

Diario rayado

MIQUEL MOLINS NUBIOLA

La música que Konrad prefería no sonaba porque la gente olvidara determinadas cosas, sino que despertaba pasiones, incluso despertaba cierto sentimiento de culpa, y su propósito era conseguir que la vida fuera más real al corazón y a la mente de los seres humanos.

(Sándor Márai, *El último encuentro*, 1999)

Crossed-Out Diary

MIQUEL MOLINS NUBIOLA

The music that Konrad preferred was not played because people forget certain things, but because it aroused passions, and especially a sense of guilt, and his idea was to make life more real in the hearts and minds of human beings.

Sándor Márai, *Last Meeting*, 1999

The exhibition begins with *The Silence of Glenn Gould* and the paintings belonging to the *Black Series* that occupied the large, final space at the IVAM exhibition of 1997. The two shows have been conceived as two movements of the same symphony. The first movement finished with the “dark night” which now begins the second movement. Between the two, there was a pause, a break in mood during which Jordi Teixidor remembered the Canadian pianist, who prematurely passed away at the age of fifty, and the repeated occasions in which he played, all alone, in the auditorium formed by the icy and solitary immensity of the Arctic.

The *Black Series* canvases were placed at the end of the hall and evoked an end — one more of the ongoing sequence of endings which seem to make up the twentieth century — a disappointment. Afterwards came silence, a conspiracy with death and against depression; the use of gold and the splendid trilogy *The End of the Battle*, *The Death of Virgil* and *Defeat*; later still, the Epiphany of the Nordic landscapes and the altarpieces, and since then, the asceticism of dances, the *Study in Red*, and the large crimson works that describe the painter's trajectory.

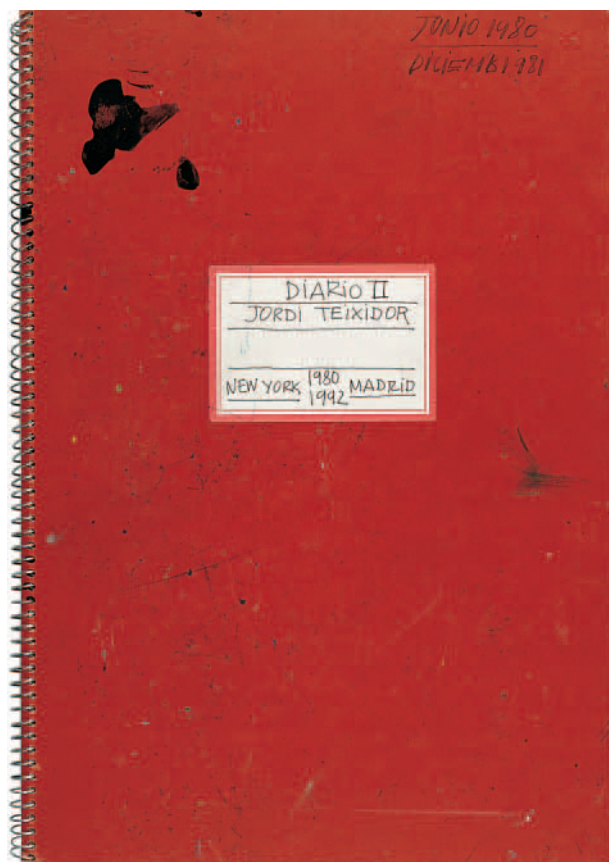
Death, spiritual life and harmony, at the end of this trajectory — a life's work, a

Empieza la exposición con *El silencio de Glenn Gould* y las telas de *Series negras* que ocupaban la gran sala del final de la muestra del IVAM de 1997. Las dos muestras han sido concebidas como dos movimientos de una misma sinfonía. El primer movimiento acababa con la “noche oscura” con la que ahora da comienzo el segundo movimiento. Entre los dos, existe una pausa, una suspensión del ánimo durante la cual Jordi Teixidor recordaba al pianista canadiense prematuramente fallecido a la edad de cincuenta años y las repetidas ocasiones en las que interpretaba solo, con la helada y solitaria inmensidad del ártico por auditorio.

Las pinturas de *Series negras* estaban situadas al final y evocaban un final —uno más de la encadenada secuencia de finales que parece el siglo XX—, un desengaño. Después vino el silencio, la conjura con la muerte y contra el desánimo; el uso del oro y la espléndida trilogía *El final de la batalla*, *La muerte de Virgilio* y *Derrota*; más adelante, la epifanía de los paisajes nórdicos y los retablos, y desde entonces, la ascética de las danzas, *El estudio rojo* y los grandes encarnados que describen una trayectoria como pintor.

Muerte, vida espiritual y armonía, al final de este trayecto —la obra de una vida, totalmente madura, sus promesas satisfechas por completo—, Jordi Teixidor se reconoce perdedor como todos nosotros, como todos los que nos hemos identificado con la tradición moderna y el pensamiento crítico. Y este sentimiento, lo traslada a la pintura para seguir hablando, asimismo, desde el espíritu de la duda y de la crítica; para afirmar que la abstracción es el gran descubrimiento del siglo XX, aún no suficientemente desarrollado, que su pintura quizás sólo tiene sentido como conducta, como olvido de sí mismo, como silencio, que ahora sabe más de ello que Barnett Newman —no tiene su ansiedad, tampoco es ningún enviado de Dios— y coincide con Mark Rothko y Ad Reinhardt, pero de un modo más consciente, menos enfático, más sistemático.

Jordi Teixidor tiene cincuenta y nueve años y es uno de los artistas más veteranos de la abstracción española. Miembro del llamado Grupo de Cuenca y del de la revista *Trama* —que representó el movimiento *Support-surfaces* promovido por los pintores y teóricos franceses alrededor de Marcelin Pleynet y de la revista *Tel Quel*—, en 1979 se instaló en



CUBIERTA DEL *DIARIO II*

Nueva York hasta 1981. A pesar de la afinidad con la Escuela de Nueva York —como también son llamados los expresionistas abstractos—, procedente del momento de pintura-pintura en los años setenta, la obra de Jordi Teixidor es racional, genuinamente apolínea, de un equilibrio soberbio, fuertemente contenida en los elementos expresivos y, sobre todo, opuesta a la espectacularidad. Jordi Teixidor no construye “catedrales” de sí mismo, no quiere que el espectador se sienta empequeñecido ante la pintura. Opuesto al temor reverencial, su terreno es el de la proximidad, la distancia corta, el diálogo íntimo y próximo. También en eso Jordi Teixidor es afrancesado y heredero reverencial de la tradición matissiana.

Pero, ¿de qué desengaño habla Jordi Teixidor? ¿Cuál es la batalla que dice que hemos perdido? ¿Estamos al final de ella o este segundo movimiento es el cumplimiento de la responsabilidad antes del final definitivo? ¿“All the rest is silence”, y sólo falta tirar la escalera? ¿O quizás es una tregua entre las batallas que vamos perdiendo en este esfuerzo por construir sobre la inseguridad y la duda? ¿Un esfuerzo —a pesar del ademán estético que no podemos evitar— para salvarnos del pesimismo?

¿Es el desengaño de la pintura en una cultura reducida a ser un mero sistema de información y comunicación, puesta en duda por la hegemonía de la nueva narrativa audiovisual que altera los supuestos tradicionales de la vida estética? ¿O quizás es la derrota de la abstracción y, por lo tanto, del sentido, de la idea o del concepto con el que deseaba mover o rehacer el mundo? Tenemos que saberlo, porque obviamente no todo tiene la misma importancia. Respecto a la pintura, ciertamente uno no puede ser demasiado optimista, pero tampoco tenemos que hacer una tragedia de ello. De su muerte, se habla, por lo menos, desde principios del siglo XX —yo mismo la he declarado, con más o menos énfasis, en alguna ocasión—. Y, asimismo, —más allá de las sensaciones de agotamiento propias de la época— no existe razón alguna para pensar que la pintura se termina. En este sentido, es oportuno recordar, como lo hace Ernst Gombrich, la ocurrencia de Mark Twain cuando dijo que la noticia de su muerte era muy exagerada.

Es evidente que es muy fácil citar textos de críticos distinguidos que constituyen un discurso funerario de la pintura: el recurrente

completely mature artist, his promises entirely fulfilled — Jordi Teixidor recognises that he is a loser like all of us, like all those who have identified with the modern tradition and critical thought. And he translates this feeling into painting to continue speaking, as it were, from a doubtful and critical spirit; to assert that abstraction is the great discovery of the twentieth century, as yet not developed sufficiently, that his painting is perhaps only meaningful as behaviour, as a way of forgetting himself, as silence, about which he now knows more than Barnett Newman — he does not have that artist's anxiety, nor is he a gift from God — and he coincides with Mark Rothko and Ad Reinhardt, but in a way that is more conscious, less emphatic, more systematic.

At fifty-nine, Jordi Teixidor is one of the most senior artists of Spanish abstraction. A member of the so-called Cuenca Group and the magazine *Trama* — which represented the *Supports-surfaces* movement led by French painters and theorists associated with Marcelin Pleynet and the magazine *Tel Quel* — from 1979 to 1981 he lived in New York. Despite his affinity with the New York School — a label also used to refer to abstract expressionists —, which derives from an intense period of painting in the seventies, the work of Jordi Teixidor is rational, genuinely Apollonian, superbly balanced, strictly contained with regard to expressive elements and, above all, opposed to showiness. Jordi Teixidor does not build “cathedrals” for himself; he does not want the viewer to feel belittled when standing in front of a painting. As opposed to reverential fear, his territory is that of proximity, of the short distance, of intimate and close-up dialogue. In this, too, Jordi Teixidor is Frenchified and a reverential heir to the Matisse tradition.

But, what disappointment is Jordi Teixidor referring to? Which is the battle he says he has lost? Are we at the end of it, or is this second movement an act of pursuance of responsibility before the final ending? Is all the rest silence, and all we need to do now is throw everything away? Or is this, perhaps, a truce between the battles that we keep losing in this attempt to build something up from our insecurity and doubt? Is it an effort — despite the aesthetic gesture that we cannot avoid — to escape from pessimism? Is it the disappointment of painting in a culture that has been reduced to nothing more than a system of information and communication, brought into question by

the hegemony of the new audiovisual narrative that alters the traditional assumptions of aesthetic life? Or is it, perhaps, the defeat of abstraction and, as such, of the feeling, idea or concept with which we wanted to move or remake the world? It is important that we know this for, obviously, not everything is equally important. In so far as painting is concerned, we certainly cannot be too optimistic, but neither do we have to make a tragedy out of this situation. The death of art has been discussed at length since the beginning of the twentieth century, at least — I myself have proclaimed it, with greater or lesser emphasis, on more than one occasion. And, furthermore — beyond the feelings of exhaustion that are a distinguishing feature of this age — there is no reason to think that this is the end of painting. In this sense, it is well to remember, as Ernst Gombrich has done, the remark of Mark Twain when he said that the news of his death was rather exaggerated.

Obviously, it is quite easy to quote texts by distinguished critics that constitute a funeral discourse for painting: Douglas Crimp's recurrent essay — a backdrop to the current situation — entitled "The Death of Painting", first published in *October* in the spring of 1981 and, also, his book *On the Museum's Ruins*, in the first chapter of which he speaks with the same confidence about the end of modernity. For Crimp, museums, modernity, and painting form a trinity from a past era. Painting is dead and its place has been taken up by photography, which, he asserts, lay in wait throughout the whole of the modern era. Douglas Crimp is undoubtedly correct when he talks of the voracity of photography and the defection of many operators in the arts system that opted for "this enemy of painting". But it appears that he does not take into account that there is a modernity in photography just as there is a modernity in painting; that the relationship between a museum and modernity is, if nothing else, debatable, and that the relationship that a museum has with photography, in any case, is not very different from that which it has with painting. Nor does he seem to consider that there are as many post-modern — must this term be used? — forms of photography as there are of painting, and that painting and photography — and sculpture, architecture, literature and music, too — share a common history and, if need be, will share a common end. A completely different question would be to ask what is happening to modernity

ensayo de Douglas Crimp —telón de fondo de la situación actual— titulado "La muerte de la pintura", publicado por primera vez en *October* en la primavera de 1981 y, después, su libro *On the Museum's Ruins*, en cuyo primer capítulo habla con la misma confianza histórica del fin de la modernidad. Para Crimp, el museo, la modernidad y la pintura forman la trinidad de una época pasada. La pintura está muerta y su lugar es ocupado por la fotografía, que esperó escondida —afirma— durante la totalidad del tiempo de la modernidad. Sin duda alguna Douglas Crimp acierta cuando habla de la voracidad de la fotografía y de la deserción de los distintos operarios del sistema de las artes para apuntarse a "este enemigo de la pintura". Pero parece no tener en cuenta que existe una modernidad de la fotografía, del mismo modo que existe una modernidad de la pintura; que la relación entre museo y modernidad es, cuando menos, discutible y, en cualquier caso, que la relación entre fotografía y museo no es muy distinta de la relación que tiene con él la pintura. Tampoco parece tener en cuenta que existen tantas formas posmodernas —¿tiene que llamarse así?— de la fotografía como de la pintura y que la pintura y la fotografía —y también la escultura, la arquitectura, la literatura y la música— comparten historia y, si es necesario, final. Toda otra cuestión sería qué ocurre con la modernidad y también la presencia de cada una de estas artes en la teoría, en la práctica y en el mercado. Y ello a pesar de que es obvio que —con independencia de su mayor o menor presencia en cada uno de estos ámbitos— estas artes pueden seguir sobreviviendo.

En muy pocos años hemos liquidado la pintura, hemos visto nacer el vídeo y las instala-

ciones —poco interesantes para la gran mayoría de coleccionistas particulares— hemos "descubierto" y vivimos la euforia de la fotografía y, casi sin tiempo para reponernos de tantos cambios, escuchamos de nuevo voces cada vez más autorizadas que anuncian la reaparición o el renacimiento apoteósico de la pintura. Donal B. Kuspit, por ejemplo, en su último libro, *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*, anuncia que esta "epifanía estética" marcará el siglo XXI.

Entre muertos y resurrecciones, la batalla que quizás realmente hemos perdido es la de aquel modo heroico de crear que conduce a la invisibilidad, la que —a base de estar bien ajustada a la vida— es rechazada porque parece desnuda, demasiado transparente, demasiado pobre. La batalla del examen de la propia esencia que comporta toda pintura importante y, por lo tanto, la voluntad de experiencia, la actitud activa —no contemplativa o admirativa— ante la confrontación entre pintura y realidad. La pintura, sin duda alguna, seguirá existiendo, aunque es previsible que lo haga bajo las formas del disfraz o de la ostentación, del manierismo y el barroquismo, colaborando en la mediocridad de la experiencia burguesa, a la pasividad, y minimizando el papel de la imaginación y el lenguaje de quien la contempla.

En este caso, el verdadero perdedor es el afecto y ello es una derrota moral de la humanidad. La crisis consiste substantivamente en el hecho de que no están en juego la propia salvación o la propia caída, sino la salvación y la caída de todos. El juicio a la abstracción no puede separarse del juicio global al pensamiento, a la cultura, a la concepción del mundo y a la vida de la civiliza-



DOBLE PÁGINA DEL DIARIO II

ción moderna: hay que definir cuál es el modus de vida y de pensamiento que fracasa cuando fracasa la pintura abstracta.

El mundo actual tiende a dejar de ser un mundo de objetos y de sujetos, de cosas pensadas y de personas pensantes, y el poco margen que deja a la imaginación —que nos permite pensar en nosotros como si fuéramos distintos de los que somos y proponernos más allá de la situación presente— es lo que nos impide la posibilidad de salvarnos o perdernos, porque sin imaginación no puede existir vida moral.

Ésta es la razón del desengaño de Jordi Teixidor. Él mismo me decía en su estudio:

“La gente percibe cuando la pintura da que pensar y la rechaza, busca, por el contrario, la satisfacción”. Y el problema, como dijo Giulio Carlo Argan, es que perseguir la belleza —como perseguir la riqueza en la actividad comercial— es, desde el punto de vista moral, tergiversar el objetivo; es en el campo estético, *kitsch*. La intención de Teixidor es realizar un trabajo bien hecho y no bellamente realizado. Pintar el mejor cuadro que es capaz de pintar para que el espectador se sirva de él, lo asuma, como él, como una forma de vida y, de este modo, no lo asocie a los remotos espejismos de la ilusión y el mito sino a las virtudes de la propia operatividad. La elegancia de Jordi Teixidor no es cuestión de estilo; por ello esconde su

and with the place of each of the arts in theory, in practice and in the marketplace. And this, in spite of the obvious fact that — independently of the greater or lesser degree of their presence in each of these spheres — these arts can continue surviving.

In a very short span of time we have done away with painting, seen the birth of video art and installations — of little interest to the great majority of private collectors —, “discovered” and experienced the euphoria of photography and, almost without time to adjust to all these changes, are now hearing, once again, expert opinions announcing the reappearance or colossal renaissance of painting. For instance, in his last book, *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*, Donald B. Kuspit states that this “aesthetic Epiphany” will mark the twenty-first century.

Between deaths and rebirths, then, perhaps the battle we have lost is that of the heroic creative approach leading to an invisibility that — by virtue of its being well adapted to life — is rejected for appearing artless, too transparent, too poor. The battle of examining its own essence, which all significant painting involves and, as such, the willingness to experience, the active — as opposed to the contemplative or admiring — attitude in the face of the confrontation between art and reality. There can be little doubt that painting will continue to exist, although it is foreseeable that it will do so under the guise of a masked falseness or showiness, of mannerism and baroqueism, collaborating with the mediocrity of the bourgeois experience, with its passiveness, and minimising the role of imagination and language in those who contemplate it.

In this case, the real loser is emotion, and this is a moral defeat for humanity. The crisis basically arises from the fact that it is not its own salvation or collapse that is in play, but the salvation and collapse of all humanity. The examination of abstraction cannot be separated from the global examination of thought, of culture, of a world view and of the life of modern civilisation: it is necessary to define the *modus vivendi* and the line of thought that fails when abstract painting fails.

Today's world no longer appears to be a world of objects and subjects, of things that have been thought about and people that think about things, and the small margin that it leaves to the imagination — which enables us to think

about ourselves as though we were different from whom we are, and project ourselves beyond our present situation — is what denies us the possibility of saving ourselves or losing our way, because without imagination, moral life cannot exist.

This is the reason for Jordi Teixidor's disappointment. He himself once told me in his studio, "People sense when a painting requires them to think and they reject that painting, looking, instead, for satisfaction." And the problem, as Giulio Carlo Argan said, is that the pursuit of beauty — like the pursuit of wealth in a commercial activity — is, from a moral point of view, a distortion of the objective; it is, in the aesthetic field, kitsch. Teixidor strives to do a job well, not beautifully. To execute the best work that he is capable of painting so that the spectator can use it and, like himself, take it on as a way of life, thereby avoiding associating it with distant mirages of illusion and myth, but rather with the virtues of his or her own way of operating. The elegance of Jordi Teixidor does not derive from his style; this is why he hides his handsome brushstrokes and avoids ornament. It originates in a deeper place, especially in his critical and intelligent sense of language, which comes from modern art and its way of relating with this language. His elegance is the elegance of materialised thought.

The modernity of Jordi Teixidor is reflexive: he experiences it as a problem and as something that is in direct relationship with death, with the recognition of its sovereignty over worldly things. Like Hermann Broch's *The Death of Virgil* — which Jordi Teixidor has read over and over — Teixidor's painting is licit in its discovery and awareness of death and, like the novel, his painting is also, and above all, a monologue with himself: a confrontation with life; with the moral rectitude, or lack thereof, of this life; with the justification, or lack thereof, of the practical work that he has been assigned.

This is why his painting is lyrical: it embraces the irrational spheres of emotion and the rational spheres of thought equally. And this, too, is why there are things in his painting that are not said, that cannot be said, silences between the forms and lines, between the colours, intermediate areas in which harmony is produced.

Jordi Teixidor is not naïve and he knows that it is an illusion to think that



DOBLE PÁGINA DEL DIARIO II

bonita pincelada y evita la decoración. Procede de lugares más profundos, especialmente de su muy crítico e inteligente sentido del lenguaje, que proviene del arte moderno y de su modo de relacionarse con este lenguaje. Su elegancia es la del pensamiento realizado.

La modernidad de Jordi Teixidor es reflexiva: se vive ella misma como un problema y está en relación directa con la muerte, con el reconocimiento de su vigencia en lo que es terrenal. Como *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch —que Jordi Teixidor ha leído y releído—, su pintura es legítima en el descubrimiento y la conciencia de la muerte y, como la novela, también su pintura es, por encima de todo, un

monólogo consigo mismo: un enfrentamiento con la propia vida, con la rectitud o falta de rectitud moral de esta vida, con la justificación o falta de justificación de la labor práctica que le ha sido asignada.

Por ello su pintura es lírica: en ella están incluidas con idéntico rango las esferas irracionales del sentimiento y las racionales del pensamiento. De ahí que, también, existan en su pintura algunas cosas no dichas, que no pueden decirse, silencios entre las formas y las líneas, entre los colores, intermedios en donde, asimismo, se realiza la armonía.

Jordi Teixidor no es en absoluto ingenuo y sabe que es una quimera que el artista pueda

actuar hoy como un chamán. Pero sí cree en la eficacia de los signos, en la capacidad de ciertas formas, en la fácil identificación de los colores para transmitir una fuerte potencia asociativa. El motivo de la cruz griega, que utiliza como Ad Reinhardt, libera una serie de significados espirituales. Los “paisajes nórdicos” se titulan así porque su configuración proporciona la sensación de encontrarse realmente: las barras ocres dan la profundidad, la luz mortecina se desprende del azul, el sentimiento abismal irradia del negro. Los ocres se asocian con la realeza y la muerte. Los amarillos y los rojos son lugares comunes de la pintura y, por lo tanto, confortables para el pintor. Y con los negros, Jordi Teixidor ha formalizado una grave secuencia de imágenes que constituye una de las más destacadas expresiones trágicas de la pintura española contemporánea.

Las barras, el rectángulo –una forma de retícula–, los campos de colores se oponen, no obstante, a la relación entre pintura y realidad. Jamás son descriptivos, rechazan toda lectura narrativa. La intención de Teixidor no es explicar historias, ni tampoco llamarse o expresarse por medio de la pintura: la pintura tiene que hablar, sí, pero de un modo epigráfico y no discursivo. A diferencia del modelo que exige una imitación mecánica, casi un calco, en el tipo –la estructura general– la imitación es moral. Puede serlo por analogía, por relaciones intelectuales, por aplicaciones de principios, por apropiación de maneras, de combinaciones, de razones, de sistemas. Además, el tipo, a diferencia del modelo, contempla una serie de soluciones formales, de configuraciones espaciales.

Mito y logos (religión y lógica), nacidos de la estructura básica del hombre, dominan lo que es exterior del hombre y por ello representan para el hombre lo que es extraño al tiempo. Una de las formas de superar el tiempo es la estructuración arquitectónica de su curso: la transformación del tiempo en espacio, cosa que, naturalmente, significa superación del tiempo que discurre hacia la muerte. A pesar de que es un hecho inexorable que la coordinación e integración sean expresadas por una sucesión, la voluntad de Jordi Teixidor es conseguir la simultaneidad. Que el logos y la vida sean de nuevo uno, verdadero objetivo de toda épica, de toda poesía. Su procedimiento es análogo al del psicoanálisis, en el que la historia de una vida se contempla en la estructura del inconsciente y promueven repeticiones sin fin del mismo conflicto. En este sentido, me parece especialmente significativo el acto de Jordi Teixidor, de nuevo en Madrid, de rayar las palabras escritas en su diario del año 1980, cuando vivía en Nueva York, no para indicar su supresión o hacerlas ilegibles, sino para resguardar el contenido de ellas ante la temporalidad.

Para un hombre disciplinado como Jordi Teixidor –como para un creyente de verdad– ningún detalle es indiferente, no tanto por el sentido que se oculta como por el contenido que encuentra en él la voluntad que quiere conseguirlo. “En arquitectura no es suficiente con tener opinión. Tiene que conocerse el corte de las piedras”, según decía Maréchal de Saxe en *Mes revêries*. Es imposible construir edificio alguno sin conocer sus principios. Asimismo, la atención de Jordi Teixidor en el detalle –una categoría de la teología y del ascetismo– no significa un interés especial por la cocina, por el oficio pictórico.

an artist today can act like a shaman. But he does believe in the effectiveness of signs, in the potential of certain forms, in the power of colours to transmit strong associations. The motif of the Greek cross, which he uses like Ad Reinhardt, releases a series of spiritual meanings. The “Nordic landscapes” are so called because their configuration transmits the feeling of really being there: the sensation of depth derives from the ochre bars, the pale light emerges from the blue, the sense of vastness radiates from the black. The ochre colours are associated with royalty and death. The yellows and reds are common places in Teixidor’s painting and, as such, comfortable for the artist. And through his use of black, Teixidor has formalised a solemn sequence of images that make up one of the most outstanding tragic expressions in contemporary Spanish painting.

The bars, rectangles — a kind of grid — and fields of colour, however, contradict the relation between painting and reality. They are never descriptive; they deny a narrative reading. It is not Teixidor’s intention to tell stories, nor to designate or express himself through the medium of painting: the painting has to speak, certainly, but in an epigraphic rather than discursive way. In contrast with the model, that requires a mechanical imitation, almost a tracing, in the type — the general structure — the imitation is moral. It can take place through analogy, through intellectual relations, through the application of principles, through the appropriation of manners, of combinations, of reasons, of systems. Moreover, the type, in contrast with the model, contemplates a series of formal solutions, of spatial configurations.

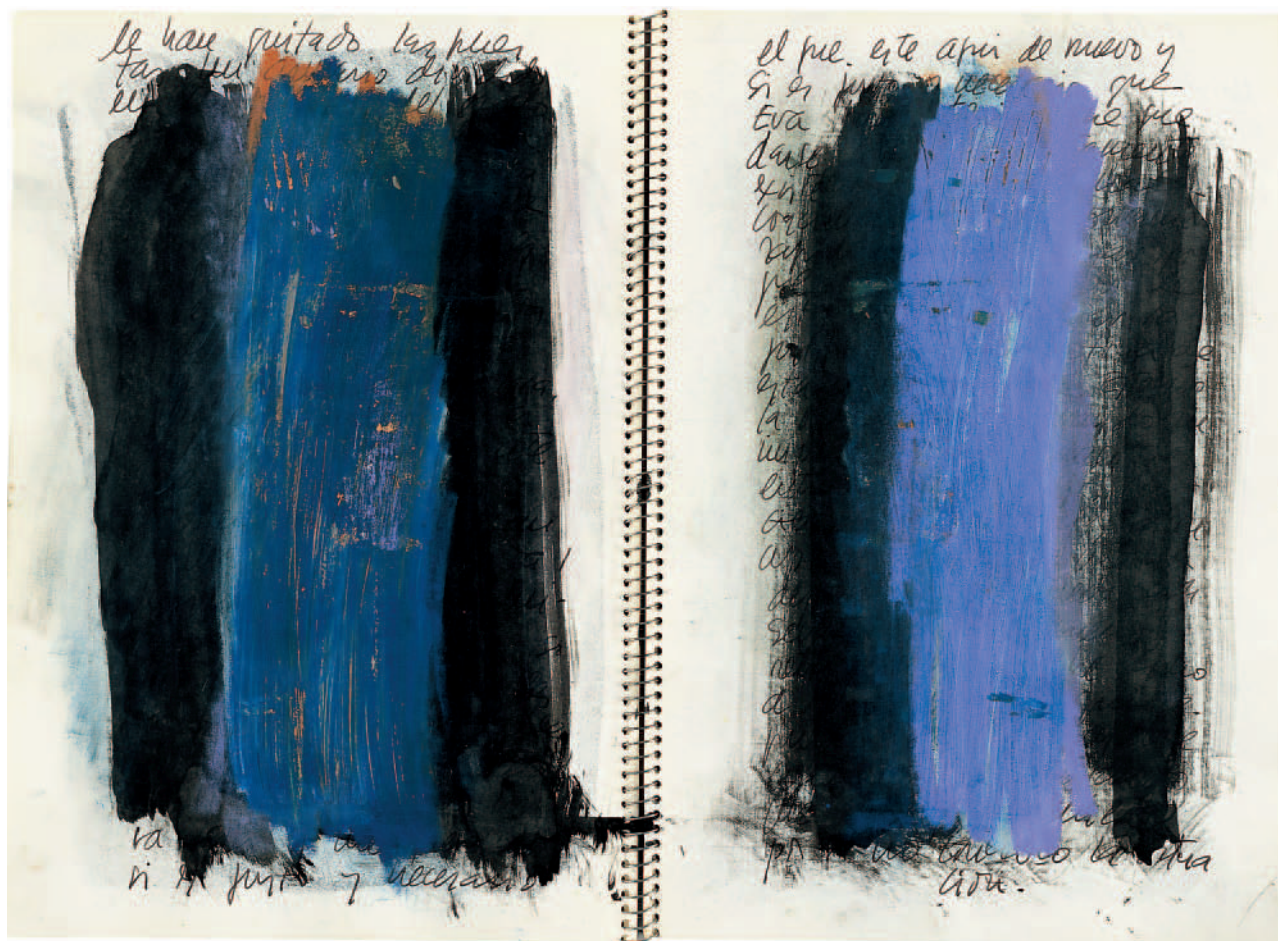
Myth and logos (religion and logic), born from the basic structure of man, rule over what is external to man, thereby representing that which is alien in time. One of the ways of overcoming time is the architectonic structuring of its trajectory: the transformation of time into space, something that, naturally, implies the conquest of time in its race towards death. Although coordination and integration are inexorably expressed in succession, Jordi Teixidor strives to attain their simultaneity: to reunite logos and life, the veritable goal of all epics, of all poetry. His method is analogous to that of the psychoanalyst, who contemplates a life story in the structure of the subconscious and provokes endless repetitions of the same conflict. In this regard, it seems to me especially

significant that Jordi Teixidor, having returned to Madrid, crossed out the words written in his diary in 1980, when he was living in New York, not in order to suppress them or make them illegible, but to protect their content in the face of its temporary nature.

For a disciplined man like Jordi Teixidor — as for a true believer — no detail is indifferent, not so much for the meaning that is hidden in it as for the content that may be found in it. “In architecture it is not enough to have an opinion. You have to know the way stones are cut,” Maréchal de Saxe said in *Mes rêveries*. It is impossible to erect a building without an awareness of the principles involved. Equally, Jordi Teixidor’s attention to detail — a category of theology and asceticism — does not imply a special interest in the cooking of art, in the task of painting. It comes from a craving for rationality, for calculation, in the sense of resignation and of self-demand in the way he works. And he is consistent in his self-enclosure, in his definition of the heterogeneous place that is painting: the protected place, with its disciplined monotony and controlled activity. Teixidor exercises, shall we say, a strict control over his own activity: he establishes rhythms, regulates the cycles of repetition as a way of economising gesture, of organising multiplicity, of imposing order. It is an exercise in skill and a procedure of know-how at one and the same time.

This is what he means when he states that his aim is to “paint the non-painting” (the architectonic vault) or when he speaks of “the presence of painting”, and this is the context in which we must interpret his disdain for the painting of Antonio López — and for his reading of Velázquez — or, even, his tastes in literature, cinema and music: the value he attaches to Olivier Messiaen, the lack of interest he feels for the novel (except for that produced in Germany) and for all forms of narrative. A thought, a moment, a phrase, aphorisms are the preferred forms and exactness, the basic requirement.

In Teixidor’s painting the only thing that is projected over the canvas is the surface of the painting itself, thereby making it possible to say that the physical qualities of the surface are transferred to the aesthetic dimensions of that same surface: that the two planes, the physical and the aesthetic, are one and the same. This could lead us to speak of nothing more than materialism if it were not for Jordi Teixidor’s



DOBLE PÁGINA DEL DIARIO II

Viene de una voluntad de racionalidad, de cálculo, en el sentido de la renuncia, y de autoexigencia sobre el modo de hacer. Y es consecuente con la clausura, con la determinación de este lugar heterogéneo al resto que es la pintura: el lugar protegido, el de la monotonía disciplinaria y del control de la actividad. Teixidor ejerce, digámoslo así, un estricto control sobre su actividad: restablece ritmos, regula los ciclos de repetición como una manera de economizar el gesto, de organizar lo que es múltiple, de imponerse un orden. Es al mismo tiempo un ejercicio de poder y un procedimiento de saber.

Eso es lo que quiere decir cuando afirma que su pretensión es “pintar el no-cuadro” (la

bóveda arquitectónica) o cuando habla de “la presencia de la pintura”, y éste es el contexto en el que tiene que interpretarse su menosprecio por la pintura de Antonio López — y por su lectura de Velázquez— o, incluso, sus gustos respecto de la literatura, el cine o la música: la valoración de Olivier Messiaen, el desinterés por la novela, a excepción de la alemana, y en general por toda forma de narrativa. Un pensamiento, un momento, una frase, la forma preferida es el aforismo y la exactitud, la principal exigencia.

En la pintura de Teixidor lo único que se proyecta sobre la tela es la propia superficie de la pintura, de forma que puede decirse que las cualidades físicas de la superficie se

transfieren a las dimensiones estéticas de la misma superficie: que los dos planos, el físico y el estético, son el mismo plano, lo cual nos conduciría a hablar sólo de materialismo, si no fuera porque Jordi Teixidor insiste en hablar de religiosidad y de espíritu, como la generación de artistas abstractos de la primera posguerra. También en su caso, la abstracción es una escalera a lo universal (ello explica la sensación de vacío, el sentido de ausencia de su pintura, como en todas las grandes obras modernas). Su pintura conecta con la materia, por un lado, y con el espíritu, por otro; es la evidencia de la escisión entre lo sagrado y lo laico o, por decirlo de otro modo, una forma secular de fe. Una pintura superior a toda impostura, absolutamente laica y civil.

Para una mirada distraída, puede parecer que casi no es nada, pero de esta casi nada realiza una exquisita poesía. La pintura de Teixidor cuestiona a nuestros sentidos de sustancia, presencia y ausencia mientras la contemplamos. Tiene un aire contenido y elevado,

silencioso, aquietado e intencionado. Si la contemplamos detenidamente, el vacío —no hay nada que la mirada casual pueda ver, más allá de rectángulos, barras y colores difusos— se vuelve sobre sí mismo y nos vemos enfrentados a las reflexiones de nuestra propia mente: eso es el “tema” de la obra. El arte quizás no está frente a nosotros, sino detrás.

En un momento en el que buena parte de la pintura es humorística, obvia y parasitaria de los medios de masas, la obra de Jordi Teixidor va a contracorriente; es sensual, es genuinamente abstracta, difícil de leer, pero casi autoritaria en su atracción de la mirada. Al mirar sus pinturas, se nos evidencia que un gran temperamento se esfuerza al máximo para transmitir qué significa estar en el mundo. Este esfuerzo, más allá de las calificaciones, es el que da a su obra una vida moral, libre —y, por lo tanto, grave— y muy europea. Esforcémonos nosotros también y mirémonos mirando esta nada, esta ausencia —como hace Jordi Teixidor, como hizo Rothko— para seguir jugando y vivir.

insistence in talking of religiosity and the spirit, like the first post-war generation of abstract artists. In his case, too, abstraction is a way of reaching the universal (this explains the sensation of emptiness, the feeling of absence in his paintings, as in all great modern works). His painting connects with matter, on the one hand, and with the spirit, on the other: it is proof of the division between the sacred and the secular or, to put it another way, a secular form of faith. A painting that is above all imposture, absolutely lay and civil.

For the casual observer, Teixidor's painting may seem like hardly anything, but from that hardly anything the artist forms an exquisite poem. Teixidor's painting questions our feelings of substance, presence and absence while we look at it. It has an air that is contained and elevated, quiet, calm and deliberate. If we contemplate it thoroughly, the void — there is nothing that the casual gaze can see beyond rectangles, bands and diffuse colours — turns on itself and we find ourselves confronting the reflections of our own mind: this is the “theme” of the work. Perhaps its art is not in front of us, but behind us.

At a time when a large part of painting is humorous, obvious and feeding parasitically on mass media, the work of Jordi Teixidor swims against the tide; it is sensual, it is genuinely abstract, difficult to read, but almost authoritarian in the way it attracts our gaze. Looking at his paintings, it becomes clear that an important temperament is forcing itself to the limits to communicate what it means to be in the world. This force, beyond all other qualifying remarks, endows his work with a life that is moral, free — and, as such, solemn — and very European. Let us also make an effort and picture ourselves looking at this nothing, at this absence — as Jordi Teixidor does, as Rothko did — in order to continue playing and living.