me ha permitido insistir mucho más en estos trabajos seriados por la proximidad y la complicitad con el lugar.

**T. B.** — ¿Cuál sería tu ritmo de captación de imágenes, ya sean individuales o en serie?

**J. CH.** — En el transcurso de una mañana puedo hacer tres o cuatro fotografías o no hacer ninguna porque nada me ha suscitado interés, o bien porque no he sabido observar suficientemente. Se trata de un proceso complejo: hay momentos de mucha receptividad y, por tanto, es probable que haga alguna fotografía interesante y otros de total monotonía. Puesto que no soy un cazador de imágenes, no acostumbro a llevar la cámara conmigo por si encuentro algo que me atraiga; cuando decido hacer fotografías, salgo de casa, camino y observo.

**T. B.** — ¿Cómo trabajas la flor?

**J. CH.** — Las flores son tan nimias que tengo que protegerlas, sobre todo del viento, con el cuerpo, con la bolsa o con el ingenio. La mayoría de las veces he de tumbarme en el suelo para conseguir la distancia focal necesaria entre el objetivo de la cámara y la flor. La profundidad de campo es muy reducida y cualquier pequeño descentramiento puede desenfocar la imagen. El ojo está prácticamente pegado al visor de la cámara y mediante pequeños y continuos acercamientos y alejamientos intento encontrar el punto y el momento exacto para hacer la fotografía. La cámara es manual y analógica, una Nikon F1, y la mise en scène resulta bastante cómica.

**T. B.** — Parecen fotos de estudio hechas en el exterior. ¿Tienes la voluntad de aislarlas de la intemperie, como si tuvieran vida autónoma?

**J. CH.** — Es un acto de observación y de respeto. Aunque también está la voluntad de aislar las flores de su medio. No trato de reproducir la flor en la naturaleza, su lugar de origen, sino de hacer una introspección en la naturaleza de la flor. La luz, el color, el

espacio que rodea la flor y que es tan importante como la misma flor, cualquier pequeño registro sirve de detonante para accionar el clic del disparador. Después viene la ansiedad por llevar el carrete a revelar inmediatamente para constatar que aquello que el ojo ha visto haya quedado realmente reflejado en la transparencia. La actitud paciente y cuidadosa del principio, cuando el ojo observa e intenta traspasar la apariencia de la imagen, se precipita en los últimos momentos por el acuciante deseo de comprobar sus resultados. Algo parecido ocurre últimamente con los cuadros; al final la inquietud y el deseo modifica y acelera el tiempo inicial de realización.

**T. B.** — ¿Por qué optas por la naturaleza?

**J. CH.** — Por mi memoria personal, por su carácter orgánico, porque es donde hay vida, porque cada vez que me acerco es diferente y cambiante, sorprendentemente cambiante. Por esta razón, hay una gran diferencia entre mis fotografías de arquitectura y las de naturaleza. En la arquitectura existe la carga humana, la proyecta el hombre; por tanto, puedo identificarme con unas arquitecturas más que con otras por razones culturales o estéticas. Dado que la naturaleza no está historizada, ni estética ni cronológicamente, nos limitamos a gozar de ella. Optar por ella obedece pues a ese acercamiento inicial indiscriminado y desde los sentidos.

**T. B.** — ¿Y a qué se debe ese vivo diálogo con unos colores tan precisos, tan intensos, tan diferenciados y tan saturados de luz?

**J. CH.** — Hay una atracción que activa los sentidos. Cuando el ojo está observando por el visor de la cámara una flor roja, el cerebro, aunque sea de manera fugaz, activa todos los rojos vividos, todos los rojos que en el tiempo han quedado inventariados en su interior. Necesitan una flor roja para que el mecanismo se

accione. Lo mismo ocurre con el amarillo y con los verdes, que son los colores que la rodean. La luz filtrada por el ramaje no proyecta ninguna sombra dura o recortada, más bien satura cada color. Lo mismo sucede con la pintura. La emoción de un instante. Después, en el estudio, toda esa experiencia es irreproducible: ni el mismo rojo, ni la misma luz, ni el mismo instante, ni la misma sensualidad. La atracción puede venir ahora por un color opuesto, como el pigmento térreo que he comprado esta mañana y que guardaré hasta no sé cuándo. Este pigmento térreo me ha reconfortado. La sensualidad es innata, no está en las cosas sino en uno mismo. Todos esos tarros de pigmentos de colores diferentes que guardo en el estudio, perfectamente alineados en los estantes, pueden ser sinónimos de las flores. Actúan como las medicinas y pueden servir para sanar las enfermedades visuales, auditivas, olfativas, gustativas o táctiles. La madurez te recomienda la dosis y la posología en cada caso y circunstancia, y actúan tanto por exceso como por defecto.

**T. B.** —¿Te interesa la contemplación de los ciclos naturales cuando registras momentos fugaces de los elementos de la naturaleza?

**J. CH.** —Los ciclos naturales son indicativos de un orden y de un proceso que se retroalimenta continuamente. Cualquier elemento de la naturaleza pertenece y determina su propio proceso. La relación de un primer ciclo dentro de un segundo ciclo y así sucesivamente es lo que me interesa. Necesito pasar cada día muchas horas en el estudio sin ningún tipo de previsión. El estudio es un lugar de aclaraciones y de confirmaciones, un lugar de conjunción entre la praxis y el pensamiento. Un espacio que hace posible iniciar cada día la lucha en unas condiciones favorables, iniciar la lucha conociendo la resistencia de las cuerdas que rodean el cuadrilátero del ring. Hace poco, leía unos textos de Mercè Rodoreda en los que hablaba de la

dificultad que para ella representaba escribir si no disponía de un espacio de acogimiento óptimo. En ese y en otros sentidos, también soy hedonista.

**T. B.** —¿En algún momento sientes que se agota aquello en lo que has estado trabajando?

**J. CH.** —Cuando soy consciente de ello me paro y reinicio, como los ordenadores cuando se cuelgan. Pero, en realidad, no se agota el trabajo; queda aparcado y se puede retomar en otras condiciones y circunstancias más favorables. También puede ocurrir que me pierda, que es bastante frecuente, por un exceso de significaciones, por indigestiones cromáticas, o por situaciones más sencillas y menos explicables. Cuando noto que las decisiones se automatizan, me detengo y me rebelo contra cualquier tipo de disciplina.

**T. B.** —¿La disciplina da demasiadas garantías?

**J. CH.** —Seguridad y garantías. Disciplinada puede ser la persona que hace encajes de bolillos, ya que es capaz de hacer metros y metros repitiendo los mismos movimientos por enésima vez sin el más mínimo rubor. Disciplinado es el ejército; disciplinado y obediente. Yo creo más en el rigor que en la disciplina. El rigor que hace posible un trabajo como el de Roman Opalka, basado en la reiteración mínima pero continua, durante muchos años, de la misma propuesta de trabajo. No convertir la inseguridad en una seguridad permanente.

**T. B.** —En esta primera revisión de treinta años de tu trabajo,¿de qué te percatas que te haya hecho pensar?

**J. CH.** —Nos permitimos algunas libertades en los aspectos cronológicos pero tampoco hemos de ser demasiado respetuosos con las cronologías ni con las historiografías. Entiendo que estamos situando la exposición a partir del trabajo de los últimos cinco años y mostramos todo aquello que me ha traído hasta este

último resultado, resaltando las constantes cíclicas. Sobre todo, lo que me parece más significativo y más clarificador es esa enorme voluntad de rescatar de cada momento las constantes de mi pensamiento para mostrarlas de forma nítida y desnuda: la prolongación de la pintura o todo aquello que la hace posible. Por lo tanto, es lógico que haya más complicidad con unas épocas que con otras y más idoneidad hacia unas obras que hacia otras. En una entrevista recogida en el libro *La escritura del gesto*, Pierre Boulez dice, hablando de la interpretación musical, que la mayoría de las veces, por muy buen intérprete que un compositor pueda ser, sus obras sobrepasan en dificultad su capacidad interpretativa y precisan de un gran intérprete.

**T. B.** — ¿Qué es lo que te ha sorprendido más positivamente de esta revisión?

**J. CH.** — La cantidad de obra realizada en treinta años. Los períodos de trabajo más contenidos y de formatos reducidos confrontados con los momentos más dudosos y también con los más expansivos. También el hecho de comprobar que esas situaciones se producen de manera cíclica. Ver las afinidades con otros trabajos para establecer las diferencias y aprender a distinguir la obra aunque existan similitudes. Diferenciar para no restar ni sumar nada, para no menospreciarla ni sobrevalorarla. No establecer comparaciones en ningún caso; lo que para muchos puede ser virtud, para mí puede ser defecto. Revisando la última parte de la exposición, en algún momento me he preguntado: “si quieres hablar de las pequeñas cosas, si lo que te interesa son las cosas mínimas, ¿por qué estás trabajando, últimamente, en grandes formatos?”, y he tenido necesidad de coger un pincel, una pintura al témpera negra y dibujar, volver a los elementos mínimos y a los pequeños formatos.

**T. B.** --¿Sientes la exposición como una autobiografía?

**J. CH.** — Aunque siempre haya creído que el arte no ha de ser autobiográfico, sería absurdo creer que un trabajo que durante más de treinta años intenta no camuflar ni maquillar la realidad no desprende grandes dosis de autobiografía. Seguro que hay mucha más autobiografía en estas conversaciones, porque estoy abriendo mi pensamiento a tus preguntas y estoy hablando de momentos determinados de mi vida. Intento huir de las anécdotas y obviar aquellas situaciones que tienen poco que ver con mi trayectoria pictórica. Si fuese escritor, seguramente escribiría en tercera persona para poder explicar las historias desde una óptica ajena; como pintor he de hablar desde mí, no me puedo separar de la pintura.

**T. B.** — ¿La vida está por encima de las historias?

**J. CH.** — La experiencia de la vida está por encima de las historias. La vida es biología. Las actividades creativas tienen una vocación utópica, en absoluto pragmática. Son la antítesis de la biología y dan sentido a la vida, aunque una vida vegetativa - nacimiento, reproducción y muerte - sea posible. El arte busca que la vida no sea un transcurrir sin sentido; por ese motivo, todas las religiones priorizaron las obras de arte, las dotaron de sentido. Actualmente, el arte no tiene ese mecenazgo, en la actualidad, una gran parte del arte se concibe como espectáculo; el espectáculo distrae, después llegará el aburrimiento.

**17 de junio de 2004**

**T. B.** — ¿Cuál es tu idea del orden?

**J. CH.** — No estoy hablando de un orden ni estoy buscando un canon que regule las formas geométricas que aparecen en los cuadros. Es cierto que hay unas constantes que remiten a una regularidad, a un formato y a una escala. Lo que me interesa es disponer de unos elementos básicos y simples que me permitan



moverme por la superficie del cuadro: una anatomía que actúe por su condición de esqueleto, de interioridad, que se pueda encoger y expandir en cualquier dirección. Los viajeros saben que un buen mapa es el primer indicativo de un buen viaje. El pintor sabe que su mapa, el mapa que va trazando día a día, no le sirve para indicarle el camino correcto, más bien se lo borra. En estos últimos seis años podemos encontrar diferentes direccionalidades en mi obra, pero a pesar de los distintos trazados, hay unas constantes que la envuelven: un determinado orden, una determinada estructura. La geometría me da unas pautas que me permiten construir un mapa mental; un mapa que poco tiene que ver con la geometría modular y secuencial de los inicios. El mecanotubo, tan sugerente por sus posibilidades de crecimiento en cualquier sentido, se convierte en una construcción rígida a causa de sus características modulares. Me interesan mucho más las geometrías orgánicas de los tejidos o de las paredes de las casas que pintan las mujeres de algunas tribus de África Central, porque constatan más claramente la relación positivo-negativo de las formas geométricas simples. Pintan el negativo de la forma que quieren representar con la finalidad de convertir en positivo el espacio resultante, convertirlo en figura.

**T. B.** —En tu trabajo existe una clara acción de depositar y a la vez sustraer pintura, como si fueses es-carbando los estratos con los que has ido construyendo el cuadro hasta alterarlos perceptualmente.

**J. CH.** —El hecho de sustraer la pintura, a pesar de ser un acto de eliminación que remite al negativo de la forma, actúa como positivo. Aparentemente, es un procedimiento que podría recordar los esgrafiados con cal y arena de las fachadas, aunque conceptualmente está más cerca de la disposición geométrica de positivo-negativo. También es importante establecer el delante y detrás con relación a ese poliedro imaginario, para que todo remita a un plano pictórico bidimensional.

**T. B.** —¿Por qué usas capas de tan difícil asociación, en ocasiones de colores tan diferentes entre sí, que dan como resultado cuadros casi indefinibles? ¿Crees en una posible pintura basada en el choque, en la yuxtaposición de colores?

**J. CH.** —A veces existe la voluntad de conjugar aquello que la lógica desaconseja. Dicha irrespetuosidad es cada vez más manifiesta. Ser poco respetuoso con lo que ya sé o con lo que ya conozco es un acto de choque tanto para quien lo provoca como para quien lo recibe.

**T. B.** —¿De ahí que nos encontremos con dificultades a la hora de definir el color y la iconografía de tus obras?

**J. CH.** —Últimamente trabajo contraponiendo dos gamas cromáticas. La indefinición de las situaciones iconográficas que se producen en el cuadro puede crear situaciones perceptivas difíciles por sus características formales. Pero no creo que lo importante sea entender las situaciones organizativas del cuadro ni mucho menos su lógica.

**T. B.** —¿Qué consigues trabajando por acumulación?

**J. CH.** —De la misma manera que la fragilidad y el formato del papel determinan las actuaciones posteriores, la manera respetuosa de aproximarme a él, la rigidez del soporte y el hecho de depositar pausadamente la pintura pastosa por la superficie del cuadro me permiten una decidida acción de quitar y poner, en un tiempo relativamente corto, sin demasiadas dudas. Puedo ir al cuadro con decisión, sin acotamientos previos. Hay un factor que también resulta importante: el tiempo de trabajo. Son dos tiempos de trabajo de intensidad y duración diferentes, es importante que uno desee el otro. En el diario quehacer del estudio, se su-

perponen una gran cantidad de cuadros hechos y por hacer que uno ha de intentar valorar. En ese día a día, cada nueva jornada es diferente e imprevisible. Y el trabajo se impregna de esa acumulación, de ese tiempo vivido y, por qué no, de ese tiempo irrealizado.

**T. B.** — ¿Una pequeña variación puede desencadenar situaciones diferentes?

**J. CH.** — Chillida ha dibujado sus manos durante muchos años. Regresa a ellas constantemente en 220 pequeñas variaciones de los movimientos de los dedos y de la mano. Paralelamente a estas series realizadas en unos dilatados períodos de tiempo, desarrolla una obra en constante evolución, que desencadena muchas e intensas situaciones diferentes. Barnett Newman, entre 1958 y 1966, pintó una serie de 15 cuadros, Las 15 estaciones, de una medida aproximada de 198 x 152 cm, con mínimas pero intensas variaciones de los aspectos formales y cromáticos que configuran el cuadro. Durante esos ocho años, Newman también realizó un trabajo paralelo en constante evolución. Me interesa mucho ese compromiso de retomar trabajos o situaciones en espacios dilatados de tiempo. Al seleccionar las diapositivas de mi trabajo fotográfico para incorporarlas al catálogo, puedo constatar la reincidencia a lo largo de veinticinco años en esa atención a las pequeñas variaciones de una flor. La mirada se mantiene fiel, sin contaminar. No es que mire de la misma manera, es que seguramente nada esencial ha cambiado.

**T. B.** — ¿Cómo entiendes la monocromía?

**J. CH.** — De modo menos espiritual que hace unos años. Ahora entiendo la pintura de forma más terrenal. Giotto ha dado paso a Massaccio, Rafael a Caravaggio. Sobre todo Caravaggio, que ha significado para mí una de las lecciones más importantes en pintura. Esa terrenalidad, incluso me atrevería a decir carnalidad, de Caravaggio ha influido sin duda en mi trabajo

actual, haciendo más evidentes las oscuridades y las perturbaciones del espacio pictórico. La monocromía es una manera de tensar la superficie del cuadro sin agredirla ni traspasarla visualmente, es una forma de tensar su bidimensionalidad. Fontana es la excepción: agrede y traspasa físicamente, casi violentamente la superficie del cuadro, manteniéndola tensa y tersa. Me interesa la monocromía como una idea de espacio acotado. Esa podría ser otra de las constantes de mi trabajo, la contraposición entre el límite y el no-límite. Concibo la pintura valorando el perímetro de la superficie que la abraza, de la misma manera que entiendo la alineación de los almendros por la disposición de los márgenes que los limitan y protegen. Difícilmente puedo acotar el rastro de un avión surcando el cielo; es algo que se me diluye visualmente.

**T. B.** — ¿Buscas el ascetismo, el silencio?

**J. CH.** — No, buscar el silencio puede conducir al aislamiento de la realidad. El silencio en contraposición al ruido no es la meta a alcanzar. No busco el silencio, pero lo necesito. Lo necesito para trabajar y sobre todo lo necesito para poder escuchar. El silencio es el requisito indispensable para poder escuchar. En silencio es la única manera en que se puede escuchar la música y también es la mejor forma de escuchar la pintura.

**T. B.** — En distintas épocas, has utilizado con mucha normalidad instrumentos indirectos para pintar, ¿en qué te ayudan?

**J. CH.** — El uso de la herramienta viene condicionado por las necesidades que marca el propio trabajo de cada momento y al igual que todo lo que rodea el proceso de la pintura, aparece de manera bastante o muy imprevisible. Ahora trabajo con cartones, algo así como pinceles sin pelo. Cartones rígidos, blandos, anchos, estrechos, cortos, largos. Arrastrar, quitar, poner, apre-

tar, remover. Es algo que podría hacer con un pincel o con los dedos, pero prefiero usar unas herramientas que me dan otros registros, otra sonoridad y, sobre todo, otra tactilidad, uno de los aspectos que considero de suma importancia en mi trabajo. Las herramientas existen, lo único que hago es apropiarme de ellas. En definitiva, el pincel se puede coger por el pelo o por el mango.

**T. B.** —¿Lo aprendiste con las impregnaciones sobre papel?

**J. CH.** —No, en cada época ha existido un tiempo de “duración” de la pintura. Encontrar los diferentes tiempos, el tempo en cada momento. El procedimiento puede ser un indicativo, puede actuar como agente provocador o al revés, puede prolongar demasiado esa duración si no estás atento. El tempo también es importante: a medida que ha habido modificaciones, a medida que la obra ha ido fluctuando hacia nuevas direcciones, la duración del tiempo también se ha modificado, acelerándose o ralentizándose. Hago míos los dos términos o conceptos - duración y tempo - que utilizaste en el catálogo de la exposición en el Centre d’Art Santa Mònica. Duración en referencia a Figures de durada, título de tu texto, y Tempo, título genérico de la exposición de la que fuiste comisaria, ya que son muy clarificadores para situar estos aspectos de mi trabajo.

**T. B.** —Desde hace años, pareces estar preocupado por la cardinalidad del cuadro, algo que te lleva a tejer y destejer la direccionalidad de las tramas, en un entramado pictórico cada vez más dialéctico.

**J. CH.** —Desde hace años mantengo una doble direccionalidad, no siempre en sentido perpendicular a los elementos constructivos del cuadro, que es el que determina las características de las tramas o de las redes que aparecen. Cuanto más avanza el proceso de tra-

bajo, el entrecruzado se puede abrir, cerrar, expandir, superponer, encadenar, contraer, yuxtaponer, contradecir, etc, dependiendo del sentido de las decisiones. Por tanto, este tejido reticular se transforma y modifica frecuentemente. He mantenido la cardinalidad y el formato del cuadro en el tiempo como un lugar de referencia para poder moverme con libertad. Tengo la necesidad de valorar todo aquello que está pasando, de no olvidarme nada; cualquier pequeño cambio puede derivar en un cambio significativo. La teoría del caos afirma que en los sistemas complejos, la más pequeña fluctuación puede incluso llegar a provocar cambios en la totalidad de la estructura.

**T. B.** —Antes, en tus pinturas, existía una especie de organización reticular que se tensaba hacia fuera y que ahora parece tender a destensarse hacia dentro. En el fondo, estás constatando la provisionalidad de todo orden, ¿es un deseo de evidenciar la desconfianza en los sistemas organizativos a los que, como humanos, nos vemos sometidos a diario?

**J. CH.** —En los setenta, defendía la pureza de la superficie pictórica, defendía que el cuadro debía ser plano y que todas las intervenciones a realizar debían potenciar su bidimensionalidad. Después, al cabo de mucho tiempo, cuestionas estos y otros conceptos, y llegas a otra consideración del espacio y de la pintura, y también de la vida. Aprendes que todo es provisional, que son más importantes las diferencias que las afinidades o las equivalencias. Aprendes a desconfiar de todo aquello que hemos aprendido hasta llegar a poder decir que uno no sabe cómo ha de ser la superficie del cuadro, ni el color, ni el formato.

**T. B.** —¿Se trata de abrir agujeros para que se proyecte todo el espacio desde dentro hacia fuera?

**J. CH.** —No es un ir hacia dentro ilusoriamente o mediante el recurso de la perspectiva; todo lo contrario.

Se trata de que puedas reflejarte en el cuadro. De dentro hacia fuera. Que el interior del cuadro actúe sobre tu interior. Una especie de pliegue entre el cuadro y el espectador. Eliminar cualquier barrera para hacerlo penetrable.

**T. B.** — ¿Devolverlo hacia el espectador?

**J. CH.** — Sí, totalmente. Lo importante del arte es que revierta hacia él, que rebote. Que te haga mirar hacia ti, hacia tu interior. Ésa es la enorme dimensión del arte. Para distraernos ya tenemos otras cosas, demasiadas.

**T. B.** — ¿Cuál sería tu pinacoteca privada ideal?

**J. CH.** — Tengo las paredes de casa vacías. El estudio rojo, de Matisse; el inacabado Victory Boogie - Woogie, de Mondrian; un mandala tibetano; Muchacha con sombrero rojo, de Vermeer; uno de los últimos papeles negros de Rothko...

**T. B.** — ¿Qué sentido podemos dar a lo mínimo?

**J. CH.** — En un capítulo del libro Transatlántico, el escritor polaco Witod Gombrowicz dice: “la naturaleza no es sabia porque no se modifica, porque sólo crece”. Yo añadiría que la contemplación de la naturaleza tampoco modifica a quien la contempla, aunque la naturaleza actúe sobre los sentidos. Es el intelecto el que nos aporta el juicio. Ésta es una de las claves del arte, que el conocimiento del artista pueda revertir en el conocimiento y sabiduría del espectador. Hacer de la pequeñez algo grande. Con la percepción únicamente no es suficiente. Cuando el hombre se comporta como hombre, ayuda al resto de hombres a modificarse, a ser libres. Pero todo eso son utopías. Sólo hemos aprendido a multiplicar y a multiplicarnos.