

# El aprendizaje de los sentidos

## Sobre, en, desde, por, tras... Jordi Teixidor

TOMÁS MARCO

### **Educating the Senses: On, in, from, by, after Jordi Teixidor**

TOMÁS MARCO

As a general rule, the introduction to the catalogue of an exhibition usually attempts to explain the painting on display, or at least that which the author of the text believes the painter is making or trying to make. This introduction is also ordinarily written by a specialist in the matter, who uses very technical jargon, often inaccessible to ordinary mortals, in dense texts whose obscurity is also often deliberate, thereby contributing to endowing the products on show with an aura that tends to confirm that, in effect, they are worthy of being rated artistic. It is a way, as good as any other, of keeping the public at a distance and confirming the platitude that has become second nature in our culture: that art is not directly accessible, but requires the intermediation, exegesis and existence of gurus to lead viewers through dangerously meandering labyrinth paths. This is not true, but everything works as if it were. It is true that art can be interpreted, that it can be discussed, but it is either directly accessed or not accessed at all. Indeed, I am increasingly convinced that, no matter how complex an artistic product, it can be accessed by anyone, without prejudice of his or her preparation. For it is not necessary to have something, but rather not to have it: not to have prejudices of any kind. This is why, surprisingly, one often observes that simple but unprejudiced publics find it easier to access art than other more cultivated but also irremediably conditioned viewers. When sensitivity is imprisoned in a knowledge that is nothing of the sort, things do

Normalmente, la introducción al catálogo de una exposición pretende explicar la pintura allí mostrada, o cuando menos lo que el autor del texto cree que hace o pretende hacer el pintor. También normalmente, esa introducción suele ser escrita por un especialista en la materia que utiliza una jerga muy técnica, a menudo inaccesible para el común de los mortales, y también a menudo esa oscuridad ocurre de manera deliberada, lo que sin duda contribuye a conferir un aura a los productos exhibidos y tiende a confirmar que efectivamente se trata de algo calificable como artístico. Es una manera, como otra cualquiera, de mantener fuera al público y confirmarle en un lugar común que ha cobrado carta de naturaleza en nuestra cultura: el arte no es directamente accesible sino que necesita de intermediación, exégesis y la existencia de gurús que nos conduzcan a través de los caminos laberínticos de peligrosos meandros. Eso no es en absoluto verdad, pero funciona como si lo fuera. Es verdad que el arte puede ser interpretado, que se puede comentar, pero su acceso o es directo o no se da en absoluto. Es más, cada vez me convenzo más a fondo de que, por muy complejo que sea un producto artístico, cualquiera podría acceder a él por poca que

fuera su preparación. No hace falta tener nada sino, por el contrario, no tener. No tener prejuicios de ninguna clase. Por eso se suele producir la sorpresa de que públicos sencillos, pero no prejuiciados, acceden a él mucho más fácilmente que otros que son más cultivados pero están irremediamente condicionados. Cuando la sensibilidad está prisionera de un conocimiento que no es tal, las cosas no nos llegan, hay una barrera de erudición vacía, de falsa experiencia y de ideas preconcebidas que no sólo no nos permiten acceder a un nuevo territorio fértil sino que hace que no nos demos cuenta de la posibilidad de su mera existencia al otro lado del opaco muro.

Para quien pretenda encontrar en estas líneas algo parecido a lo que se acaba de exponer respecto al aura hermenéutica del arte, mi consejo es que deje inmediatamente de leer y preserve mejor el empleo de esa cosa tan preciosa y escasa como es el tiempo. No tengo la menor intención de explicar la pintura de Jordi Teixidor, entre otras razones porque creo que la pintura no se puede explicar y, aunque se pudiera, ello no tendría la menor utilidad, porque no por explicada una cosa está mejor asumida si de lo que se trata

es de sentirla. Además, yo no soy ningún especialista en pintura sino un músico, alguien que no debería oficialmente estar elucubrando sobre pintura. Pero eso es algo que tampoco pienso hacer, ya que de lo que voy a hablar es simplemente de creación artística y en ese sentido tanto da que lo haga un músico o un pintor, porque lo hará desde dentro. La palabra del crítico y del historiador es irremediablemente desde fuera, por muy especialista que sea. El centro de la cuestión no será otro que la pintura de Jordi Teixidor, un hecho artístico que admiro y amo, pero lo que él suscita revela siempre una conexión a cuestiones generales más profundas. Si sólo hablara de su pintura lo que haría sería emborronar con palabras que lo que hay que hacer es mirar y ver. Y recuerdo que, por mucho que se le describa con palabras un cuadro a un ciego de nacimiento, jamás llegará a percibir el arte de la pintura, que depende tan estrechamente de la función de un sentido humano.

Tampoco piensen que voy a estar constantemente haciendo comparaciones entre música y pintura, un procedimiento que es simplemente metafórico. El interés real que Teixidor siente por la música es muy posible que influya en su pintura, ya que nada de la experiencia vital de un creador es inocuo para su arte, pero en todo caso es algo que él acabará transformando en pintura independientemente de que hasta en algún título puedan deslizarse evocaciones musicales. De lo que sí podría hablar es de procesos creativos en los que pintura y música pueden correr en paralelo. Otro tipo de correspondencias entran en el campo de la especulación puramente subjetiva y, por lo mismo, intransferible.

Debemos a los escritos de Robert Schumann, más concretamente a las palabras que pone en boca de uno de sus personajes imaginarios, verdaderos *alter ego* de sí mismo, como es Florestán, la modernísima afirmación de que “La estética de un arte es igual a la de las demás artes; sólo cambia el material”. Moderna porque hasta entonces se tendía a creer lo contrario y desde entonces la mayoría pensamos que eso es cierto. De ser así, resultaría que en lo más profundo, las distintas artes responden a los mismos impulsos y sólo se diversifican porque cada una de ellas trabaja con un material distinto que impone unas reglas, una manera de manifestarse y unos signos sensibles que son diferentes. Tal vez es por eso que los análisis técnicos de una obra musical o de una pintura sirvan de muy poco al espectador común que no tiene por qué acercarse a ellas desde esa perspectiva, que el artista sí debe tener, ya que se refiere a la manualidad de su arte. Es más que posible que yo no pueda hablar con una mínima autoridad de la técnica de Teixidor, pero sí puedo hacerlo de creación y ahí es un terreno en el que nos vamos a encontrar. Además, él es un pintor abstracto y la música, la más abstracta de las artes, se puede acercar a su mundo que es variado y personal, porque hoy día no basta hablar de abstracción. Abstracciones hay muchas y muy diferentes, es un mundo complejo y contradictorio en el que Teixidor inserta su propia personalidad, que no queda marcada por una etiqueta sino por un credo creativo.

Tampoco resulta tan evidente que las artes no literarias puedan explicarse, ni siquiera describirse, con términos exclusivamente basados en el lenguaje hablado. Decía Richard Strauss que el mejor comentario a una obra

not reach us; there is a barrier of empty erudition, of false experience and of preconceived ideas that not only does not enable us to approach new fertile territories, but also makes it impossible for us to become aware of the possibility of their mere existence on the other side of the opaque wall.

For the readers wanting to find in these lines something akin to that which has been set out above regarding the hermeneutic aura of art, my advice is to stop reading at once and to use their time, precious and rare as it is, more wisely. I have no intention of explaining the painting of Jordi Teixidor, among other reasons because I believe that painting cannot be explained and, even if it could be, it would be of no use at all, since what is meant to be felt is not necessarily assumed better when it is explained. In addition, I am not an expert on art, but a musician, an artist who officially should not be rambling on about painting. But I do not intend to do this either. What I am going to do is write about artistic creation, and in relation to this subject, it does not matter whether a painter or a musician does the writing, provided it is someone who comes from inside the process. Texts by critics and historians, independently of their degree of expertise, are inevitably written from outside. And the centre of attention will be none other than the painting of Jordi Teixidor, an artistic fact that I admire and love, an artist that arouses emotions that always reveal a connection to deeper general questions. If I only spoke of his painting I would be smudging with words that which must be seen and observed. And it is well to remember that, no matter how many words one uses to describe a painting to a man that is blind from birth, he will never be able to perceive the art of painting, which relies so deeply on the function of a specific human sense.

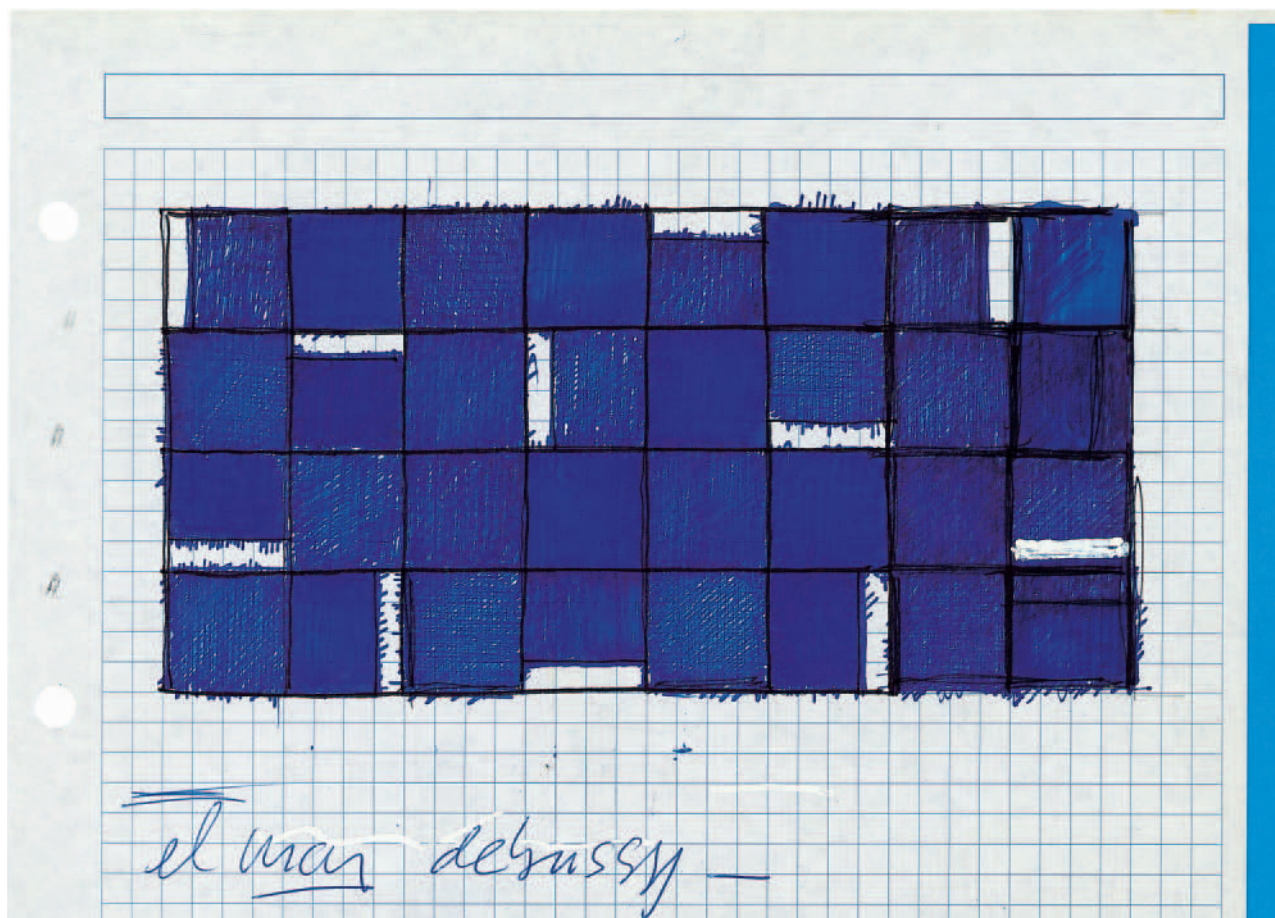
It must not be thought, either, that I shall be making constant comparisons between music and painting, a procedure that is simply metaphorical. It is quite possible that the deep interest that Teixidor feels for music exerts certain influence on his painting, since no part of a creator's vital experience is innocuous to his art, but even if this is the case, it is something that he will end up transforming into painting, independently of whether certain musical evocations slip into some of his titles. What I can write about is the creative process in which painting and music move forward in parallel. Other kinds of correspondences enter into



the field of purely subjective and, consequently, non-transferable speculation.

We are indebted to the writings of Robert Schumann and, more precisely, to the words he put in the mouth of one of his imaginary characters, true *alter egos* of himself, as is the case of Florestan, for the following very modern assertion: "the aesthetic of one art is the same as that of all other arts; only the materials change." It is modern because up until that time the opposite was held to be true, and this has changed since. If it is true that the aesthetics are the same for all arts, then, deep down, different arts respond to the same impulses and only differ by virtue of the fact that each art works with a different material that imposes its own rules, means of expression and signs of sensitivity that are different. Perhaps this is why technical analyses of a musical piece or painting are of little use to the common spectator, who needs not approach these arts from this perspective which the artist, nonetheless, must have, since it refers to the craft of his art. It is more than likely that I cannot write with any authority about the technique of Teixidor, but I can write about creation, and this is a field in which we converge. Furthermore, he is an abstract painter, and music, the most abstract of all arts, can approach his varied and personal world because today it is not enough to talk about abstraction. There are many very different abstractions; it is a complex and contradictory world in which Teixidor inserts his own personality, a personality that is not marked by a label but by a creative creed.

Neither is it clear that non-literary arts can be explained, nor even described, with terms exclusively based on spoken language. Richard Strauss used to say that the best comment to a musical piece is another musical piece. I think he was right and that the same holds true for painting and the other arts, for if they evolve it is precisely because each generation, each individual artist, makes his or her own comment on what he or she has received from the past. An artistic movement is but a critical reflection on previous movements and this is why it differs from them. But if it is accepted that artistic differentiation results from the materials used and not from the aesthetics involved, then it is hardly surprising that a painting can make a comment on music and vice versa. Personally, I have composed several musical pieces that are related to painting; Teixidor, too,



APUNTE PARA EL MAR (ENTRE DEBUSSY Y MONDRIAN), 1993

musical es otra obra musical. Creo que tenía razón y que ello vale para la pintura y las demás artes, pues si evolucionan es precisamente porque cada generación, en realidad cada artista individual, realiza su propio comentario sobre lo que ha recibido del pasado. Un movimiento artístico no es sino una reflexión crítica sobre los movimientos anteriores y por eso se diferencia de ellos. Pero si se acepta que la diferenciación artística es por razón de material y no de estética, no podrá extrañar que también una pintura pueda comentar una música y viceversa. Personalmente he realizado varias obras musicales que tienen que ver con la pintura; también Teixidor ha llevado temas e impresiones musicales a su pintura. No por ello yo pinto ni él

compone pero sí intercambiamos ideas estéticas a través de materiales diferentes. Diferentes por el material, cierto, pero también por los sentidos que, como pretendo insinuar al final de este escrito, son los destinatarios, intermediarios y diferenciadores de las artes. Además, el que un nuevo arte sea un comentario sobre el anterior sólo nace del hecho de que para el nuevo artista, el arte anterior no es totalmente satisfactorio. Un arte satisfecho no puede evolucionar y acabará muriendo. Cuando Teixidor se enfrenta a sus cuadros no sólo conforma y expresa su propia creatividad, de hecho se confronta con toda la historia de la pintura de la que él no tiene más remedio que sentirse tan heredero como ajeno, porque su misión es modificarla.

Con una cierta ingenuidad, los públicos creen, o mejor, se les ha hecho creer, que el arte se puede explicar. Es más, que tiene significado, hasta un significado unívoco e inequívoco. Tal vez, la única regla podría ser decirle que cualquier producto que sea explicable de esa manera es que no es de verdad una obra de arte, pues ésta ha de ser necesariamente profundamente ambigua. Sólo si lo es nos hablará de verdad y además lo podrá hacer a través del tiempo, pues sólo en una esencial ambigüedad una obra puede trascender los condicionantes de su época y decir algo a las generaciones futuras, que inexorablemente la tendrán que recibir de manera muy distinta a la de sus contemporáneos. Por eso la obra de Teixidor es lo que es y serán los demás los que tendrán que ir adaptando a los tiempos por un proceso mental, que es nada menos el de la posibilidad de apreciación del arte en su tiempo y luego fuera de él.

Aun así, la pregunta es muy frecuente: ¿qué significa esta música?, ¿qué significa este cuadro? Comprendo que responder que no significan nada, además de falso, pues siempre significan algo para quien la oye o la contempla, puede ser muy desconcertante. Como lo es contestar que significa exactamente aquello que se ve o se oye. La pega es que esa insistencia en el significado nos viene de la época de las artes basadas en la imitación de la naturaleza y parte del malentendido está en confundir la representación con el significado. Es preocupante que se pregunte por el significado de una pintura abstracta y no por el de *La rendición de Breda*. Es cierto que de ésta se puede decir lo que representa, pero en modo alguno lo que significa, que desde luego no es lo mismo. Con-

fieso que a mí me dejan perplejo las personas que me dicen que no entienden la música contemporánea. Me gustaría sinceramente preguntarles que me expliquen qué entienden de la *Sinfonía en sol menor* de Mozart. En ninguno de los dos casos se trata de que haya nada que entender ni que ninguna de las dos signifique algo, por lo menos en el sentido que se le suele dar al término. A veces, tengo la impresión de que mucha gente confunde el comprender una cosa con estar habituado a ella. Lo conocido no engendra sorpresa ni, por lo tanto, inquietud. Seguramente no entienden tampoco nada del ejemplo mozartiano que he puesto, pero no les sorprende y les es familiar. A eso llaman entender.

Es imposible gustar verdaderamente de una obra artística, sea del género que sea, si no se parte del hecho de que esa obra artística es solamente lo que es. No se trata de una afirmación de metafísica heideggeriana, aunque también pudiera serlo, sino la constatación de que un cuadro es lo que es, una obra musical es lo que es y cualquier obra artística es lo que es. Más aún. Una obra artística no sólo es lo que es sino que además es únicamente lo que parece. Esto no excluye, naturalmente, la exégesis de la obra de arte y no seré yo quien deje sin trabajo a críticos e historiadores, a condición de que no se confunda esa exégesis con la obra misma. Por supuesto que la obra artística puede ser explicada en términos de estructura, de trabajo de materiales, de configuración formal. Sobre ese aspecto de la obra de Teixidor creo que hay mucho que decir aunque no seré yo quien se meta en tales berenjenales. En ese aspecto el acercamiento crítico a un cuadro es igual que a una obra musical, siempre que, como decía

has borrowed musical themes and impressions in his painting. This does not mean that I paint or that he composes, but that we exchange aesthetic ideas through separate materials that give rise to different works. Different in the materials they use, certainly, but also in the senses to which they appeal and which, as I intend to suggest at the end of this text, are the addressees, intermediaries and differentiators of the arts. Furthermore, the fact that a new art can comment on a former one is only possible because a new artist does not find a former art totally satisfactory. An art that is self-satisfied cannot evolve and ends up dying. When Teixidor faces his paintings, he does not only give material shape and expression to his own creativity, but also confronts the entire history of painting to which he is heir as much as he is alien, because his mission is to modify it.

The public naively believes, or, better said, has been made to believe that art cannot be explained and, what is more, that it has a meaning, even a univocal and unequivocal meaning. Perhaps, the only rule that can be established is that any product that can be explained in this way is not a true work of art, since a true work of art must necessarily be deeply ambiguous. Only if it is ambiguous can it really speak to us and, in addition, will continue speaking to us with the passage of time, for only in an essential ambiguity can a work of art transcend the determining factors of its age and say something to future generations, who will inexorably receive it in a very different way from its original contemporaries. This is why the work of Teixidor is what it is, and it will be up to others to adapt it to the times through a mental process that involves the possibility of appreciating art in its time and, afterwards, outside it.

Even so, it is frequent to hear the question: What does this music mean? What does this painting mean? I understand that answering that it means nothing, besides being false, for it always means something to the person who hears or contemplates it, can be very disconcerting. As disconcerting as it is to answer that it means exactly what is seen or heard. The problem is that this insistence on meaning comes from the days when the arts were based on the imitation of nature, and part of the misunderstanding derives from confusing representation with meaning. It is worrying to hear someone ask for the meaning of an abstract painting and not for that of *The Surrender of*



*Breda.* As regards the latter, one can certainly say what it represents, but not what it means, for these are very different things. I confess that I feel baffled by the people who tell me that they do not understand contemporary music. I would sincerely like to ask them to explain what they understand of Mozart's *Symphony in G Minor*. There is nothing to understand in either of these cases, since neither means anything, at least in the sense usually given to the term. At times I get the impression that many people confuse understanding something with being used to that same thing. The familiar does not generate surprise or worry. They probably do not understand a thing about the Mozart example I have quoted either, but they do not find it surprising and, therefore, worrying. And this they term "understanding".

It is impossible to really enjoy a work of art, no matter what its genre, if it is not taken for granted that the particular work of art in question is no more and no less than what it is. This is not a metaphysical Heideggerian assertion, although it could well be, but the confirmation that a painting is what it is, a musical work is what it is, and any work of art is what it is. Furthermore, a work of art is not only what it is but, in addition, it is only what it seems. This, of course, does not exclude the exegesis of the work of art, and I will not be the one to rob critics and historians of their work, provided this exegesis is not confused with the work itself. Naturally, the work of art can be explained in terms of structure, of material work, of formal configuration. I believe there is much to say on Teixidor's work in this regard, although I shall not be the one to get bogged down with this task. In relation to this, a critical approach to a painting is the same as a critical approach to a musical composition provided that, as Schumann recommended, we take into account the difference in their materials. The degree of usefulness of this interpretation to clarify the "what does it mean?" that is asked with as much insistence as ingenuity, is something I am not going to elucidate here. Even though the different handling of the materials in each of the arts can furnish us with a means to approach their respective histories.

With his customary sharpness, another painter, Gustavo Torner, warned, in his entry speech to the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, that art is not the same as the history of art; and also, that many a time, art itself is

Schumann en la frase antes aludida, consideramos que sus materias son distintas. Qué grado de utilidad tenga la interpretación para dilucidar el ¿qué significa? que se plantea con tanta insistencia como ingenuidad, es algo que no voy a elucidar aquí. Aunque el distinto manejo de los materiales de cada arte nos pueda dar una manera de acercarnos a sus respectivas historias.

Con su agudeza de siempre, otro pintor, Gustavo Torner, nos advirtió en su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que el arte es distinto de la historia del arte. También que muchas veces el mismo arte es prisionero y rehén de su propia historia. Eso es así porque el criterio historicista ha sido habitual pretexto de valoración del arte. Pero nada puede haber más lejano a la realidad profunda de la expresión artística que el valor puramente histórico. No es lo mismo gustar del arte que gustar de la historia del arte. Desde luego que ambas cosas pueden coincidir pero también pueden separarse. Y a mí me parece que lo importante es gustar del arte en sí. Si además uno disfruta con su historia, mejor para él, pero es una cuestión totalmente ajena al arte mismo. Afortunadamente para él, Teixidor no es todavía historia, aunque está abocado a serlo. Pero por el momento, la única aproximación válida hacia él es desde el arte y como arte.

Hay dos elementos que contribuyen notablemente a introducir confusión en la manera de apreciar la obra artística. Uno es todo lo que concierne a su emotividad, el otro lo que debería ser el punto de partida de las artes: la concepción o consecución de la belleza, términos ambos bastante gastados y

que por ello se tiende a no usar o a hacerlo con moderación y no pocas precauciones.

El problema no es que el arte no tenga que ver con las emociones, que por supuesto sí tiene, sino qué significado le damos a esa palabra y dónde hacemos residir esa emoción. Por un lado, se tiende a confundir emoción con expresión. Pocos negarían que el arte sea una forma de expresión y un medio de comunicación, pero muchos menos se pondrían de acuerdo sobre cómo, y sobre todo qué, se comunica o ni siquiera si se expresa algo concreto o algo difícilmente definible con palabras. Hay mucho escrito sobre las emociones en arte pero me parece que nada de ello es definitivo ni totalmente satisfactorio. En lo que concierne a la música, uno de los trabajos más famosos es el de Leonard Meyer, que tiene el fuerte inconveniente de que sólo es pertinente para el sistema tonal. Desde luego que yo tengo mis propias ideas sobre el mecanismo de la emoción musical, aunque no creo que sea éste el momento de exponerlas extensamente. Lo que sí me gustaría subrayar es que esa emoción es, desde luego un lazo entre el artista y su público a través del nexo de una obra. Pero que, en realidad, la emoción ni es la del artista ni la posee en sí la obra, la emoción la pone el receptor en función de su propia respuesta ante la propuesta artística. A mí me emociona la pintura de Teixidor, pero expresar en qué consiste tal emoción, creo que no podría explicarlo, por lo menos verbalmente, aunque posiblemente sí a través de una obra musical. Emoción que tiene que ver mucho con la otra concepción griega del arte que se suele olvidar, ya que se insiste en la imitación, lo que para ellos era mimesis, y menos en algo indisoluble de esa concep-

ción artística que es la catarsis. Por eso las concepciones del arte como puro agrado o simple divertimento están en el punto más alejado del concepto purificador que el arte tenía para los griegos ya que se convertía en una profunda conmoción interior que debía transformar al que se acercaba al arte. Quizá ahí está eso tan lábil que llamamos emoción artística.

Se me puede decir que lo anterior introduce una enorme subjetividad en la recepción de la obra artística. Pero es que la realidad no es otra que esa. La respuesta al arte es individual y subjetiva. Por mucha gente que esté de acuerdo en que *Las Meninas* es una gran obra pictórica o en que *La Pasión según San Mateo* sea una de las cumbres del arte sonoro, la relación emocional, y también la estética, que cada uno tiene con esas obras es tan personal como intransferible. Incluso la respuesta que una obra de arte tiene en nosotros es absolutamente incomunicable. Posiblemente es por eso que la gente puede amar el arte, porque puede hacerlo suyo de una manera personal e íntima, que es distinta de la de todos los demás. Cuando amamos una obra de Teixidor, nuestra relación con esa pintura es única en el mundo y nadie nos la puede arrebatar, ni siquiera copiar, porque tampoco puede acceder a la intimidad personal de esa emoción. Y es una relación distinta de la que tiene el propio Teixidor con la misma obra y es más una relación con la obra en sí que con su autor o sus intenciones.

En cuanto al concepto de belleza, y teniendo en cuenta que éste es algo más que una restringida categoría académica, ya que ha evolucionado mucho y ha incorporado mu-

chas cosas, incluida la fealdad, no habría que tener un especial miedo de él salvo que temamos más a las palabras que a las cosas que designan. En el fondo, una particular búsqueda de ese complejo concepto que es hoy la belleza, sigue siendo el núcleo principal de los afanes del artista. Incluso a sabiendas de que, en lo absoluto, es algo absolutamente inaccesible. No porque creamos que existe en algún lugar un arquetipo platónico de esa belleza al que hay que intentar acercarse lo que se pueda, sino porque la dimensión humana de cualquier cosa que emprenda el hombre es limitada y no se puede convertir en una idea pura. Estoy persuadido de que la belleza, y no sólo el poder, está detrás del mito clásico de Sémele, que por cierto ha provocado más de una pintura y alguna obra musical. Como es sabido, ella fue una de las amantes humanas de Júpiter y tenía el peregrino deseo de ver a aquél en la plena manifestación de su esencia omnipotente. Cansado de la insistencia, el dios se lo concedió y, en el mismo instante en que se mostró a ella en su verdadera esencia, Sémele murió abrasada por algo que la superaba ampliamente. Creo que los antiguos sabían que si se pudiera alcanzar el último ideal estético, éste no produciría otra cosa que la destrucción instantánea de quien lo experimentara.

Frente a la pintura de Teixidor, las preguntas son las mismas que ante cualquier obra de arte en relación con su creador. Siempre vienen las que no se pueden responder: ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Para quién? Algo que no sólo se plantean los críticos, los historiadores y el público sino, sobre todo, el propio creador que desde el principio intuye que no tiene respuestas pero tiene que llegar por sí mismo, y en su propia obra, a esa

prisoner and hostage to its own history. This is so because historic criterion has been a habitual pretext in the appraisal of art. But nothing can be further removed from the deep-seated reality of artistic expression than purely historical value. Enjoying art and enjoying the history of art are two different things. Naturally, both can coincide, but they can also be separated. And I think that what is important is enjoying art. If one additionally enjoys its history, all the better, but it is something completely alien to art proper. Fortunately for him, Teixidor is not yet history, although he is destined to become history. But for the time being, the only valid approach to Teixidor is from art and as art.

There are two elements that contribute conspicuously to the introduction of confusion in the way a work of art is appreciated. One is its emotional content, while the other is the starting point, or what should be the starting point, of all the arts: the conception or attainment of beauty, both of which terms have worn thin and consequently tend to be used moderately and carefully if they are used at all.

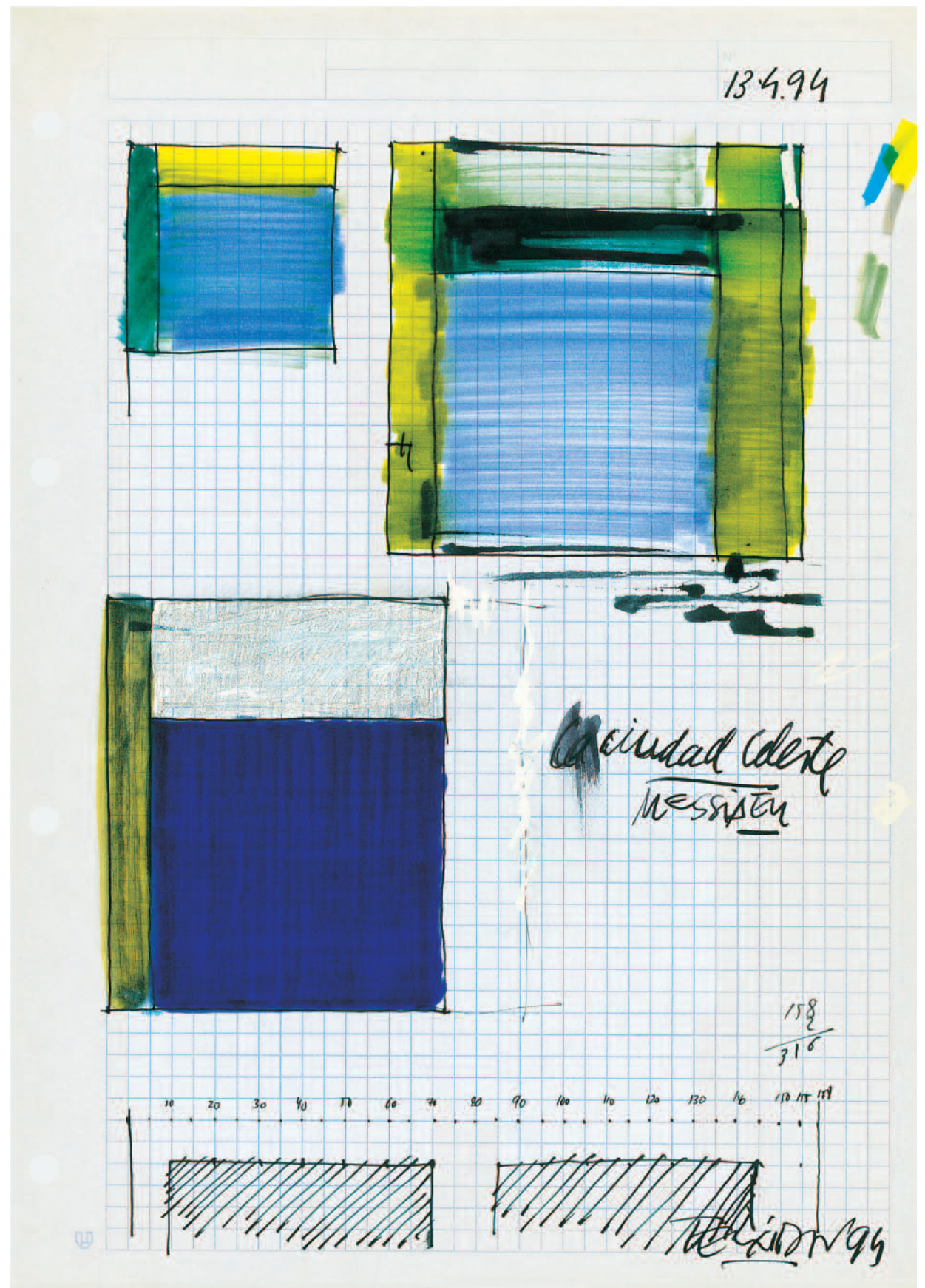
The problem is not that art is divorced from emotion, which it is not, of course, but the meaning we attach to that word and the place we assign to that emotion. On the one hand, emotion and expression tend to be confused. Few people will deny that art is a form of expression and a means of communication, but even less will agree on how, and above all what is communicated, or even if something concrete or not easily definable in words is expressed. Much has been written about emotion in art, but I feel that none of it is definite or totally satisfying. In the field of music, one of the most renowned works is Leonard Meyer's text, the main inconvenience of which is that it is only relevant to the tonal system. Naturally, I have my own ideas about the mechanism of musical emotion, although I do not believe this is the time or place to present them at length. What I would like to stress is that this emotion acts as a natural liaison between the artist and the public through the link of the work. But, actually, the emotion comes neither from the artist nor from the work; it comes from the beholders and results from their response to the artistic proposal. Personally I am moved by the work of Teixidor, but I do not think I could explain what this emotion consists of, at least verbally, although I could possibly do so through a musical piece. It is



an emotion that is related to the Greek conception of art that tends to be forgotten, since much insistence is made on imitation, what the Greeks termed mimesis, but less on catharsis, which is indissoluble from artistic conception. This is why the conceptions of art as pure enjoyment or simple entertainment are so far removed from the purifying concept that art had for the Greeks, who believed that it should trigger a deep inner commotion capable of transforming the person who approaches art. Perhaps this is where the readily undergoing change that we call artistic emotion resides.

It could be argued that this introduces an enormous degree of subjectivity into the reception of a work of art. But there is no other reality beyond this one. The response to art is individual and subjective. No matter how many persons agree on *Las Meninas* (The Maids of Honour) being a great work of pictorial art or *St Matthew Passion* being one of the most outstanding works of musical art, the emotional, and also the aesthetic relation that each person has with these works is as personal as it is untransferable. Even the response that a work of art arouses in us is absolutely impossible to communicate. Possibly this is why people can love art, because they can make it their own in a personal and intimate way that differs from person to person. When we love a work by Teixidor, our relation with that painting is unique in the world and it cannot be taken away from us, nor can it be copied, because in order to do so it would be necessary to gain access to the personal intimacy of that emotion. And it is a different relation from the one Teixidor has with the same work. It is really the case of a relation with the work itself rather than with its author or his intentions.

In relation to the concept of beauty, and bearing in mind that it is more than a restricted academic category, since it has evolved greatly and incorporated many a thing, including ugliness, we should not be especially afraid of it unless we fear words more than the things they designate. Deep down, the private search for the complex concept that beauty has become continues forming the central nucleus of an artist's efforts, even when it is common knowledge that in absolute terms, it is absolutely inaccessible. And not because we might believe that somewhere there is a Platonic archetype of beauty which we must try to emulate as much as possible, but because the human dimension of any given thing



conclusión. No se lo pueden contar, lo tiene que vivir.

La pregunta de por qué se pinta, por qué se compone o por qué se realiza alguna otra actividad artística es algo que se hacen comúnmente los que están en derredor de la obra artística, no necesariamente por parte del propio creador, aunque a veces también sea algo que pueda llegar a obsesionarlo. Puede que se dé en algún momento, a veces al principio de su actividad, pero en la mayor parte de las ocasiones, mucho más adelante, el artista acaba por realizarse esa pregunta. No hay una respuesta única, entre otras cosas porque se puede responder desde diversos niveles. Teniendo en cuenta que las artes han solido ser desde la antigüedad oficios, una de las respuestas va por ese camino. La actividad artística es un oficio y, por tanto, resulta el ejercicio de una técnica de la que se obtiene el sustento. Ciertamente eso no tiene nada de malo, pero nos bifurca en dos direcciones introduciéndonos por un lado en los aspectos económicos del arte y, por otro, dejándonos muy insatisfechos, porque por mucho que un artista aspire a vivir de su arte, esa no es ni la única ni seguramente la razón principal por la que hace lo que hace y no otra cosa lucrativa.

En un tiempo en que las artes eran sobre todo una artesanía, el comercio artístico tenía una implicación cierta pero bastante clara y no demasiado compleja. En la actualidad, casi todas las artes han sufrido una invasión industrial que ha distorsionado mucho su aspecto económico. No tengo la menor intención de meterme en el análisis de la actual economía del arte, tanto sea en su entramado pictórico como en las estruc-

turas previas que la música necesita. Pero sí diré que es algo que perturba bastante el trabajo del artista que, aunque pueda llegar a beneficiarse crematísticamente de ello, no le facilita su respuesta al por qué crea. Por supuesto, que los creadores individuales no son ángeles y algunos pueden ser avaros, ruines, manipuladores o cosas peores si se quiere. Ello puede afectar al entramado económico del arte, pero no al arte mismo. Incluso aunque un artista pueda ganar dinero, la razón última de su quehacer no está ahí.

Se ha dicho que la razón de por qué una persona se dedica al arte es porque no podría dedicarse a otra cosa. Es cierto que hay un imperativo vocacional, pero en todo caso también un proceso, pues salvo Mozart y pocos casos más, nadie es artista desde el momento de su nacimiento. De ahí el dicho de que un compositor compone, o un pintor pinta, como un manzano da manzanas. Pero eso no es así. Un manzano da manzanas porque no puede dar naranjas, pero un artista podría hacer muchas otras cosas; de hecho algunos simultanéan diversas actividades con la creación. Un artista tiene un cierto imperativo que le arrastra hacia la creación, pero ello no es inexorable. O él mismo lo cultiva o se agostará. La creación artística, el arte mismo, es un acto de voluntad, como diría Schopenhauer respecto de la creación musical, es la voluntad misma. Sin ello no existe el creador de arte. Me imagino que Teixidor se ha preguntado a veces por qué pinta y que parte de su público también lo hace, aunque él no podría responderles ni breve ni claramente si se lo preguntaran. Seguramente ha pasado por el proceso que he esbozado y posiblemente siente que sabe por qué pinta. Otra cosa es que sea fácilmente explicable.

undertaken by man is limited and cannot be converted into a pure idea. I am convinced that beauty, and not only power, is behind the Greek myth of Semele, which incidentally has inspired several paintings and a few musical works. According to this myth, Semele, one of Zeus's human lovers, was persuaded by a jealous Hera to entreat her lover to attend her in all his omnipotent essence. As he had sworn to gratify her every wish, Zeus came to her accompanied by lightning and thunderbolts, when Semele was instantly consumed by fire. I believe that the Ancient Greeks knew that if the ultimate aesthetic ideal could be achieved, it would only produce the immediate destruction of the person who experimented it.

In the case of Teixidor's painting, the questions that arise are the same as those that can be asked of any work of art in relation to its creator, and they are always unanswerable. Why? What for? Who for? This is something that is not only asked by critics, historians and viewers, but also, and above all, by the artist himself, who from the very outset senses that he has no answers, but that he has to arrive to this conclusion by himself and through his own work. It is not enough to be told this; it must be lived.

The question of why somebody paints, why somebody composes, or why somebody carries out any other artistic activity is commonly asked by the people who mill around a work of art, and not necessarily by its creator, although at times it can also come to obsess the artist. At some point in time, often at the beginning of their activity, but more commonly much later, artists end up asking themselves this question. There is no single answer, among others because it can be answered at different levels. Bearing in mind that the arts have been regarded as crafts since Antiquity, one of the answers is that artistic activities are crafts and, consequently, they represent the exercise of a technique from which to earn a living. There is nothing wrong with this, certainly, but this answer leads in two directions, introducing the economic aspect of art, on the one hand, and leaving us very dissatisfied, on the other, because no matter how much artists aspire to live from their art, this cannot be the only motive, and surely is not the main reason, for which they do what they do instead of turning their hand to some other lucrative activity.



At a time when the arts were above all handicrafts, artistic commerce had a certain though quite clear and not too complex implication. Today, however, almost all the arts have experienced a degree of industrial invasion that has distorted their economic aspect. I have no intention of analysing the current economy of art, be it in the pictorial framework or in the previous structures required by music. But I will say that it disturbs the work of an artist to a certain extent, for although it might benefit him financially, it certainly does not furnish him with an answer to the question of why he creates. Naturally, individual creators are not angels and some may be miserly, mean, manipulative or worse. This can affect the economic framework of art but not art itself. Even if artists make money, the ultimate reason for their work does not lie therein.

It has been said that the reason a person dedicates himself to art is because he could not dedicate himself to any other thing. True, there is a vocational urge involved, but there is also a process, for barring Mozart and a few isolated cases, nobody is an artist from birth. Hence the saying that a composer composes, or a painter paints, as an apple tree bears apples. But this is not so. An apple tree bears apples because it cannot bear oranges, but an artist can do many other things; in fact, several artists perform diverse tasks simultaneously. An artist has a certain urge that drives him towards creation, but it is not an inexorable drive. If he does not cultivate it, it spends itself. The act of creating art – art itself – is an act of willpower, as Schopenhauer said of musical creation, it is the willpower itself. Without it the creator of art does not exist. I imagine that at times Teixidor has asked himself why he paints, as part of his viewers must have done, although he could not possibly answer them briefly or clearly if they asked him. He has probably passed through the process I have outlined and possibly feels he knows why he paints. But there is a wide gap between knowing this and being able to explain it easily.

Now and then one thinks that the question of “why” is identical, or at least very similar, to the question of “what for”. But I cannot concede that the reason for artistic creation is identified with its purpose. An artist creates for deep-seated reasons that are related to intention, but the finality of his efforts can vary enormously. Certainly, one of the motives can be to earn money. But it should be observed

A veces se tiende a pensar que la pregunta del ¿por qué? es idéntica, o por lo menos muy similar, a la del ¿para qué? Pero no puedo conceder que el por qué de la creación artística se identifique con el para qué. Un artista crea por razones muy profundas que tienen que ver con la voluntad, pero la finalidad con que lo hace puede variar en mucha medida. Ciertamente, uno de los motivos puede ser para ganar dinero. Pero obsérvese que es un para qué y no un por qué; son realmente independientes. Otros motivos que se dan habitualmente es para conocerse a sí mismo, para conocer el mundo que le rodea, para expresarse, para comunicarse con los demás y muchas cosas más. En verdad, si se examinan con un poco de detenimiento estas motivaciones, creo que no sólo no son excluyentes sino que habitualmente se hace el arte para una mezcla, en la que individualmente sólo cambian las proporciones de todo eso. Tendríamos que entrar en la complejísima psicología de la motivación humana para dilucidarlo en cada caso y probablemente es el mismo sujeto el que está peor situado para poder dar una respuesta suficiente y coherente. Lo que nos lleva a la legitimidad de preguntarnoslo desde fuera aunque tengamos numerosas posibilidades de equivocarnos. Puedo preguntarme para qué pinta Teixidor como podría preguntarme sobre para qué pintó Tiziano o para qué compuso Monteverdi. En realidad ese es ya un ejercicio de crítica de arte y, en cierta medida, también de historia. Preguntas y respuestas que nutren el entorno del arte aunque no puedan entrar en el núcleo del arte mismo, que queda en el dominio de lo inefable, esto es, de lo que no puede expresarse con palabras. La pintura y la música son inefables en ese sentido, si pudieran ex-

presarse con palabras no lo harían con sus propios materiales y dejarían de existir. No por ello dejan de ser un lenguaje; otra cosa es que no sean un lenguaje verbal, pero ya hace bastante que la lingüística y la semiótica llevaron el lenguaje más allá del recinto restringido de la comunicación verbal y de las propias palabras.

Si el por qué y el para qué son complejos, el para quién es quizá uno de los misterios más insondables del arte histórico, y mucho más del arte actual. La pregunta de para quién es el arte es tal vez la que más literatura ha producido en el campo de la estética. La respuesta simple, candorosa y natural es que es para todo el mundo, pero dado que la realidad nos advierte de que ello no sólo no es así sino que jamás lo ha sido, obliga a matizar mucho más lo que se contesta. Una primera corrección sería que el arte es para aquellos que saben apreciarlo. Pero ello nos metería en un laberinto sin fin sobre en qué consiste apreciar el arte y hasta qué punto las gentes son capaces de aprehenderlo. Por otro lado hace falta un cierto grado de voluntariedad y se puede concebir alguien perfectamente preparado para apreciar la actividad artística y que sin embargo no esté interesado en ella. Exactamente lo contrario también sucede en bastantes más ocasiones de lo que se supone.

La necesidad de un receptor por parte del arte no es lo mismo que reclamar una función social para el mismo y, de ese modo, empecinarse en que todo sea para todos. Desde luego que lo es en potencia y no creo que ningún creador vaya a rechazar a cualquier posible receptor, aparezca donde aparezca. Pero la experiencia le enseña que eso

no es tan fácil ni tan generalizado. Y que es lo que ha hecho surgir la especie de que el arte tiene un público; es más, que tiene “su” público y cada arte el suyo propio. Si eso es así, no deja de ser triste, ya que se supone que la capacidad de goce estético debería ser inherente a la especie humana. Además, compartimentar los públicos es algo que no beneficia a nadie.

Pero lo peor es que para un artista de hoy resulta casi imposible adivinar quién es su público. Ni siquiera el caso de la pintura con existencia de coleccionistas, marchantes, aficionados, etc, garantiza que eso sea un público, ni tampoco el que haya gente que vaya a los conciertos asegura que el compositor tenga lo que se llama un público. En cualquier caso, de existir, es un público difuso al que es prácticamente imposible dirigirse directamente. Un pintor puede tener una intuición más o menos certera sobre el público de una determinada exposición o del museo que le ha adquirido tal cuadro, pero carece de la menor suposición sobre las gentes que lo contemplarán en el futuro. Un compositor puede sospechar qué público va a encontrar en un estreno determinado, sobre todo si es un encargo puntual, pero luego la obra adquiere una vida propia y es inútil empeñarse en hacer adivinanzas o prospecciones sobre públicos sucesivos o futuros. Se crea para los demás pero no sabemos quiénes son o serán esos demás.

En otras épocas, el público era más restringido pero mucho más concreto. Velázquez tenía muy claro que pintaba para Felipe IV y su entorno; Haydn sabía que componía para el grupo que rodeaba a la familia Esterhazy. Ello no sólo les permitía tener en cuenta la

personalidad, gustos y preparación de su público, sino también podían ir modelando y haciendo avanzar su sensibilidad. Y desde luego que así lo hicieron muchos artistas. Hoy, crear para todo el mundo equivale a no hacerlo para nadie en concreto. Por eso un Ferruccio Busoni pudo proclamar que, en realidad, un artista crea sólo para sí mismo y para los demás artistas y que, en el fondo, público y crítica no es sino una faramalla perturbadora que no debería tenerse en cuenta. Ciertamente que esta es una manera muy autista de ver las cosas, pero no por ello carece de sinceridad y de buenas dotes de realismo. Para algunos puede resultar incluso escandalosa, pero ello no afecta a la posible razón de sus reflexiones.

Está muy de moda en una crítica artística moderna muy teñida de sociología, o mejor y más exacto de sociologismo, estudiar la recepción de la obra de arte. Eso en realidad, tiene menos que ver con el arte mismo que la propia historia de arte y, por mucho que se empeñen en ello, no arroja la más mínima luz sobre la pregunta de para quién se hace el arte. La contemplación del arte desde su recepción lo único que subraya es hasta qué punto los condicionantes de la moderna cultura de masas contaminan también el arte de creación con mayor o menor atención hacia un utópico consumo masivo. Lo cual en sí no sería sino un divertimento más o menos útil si no acabara de sugerir la relación de unos posibles valores con su aprecio masivo, lo cual no hay más remedio que rechazar y no por una postura elitista sino porque el arte, que no tiene por qué ser desagradable, no es meramente agrado y siempre necesita un cierto esfuerzo, lo cual se sitúa en la raíz opuesta de la propia cultura

that this question belongs to the category of “what for” rather than “why”; the two are really independent. Other frequent motives are to get to know himself better, to get to know the world around him, to communicate with others, and many other things. In reality, if these motivations are examined in detail, I think that not only are they not excluding, but that art is usually created for a series of reasons of which only the proportions vary from one individual to another. We would have to enter into the very complex psychology of human motivation to elucidate this in each case, and the subject himself is probably the person that is worse positioned to give a confident and coherent answer. Which leads to the legitimacy of asking this from outside, even if we run the risk of making a mistake. I can ask myself why Teixidor paints, just as I can ask myself why Titian painted or why Monteverdi composed. Actually, it is an exercise in art criticism and, to a certain extent, in art history too. Questions and answers that nourish the art milieu although they cannot penetrate the nucleus of art itself, which remains in the realm of the ineffable, i.e. of that which cannot be described with words. Painting and music are indescribable in this sense; if they could be expressed in words, they would not use their own medium and would cease to exist. But this does not imply that they are not languages. They are not verbal languages, but it has been a long time now since linguistics and semiotics took language beyond the restricted grounds of verbal communication and words.

If the “why” and the “what for” are complex, the “who for” is perhaps one of the most unfathomable mysteries of historic art and, to an even greater degree, of contemporary art. The question of for whom in art is perhaps the matter that has produced most literature in the field of aesthetics. The simple, naive and natural answer is “for everybody”, but given that reality warns us that this is not only not the case, but has never been so, it is necessary to qualify our answer much more. A first rectification would be to say that art is for those who know how to appreciate it. But this would lead us into an endless labyrinth of questions regarding what is involved in appreciating art and up to what point people are capable of grasping it. On the other hand, a certain degree of wilful intent is needed, and it is possible to conceive a person who is perfectly prepared to appreciate artistic activity but who is not interested in it. The contrary also

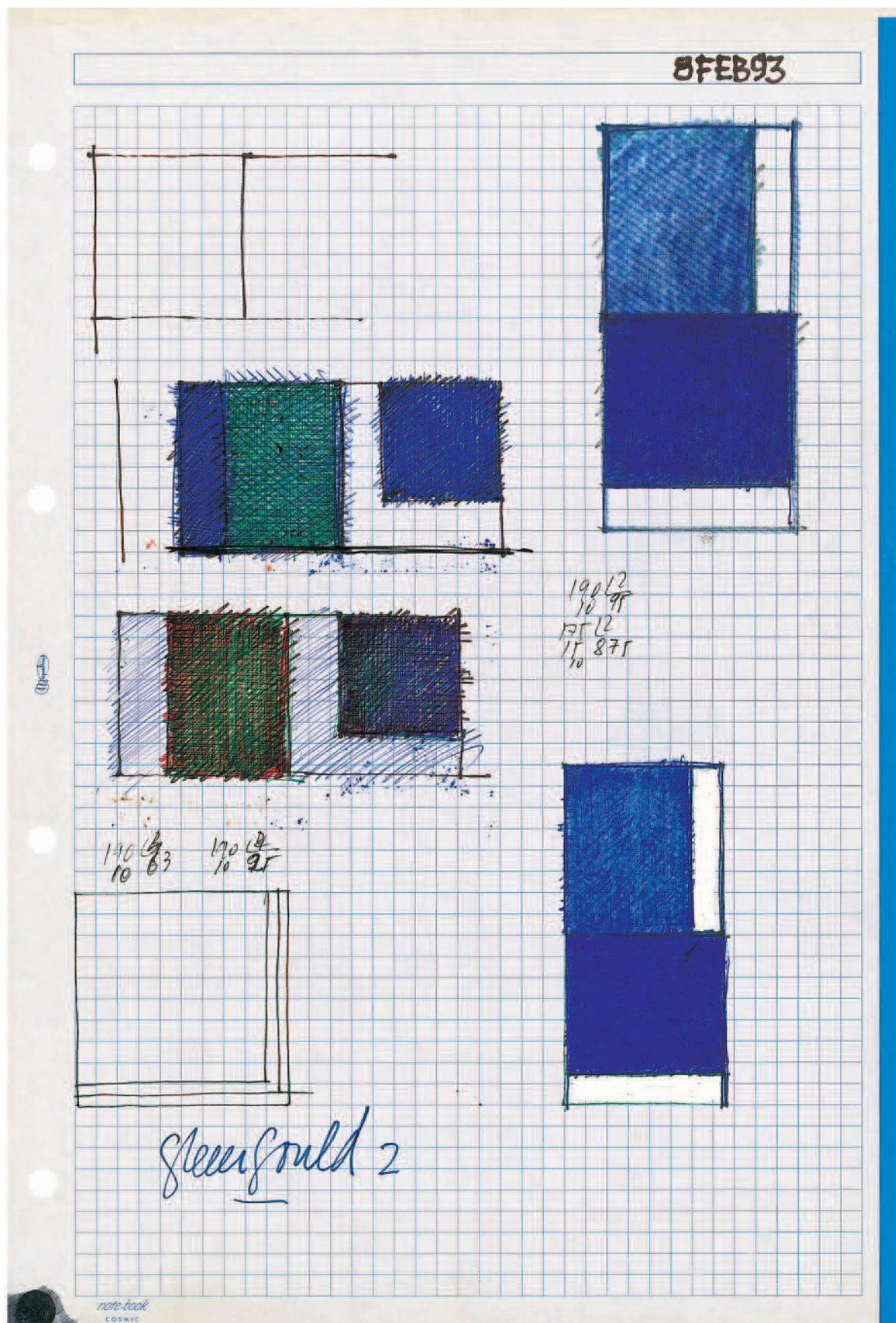


happens rather more frequently than one expects.

The need for a receptor on the part of art is not the same as the claim for a social function of art and, thus, the insistence that everything is for everybody. Naturally, potentially everything can be for everybody, and I do not think that there is a single creator who would reject a potential receptor no matter where he came from. But experience teaches us that this is neither as easy nor as generalised as it may appear, and that it is this, in fact, which has given rise to the idea that art has a public; what is more, that it has "its" public and that each art has its own public. If this is true then it is quite sad, for the capacity for aesthetic enjoyment should be inherent in the human species. Furthermore, compartmentalising publics does not benefit anyone.

But what is worse is that for an artist today it is almost impossible to guess whom his public is. In the case of painting, not even the existence of collectors, merchants, fans, and other interested viewers, guarantees the artist that this is his public, just as in the case of music, the fact that there are people who go to concerts does not guarantee the composer that he has a public. In any case, if it exists, it is a vague public that is practically impossible to address directly. A painter can have a more or less accurate idea about the public that has gone to a given exhibition or the museum that has bought one of his works, but he has no idea of the people who will behold his work in the future. A composer can suspect the public he is going to find in a given premiere, especially if it is a commission, but the work then acquires a life of its own and it is useless to try to make predictions or prognostications regarding successive or future publics. It is created for others, but it is impossible to know who those others are or will be.

In the past, the public was more limited but also much more defined. Velazquez knew perfectly well he was painting for Philip IV and his entourage, just as Haydn knew he was composing for the group that surrounded the Esterhazy family. This enabled them not only to take into account the personality, tastes and education of their public, but also to model and advance their sensibility. And this is certainly what many artists did. Today, creating for everybody amounts to not creating for anybody in particular. This is why Ferruccio Busoni claims that an artist



de masas. Por otra parte, el remoquete de elitismo se ha convertido en un lugar común y una especie de muletilla para rechazar de plano cualquier arte inquietante, nuevo o perturbador que el mercado no puede deglutir masivamente. En realidad, elitista significa para quien lo pronuncia que él se autoconsidera una persona cultivada y eso no le interesa, ergo no es válido y además no lo es para nadie. Así funcionan las cosas.

Se ha dicho que el arte es una fuente de conocimiento. Por supuesto que muy distinta de la de la filosofía o de la ciencia, pero que también sirve para conocer y explicar el mundo. Yo no creo que lo explique demasiado, cuando menos sistemáticamente, pero sí que ayuda a sentirlo. La razón es que llegamos al punto álgido de la realidad artística, su componente sensorial. Por mucho que se haya especulado sobre la espiritualidad del arte, y no creo que haya nada ilegítimo en hacerlo, aunque la consideración de lo que para cada uno significa espiritual nos llevaría a un callejón sin salida, nadie puede negar que el arte se realiza con medios materiales y se dirige al hombre a través también de medios materiales. Estos medios no son otros que los sentidos. Para acceder a la pintura de Teixidor necesitamos valernos del sentido de la vista. Por mucho que se lo expliquemos, nadie que no tenga acceso a ello con la vista, podrá sentirlo. Puesto que se trata de sentir, no sólo de ver, pero el hecho de la visión es previo a cualquier otra cosa en la pintura.

El arte se percibe de la manera en que los hombres lo hacen en la medida en que existen unos sentidos para hacerlo. Incluso la especialización de los sentidos ha contribui-

do no poco a seleccionar las distintas artes. De esta manera podríamos modificar el aserto de Schumann diciendo que no sólo varía su material sino también los sentidos con que se percibe, que obviamente están relacionados con el tipo de material. O más bien, el sentido predominante, porque de alguna manera todos los sentidos acaban por darse cita en todas las artes. Y además de los sentidos está una facultad humana que permite que puedan percibirse las artes temporales (y sospecho que también las demás), la memoria. De hecho, los griegos llevaron a su mitología a Mnemosyne, la Memoria, como madre de las distintas musas que presidían su sistema de artes.

Un artista es alguien que reflexiona sobre la capacidad de los sentidos. Pero no sólo eso, sino que es también alguien que incide sobre el desarrollo y la futura capacidad de esos sentidos. Se ha dicho que el tiempo pinta y que el tiempo compone, no sólo porque vaya introduciendo cambios en la propia obra de arte, sino porque va cambiando la perspectiva sobre su apreciación. De esta manera, una obra maestra no surge como tal, sino que tiene elementos que pueden convertirla o no, según el transcurso del tiempo y el pensamiento de las generaciones futuras, en eso o hacerla caer en el saludable y profiláctico saco del olvido sin el que estaríamos aplastados bajo el peso de una historia que en su mayor parte es prescindible. Además, no debemos calentarnos mucho la cabeza pensando en el futuro, porque no tenemos medio de saber qué les interesará a las generaciones futuras, ni menos qué les interesará de lo de hoy. Por eso la figura del artista que fía al futuro la justicia sobre su quehacer es una realidad bien patética sólo comprensible

only creates for himself and other artists and that, deep down, viewers and critics are only a disturbing fuss that should not be taken into consideration. This is a very autistic way of looking at things, it is true, but it is not lacking in sincerity and a good dose of realism. Some may consider it scandalous, but this does not affect the possible sense of its reflections.

In a modern criticism that is tinged with sociology, or more precisely with sociologism, it has become very fashionable to study the reception given to a work of art. This really has less to do with the work of art itself than with the history of art and, no matter how much it is insisted on, it does not throw any light on the question of for whom art is made. The only thing that the contemplation of art from the viewpoint of its reception underlines is the extent to which the determining factors of modern mass culture also contaminate creative art with a greater or lesser degree of attention to Utopian mass consumption. This in itself would be no more than a useful diversion were it not for the fact that it suggests a relation between a given set of values and the mass appreciation of art, something that must be rejected categorically and not because of an elitist posture, but because art, which need not be disagreeable, is not merely pleasant and always requires a certain degree of effort, which places it on the opposite side of mass culture. On the other hand, the term "elitism" has become a common place and a pet expression to reject outright any disturbing, new or disquieting art that cannot be swallowed massively by the market. For the person who pronounces it, "elitist" really means that he considers himself to be a cultivated person and is not interested in a given thing, whereby it is neither valid for him nor for anybody else. This is how things work.

It has been said that art is a source of knowledge; one that differs greatly from philosophy or science, but that also serves to get to know and explain the world. I do not think that it explains the world too well, at least in systematic terms, but it does help to feel it. The reason for this is – and here we have arrived at the high point of artistic reality – its sensorial component. Independently of any speculation on the spirituality of art – and I do not think that there is anything wrong with doing this, although the consideration of what spiritual means for each of us can lead to a dead-end street – it cannot be denied that art is produced



through the use of material media and is addressed to man also through material media. These media are none other than the senses. To access Teixidor's painting we need to use our sense of sight. No matter how well we explain it, a person who has no use of this sense will not be able to feel it, for although it is a question of feeling, and not only seeing, the need for sight is prior to anything else in painting.

Man perceives art in the same way as he perceives anything else: through his senses. Even the specialisation of the senses has contributed to the selection of the different arts. Thus, we could alter Schumann's assertion to state that not only do the media vary, but also the senses with which it is perceived, which are obviously related to the type of media used. Or, better still, the predominant sense, because in one way or another, all the senses end up converging in the arts. And besides the senses, there is a human faculty that makes it possible to perceive the temporal arts (and I suspect all others too): memory. Indeed, in their mythology the Greeks awarded a special place to Mnemosyne, Memory, mother of the nine muses that presided their system of arts.

An artist is a person who reflects on the capacity of the senses. Beyond this, it is a person who has a bearing on the development and future capacity of the senses. It has been said that time paints and time composes, not only because it introduces changes into the work of art, but also because it alters the perspective of its appreciation. In this way, a masterpiece does not necessarily need to be a master work from the start, but it does need to have the elements that can turn it into a masterpiece with the passage of time and the change in thinking of future generations, or condemn it to the healthy and prophylactic stony ground of oblivion without which we would be buried under the weight of a history that is, for the most part, dispensable. Furthermore, there is no point in worrying too much about the future, because we have no way of knowing what will interest future generations, even less what will interest them from out time. This is why the figure of the artist who trusts the future to justly evaluate his efforts is a pathetic reality that is only comprehensible in the light of the permanence of certain non-realistic elements that we have inherited from a romantic mythification of the creator. For an artist, there is only the here and now of his work. It does not make any difference to Mozart that he is adored today, since this does not

desde la permanencia de elementos nada realistas que hemos heredado de una mitificación romántica del creador. Para el artista no hay más que el aquí y ahora de su obra. A Mozart no le sirve de nada que hoy se le adore, ya que ello no cambia el que muriera en condiciones miserables. Pero él sabía lo que hacía y representaba. El que ahora se le dé la razón o el que hubiera caído en el olvido absoluto puede ser importante para nosotros pero no para él. Estoy seguro de que el futuro se ocupará mucho de Teixidor, pero para él lo verdaderamente importante no es ese hipotético juicio diferido, sino el aquí y el ahora de su creación. Su verdadera pelea con su materia, su doma de los sentidos para ir enseñándolos, abriendo sus perspectivas, haciéndolos más agudos y profundos.

Y precisamente en el tiempo, los sentidos aprenden. No sólo aprenden en el transcurso de la vida de un hombre, especialmente en su niñez, algo que supongo que la mayoría no negaría. Los sentidos aprenden también a través del tiempo histórico y de las épocas. No se ha escrito, o al menos yo no la conozco, una verdadera historia de la evolución de los sentidos, aunque en los tratados de las diversas disciplinas artísticas e incluso en los de estética, podríamos encontrar elementos para configurar una historia de esa naturaleza. Pero no se puede afirmar seriamente que nosotros miramos de la misma manera que un hombre del Renacimiento o éste igual que un griego y no digamos nada que un egipcio antiguo. Tampoco nuestro sentido del oído es el mismo que tenían los oyentes que Bach tenía en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, ni aquéllos escuchaban como los del tiempo de Terpendro. Murray Schaeffer ya escribió un lúcido ensayo sobre

el paisaje sonoro y sus cambios. La vista y el oído, como otros sentidos con sus respectivas artes, han ido evolucionando y perfeccionándose, o si se prefiere, aprendiendo, con el transcurso de los distintos movimientos artísticos porque éstos han supuesto un aumento de la diversificación de materiales, de la complejidad de las estructuras y de los elementos perceptibles que se consideran artísticos o susceptibles de serlo. Una cultura que crea una escala, es decir, que determina qué sonidos son musicales y cuáles quedan excluidos de la música, enseña a los sentidos de manera diferente que desde el momento en el que acepta como potencial sonido musical cualquier sonido perceptible.

Y no se piense que hago depender del aprendizaje de los sentidos una especie de determinismo progresista del arte. El arte no tiene que ver nada con las clasificaciones jerárquicas del espectáculo deportivo ni suma valores absolutos con el transcurso del tiempo. No se sustenta en récords. Evoluciona, claro, y eso es necesario, pero es más progrediente que progresivo y, en todo caso, el que contemos con una evolución de los sentidos no garantiza nada desde el punto de vista de la creación pero, a través de ésta, sí se enriquece más nuestra vida.

Un artista es alguien que contribuye a la educación y la evolución de los sentidos. En realidad, lo que de verdad hace es llamarnos la atención sobre la capacidad de esos sentidos para la concentración y la percepción. La pintura, lo que realmente hace es trasladar el simple hecho de mirar hasta los insondables abismos del ver, que es una atención especial del mirar. La música consiste en convertir la capacidad habitual del oír, en la

más profunda y difícil del escuchar. Tal vez es por esto por lo que a los artistas les hacen tan infelices la consideración puramente escapista y solamente sensorial del arte. Parecería una contradicción que estemos defendiendo el uso y el aprendizaje de los sentidos y que, al mismo tiempo, censuremos el que se quede todo en eso. Pero no lo es. Los sentidos son imprescindibles para percibir la obra de arte, pero ésta habla al final a la sensibilidad, que es una facultad interna de muy diversa naturaleza y en la que no se detiene todo en lo puramente placentero. De otra manera, el arte estaría al mismo nivel que una sauna relajante o que el estímulo compulsivo de las cosquillas. De hecho así es para la mayoría de las gentes, pero en la medida que es así, resulta perfectamente prescindible. No hay nada más triste para un artista que oír una y otra vez, y además de buena fe, que la gente se acerca al arte sólo para relajarse o para olvidarse de las preocupaciones cotidianas. Eso no sería en sí malo si fuera un poco más allá. Pero casi nunca va. Es incluso posible que el arte pueda finalmente llegar a hacer más felices a las gentes, pero sólo porque las hace más conscientes, más sensibles o más libres, no sólo porque las relaja o las somete al olvido. No sé si es una droga o tiene sus efectos. En todo caso debería ser más de las que excitan que de las que adormecen.

Quiero creer que lo que hace Teixidor y algunos otros artistas de diversos campos no es tan nimio, no es una pura superestructura que el hombre no necesita. Puede que sólo algunos sepan que de verdad lo necesitan, pero eso no implica que no sea también necesario para quienes no lo saben. Después de todo, la actividad artística es una de las

pocas cosas que son exclusivas del ser humano frente a los animales. Si alguien dedica todo su tiempo, su vida y su talento a algo así es porque lo considera algo más que un simple entretenimiento banal. Si sólo él lo estimara así, creo que para él habría valido la pena. Pero no me cabe duda de que su trabajo también puede mejorar la calidad humana de otros. Y eso no sólo es uno de los mejores cometidos del arte, sino que está al alcance de muy pocos, pero es de las escasas cosas que hacen el mundo habitable y la condición de hombre tolerable.

No cabe duda de que hablando de Teixidor podemos calificarle ya sobradamente con esa palabra, a veces tan gastada pero siempre de fondo tan expresivo, de Maestro. Teixidor es un Maestro y lo es, desde luego, porque ejerce con absoluta maestría su arte/oficio. Pero lo es también en ese sentido de enseñanza que el magisterio siempre tiene. De los grandes Maestros hay quien puede aprender, quizá no sean ellos quienes enseñan directamente, pero en todo caso nosotros, si queremos, sí podemos aprovecharlos. Y ese es un aprendizaje de la sensibilidad para el que hay que empezar por enseñar a los sentidos. Es en esa dirección en la que la palabra Maestro puede estar bien empleada para definir el ejemplo de un gran artista. Y por muy gastada que se encuentre la palabra, aunque haya sido utilizada con muy poca propiedad en muchísimos casos, debemos entender que sigue siendo algo muy importante, pues un Maestro, si lo es, es seguro que está ensanchando su arte, haciendo que nuestros sentidos aprendan y que así puedan llegar con vibraciones nuevas hasta el fondo de esa sensibilidad que es la que está más allá de los sentidos y que es patrimonio especia-

change the fact that he died in miserable conditions. But he knew what he was doing and what he represented. The fact that we now think he was right is important to us, but not to him. I am convinced that the future will have much to say on the work of Teixidor, but to him, what is really important is not that post-dated hypothetical appreciation, but the here and now of his creation. His true battle with matter, his taming of the senses to teach them, by widening their perspectives, by making them sharper and deeper.

And, with time, the senses do learn. Not only do they learn throughout a man's life, and particularly his childhood, something that I believe nobody will deny, but the senses also learn throughout the time marked by history and the ages. I believe that a true history of the evolution of the senses has not been written, although we could find elements to shape a history of this nature in the treatises of the different artistic disciplines and even in those of aesthetics. Even so, it cannot be seriously declared that we look at things in the same way as a man of the Renaissance, or that he looked at things in the same way as an ancient Greek, let alone an ancient Egyptian. Nor is our sense of hearing the same as that of the people who listened to Bach's music in the Church of St Thomas in Leipzig, nor did they listen in the same way as the people in the time of Terpander. Murray Schaeffer has written a lucid article on the panorama of sound and its evolution. Sight and hearing, like the remaining senses and their respective arts, have evolved and improved, or learned, in step with the different artistic movements, since these have brought about an increase in the diversification of materials and in the complexity of the structures and perceptible elements that are considered artistic or capable of being artistic. A culture that creates a scale, i.e. that determines which sounds are musical and which are excluded from music, educates the senses in a different way than one which accepts any perceptible sound as a potential musical sound.

It must not be thought that I am trying to postulate that a kind of progressive determinism of art depends on the learning of the senses. Art is completely alien to the hierarchical classifications of sports events and the addition of scores over time. It does not subsist on records. It evolves, naturally, as it should, but it does so in a prograding rather than a progressing way and, in any case, the fact that the senses evolve



does not guarantee anything from the point of view of creation but, through it, our lives are definitely enriched.

An artist is a person who contributes to the education and evolution of the senses. In point of fact, what he really does is call our attention to the capacity of the senses for concentration and perception. Painting, for instance, translates the simple fact of looking into the bottomless abyss of seeing, which is a special way of looking. Music consists in converting the normal capacity of hearing into the deeper and more difficult one of listening. Perhaps this is why a purely escapist and merely sensorial consideration of art saddens artists. It might seem paradoxical to defend the use and education of the senses and, at the same time, to censure the idea that this is all there is. But it is not. The senses are indispensable to perceive a work of art, but in the end the work addresses the viewer's sensitivity, that inner faculty in whose nature not everything stops at the level of the purely agreeable. Otherwise, art would be on the same level as a relaxing sauna or the compulsive stimulus of tickling. In fact, art is simply this for a very large number of people, but to the extent that it is, it can be dispensed with. Few things can be sadder for an artist than hearing, over and over again, with the best of intentions, that people approach art only to relax or to forget their worries. This, in itself, would not be bad if it went a bit further, but it hardly ever does. It is even possible that art can make people happier, but only because it makes them more conscious, more sensitive or more independent, not only because it relaxes them or helps them to forget. I do not know whether it is a drug or only has its effects; be it as it may, it should belong to the category that stimulates rather than dulls the senses.

I would like to believe that what Teixidor and some other artists do in the different fields of their choice is not so trivial, that it is not a mere super-

lísimo de la condición del ser humano. Claro que no es tan fácil ser un verdadero ser humano, ni tener una sensibilidad capaz de recibir los nuevos estímulos que esos sentidos que aprenden le envían. Tal vez por eso el arte, que debiera ser para todos, no acaba de ser nunca más que para los que de verdad quieren apreciarlo y se acercan a él con esa voluntad de aprovechar su magisterio. El del artista y el del propio arte porque éste acaba por tener algo de lo azaroso del mensaje lanzado en una botella, sin estar nunca seguro de su receptor, o si ni siquiera lo habrá. No confiemos sólo en que el mar en su reflujo

structure that is unnecessary to man. Perhaps only a few people know that they need it, but this does not imply that it is not also necessary for those who do not know it. After all, artistic activity is one of the few things that are exclusive to humans as opposed to animals in general. If somebody dedicates all his time, his life and his talent to art, it is because he considers it to be more than a simple, banal entertainment. Even if he were the only one to see things this way, it will have been worthwhile for him. But there can be little doubt that an artist's work can also improve the human quality of others. And this is not only one of the loftiest missions of art within the grasp of a privileged few, but it is one of the few things that make the world inhabitable and the human condition tolerable.

When speaking of Teixidor, it is perfectly possible to use the occasionally worn-out but always expressive term of *maestro* to designate him. There can be no doubt about Teixidor being a Master

in the way he exercises his art/craft with absolute mastery. But he is also a Master in the sense that the term "trainer" has in the teaching profession. People can learn from the great Masters; perhaps Masters do not stop to teach us directly, but if we want to, we can learn from them. It is an education in sensitivity that requires one to start by training the senses. It is in this sense that the word Master can be used to define the example of a great artist. And no matter how worn-out the word is, or how many times it has been used incorrectly, we must understand that it is still very important because a Master, a real Master, broadens his art, thereby educating our senses and enabling them, through new vibrations, to reach to the bottom of that sensitivity that is beyond the senses and is a special heritage of the human condition. Obviously, being a real human and having the sensitivity needed to receive the new stimuli that those learning senses are emitting is not always easy. Perhaps this is why art, which should be for

haga llegar esas botellas sin destinatario concreto. Antes bien, acerquémonos más a los autores y las obras que son capaces de guiarnos por ese laberinto estético en el que no siempre tenemos presente que son nuestros sentidos los que tienen que aprender para que nosotros podamos sacar algún provecho. Sin duda Jordi Teixidor contribuye decisivamente al aprendizaje de nuestros sentidos y al ensanchamiento de nuestra sensibilidad. Sin duda, es uno de esos pocos.

everyone, always ends up being for those who really want to appreciate it and who approach it with the intention of making the most of the teachings of the artist and of art itself; for it ends up having something of the element of chance that is a feature of the message in a bottle, in which one never knows who the receptor will be or, indeed, if there will be a receptor. Let us not place all our faith in the ebb and flow of the sea to make these bottles reach their unspecified addressees. It would be better if we drew closer to the authors and the works that are capable of guiding us through that aesthetic labyrinth in which we do not always remember that it is our senses which must learn so that we can benefit from the experience. Undoubtedly, Jordi Teixidor is making a decisive contribution towards the education of our senses and the broadening of our sensitivity. Undoubtedly, he is one of the few who is doing this.

