

Jordi Teixidor: ejercicios de atención

AMADOR VEGA

Jordi Teixidor: Exercises in Attention

AMADOR VEGA

To what extent has the destruction of an entire morphology subject to the figural image of reality fulfilled the premises of an art that liberates the spirit? This is a question to which it is possible to return, time after time, in the case of each artist, thereby avoiding the theories of art built on the fringes of mere production and artifice, i.e., of poetry. For, although it is true that art is not a resource of life, but the path which man follows on the way to gaining an awareness of what is real, we should be in a position to explain those images of the spirit that result from the dialogue between the destruction and the construction of forms.

The quest for a system is not what leads the creator of images to link his perception of reality to a known language, thereby gaining access to allegedly firm ground on which to carry out his experiments; rather, it is the wise decision to place himself in the light of those who have already suffered all the violence of the shadows that emerge in every creative process. If we take, for example, the paintings that make up this exhibition, executed by Jordi Teixidor between 1991 and 1992 with a similar arrangement of sections in the pictorial space, it is possible to see a clear thematic intention. The planes of the sensitive and the intelligible advance different meanings. On the level of the intelligible, the themes and narrative intentions command the participation of our discursive faculties, which open up to scenarios of everyday life – the passage of time marked by a

EN qué medida la destrucción de toda una morfología sujeta a la imagen figural de la realidad ha cumplido con los presupuestos de un arte liberador del espíritu es una cuestión sobre la que cabe volver una y otra vez, a propósito de cada artista, evitando así las teorías del arte construidas al margen de la mera producción y del artificio, es decir, de la poesía. Pues si bien es cierto que el arte no es un recurso de la vida sino el curso en el que el hombre discurre mientras alcanza la comprensión de lo real, deberíamos estar en condiciones de explicar aquellas imágenes del espíritu, fruto del diálogo entre la destrucción y construcción de formas.

No es la voluntad de sistema la que lleva al creador de imágenes a vincular su percepción de la realidad con un lenguaje conocido, procurándose de esta manera un suelo presuntamente firme sobre el que llevar a cabo sus indagaciones, más bien es la sabia decisión de situarse a la luz de quienes antes han sufrido toda la violencia de la sombra que emerge en todo proceso creativo. Si tomamos, como un primer ejemplo, las pinturas de la presente muestra de Jordi Teixidor, realizadas entre 1991 y 1992, bajo una disposición semejante de las secciones

en el espacio pictórico, observamos una voluntad temática bien diferenciada. Los planos de lo sensible y de lo inteligible ofrecen significados separados; mientras que los temas y la voluntad narrativa imponen en el nivel de lo inteligible la acción de las facultades discursivas, que se abren a los escenarios de lo cotidiano –el paso del día señalado por la disciplina del pianista que dibuja la alegría y la miseria de las propias capacidades (*Tres lecciones de piano*), o el homenaje a un recuerdo que en modo alguno puede quedar sepultado (*La muerte del poeta 1* y *La muerte del poeta 2*); o el descenso de la luz en el cambio de las estaciones de la naturaleza o al final del día (*Al irse a dormir*, *Primavera*, *Septiembre* y *En el crepúsculo*)– todo un universo de formas, ajenas a la posibilidad de ilustrar aquellas historias, nos llama con insistencia, con la idea de reconsiderar los principios que puedan regir esta gramática.

Con la percepción sensible terminan por imponerse las estrategias más simples y a un tiempo las más difíciles: aquellas que son anteriores a toda ilustración y narración. La repetición de los modelos no configura ningún sistema; el ritual en la producción de formas sin figura busca propiciar nuevas

aperturas en el cuadro; la repetición predispone al espíritu a una comprensión, en el tiempo, de cuanto escapa siempre a toda posibilidad no ensayada. Pero cada tiempo tiene una apertura para la cual tan sólo hay una mirada continua: *Al irse a dormir, Primavera, Septiembre, En el crepúsculo*, el gran campo de percepción de formas queda siempre por debajo de la claridad que anuncia otro destino, otra pintura, nuevos colores, horizontes que convocar. Que el artista llame una y otra vez a la luz en un mismo marco, en un mismo formato geométrico, responde a la lógica del ritual, cuya única razón es el análisis de todas las formas posibles de la expresión plástica. Esta lógica primitiva no recurre a la novedad con la intención de no alterar, mediante una voluntad caprichosa, la estructura imperturbable de la realidad. El silencio convocado en torno al acto creador suena en estas pinturas como un simple ejercicio de caligrafía, en donde la pericia del artista crece y crece a medida que su gesto le parece ajeno. Ciertamente se trata, en la pintura de Teixidor, de una ascesis de la separación, cuyo objetivo último no es otro sino percibir la luz de la realidad desde estas celdas siempre orientadas hacia un mismo cielo protector.

La dimensión de cada uno de estos cuadros abiertos como cielos, o espacios caídos desde lo alto, que ocupan más y más lo cotidiano alcanza una armonía bien determinada entre el elemento narrativo y la gramática de formas, si bien ésta debe ser considerada como un lugar siempre vacío en donde tiene su concepción la obra con carácter predicativo. De 1992 son *Marta y María* y *Marta y María 2*, que muy bien podrían querer hablarnos de las vías activa y contemplativa en el hombre,

tal como presenta esta disyuntiva el relato evangélico: “Yendo ellos de camino, entró en un pueblo; y una mujer, llamada Marta, le recibió en su casa. Tenía ella una hermana llamada María, que, sentada a los pies del Señor, escuchaba su Palabra, mientras Marta estaba atareada en muchos quehaceres. Acercándose, pues, dijo: ‘Señor, ¿no te importa que mi hermana me deje sola en el trabajo? Dile, pues, que me ayude’. Le respondió el Señor: ‘Marta, Marta, te preocupas y te agitas por muchas cosas; y hay necesidad de pocas, o mejor, de una sola. María ha elegido la parte buena, que no le será quitada’” (Lc 10, 38-40). En este pasaje, el Maestro reprende a la hermana mayor, que según un sentido literal, representa a la vía activa, mientras elogia la actitud contemplativa de María, para quien nada es más importante como estar junto a lo que es esencial en la vida. La multiplicidad de las cosas y de las ocupaciones nos distraen del camino del saber: esta es la interpretación común del relato que ha ilustrado, en la tradición espiritual de Occidente, dos modos de conducta aparentemente irreconciliables.

En los dos cuadros de Teixidor, si quisiéramos situarnos de modo que la sección de la izquierda evocara la actitud de Marta y aquella de la derecha la de María, cabría hacer algunas observaciones, a propósito de lo dicho anteriormente para las pinturas de los años 1991-1992. En la mitad derecha, el recuadro a modo de ventana, situado siempre en la parte superior derecha, descende hacia el centro sobre un fondo claro, el mismo para los dos óleos. También en ambas pinturas, la sección de la izquierda, más uniforme y monocroma, podría indicarnos, en la ausencia de diferenciación en lo múltiple,

pianist’s self-disciplining exercises, which portray the joy and misery of his artistry (*Three Piano Lessons*), or the tribute to a memory that cannot be buried (*Death of the Poet 1* and *Death of the Poet 2*), or the change in light that takes place with the passing of the seasons or the hours at the end of the day (*Sleeping Time; Spring; September and Twilight*) – a whole universe of forms, alien to the possibility of illustrating those stories, beckons to us insistently with the idea of reconsidering the premises that may govern this grammar.

On the level of the sensitive – the perception of our senses – the simplest and at the same time most difficult strategies assert themselves: those that precede illustration and narration. The repetition of models does not make up a system; ritual in the production of figureless forms seeks to create new openings in the painting; repetition predisposes the spirit to comprehend, in time, that which escapes from every unrehearsed possibility. But each stage has an opening for which there is only one continuous look: *Sleeping Time; Spring; September; Twilight*; the great field of form perception always appears buried under the light that announces another destination, another painting, new colours, new horizons to summon. The fact that an artist tries to evoke this light time after time within the same frame, within the same geometric format, responds to the logic of rituals, whose only purpose is the analysis of all possible forms of plastic expression. This primitive logic does not resort to novelty with the end of not altering, through a capricious intention, the imperturbable structure of reality. The silence that surrounds the creative act resounds in these paintings as in a simple exercise of calligraphy, in which the artist’s skill grows as his gesture becomes ever more alien. In the case of Teixidor’s painting, it is certainly a case of an ascesis in separation, a rigorous training whose ultimate goal is none other than the perception of the light of reality from the position of these cells, which are always turned towards the same protective sky.

The dimension of each of these paintings, that open up as if they were skies or spaces fallen from above and increasingly occupy the quotidian, reaches a well defined harmony between the narrative element and the grammar of forms, even if the latter must be regarded as an eternally empty place in which the work is conceived with a predicate character. *Martha and Mary* and *Martha and Mary 2*, which

date from 1992, could easily be speaking to us of the quandary between action and contemplation, as the dilemma is presented in the Gospel: "While they were on their way, Jesus came to a village where a woman named Martha made him welcome. She had a sister, Mary, who seated herself at the Lord's feet and stayed there listening to his words. Now Martha was distracted by her many tasks, so she came to him and said, 'Lord, do you not care that my sister has left me to get on with the work by myself? Tell her to come and give me a hand.' But the Lord answered, 'Martha, Martha, you are fretting and fussing about so many things; only one thing is necessary. Mary has chosen what is best; it shall not be taken away from her.'" (St Luke, X, 38-42). In this passage, the Lord scolds the elder of the two sisters, Martha, who literally represents an active disposition, while he praises Mary's contemplative attitude, for whom nothing is more important than being next to the one thing that is essential in life. A multiplicity of chores and tasks distract us from the road to knowledge. This is the common interpretation of the story in the spiritual tradition of the West: two apparently irreconcilable attitudes.

As regards both of Teixidor's paintings, if we positioned ourselves in such a way that the section on the left brought to mind the attitude of Martha and the section on the right that of Mary, we could probably make certain observations in relation to what we said before about the paintings from 1991 and 1992. On the right-hand side, the window-like box, which is always located on the top right-hand part, descends towards the centre over a light ground that is the same in both paintings. Also in both paintings, the section on the left-hand side, which is more uniform and monochrome, could indicate, in the absence of any differentiation of the multiple, the chaos towards which the active way is heading. On the right-hand section there is a clear heightening of the sensitive perception towards the upper part, which could well describe the contemplative life. The contrast between both attitudes is mirrored in the two paintings. And yet the contemplative way shows a certain degree of conflict in the separation that always results when moving away from a formal or chromatic unit. There is an obvious duality in the sections dedicated to Mary.

Of all the known interpretations of this famous evangelical passage, probably

el caos al que está abocada la vía activa. En la sección de la derecha hay una clara elevación de la percepción sensible hacia lo alto, que bien podría describir la vía contemplativa. El contraste entre ambas actitudes aparece aquí relatado por las dos pinturas. Y sin embargo la vía contemplativa muestra un cierto conflicto en la separación que siempre supone alejarse de una unidad formal o cromática. Se da una evidente dualidad en las secciones dedicadas, digamos, a María.

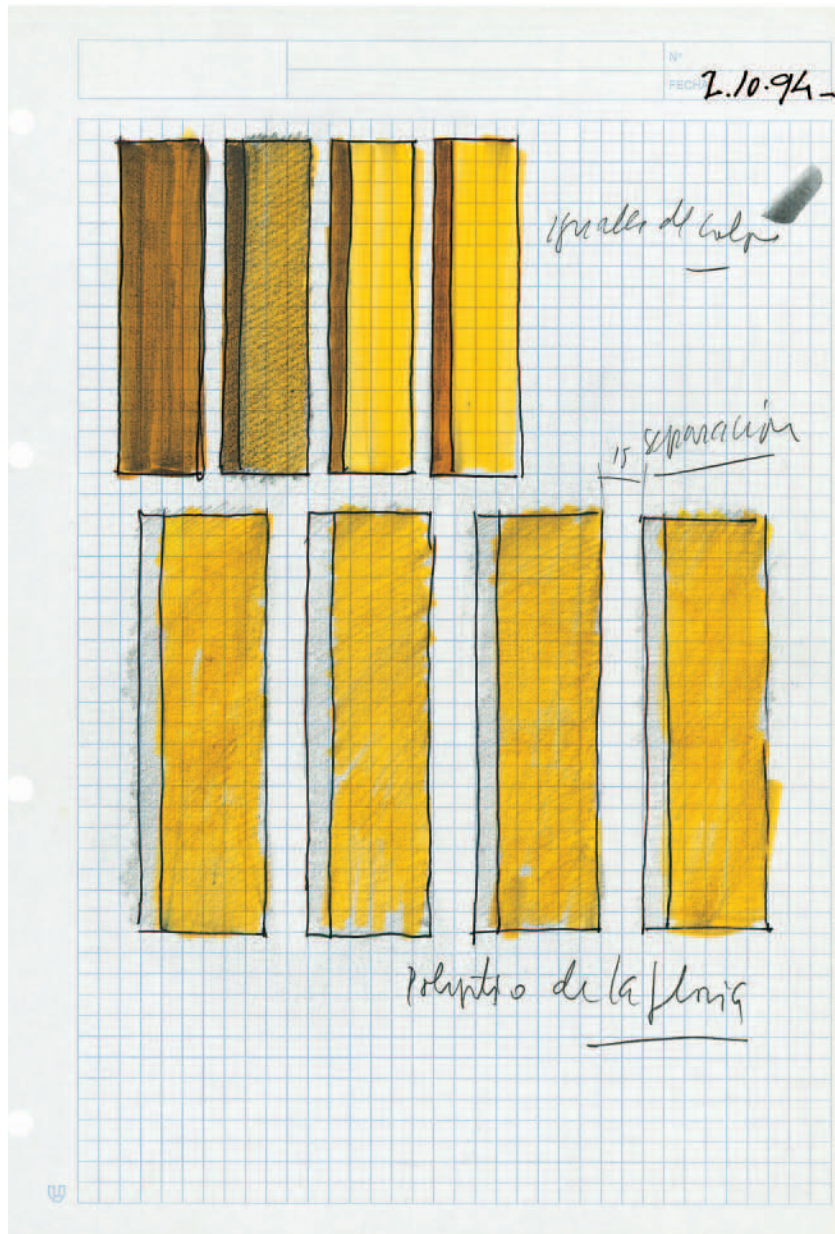
De todas las interpretaciones conocidas por la tradición de este famoso pasaje evangélico, probablemente la única que se separa de una lectura literal del texto es la del Maestro Eckhart, místico y teólogo alemán del siglo XIV, quien en un sermón dedicado a ese momento de la vida de Jesús, opta sorprendentemente por la actitud representada por Marta, como la más madura y perfecta. Para el maestro alemán, el gesto de Marta no se explica si no es por un profundo desasimiento interior, cuya perfección reside en renunciar a la parte mejor: escuchar al maestro. Quizás podría explicarse como la vía de meditación que, aun cuando está encaminada a la contemplación, no aspira a ella como objeto mejor y único. La vida activa y la atención a las cosas concretas, como los quehaceres diarios, puede también, y de forma más perfecta, servir a las necesidades del alma.

En las pinturas de Teixidor aquello que se sitúa en lo alto puede convertirse en un impedimento para la comprensión de lo único necesario ("Marta, Marta: unum est necessarium"), expresado en las secciones de la izquierda por el espacio sin fractura. De esta manera, lo que en un tiempo se dibujaba como salida de lo cotidiano, ahora se

muestra como el retorno a la concreción de las horas del día.

La dificultad de acceder a universos morfológicos no figurales se densifica en obras como *MUERTE y amor* (1994) o *Muerte y AMOR* (1994), que dan testimonio de la imposibilidad de recurrir al lenguaje combinatorio para salvar el posible sentido que determine la peculiar posición en la que se sitúa el artista. La ambigüedad característica de estas pinturas, de las que percibimos de forma inmediata tan sólo su rigidez semántica, habrá de resolverse cuando puedan ser comprendidas en un conjunto coherente, entre 1998-1999, anunciado por *El políptico de la Gloria*, de 1994, que forma parte de un conjunto de dípticos relativos a los relatos de pasión y muerte, característicos de las religiones místicas, aunque aquí con un claro lenguaje de tradición judeo-cristiana. El conjunto de trabajos antes mencionado, que desemboca en *14 Estaciones* busca, quizás, todo un simbolismo que supere la cristología del "Viernes Santo" para exaltar la cruz de Gloria del "Sábado Santo"; todo ello proporciona a este arte una mirada muy concreta, y atenta al humus propio del que proviene toda acción, mientras se dirige a otros destinos menos próximos.

Así, por ejemplo, *Paisaje nórdico* (1999) podría cerrar el conjunto anterior inspirado en relatos que hablan de otra mezcla espiritual: el encuentro con la luz negra, que aquí tanto podría hacer alusión a la oscuridad propia de la materia que absorbe todos los colores, como la luz negra (*nûr-e dbât*) que se atribuye a un nivel cósmico de conciencia en el sufismo iranio, pero que también es conocida por la tradición mística cristiana (tiniebla).



Ciertamente, el negro mantiene esa naturaleza ambigua propia de un paisaje que se deja explicar por igual a ambos lados de la bruma. El negro de la noche en la que se adentra el alma iniciada en los misterios de su yo más íntimo prelude, en su fase de sufrimientos y purgaciones, un acontecimiento que no por ser más esperado es menos terrorífico. El “paisaje nórdico” evoca, por tanto, la soledad más intensa y el desierto personal más puro, pues en ese paisaje se

hace preciso distinguir las visiones procedentes de la distorsión fantástica de aquellas de la verdadera imaginación productora de imágenes sin forma ni figura.

La tela negra, que la tradición pictórica moderna presenta una y otra vez a nuestro perplejo juicio, formula la cuestión para cuya respuesta no hay precedente válido; pues cada vez que un artista lleva sus pasos hacia ese cuadrado, cuya luz debemos extraer de la

the only one that draws apart from a literal reading of the text is that of the 14th-century German mystic and theologian, Meister Eckhart, who in a sermon on that particular period of Jesus' life surprisingly opted for the attitude represented by Martha as being the most mature and perfect. In the eyes of the German master, Martha's gesture could only be explained by a deep inner generosity, whose perfection resided in renouncing the better part: listening to the Lord. It could perhaps be explained as the path of meditation, which, even when aimed at contemplation, does not aspire to it as the better or only goal. Active life and attention to concrete things, such as everyday chores, can also meet, in an even more perfect way, the needs of the soul.

In Teixidor's paintings, that which is placed up high can become an impediment to the comprehension of the only necessary thing (“*Marta, Marta: unum est necessarium*”), expressed in the sections on the left by the fracture-less space. In this way, what was once depicted as a departure from the quotidian is now portrayed as a return to the concreteness of the hours of the day.

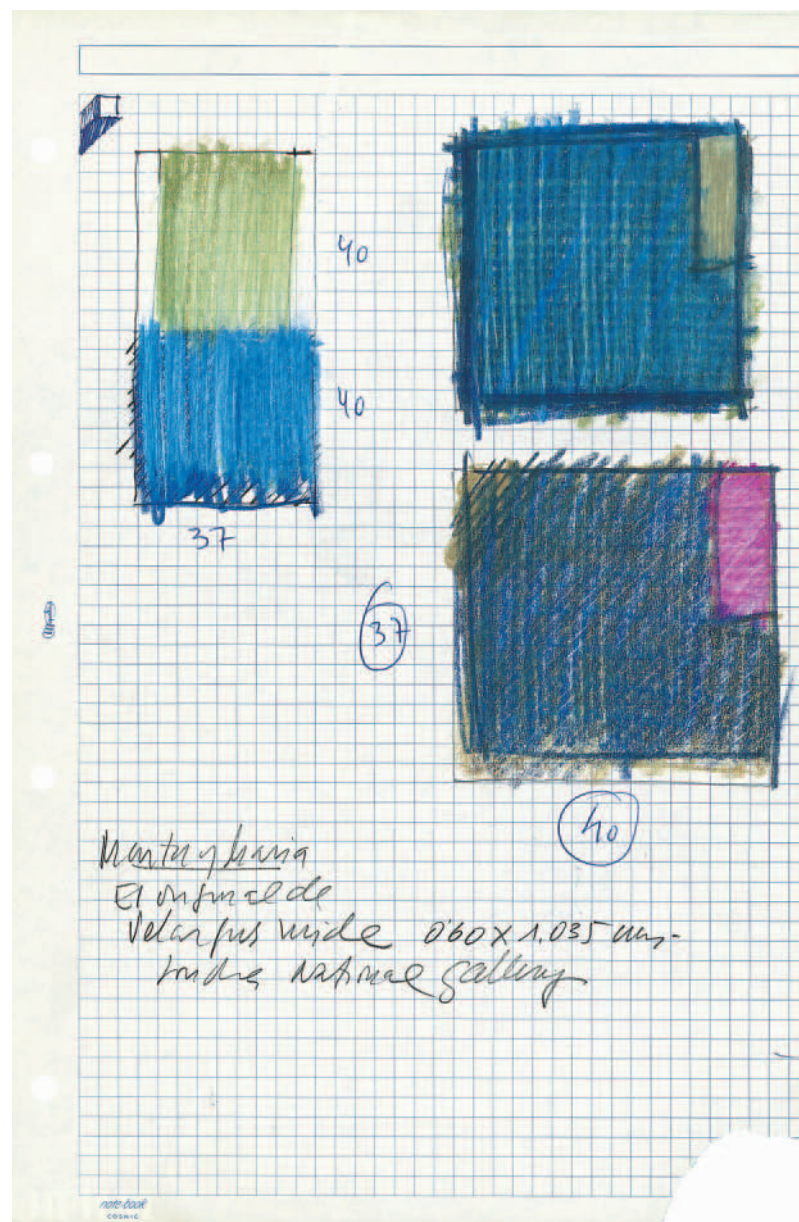
The difficulty of gaining access to non-figural morphological universes increases in works such as *DEATH and LOVE* (1994) or *Death and LOVE* (1994), which bear witness to the impossibility of resorting to a combinatorial language to save the possible meaning that determines the peculiar position in which the artist finds himself. The characteristic ambiguity of these paintings, in which the one thing that is immediately perceptible is their semantic rigidity, can only be solved when analysed within the framework of a coherent context, between 1998 and 1999; a context that was announced by the *Polyptych of Glory* (1994), which forms part of a group of diptychs on passion and death, a characteristic feature of mystical religions, although here they are clearly portrayed with the language of the Judeo-Christian tradition. The group of works mentioned above, which culminates in *14 Stations*, perhaps seeks a symbolism that goes beyond the Christology of “Good Friday” to extol the Cross of Glory of “Easter Saturday”; all of this endows this art with a gaze that is very concrete and attentive to the *humus* from which all action derives, while it heads for other, more removed destinations.

Thus, for instance, *Nordic Landscape* (1999) could bring the above group to a

close, inspired as it is on stories that speak of a different spiritual combination: the encounter with the black light, which could allude here to both the darkness that is a characteristic feature of the matter that absorbs all colours, or the dark light (*nûr-e dhât*) that is attributed to a cosmic level of conscience in Iranian Sufism, but that is also recognised in the mystic tradition of Christianity (*Tenebrae*). Indeed, the colour black has the same ambiguous nature as a landscape that can be equally explained from both sides of the mist. The black of night, in which the soul initiated in the mysteries of its most intimate self penetrates, heralds, in its phase of suffering and expiation, an event that is no less terrifying for being expected. It is thus that the “Nordic landscape” evokes the most intense solitude and the purest personal wilderness, for in this landscape it is necessary to distinguish between the visions derived from the distortion of fantasy and those created by an active imagination – the imagination that produces images without form or figure.

The black canvas, which modern pictorial tradition insists on presenting, over and over, before our baffled eyes, poses a question whose answer has no valid precedents; for every time an artist drifts towards that square, whose light must be extracted from darkness, a new era opens up from which new languages, like new words, emerge. The destruction of every formal possibility gives rise to a creative act, fruit of the chaos of perception. And yet not all of the former elements have disappeared: in the margins there are traces of geometric combinations that herald new life for images from those remains, which, like the just man in the biblical tradition, must carry the memory of all times. Indeed, in *Altarpiece 3* (2000), as if in constancy with *Nordic Landscape* (1999), it is possible to find once again the tone that speaks of a language inclined to express and dialogue. Thus, in *La joie de vivre 7*, once that necessary darkness has been crossed, what remains is not the colour, but the base that supported it; in the absence of black, the matter with which other works are produced from this moment on conserves its power of absorption.

There are no shortcuts for the creator of forms. For although it is true that the fields trodden up to this point aspire to offer serenity, the basis from which the power of absorption of matter at the back of the canvas results traces out new grids and labyrinths through which the artist is subjected to



oscuridad, se abre un tiempo nuevo del que habrán de emerger nuevos lenguajes, como nuevas palabras. La destrucción de toda posibilidad formal provoca un acto creador fruto de un caos de la percepción. Y sin embargo no todos los elementos anteriores parecen haber desaparecido: en los márgenes han quedado testigos de la combinación geométrica que aseguran la nueva vida de las imágenes a partir de los restos, que como el justo del viejo mundo ha de cargar con la

memoria de los tiempos. En efecto, en *Retablo 3* (2000), como en una continuidad con *Paisaje nórdico* (1999), volvemos a encontrar el tono que habla de un lenguaje con voluntad de expresión y de diálogo, así en *La joie de vivre 7*, atravesada aquella oscuridad necesaria, del que ha quedado no ya el color sino la base que lo contenía; en ausencia del negro, la materia de la que ahora se producen otras obras conserva su potencia de absorción.

Nada se le ahorra al creador de formas. Pues si bien es cierto que los campos hollados hasta aquí quieren ofrecer serenidad, la base de la que es resultado aquel poder de absorción de la materia en el fondo del lienzo, traza nuevas tramas y laberintos por los que el artista habrá de verse sometido a la sombra de lo cotidiano, como en *La confusión de los días* (2000), en donde la unidad tejida en antiguas unidades muestra la flaqueza y fragilidad de la existencia. Otra vez aparecen los elementos narrativos: *La muerte del anarquista* (2002), *Ulrich I* (2003), *África II* (2003), para apoyar un vacío amenazante, aun cuando los temas de ahora puedan hacer mención al hombre para quien la indiferencia se alza como el máximo atributo o cualidad, de manera que la mayor virtud de la tradición mística, la ausencia de atributos personales, configure el fundamento de toda acción arbitraria.

Estas pinturas de Jordi Teixidor trazan un círculo más en torno a la cuestión por la na-

turalidad formal del arte no figurativo, mientras buscan la expresión de un lenguaje que ve en la representación vacía un lugar para el reposo de los días. De aproximaciones como ésta, las vías de la creación adquieren determinación para mantener la tensión entre acción (Marta) y contemplación (María), siempre que no olvidemos que la vía activa es resultado de la contemplación previa, así como la acción un modo de renunciar a los modelos de pureza fuera de los días y de sus confusiones. Las pinturas de Teixidor son ventanas por las que nos asomamos a los procesos y a los movimientos de construcción y destrucción de formas; son paredes y muros en donde el gozo y el sufrimiento trazan sus figuras como modelos de la vida. Entretanto, las narraciones y los relatos buscan espacios en donde ser liberadas, cumpliendo así con el curso de los tiempos y con la disciplina de quienes, como Teixidor, discurren acerca de sus gestos.

the shadow of the quotidian, as in *The Confusion of the Times* (2000), in which the unit woven into ancient units shows the weakness and frailty of existence. The narrative elements reappear: *Death of an Anarchist* (2002); *Ulrich I* (2003); *Africa II* (2003), to support a menacing void, even when today's themes make mention of a man for whom indifference rises up as the greatest attribute or quality, so that the greatest virtue of the mystic tradition, the absence of personal attributes, makes up the foundation of every arbitrary action.

These paintings by Jordi Teixidor trace out another circle around the question of the formal nature of non-figurative art, as they search for a language that finds a place for repose in the representation of the void. From approaches such as this, the paths of creation gain the determination needed to maintain the tension between action (Martha) and contemplation (Mary), provided we do not forget that action is the result of prior contemplation, just as action is a way of renouncing the models of purity beyond the times and its confusions. The paintings of Teixidor are windows through which we can look out and see the processes and movements involved in the construction and destruction of forms; they are the parapets and walls on which joy and suffering trace out their figures as if they were models of life. Meanwhile, stories and tales look for spaces in which to be set free, thus fulfilling the course of time and the discipline of those who, like Teixidor, ponder about their gestures.