

El lugar
de la
ausencia

EL LUGAR DE LA AUSENCIA

MARILYN ZEITLIN

emerged from the retrospective of thirty years of Jordi Teixidor's work¹ assailed by the question, "What is consciousness?" The question was not about the process of perception, which has to do with the optic nerve, but with the breadth of mind and the way that it encompasses emotion and physicality.



YELLOW BANDS II / BANDAS AMARILLAS II, 1992.

I felt in a palpable way the wonderment of the Heideggerian question of how it is that the phenomena of the world can be comprehensible to our understanding.

I had found myself unable to tear myself away from *La ausencia*². I am not sure what I was thinking or doing other than examining the painting closely, tracing accidents on the surface, imagining what it was like to make that mark, to be captured by the rhythm of the brush strokes, following leads on the surface of the paintings to others beneath, measuring the two main elements of the work against one another, to finally settle in on the closure

of paint near the lower left quadrant in the blue field.

Later, outside, Teixidor asked why I had spent so much time with this painting, whether I liked it. I told him that I loved it and I hated it. This is strong emotion, at both extremes. It is a great painting in terms of its beauty, its resolution of formal issues that Teixidor handles, and in its relationship of homage to the masters of the New York School, and its independence from them. But why it commanded my total attention unrelentingly, I cannot explain.

¹ At IVAM Centre Julio González, Valencia, Spain, February 27-May 18, 1997, documented in *Jordi Teixidor*, Valencia, 1997.

² *La ausencia II*, 1992, oil on linen, 190 x 190 cm., coll. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.

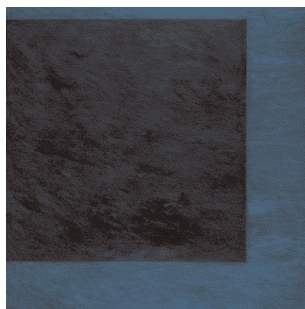
EL LUGAR DE LA AUSENCIA

MARILYN ZEITLIN

Al salir de la exposición retrospectiva de 30 años de obra de Jordi Teixidor¹, me asaltó la pregunta: "¿qué es el conocimiento?". La pregunta no se refería al proceso de percepción, que tiene que ver con el nervio óptico, sino a la dimensión de la mente y su forma de conjuntar emoción y fisicalidad. Se me hizo patente la disquisición Heideggeriana acerca de como el mundo de los fenómenos puede ser aprehendido por el entendimiento.

Me costó separarme de *La ausencia*². No sé bien que estuve haciendo o pensando que no fuera observar minuciosamente el cuadro, rastreando los accidentes en la superficie, intentando imaginar lo que sería ejecutar aquel trazo, verse prendido por el ritmo de las pinceladas, siguiendo huellas en la superficie del cuadro que llevaban a otras huellas más profundas, comparando entre sí los dos elementos principales de la obra para detenerme finalmente en la mancha del campo azul hacia la parte inferior izquierda del cuadro.

Tras abandonar la exposición, Teixidor me preguntó si me gustaba el cuadro y por qué había pasado tanto tiempo frente a él. Le respondí que había sentido una mezcla de emociones fuertes: me encantaba y a la vez lo odiaba. Se trata sin duda de un gran cuadro en belleza y resolución formal - aspectos estos últimos que Teixidor domina - y en lo que supone de homenaje a los maestros de la escuela de Nueva York frente a los que pese a todo mantiene su independencia; y con todo, todavía me veo incapaz de explicar la razón por la que aquel cuadro atrapó mi atención hasta ese punto.



ABSENCE II / LA AUSENCIA II, 1992.

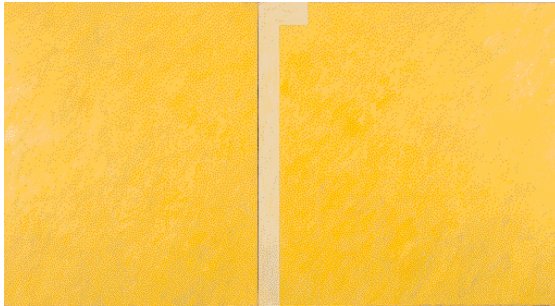
¹ En el Centre Julio González del IVAM. Valencia, España, 27 de febrero a 18 de mayo de 1997. Ver catálogo *Jordi Teixidor*, Valencia, 1997.

² *La ausencia II*, 1992, óleo sobre lienzo, 190 x 190 cm, colección del Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.

Abstraction and the Aniconic Tradition

The paintings of Jordi Teixidor raise the question of how the artist contacts his own interiority, and then makes a work of art that encapsulates that interiority in a visible form; and how that interiority is made comprehensible through the perception of someone looking at the work of art. The question goes to the heart of the relationship between the artist and the one who is looking at the work, and to the nature of abstraction. Teixidor's work, generously, takes us beyond the question, evoking a number of hypotheses in response to it and to other issues related to the special nature of abstraction in art.

Some sources of abstraction have come to be accepted as canonical. Abstraction can be a manipulation from the observable world, as in Willem de



UNTITLED / S / T, 1990.

Kooning's figures of women; schematic or symbolic representation, as in the early, biomorphic works of Mark Rothko; a recording of the drama of painting, as in the works of Jackson Pollock.

Abstraction can be invented images. Brush strokes or marks can be the expressive vocabulary, conveying invisible forces as diverse as pure energy, concepts of physics, the human psyche, or the orgones of Wilhelm Reich. Abstraction serves to depict the Void, as in Ad Reinhardt or Zen painting, or pure feeling or spirituality, as in Vassily Kandinsky. The quest for pure form, surface, or light appears in the white paintings of Robert Rauschenberg, the encaustic paintings of Brice Marden, or the subtly quivering lines of Agnes Martin. All these approaches share two things: a recognition of the physicality of the painting, as a verb and as a noun. It is not a window through which we see another reality: it is the other reality. And this stance launches two seemingly opposite attitudes toward the spiritual: one that claims that the painting is the painting and

Abstracción y tradición a/ icónica.

Los cuadros de Jordi Teixidor plantean la cuestión de cómo el artista entra en contacto con su propia interioridad como paso previo a la ejecución de una obra de arte, que a su vez dará forma visible a dicha interioridad y cómo esta se revela a la percepción de quien contempla una obra de arte. La cuestión apunta a la esencia misma de la relación entre artista y espectador y a la propia naturaleza de la abstracción. En un alarde de generosidad, la obra de Teixidor va incluso más allá al proponer una serie de hipótesis en respuesta a todo ello y a otros aspectos relacionados con la especial naturaleza de la abstracción en el arte.

Algunos modelos de abstracción han llegado a convertirse en cánones. La abstracción puede ser una manipulación desde el mundo observable, como en las figuras femeninas de Willem de Kooning; representación esquemática o simbólica, como en las primeras y biomórficas obras de Mark Rothko; una plasmación del drama de pintar, como en las obras de Jackson Pollock... La abstracción puede consistir en imágenes inventadas y las pinceladas o trazos ser el vocabulario expresivo que transmite poderes invisibles tan diversos como la energía pura, conceptos de física, la psique humana o los orgones de Wilhelm Reich. La abstracción sirve para pintar el vacío, como en Ad Reinhardt o en la pintura Zen, o el puro sentido de la espiritualidad, como en Vassily Kandinsky. La búsqueda de la forma, superficie o luz puras aparece en las pinturas blancas de Robert Rauschenberg, las pinturas a la encáustica de Brice Marden o en el sutil temblor de las líneas de Agnes Martin. Esta diversidad de enfoques coincide sin embargo en el reconocimiento de la condición física, tanto de la acción de pintar, como de la pintura misma. La pintura no es la ventana por la que contemplamos otra realidad: es la otra realidad. Esta visión origina dos actitudes, aparentemente opuestas, hacia lo espiritual: una que proclama que la pintura es pintura y nada más que eso; y otra que defiende que la pintura - en su falta de concreción - permite al espectador reflexionar en una forma que podríamos denominar espiritual. La capilla de Rothko, con sus enormes pinturas abstractas dispuestas en un octógono, viene a ejemplificar la fusión de las dos

nothing more. The other that claims that the painting, in its lack of specificity, allows the viewer to reflect in a way we call spiritual. The Rothko Chapel, with its huge abstract paintings arranged in an octagon, exemplifies the fusion of the two: the physicality of the paintings looms over us, and at the same time, the totality evokes a sense of the spiritual³.

The association between abstraction and the spiritual has a venerable history⁴. That relationship, like the analogy between abstract visual art and music, attempts to explain all that is ineffable in abstract art by analogizing it to the larger ineffabilities in the realm of the spiritual. This explanation is not so



CONTRADICTIONS V (THE SAND OF THE TEMPLE)
LAS CONTRADICCIONES V (LA ARENA DEL TEMPLO),
1994.

much an answer as storage of the question. It places abstract art above analytic examination, in the apse. Surely appreciation of abstract art should not require an act of faith, and it is counterproductive to understanding to cloak this art in any additional degree of mystery. Teixidor is unabashed in his acknowledgment that spiritual content is among his chief underlying concerns. But his idea of spiritual is one that leans toward the mind, not toward a sense of the spiritual as faith or ritual. Teixidor's concept of the spiritual and its relationship to his work is in the mode of Mark Rothko,

Ad Reinhardt, Barnett Newman, and other members of the New York School at mid-century. Teixidor says that he wishes to make work that engenders reflection— an important word for Teixidor— but he also acknowledges his connection to what he refers to as "la mistica." The balance between reflection, which implies thought, and the mystic, which refers to a kind of truth beyond proof and even to direct communication with divinity, suggests longing for and at the same time skepticism about the spiritual. Composer Ralph Vaughn Williams

³ Even for the most skeptical, this space conveys something extraordinary. Sue Coe, so utterly grounded in the temporal world, the least likely artist, I thought, to respond to it, entered and said, "These paintings were made for God."

⁴ A compendious treatment of this theme can be found in the catalogue *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art and Abbeville Press, New York, 1986.

actitudes: la condición física de las pinturas es un hecho palpable y evidente, pero, a la vez, el conjunto despierta un sentido de lo espiritual³.

La asociación entre abstracción y espiritualidad tiene una larga historia⁴. Esa relación - como la existente entre arte abstracto y música - intenta hacer comprensible todo lo que de inefable tiene el arte abstracto, por analogía con los misterios aun mayores del reino del espíritu. Más que una respuesta, esta explicación deja de soslayo la cuestión para colocar el arte abstracto, religiosamente, por encima de todo análisis. Apreiciar el arte abstracto no debería requerir un acto de fe; y es contraproducente para su entendimiento recubrirlo de un grado más de misterio.

Teixidor no tiene reparos en reconocer que el contenido espiritual está entre sus preocupaciones capitales, pero en un sentido que nada tiene que ver con ritos o creencias, sino con un proceso de introspección mental. En él, el concepto de espiritualidad y la relación de esta con su obra están en la línea de Mark Rothko, Ad Reinhardt, Barnett Newman y otros miembros de la escuela de Nueva York de mediados de siglo. Teixidor afirma que desea hacer una obra que provoque la reflexión - una palabra importante para él - pero es también consciente de su conexión con lo que él denomina "la

mística". El equilibrio entre reflexión - sinónimo de pensamiento - y mística - un tipo de verdad que está más allá de lo que se puede probar, y que se refiere incluso a la comunicación directa con la divinidad - sugiere un ansia espiritual no exenta, sin embargo, de escepticismo. El compositor Ralph Vaugh Williams expresa esta mezcla de anhelo y duda en su oratorio de Navidad, *Hodie*, que describe a los Reyes Magos dirigiéndose hacia el lugar de la Natividad "esperando que sea verdad."



CONTRADICTIONS VI (THE LAMENT OF THE PROPHET)
LAS CONTRADICCIONES VI (EL LAMENTO DEL PROFETA),
1994.

³ Este espacio transmite algo extraordinario incluso a los más escépticos. Alguien con los pies tan en tierra como Sue Coe, la artista de la que menos sospeché que pudiera reaccionar a ello exclamó al entrar "Esas pinturas se hicieron para Dios"

⁴ Este tema está profusamente tratado en el catálogo *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art and Abbeville Press, Nueva York, 1986.

^{*} Nota del traductor: en español en el original.

expresses this longing mixed with doubt in his Christmas oratorio, *Hodie*, describing the Three Kings impelled to the place of the Nativity "hoping it might be so."

The sense of equilibrium between these two poles— one toward spiritual meaning, the other toward skepticism— is palpable on the paintings themselves. Adding the inexplicable in art to the inexplicable of the spiritual brings us into confrontation with a strong dose of the irrational. Further, suspicion of beauty is strong enough without attaching it to the veil before the face of God, with its self-validation.



CONTRADICTIONS V (THE SHADOW OF THE ALTAR)
LAS CONTRADICCIONES V (LA SOMBRA DEL ALTAR),
1994.

Teixidor's work aligns with modernism, its most utopian and high-minded aspect. And, of course, the paintings look like high modernism. But it is my thesis that he arrives at the painting he pursues not merely through stylistic affinity with the practitioners of abstract expressionism, but because he shares with them a common basis for his work. Among these concerns are certainly formal considerations. Perhaps more vital is an attitude toward expression: about what can and should be expressed, and about a methodology for contacting one's own subjectivity and crystallizing it in a work of

art from which the person face to face with the painting can experience a sense of the artist's subjectivity and perhaps also something of his or her own subjectivity.

A crucial source of abstraction is in the process of purging of what Clement Greenberg calls literary content. The artist engages in this purging to eliminate narrative or image as so much clutter, to conduct a "search of the absolute," through which "the avant-garde has arrived at 'abstract' or 'non-objective' art..."⁵ The absolute may not be god, but it comes close to implying the legitimacy of abstract art as the embodiment of a non-narrative religious iconography. Again and again, abstract painting is said to be imbued with spiritual content.

⁵ Clement Greenberg's essay, "Avant-Garde and Kitsch," which is still among the defining documents of modernist painting, was first published in what was at that time a Trotskyist publication, *Partisan Review*, vol. VI, no. 5, 1939, pp. 34-39.

El sentido de equilibrio entre ambos polos - uno inclinado hacia lo espiritual, el otro hacia el escepticismo - es palpable en las propias pinturas. Lo inexplicable en el arte, unido a lo inexplicable en lo espiritual, nos enfrenta a una fuerte dosis de irracionalidad. Es más, la belleza latente es lo suficientemente fuerte sin necesidad de situarla en el dominio de lo sobrenatural para justificarla.

La obra de Teixidor es contemporánea en el sentido más utópico y elevado del término, y no sólo lo es, sino que también lo parece. No obstante, mi tesis es la de que él consigue llegar a la pintura que persigue no solo por su afinidad estilística con los protagonistas del expresionismo abstracto, sino porque comparte con ellos una base común. Entre las preocupaciones compartidas hay ciertas consideraciones formales y quizás la más definitoria sea una actitud común sobre lo que puede y debe expresarse y plasmar en una obra de arte para que el espectador consiga vivir algo de la subjetividad del artista, y quizás incluso, algo de su propia subjetividad.

Una fuente crucial de abstracción radica en el proceso de eliminación de lo que Clement Greenberg denomina contenido literario. El artista se embarca en este proceso descartando narración e imagen como elementos superfluos, en una "búsqueda de lo absoluto" a través de la que "la vanguardia llega al arte 'abstracto' o 'no objetivo...'"⁵ Puede que al hablar de lo absoluto no lo estemos haciendo de dios, pero de lo que sí se está cerca es de plantear la legitimidad del arte abstracto como la encarnación de una iconografía religiosa no narrativa. Se ha dicho hasta la saciedad que la pintura abstracta está imbuida de contenido espiritual.

A propósito de ello podemos traer a colación las siguientes palabras sobre Mark Rothko: "Rothko valora la cualidad de 'inmanencia' del espíritu - uno y completo - que habita nuestro interior."⁶ O las del frecuentemente citado Barnett Newman, "En lugar de hacer catedrales de Cristo, el hombre o 'la vida',

⁵ El ensayo de Clement Greenberg "Avant-Garde and Kitsch" - hasta hoy, uno de los documentos más clarificadores sobre la pintura moderna - se editó por primera vez en la por entonces publicación trotskista *Partisan Review*, vol.VI, nº 5, 1939, pp. 34-39.

⁶ Cita de William Seitz en *About Rothko*, Dore Ashton, Nueva York, 1983, ps.126-127.

Look at these words about Mark Rothko: "Rothko values the quality of 'immanence,' of spirit which is indwelling, unified, complete."⁶ Or Barnett Newman, famously quotable, saying, "Instead of making cathedrals out of Christ, man, or 'life,' we are making it out of ourselves, out of our feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete..."⁷

The Irascibles, the generation of Abstract Expressionists that included Rothko and Newman, was deeply marked by the poetic and philosophic attitudes of Romanticism. The sublime, first exalted in the Enlightenment, held center stage in the nineteenth century. The sublime dwarfed the onlooker, who stood in awe, like the wanderer in Caspar David Friedrich's famous painting⁸ – of nature, mortality, beauty, often with the three entwined. The view of the artist is often as a combatant in the studio, facing the task of making the work, and in society, as an outsider in a world of bourgeois values that meagerly rewarded and often despised the artist. The modernist version can take shape in Ad Reinhardt, an aesthetic moralist, self-styled outsider, and political pugilist. Yet even Reinhardt, as hard-boiled as he pretended to be, created his own credo, drawn toward the Tao⁹, to codes that reduce to oneness or the void¹⁰.

What is seen on the canvas of these modernists is non-specific, a state that allows for open-ended feeling, either in the viewer's reading of the artist's feeling or in allowing the viewer to respond with whatever emotion or thought the painting may evoke. It is unavoidable to ask whether we respond to the works in the way we do because we have been taught to do so, or whether there is in fact something in the work that triggers the response¹¹.

⁶ William Seitz quoted in Dore Ashton, *About Rothko*, New York, 1983, pp. 126-27.

⁷ Originally published in "The Sublime is Now," in *Tiger's Eye*, vol. 1, no. 6, Dec. 1948, pp. 51-53.

⁸ Caspar David Friedrich, *Die Wanderer über die Nebelmeer*, 1818, coll. Kunsthalle, Hamburg.

⁹ Written by Lao-tzu in about the sixth century B.C., the *Tao te ching* is variously translated. "The Tao that can be followed (tao'd) is not the true Tao. The name that can be named is not the true name." In its refusal to define the truth, this document seems perfectly suited to the spiritual notion of abstraction. This is my own translation.

¹⁰ Written by Reinhardt in 1964 and quoted in Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt*, New York, 1981, p. 186.

¹¹ In a recent exhibition of the works of Rothko at the Menil Collection, Houston, Texas, I was approached by a young couple who asked why these paintings were so important. I had to wonder what they would have thought or felt had I not suggested what they might or should feel. The exhibition is documented in David Anfam and Carol Mancusi-Ungaro, *Mark Rothko: The Chapel Commission*, Houston, 1996.

las estamos haciendo de nosotros mismos, de nuestros sentimientos. La imagen que producimos es aquella de la revelación real y concreta que se explica por sí misma...⁷

La generación del Expresionismo Abstracto que comprendía a Rothko y Newman, llamada de los Irascibles, se vio fuertemente influenciada por la poética y las actitudes filosóficas del Romanticismo. Lo sublime, que ya había sido exaltado en la Ilustración, ocupó un lugar de honor en el siglo XIX. Lo sublime empequeñecía al espectador que se veía reducido a una posición de temor reverencial -como en el caminante del famoso cuadro⁸ de Caspar David Friedrich- frente a la naturaleza, la muerte y la belleza y con frecuencia frente a la unión de los tres. La imagen del artista es a menudo la del combatiente que se enfrenta en su estudio a la tarea de realizar su trabajo, y que en sociedad es un marginado en un mundo de valores burgueses que le recompensa parcamente y con frecuencia le desprecia. Probablemente la versión moderna se encarna en Ad Reinhardt, un moralista estético, que se definió a sí mismo como marginado y pugilista político. Y hasta Reinhardt, que se las daba de duro, creó su propio credo, orientado hacia el Tao⁹, hacia códigos que reducen a la unidad o al vacío¹⁰.

Lo que se ve en los lienzos de estos pintores contemporáneos es algo inespecífico, un estado que permite un sentimiento abierto: sea en la lectura que el espectador hace de los sentimientos del artista, sea al permitir que el espectador responda con la emoción o el pensamiento evocados por el cuadro. Resulta inevitable preguntarse si respondemos a las obras en la manera en que lo hacemos porque se nos ha instruido para ello, o si hay algo en las obras mismas que provoca la respuesta¹¹.

⁷ En un principio publicada en "The Sublime is Now" en *Tiger's Eye*, vol.1, n°6, dic.1948, pp.51-53.

⁸ Caspar David Friedrich, *Die Wanderer über die Nebelmeer*, 1818, colección Kunsthalle, Hamburgo.

⁹ El *Tao te ching* escrito por Lao-tse en torno al siglo VI a.C., ha sido interpretado de varias maneras. "El Tao a seguir (tao'd) no es el verdadero Tao. El nombre que puede nombrarse no es el verdadero nombre". Mi interpretación personal es la de que en su negativa a definir la verdad, este documento parece adecuarse totalmente a la noción espiritual de abstracción.

¹⁰ Escrito por Reinhardt en 1964 y citado en *Ad Reinhardt*, Lucy R. Lippard, Nueva York, 1981, p.186.

¹¹ En una reciente exposición de la obra de Rothko en la Menil Collection de Houston, Texas, se me acercaron dos jóvenes para preguntarme por qué aquellas obras eran tan importantes. No tuve más remedio que preguntarme sobre lo que habrían pensado y sentido si yo no les hubiera sugerido lo que podrían o tenían que sentir. El catálogo de esta exposición es *Mark Rothko: The Chapel Commission*, David Anfam y Carol Mancussi-Ungaro, Houston, 1996.

Where is the spiritual in the painting? Point to the place on the canvas. Neither an attempted narrative reading nor formal analysis take us very far. Teixidor, like Reinhardt, occasionally uses a cruciform formal arrangement, and his titles point us toward spiritual association. But, in the paintings themselves, the clues are sparse indeed.

When we look for the source of spirituality, as any responsible skeptic must, it eludes us, as perhaps is inevitable and may even be for the best.



RED / Rojo, 1995.

With the incineration of the utopian and other romantic notions of modernism, to validate the spiritual burden of the work unquestioningly is unacceptable. Yet, in my first encounter with Teixidor's work, I was unable to dismiss it as merely beautiful. How does one demystify the immanence that has come to be associated with much abstract painting? If we empty the work of art of meaning in the narrative, autobiographical, representational sense, it can then mean anything else. One place that Teixidor's work leads me is to conjecture that abstraction is engendered from the aniconic impulse that veils the image of the most sacred behind silence. Prohibitions against speaking the name of God, against depicting the

visage of God, cut across Islam, which never relinquishes to icons, Judaism, which forbids graven images, early Christianity, and early Buddhism¹².

Pattern is the release for the sign of the holy in Islamic tradition. In the Alcazar in Sevilla, in a room that soars to a dome, text twines around the perimeter. The linear vine of language may be impenetrable to the viewer, but it delights the eye, carrying it around the room again and again. Perhaps one word is recognizable, that of the name of God. In a language indecipherable to many, it is without sound, yet, the "meaning" of the words is manifest in the

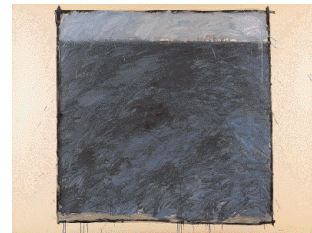
¹² In the fundamentalist Buddhist tradition of Theravada, representations of the Buddha are still proscribed.

¿Donde está lo espiritual en la pintura? ¿En qué lugar del cuadro? No hay tentativa de lectura narrativa ni análisis formal que consigan aclararlo. Al igual que Reinhardt, Teixidor utiliza a menudo una disposición formal cruciforme y sus títulos permiten establecer asociaciones de tipo espiritual, pero en las pinturas en sí, los indicios de espiritualidad son verdaderamente escasos.

Cuando buscamos - como es obligación de cualquier escéptico responsable - la fuente de la espiritualidad, quizás inevitablemente y quién sabe si por suerte, esta se muestra esquiva. El entierro de las utopías y de otras nociones románticas de la modernidad ha hecho inaceptable la justificación de la carga espiritual de una obra sin cuestionarla, y aun así, en mi primer encuentro con la obra de Teixidor me resultó imposible descartarla como simplemente bella .

¿Cómo desmitificar esa inmanencia que suele ir asociada a gran parte de la pintura abstracta? Al vaciar la obra de arte de significado narrativo, autobiográfico o representacional, esta podrá entonces adquirir cualquier otro significado. A lo que sí me lleva la obra de Teixidor es a conjeturar que la abstracción tiene su origen en el impulso a/cónico que oculta tras el silencio la imagen de lo más sagrado. Las prohibiciones de nombrar a Dios, de representar el rostro divino, están presentes en el Islam, que nunca se rindió a los iconos, en el Judaísmo, que prohíbe los idolos, o en el Cristianismo o el Budismo primitivos¹².

La representación de lo sagrado en la tradición islámica se lleva a cabo por medio de la ornamentación. En el Alcázar de Sevilla hay una sala que se eleva hasta una cúpula en torno a cuyo perímetro se va trenzando una escritura. Es posible que la trama lineal del lenguaje sea impenetrable para el espectador, pero es un goce para la vista que se deleita en ella sin poderla abandonar. Hay quizás una palabra que se puede reconocer: el nombre de Dios. Se trata de un lenguaje mudo e indescifrable para muchos, y sin embargo, el significado de las palabras se revela en el espacio mismo. En lugar de lenguaje, el sonido de una



BLUE PAINTING I / PINTURA AZUL I, 1986.

¹² En la tradición budista fundamentalista de Theravada, la representación de Buda está aún prohibida.

space itself. Instead of language, the sound of a single drop of water fills the space so palpably that one senses its ripples. As it recedes toward silence, one anticipates the next drop. It means nothing.

Aniconic proscription produces peculiar and often charming circumlocutions. In the Buddhist tradition, for example, the presence of the deity is indicated under the metonymy of a footprint of the Buddha¹³, by a golden deer¹⁴, by the Wheel of the Law¹⁵, or by a stupa, a burial mound placed to commemorate the interment of any holy man¹⁶. It becomes a more specific signal, as the tomb of the Buddha, and by logical extension, any stupa serves as a sign of the presence of the Buddha. At Borobudur in Central Java¹⁷, levels of human spiritual development are shown from the most crass to the most elevated in sculptural reliefs on stacked layers of a giant three-dimensional mandala. Up higher, events in the life of the Buddha are depicted. Everything but the god, that is. On the plaza at the top is a bell-shaped dome surrounded by seated Bodhisattvas— beings who have achieved Buddhahood but opt to stay around until all of us have achieved our own Buddhahood, to help along those of us less adept at or committed to perfecting ourselves. What is in the dome? Nothing. It is empty. Is it not there because it is beyond representation? Because, in fact, the Buddha is not localized in one representation and in human form? What is most important is not there. And what is most important about it is that it is not there. The not-thereness of it is the point.

¹³ Examples sometimes become independent cultobjects, such as the footprint at Angkor Wat, Cambodia, from the twelfth century.

¹⁴ In one of the many *jataka* tales of the life of the Buddha, he is an incarnation as a golden deer who rescues a drowning man. The man reports what he has seen to a greedy king who then hunts him. But the king's retainers tell the king of the man's ingratitude, and then the king venerates the deer. An example from the second century B.C. is on a stone pillar at Bharhut, Madhya Pradesh, India.

¹⁵ The Wheel of the Law often appears combined with other images: on the bottom of the Buddha's foot, on a stupa, or atop a temple roof as on the Jokhang at Lhasa, built in the seventh century. Prayer wheels, characteristically used in Tibetan Buddhism, are literal interpretations of the notion that the doctrine or law is a wheel and must be turned in order to be activated. These can be hand-carried devices that look something like a toy top or as monumental as a giant water-wheel, where natural forces activate the doctrine.

¹⁶ Stupas from the third century B.C. include that at Sanchi, Madhya Pradesh, India, and nearly contemporaneous examples in Sri Lanka. The stupa transmutes into the more familiar pagoda form, ever lighter and more elegant, as Buddhism moves eastward across Burma, Thailand, Cambodia, China, and Japan.

¹⁷ Built in the eighth and ninth centuries, this stupa is a three-dimensional mandala and is alloyed with the autochthonous image pre-dating Buddhism of the sacred mountain.

simple gota de agua llena el espacio tan palpablemente que se sienten hasta las ondas que provoca al caer; y al hacerse de nuevo el silencio, podemos adivinar la siguiente gota. Esto significa nada.

La prohibición de la representación icónica produce extrañas circunlocuciones a veces, no exentas de encanto. En la tradición budista, por ejemplo, la presencia de la divinidad se indica por la metonimia de una huella de Buda¹³, por un ciervo dorado¹⁴, por la Rueda de la Ley¹⁵, o por un stupa, un montículo funerario erigido como sepulcro de un hombre sagrado¹⁶. Los stupas se han convertido en signo de la tumba de Buda y por extensión lógica, cualquier stupa ha pasado a ser símbolo de su presencia. En Borobudur, en el centro de Java¹⁷, los niveles del desarrollo espiritual - del más mundano al más elevado - se representan por medio de relieves escultóricos sobre las capas de un mandala tridimensional. Un plano elevado refleja todo lo acontecido en la vida de Buda, pero sin la imagen del dios mismo; en el espacio de la parte superior hay una cúpula campaniforme rodeada de Boddhisattvas sentados, seres que han alcanzado el nivel de Buda pero que permanecen ahí, esperando a que todos y cada uno de nosotros lo alcancemos, y a la vez asistiendo a los menos preparados o comprometidos de entre nosotros a perfeccionarnos. Y, ¿qué hay en la cúpula? La respuesta es, nada, está vacía. ¿Se debe la ausencia de la divinidad a la imposibilidad de su representación? Porque lo que es cierto es que Buda no está localizado en representación ni en forma humana alguna. Lo fundamental no está allí, y lo que es más importante sobre ello es precisamente esa ausencia: la clave está en el no estar.

¹³ Algunos ejemplos acaban convirtiéndose en objetos de culto independientes, como en el caso de la huella del siglo doce de Angkor Wat en Camboya.

¹⁴ En uno de los innumerables *jatakas* sobre la vida de Buda, este aparece encarnado en un joven ciervo que salva a un hombre de morir ahogado. El hombre cuenta lo sucedido a un rey avaricioso que planea cazar el ciervo, pero el séquito real advierte al rey sobre la ingratitud del hombre, tras lo que el rey decide venerar al ciervo. Un ejemplo del siglo II a.C. puede encontrarse en Bharhut, Madya Pradesh, India.

¹⁵ La Rueda de la Ley surge muchas veces en combinación con otras imágenes: en la parte inferior del pie de Buda, sobre un stupa, sobre el tejado de un templo como en el Jo-Khang de Lhasa, construido en el siglo VII... Las ruedas de oración, características del Budismo tibetano, son interpretación literal de la noción de que la doctrina o ley es una rueda que necesita girar para activarse. Se trata de artefactos que pueden llevarse en la mano como si fueran peonzas, o gigantescos como molinos de agua. En estos últimos, las fuerzas de la naturaleza son las encargadas de activar la doctrina.

¹⁶ Stupas del siglo III a.C. son los de Sanchi en Madya Pradesh, India, existiendo ejemplos casi contemporáneos en Sri Lanka. Los stupas se convierten en pagodas - formas más familiares, ligeras y elegantes - con la extensión hacia el Este del Budismo, que fue adoptado por Birmania, Tailandia, Camboya, China y Japón.

¹⁷ Construido durante los siglos VIII y IX, este stupa es un mandala tridimensional que se mezcla con la imagen autóctona pre-Budista de la montaña sagrada.

Painting Toward Perfection

Teixidor reflects his own version of painting the notthereness by saying that he wants "to paint the non-painting"¹⁸. I think that he means that he wants to paint the painting that, like the absent Buddha at Borobudur, goes beyond painting entirely, so far in the direction of rarification, that it is not. But he still wants to paint it, and this is important. In part, I take his statement to mean that he wants to efface himself, to erase the ego, as much as possible, from the work. Teixidor says this in a way very different from the prevailing canon



UNTITLED / SIN TITULO, 1995.

regarding the contingency of the self. He says it with humility. He strives for the least amount of bravura, the least amount of spectacle, constantly monitoring his work and drawing off anything that he suspects of arrogance. But finally, I think Teixidor means that the painting exists in the mind. It is there that it can be perfect. And it is toward perfection, no less, that he reaches. In his paintings, Jordi Teixidor offers a parallel to the concept of perfection in the writing of Theodor Adorno and Walter Benjamin. Teixidor says that each painting is his best shot at perfection. He has said that his mission is to make the best painting he can make.

Nothing more. And, as if this were not enough, he sets himself this modest task while disallowing "soberbia," pretension, hubris. And he acknowledges the necessity of failure.

The aspect of modernism that Teixidor perpetuates, beyond stylistic resemblance, is a stubborn utopianism expressed in the mere suggestion of striving for perfection. The artist performs a social function by creating a perfect work of art, thus affirming that perfectability is conceivable. In the first few moments that I saw Teixidor's work, I was angry. I found it

¹⁸ Unless otherwise noted, all quotations from the artist are from personal interviews during March 1997 or from letters written July 1996/July 1997.

Pintura hacia la perfección

Teixidor refleja su propia versión de la pintura del no estar al afirmar que lo que él aspira es a “pintar la no-pintura”¹⁸. Con ello, creo que lo que intenta poner de manifiesto es su deseo de pintar el cuadro que - como el Buda ausente de Borobudur - superando los límites de la pintura, llegue - en su proceso de rarificación - al estado de no ser. Pero aun así, lo importante es su deseo de pintarlo, lo que en parte interpreto como la voluntad de eliminarse a sí mismo, borrando en su obra, en la medida de lo posible, todo rastro de su propio ego. Con toda humildad, Teixidor no expresa esta voluntad conforme a lo que dicta el canon dominante en lo que se refiere a la contingencia del ser; sino que se esfuerza por reducir al mínimo el brillo o el espectáculo, siempre pendiente de que su obra se vea libre de cualquier sospecha de arrogancia. Pero finalmente, creo que lo que demuestra es que la pintura existe en la mente, el lugar donde la perfección es posible.

Y es hacia la perfección, nada menos, hacia donde él apunta. Sus pinturas muestran un paralelismo con el concepto de perfección de los escritos de Theodor Adorno y Walter Benjamin. Teixidor dice que con la perfección como meta, entrega a cada cuadro lo mejor de sí mismo. En sus propias palabras, su cometido es la de realizar el mejor cuadro de que sea capaz. Nada más. Y por si no fuera suficiente, se fija a sí mismo esta tarea sin el menor asomo de soberbia**, pretenciosidad o prepotencia, es más, aceptando la necesidad del fracaso.

La mera intención de luchar por la perfección denota un rasgo de contemporaneidad en el que - por encima de las coincidencias estilísticas - Teixidor insiste: la negativa a renunciar a la utopía. El artista cumple una función social



UNTITLED / SIN TITULO, 1995.

¹⁸ Todas las citas del artista pertenecen a entrevistas personales realizadas en marzo de 1997 o tomadas de cartas escritas entre julio de 1996 y julio de 1997. Se indicará expresamente cuando sea otra la procedencia.

** Nota del traductor: en español en el original.

unforgivable that an artist of his obvious intelligence and ability would do THAT while the world crumbles around our ears. But by the time that he had made coffee and come back into the studio, I was convinced, though I was not yet sure of what.

Beyond the obvious role that the perfect work of art plays as a gift to the world, one enjoyed for its beauty or whatever attribute is perfected, the artist, like the painter-priest in Andrei Tarkovsky's *Andrei Rublev*, in persisting in creating beauty, makes a political statement, a protest against and an antidote to the barbarism that surrounds him. But perhaps more apposite to Teixidor, the work of art serves as a declaration of faith in the potentiality of perfection.

In the aesthetic theories of Benjamin and Adorno, writing in the shadow of the horrors of the Second World War, this role of art and the aiming toward perfection figures importantly. Adorno cites that even an abstract work of art, with no explicit social or political content, contains a utopian promise, reminding us, through its perfection, that the world could be a better place: "It could be thus!" It is also an implicit imperative: we could perfect the world. It is the least that we can do. If perfection can be conceived in the work of art, why not in the society or the world as a whole?

Adorno tells us why not. Just as we reach out toward the perfect work of art, it is snatched away. It is just a work of art. While, perhaps, the work of art may be "the only remaining medium of truth in an age of incomprehensible terror and suffering,"¹⁹ and while a work of art can rise above the chaos of antagonisms and barbarity we have come to accept as normal, it cannot promise to eliminate those brutalities. "Every work of art pretends to be the totality it can never become."²⁰ It is restricted to its own realm, that of art, and cannot heal the ills of the larger society.

This final failure of the work of art, bound as it is in its being no more than a work of art, echoes in Teixidor's insistence upon the place of failure. He

¹⁹ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, London, 1970, p. 27.

²⁰ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, 1990, p. 353.

al crear una obra de arte perfecta, en lo que en sí mismo constituye una afirmación de la factibilidad de la perfección. Nada más ver la obra de Teixidor por vez primera tuve una sensación de enfado al parecerme imperdonable que, mientras el mundo se derrumba a nuestro alrededor, un artista de su evidente inteligencia y capacidad hiciera AQUELLO. Pero el tiempo transcurrido entre su salida a preparar café y su vuelta al estudio bastó para convencerme, aunque todavía no sabía muy bien de qué.

Más allá de la función de regalo al mundo que posee la obra de arte perfecta, que puede ser disfrutada por su belleza o por el atributo que contribuye a su perfección, el artista - como en el pintor-sacerdote en Andrei Rublev de Andrei Tarkovsky - al perseverar en la creación de belleza, formula una afirmación política, que es una protesta y un antídoto en contra de la barbarie que le rodea. Pero en el caso de Teixidor, quizás sea más apropiado decir que la obra de arte actúa como una declaración de fe en la potencialidad de la perfección.

En las teorías estéticas de Benjamin y Adorno, escritas con los horrores de la Segunda Guerra Mundial como telón de fondo, el papel del arte y la búsqueda de la perfección son de capital importancia. Adorno afirma que incluso una obra de arte abstracta, sin contenido social o político explícito, contiene una promesa utópica que nos recuerda, a través de su perfección, que el mundo puede ser un lugar mejor: "¡Podría ser así!". Se trata también de un imperativo implícito: ¡lo menos que podemos hacer es mejorar el mundo! Si es posible concebir la perfección en la obra de arte, ¿por qué no en la sociedad o en el mundo en su conjunto?

Adorno nos explica por qué no. En el momento mismo en que nos acercamos a la obra de arte perfecta esta se desvanece, pues, al fin y al cabo, no es más que una simple obra de arte. Si bien es cierto que la obra de arte podría ser "lo único que queda de verdadero en una era de incomprensible terror y sufrimiento"¹⁹, y que una obra de arte puede elevarse sobre el caos de antagonismos y barbarie que hemos llegado a aceptar como normal, no es menos cierto que la obra de arte no puede comprometerse a eliminar la brutalidad. "Toda obra de arte pretende

¹⁹ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Londres, 1970, p.27.

demonstrates an intimacy with failure in *El naufragio o el fracaso* (The shipwreck or the failure)²¹. The shipwreck implies that the painting can be read as a seascape on which we see the last of a sinking ship. The failure implies any failure, including the failure of the painting, or of painting in general. It is no accident that this painting of failure raises the question of what a success would be. And the lofty title seems, as many of Teixidor's titles do, both sincere and a self-parody. The brushwork is closer to expressionist gesture than Teixidor usually permits himself, the drips near the bottom more flagrant. Was this painting lost, in his estimation? A failure, and so, like Benjamin describing the necessity of Apocalypse, he swept it toward its

demise, only to save it.



THE SHIPWRECK OR THE FAILURE
EL NAUFRAGIO O EL FRACASO, 1986.

The danger of entertaining the concept of perfection is the implication that art exists in a separate world, one in which perfection is attainable. Function is not important. A painting need not be a can opener or a document to foment revolution. But the very pointlessness of art is its subversiveness. For Teixidor, then, the very real notion of perfectability is part of his metier, his calling as a painter, and his quiet refusal to

accept a compromised world.

Teixidor thinks his paintings before he makes them: "¡Lo tengo en mi cabeza!" he exclaims while he waits for workmen to vacate his studio after house repairs. He says that it is the thinking even above the painting that he must do. The necessity of painting for him has the imperative of nature.

I like to paint. I need to do it. But much more, I like to think about painting, about what I paint. The painting really is no more than a kind of slavery, one that sometimes involves difficulty, physical necessity,

²¹ *El naufragio o el fracaso*, oil on linen, 140 x140 cm., coll. artist.

ser la totalidad que nunca podrá llegar a ser²⁰, pues se limita a su propio dominio - el artístico - incapaz de curar los males de la sociedad en su globalidad.

El fracaso final de la obra de arte - destinada como está a no ser más que eso, una obra de arte - se refleja en la importancia que otorga Teixidor al lugar ocupado por el fracaso, demostrando su familiaridad con este en *El naufragio o el fracaso*²¹. La palabra naufragio en el título nos brinda la posibilidad de interpretar el cuadro como un paisaje marino en el que se divisa lo último de un barco que se hunde, mientras que la palabra fracaso comprende cualquier tipo de fracaso, incluido el del cuadro o de la pintura en general. No es casualidad que este cuadro del fracaso plantee la cuestión del éxito, y el título - como tantos del artista, rotundo - parece sincero y a la vez, una caricatura de sí mismo. Las pinceladas están más cerca del gesto expresionista de lo habitual en Teixidor, con el goteo más libre en la parte inferior del cuadro. ¿Era este cuadro un fracaso a sus ojos? Lo era y aun así, al igual que Benjamin al describir la necesidad del Apocalipsis, hundiéndolo en su fracaso acaba salvándolo.

El riesgo de defender el concepto de perfección está en lo que significa de aceptación de la existencia del arte en un mundo aparte en el que la perfección es posible. Lo importante no es la función: un pintor no sirve para abrir latas ni es un agitador revolucionario, ya que la naturaleza subversiva del arte radica en su propia irrelevancia.. Para Teixidor pues, la noción misma de perfectibilidad es consustancial a su oficio, a su propia condición de pintor y a su silenciosa negativa a aceptar un mundo lleno de concesiones.

Teixidor piensa sus pinturas antes de hacerlas: ¡Lo tengo en mi cabeza!²², exclama mientras espera a que los obreros salgan de su estudio tras hacer unos arreglos en su casa. Manifiesta que para él es más importante pensar el cuadro que pintarlo. En él la necesidad de pintar es un imperativo de la naturaleza.

Me gusta pintar y necesito hacerlo, pero me gusta aun mucho más pensar sobre pintura, sobre lo que pinto. En realidad la pintura no es más que

²⁰ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, 1990, p.353.

²¹ *El naufragio o el fracaso*, óleo sobre lienzo, 140 x140 cm., col. del artista.

²² Nota del traductor: en español en el original.

magnificent beauty. But the forces that on some occasions surge through the 'spirit' freely— no more than freely— no one, certainly not me, is prepared to try to suppress. What surges, I say, is as spontaneous and natural as phenomena produced in nature.

Teixidor thus aligns his work— the act of painting and the necessity of it for him— with nature, in the great tradition of the Romantics. But in the same sentence, he reflects with the idealist tradition, in which the painting exists most

exactly and most eternally in the mind. And finally, for him, like Adorno, "art. . . is itself in its peculiar way a form of rationality."²²



UNTITLED / SIN TITULO, 1996.

Teixidor works within his own terrain of desire. He pursues perfection— the ultimate desire, perhaps. Many of the paintings seem full of joy, and the black paintings are by no means an exception here. The paintings in the untitled series done in 1996²³ exemplify the way he can keep several balls in the air, suggesting pure form with the best of the formalists, yet also allowing the suggestion of light moving across a doorway. Teixidor has carefully studied the work of Henri Matisse, and these paintings immediately evoke the most spare of

Matisse's doorways: *Porte-fenêtre à Collioure*²⁴. Ad Reinhardt cites this painting as one of the two most significant paintings made in 1914 (the other is plus minus by Piet Mondrian). Teixidor's work exists in the mental and philosophical space of the ideal and in the practical, lived space of the real. The surface quivers with a kind of pétillant of the brushwork, tiny drips,

²² Eagleton, *op. cit.*, p. 361.

²³ Not the series with a band of color at top and bottom from the same year, but the later ones with a band across the top and then divided vertically.

²⁴ Henri Matisse, *Porte-fenêtre à Collioure*, 1914, 116.5 x 89 cm., oil on canvas. Coll. Mme. Marguerite Dulhuit, Paris. Reproduced in *Matisse*, Paris, 1989, p. 43, the catalogue of the colossal exhibition organized by the Centre Georges Pompidou.

un tipo de esclavitud, que a veces trae consigo dificultad, necesidad física y una magnífica belleza. Pero nadie - y menos aun yo - pretende suprimir las fuerzas que a veces surgen libremente - y solo libremente - del "espíritu". Yo diría que eso que surge es tan espontáneo y natural como los fenómenos producidos por la naturaleza.

Por consiguiente, siguiendo la gran tradición de los Románticos, sitúa su trabajo - el acto de pintar y su necesidad de ello - dentro del marco de la naturaleza; pero sus mismas palabras reflejan la tradición idealista por la que la pintura existe con más exactitud y sentido de la eternidad en la mente. Finalmente para él, como para Adorno, "el arte es en sí mismo y a su manera, una forma de racionalidad."²²

Teixidor trabaja dentro de su propio terreno de deseo. Va en pos de la perfección - el máximo de los anhelos quizás. Muchas de sus pinturas - y las pinturas negras no son una excepción - parecen rebosar alegría. Los cuadros de la serie sin título de 1996²³ son ejemplo de como hacer malabarismos sugiriendo la forma pura a la manera del mejor de los formalistas y a la vez insinuando la ilusión de la luz que entra por una puerta.

Teixidor ha estudiado con extremo cuidado la obra de Henri Matisse y las pinturas a las que nos referimos evocan la más austera de entre todas las puertas del pintor francés: *Porte-fenêtre à Collioure*²⁴. Ad Reinhardt cita este cuadro como uno de los dos más significativos hechos en 1914 (el otro es Plus Minus de Piet Mondrian). La obra de Teixidor existe en la esfera mental y filosófica de lo ideal, y en el espacio práctico y habitado de lo



UNTITLED / SIN TITULO, 1996.

²² Eagleton, *op. cit.*, p.361.

²³ No se trata de la serie con una banda de color en las partes superior e inferior del cuadro, sino la posterior con una banda que cruza la parte superior de los cuadros para después dividirse verticalmente.

²⁴ Henri Matisse, *Porte-fenêtre à Collioure*, 1914, 116,5 x 89 cm., óleo sobre lienzo. Col. Mme. Marguerite Duthuit, Paris. Reproducida en *Matisse*, Paris, 1989, p.43, catálogo de la colosal exposición organizada por el Centro Georges Pompidou.

and the interplay of the layered paintings, but the structure is deeply reassuring. The paintings seem exactly accurate about the compromise of survival.

Teixidor's work cannot eradicate the chaos of everyday life, but the act of painting and the painting that he puts into the world suggest alternatives to that chaos. And this is quite a testament.

Painting Itself

But the painting is, above all else, a painting, a physical object that has been made. Think of Francisco de Goya's half-drowned dog in the Prado. Perhaps the oddest painting among Goya's many strange late works, *El Perro Semihundido*²⁵ is a vertical painting, not very large, divided vertically about one-fourth of its vertical length by what can be read as a horizon. Above the horizon, the painting is layer upon layer of golden brown, full of visual detail that elongates the painting further with vertical marks. Below it, the color leans more toward a consistent brown. On the horizon, which is what we will call it for convenience, peers the head of a dog.

Virtually every explanation of this painting attempts to make narrative sense of the dog's head. The dog is walking over the hill. The dog is drowning in quicksand. The dog stands for the vanity of human endeavor. The dog stands for human persistence in the face of adversity. Fred Licht, in *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*²⁶, goes so far as to say that the dog's "action is entirely intransitive." But he still offers explanations centered on the plight of the dog or its symbolic role, never once suggesting that the dog is simply a formal element. Goya lived at a time before a purely abstract painting was possible, so he gives us the dog.

But the painting is, first, last, and always, a painting. Perhaps that is all it is. The image of the dog is only a pretext for the painting. *El Perro*, less

²⁵ Painted about 1820-23, Museo del Prado catalogue no. 166.

²⁶ New York, 1979, pp. 177-78.

real. La superficie vibra con la vivacidad de la pincelada, con el goteo casi imperceptible y el juego mutuo de las capas de pintura, pero la estructura es profundamente firme. Los cuadros parecen reflejar con toda exactitud el compromiso de supervivencia.

La obra de Teixidor no puede erradicar el caos de la vida cotidiana, pero el acto de pintar y la propia pintura que lanza al mundo sugieren alternativas a ese caos, lo que ya de por sí constituye un legado de considerable valor.

La pintura ensimismada

Sin embargo la pintura es, por encima de cualquier otra consideración, pintura, objeto físico creado. Pensemos en el perro semi-hundido de Francisco de Goya que cuelga en el Prado. De entre los muchos cuadros peculiares de su última etapa, *El Perro Semihundido*²⁵ es quizás una de las pinturas más extrañas. Se trata de un cuadro vertical, no muy grande, dividido aproximadamente a un cuarto de su altura por una línea que podría interpretarse como el horizonte. Por encima de dicho horizonte el cuadro consiste en capas y capas de un marrón dorado, repleto de detalles visuales, que, mediante trazos verticales, alargan el cuadro mas aun. Por debajo, el color tiende hacia un marrón más consistente. En el horizonte - o en lo que por pura conveniencia denominamos así - asoma la cabeza del perro.

Prácticamente todos los intentos de interpretación de este cuadro han tratado de conferir un sentido narrativo a la cabeza del perro: así, el perro camina sobre la colina; el perro se ahoga en arenas movedizas; el perro representa lo vano del esfuerzo humano o la persistencia humana frente a la adversidad... Fred Licht en *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*²⁶, llega a afirmar que "la acción del perro es totalmente intransitiva." Sin embargo, su explicación se centra en el sufrimiento del perro o en su papel simbólico, sin llegar en ningún momento a sugerir que el perro pueda ser un elemento meramente formal.

²⁵ Pintado hacia 1820-23, Museo del Prado, nº 166 del catálogo.

²⁶ Nueva York, 1979, pp. 177-78.

the dog, could have been painted by Teixidor. The layered paint, full of accidents and surface events, and the balancing of parts and weights, are not merely the means to making a painting. They are the concerns of both artists.

In discussing this idea with Teixidor, and offering the comparison of his work with the landscapes of the Chinese literati, in which landscape is the pretext, he concurs vigorously. Yes, he agrees, and so is Velazquez's *Las Meninas*. Velazquez, says Teixidor, is the most abstract of painters.

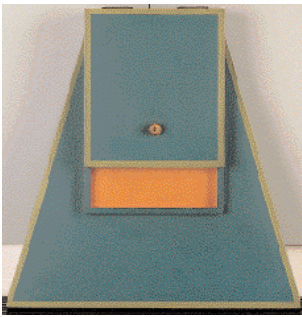
Intertextuality

Perhaps content may simply be what adheres to the painting, nearly by accident. Or it is an entirely misapplied term. I want to suggest instead "intertextuality," a kind of visual reading between the lines. In Teixidor's work, organizational structure or architectonics form a kind of intertextuality. Teixidor constructs his paintings with as little as possible of the gratuitous or the arbitrary. But the architectonics themselves bestow attention to the work.

Architectonics as intertextuality is a poetic device.

Form in a poem— whether of the poem as a whole, like a sonnet, or of a line, as in an alexandrine, or in a word, as in a spondee, bring not only a rhythmic and musical element to the work, but announce relationships between parts and whole. Form, with no narrative or representational clues to content, gives a sense of a presence behind the work. What we read, then, from the architectonics of his paintings is not specific content: no narrative, no autobiography. But we do receive a revelation: of Teixidor and his subjectivity.

Can form carry meaning, not just associative meaning, but as the conveyance between inner and outer? In Alain Robbe-Grillet's novel *Jalousie*, a compelling level of meaning is conveyed by the floor plan of the



TRIANGLE WITH DOOR /
TRIÁNGULO CON PUERTA, 1967.

Goya vivió en un tiempo anterior a cualquier posibilidad de arte abstracto y es por ello por lo que nos obsequia con el perro.

Pero este cuadro es por encima de todo pintura, y quizás nada más que eso. La imagen del perro no es más que un pretexto para el cuadro. *El Perro* - sin el perro - pudo haber sido pintado por Teixidor. Las capas de pintura, llenas de accidentes y sugerencias, y el equilibrio de peso y volúmenes son algo más que medios para pintar un cuadro: son las preocupaciones comunes a ambos artistas.

Discutiendo la idea con el artista, al sugerir la comparación con los literati chinos, en los que el paisaje es puro pretexto, se mostró plenamente de acuerdo, añadiendo que es también el caso de *Las Meninas* de Velázquez, en su opinión, el más abstracto de los pintores.

Intertextualidad

Quizás el contenido sea algo que se adhiere al cuadro casi por accidente, o quizás sea un término mal aplicado. Yo sugeriría el de "intertextualidad", un tipo de lectura visual entre líneas. En la obra de Teixidor, la estructura está construida configurando una especie de intertextualidad. Construye sus cuadros lo menos gratuita o arbitrariamente posible, pero la estructura arquitectónica da sentido a la obra.

Lo arquitectónico como intertextualidad es un artificio poético. En poesía, la forma dota al poema, sea a su totalidad - como en el soneto -, sea al verso - como en los alejandrinos -, sea a la palabra - como en los espondeos - no solo de un elemento rítmico y musical, sino que anuncia las relaciones entre las partes y el todo. La forma, no aporta elementos narrativos o representacionales al contenido, pero se convierte en una presencia que late tras la obra. De la misma manera, careciendo de elementos narrativos o autobiográficos, los elementos estructurales de los cuadros de Teixidor no transmiten contenido específico alguno, pero sí constituyen una revelación: la del propio pintor y su subjetividad.

house in which the drama of events takes place. Long after I have forgotten the plot and the names of the characters, I remember that floor plan, symmetrical and open at both ends. It is the order against which chaotic interpersonal events, even violence, occur. The structure, I think, conveys meaning. In the 1996 untitled black paintings, for example, and in virtually all of Teixidor's work, the architectonics are poetic in just the same way.

Homages

Teixidor tells us that he was interested in the poets of the Generation of '27²⁷. United in reinscription of the works of earlier



HOMENAJE TO P. SALINAS /
TRIÁNGULO CON PUERTA, 1967.

Spanish poets, and particularly that of sixteenth-century poet Luis de Góngora, Jorge Guillen is the one among them whose work seems most apposite to Teixidor's approach to his painting. In *Homenaje*²⁸, Guillen demonstrates characteristics that surface in the work of Teixidor, paramount among which is Teixidor's homage to the abstract painters of the United States— the first and second generations of the New York School: Newman, Rothko, Reinhardt; Brice Marden, Robert Ryman, Cy Twombly, Robert Mangold, and Agnes Martin.

Teixidor often reinterprets or reworks a painting idea. Like Guillen, he responds to his own earlier work. Guillen's work raises interesting questions about originality, taking homage, in the work of that name, to an extent that presages the work of contemporary American artists such as Mike Glier, Sherry Levine, and Mark Klett, with from various motives, all of whom re-make the work of earlier masters. Guillen wrote 484 poems, 239 Of which are interpretations or

²⁷ Turnbull, Eleanor L., trans., *Contemporary Spanish Poetry*, Baltimore, 1945. A bilingual anthology with "personal reminiscences" of his colleagues by poet Pedro Salinas.

²⁸ For an excellent brief discussion of this work by Guillen, see Howard T. Young, "Texts and Intertexts in Jorge Guillen's 'Homenaje'," in *Comparative Literature*, vol. 43, Sept. 1, 1991, pp. 370-80.

¿Puede la forma llevar significado, no simplemente asociativo, sino como vehículo entre lo interno y lo externo? En la novela *Jalousie* de Alain Robbe-Grillet, el suelo de la casa en la que la acción tiene lugar, transmite un nivel verosímil de significado. Hace mucho que olvidé el argumento y los nombres de los personajes, y sin embargo aún recuerdo la trama del suelo, simétrico y abierto en sus dos extremos. Es el orden que sirve de fondo al caos de relaciones interpersonales e incluso a la violencia. La estructura, en mi opinión, transmite significado y es así como, por ejemplo, en las pinturas negras sin título de 1996, y en prácticamente la totalidad de la obra de Teixidor, los elementos estructurales funcionan exactamente como la forma en la poesía.

Homenajes

Teixidor señala su interés por los poetas de la generación del 27²⁷. De entre los miembros de esta generación - unida en la admiración por los poetas clásicos españoles, y especialmente por el poeta del siglo XVI Luis de Góngora - quizás sea Jorge Guillén quien se aproxima más a los planteamientos de Teixidor. En *Homenaje*²⁸, Guillén muestra algunas características que más tarde aflorarán en la obra de Teixidor. El homenaje en Guillén es, en el caso del pintor valenciano, homenaje a todos los pintores abstractos de los EEUU, primera y segunda generación de la Escuela de Nueva York: Newman, Rothko, Reinhardt o Brice Marden, Robert Ryman, Cy Twombly, Robert Mangold y Agnes Martin.

Teixidor rehace o reinterpreta con frecuencia una idea pictórica y al igual que Guillén, retoma constantemente antiguos trabajos. La obra de Guillén



HOMAJE TO JORGE GUILLÉN /
HOMENAJE A JORGE GUILLÉN, 1967.

²⁷ Turnbull, Eleanor L., trad., *Contemporary Spanish Poetry*, Baltimore, 1945. Antología bilingüe del poeta Pedro Salinas con "recuerdos personales" de sus colegas.

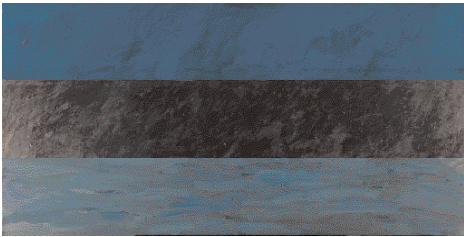
²⁸ Para una excelente discusión concisa de esta obra de Guillén, ver Howard T. Young, "Texts and Intertexts in Jorge Guillén's *Homenaje*" en *Comparative Literature*, vol.43, sept. 1, 1991, pp.370-80.

translations of the work of other poets. And of the remaining works, many are "written around" the work of other poets.

Guillen responds to his own earlier work in *Cántico*. Originally written in 1928, it was still under re-construction in the fifth edition of 1962²⁹. A similar rejection of closure is apparent in Teixidor's open-endedness of a series or even of the completion of a painting.

In a sense, this open-endedness perpetuates the life in the painting. *La Orilla*, for example, was first painted in 1986, but ten years later, Teixidor returns to repaint it, never intimidated by the thought of tampering with the past.

Guillen pays homage to Quevedo in "Resumen":



THE SHORE / LA ORILLA, 1986-1996.

I will die, I know. Insufferable Quevedo.
Don't offer me deadly your helping hand.
I have loved, revelled, suffered and
composed. I don't ask for more.
And that, you cannot take from me.

Not only are these lines about one poet's view of another, they are a response to Quevedo's work, always infused with the melancholy of mortality. Quevedo's words:

Hail life!
Does no one answer me?

In much the same way, Teixidor pays his respects to Rothko, a fatally pessimistic artist, in works such as *La ausencia*, which in its intensity seems to incorporate Rothko within Teixidor's own voice.

²⁹ Jorge Guillen, *Cántico*, first edition, Madrid, 1928; second edition, Madrid, 1936; third edition, Mexico, 1945; fourth edition, Buenos Aires, 1950; fifth edition, Buenos Aires, 1962. The body of poems grows from 75 to 334.

plantea cuestiones de gran relevancia sobre la originalidad, llevando el homenaje, en su obra del mismo nombre, al extremo de artistas americanos contemporáneos como Mike Glier, Sherry Levine y Mark Klett, quienes guiados por muy diferentes propósitos, rehacen obras de maestros anteriores. Guillén escribió 484 poemas, de los cuales, 239 son interpretaciones o traducciones de la obra de otros poetas. De los trabajos restantes, muchos giran en torno a la obra de otros poetas.

Cántico sirve de ejemplo a la forma en que Guillén retoma antiguos trabajos. Escrita en 1928, se hallaba todavía en proceso de re-construcción en la quinta edición de 1962²⁹. La negativa a concluir se hace patente en como Teixidor deja abiertas sus series y hasta inacabados sus cuadros.

Esta inconclusión, de alguna manera, prolonga la vida del cuadro. *La orilla*, por ejemplo, fue pintada por vez primera en 1986, pero diez años después Teixidor vuelve a ella sin temor a la idea de hurgar en el pasado.

Guillén homenajea a Quevedo en *Resumen*:

Me moriré, lo sé. Quevedo insoportable.

No me tiendas eléctrico tu cable.

Amé, gocé, sufrí y compuse. Más no pido.

En suma: que me quiten lo vivido.

Estos versos no solo constituyen la visión de un poeta sobre otro, si no que dialogan con la obra de Quevedo, siempre envuelta en la melancolía de la mortalidad. Escribe Quevedo:

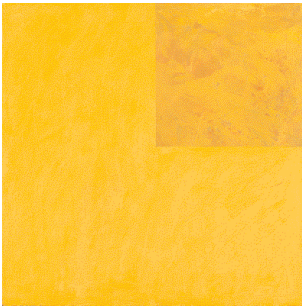
¡Ah, de la vida!

¿Nadie me responde?

²⁹ Jorge Guillén, *Cántico*, primera edición, Madrid, 1928; segunda edición, Madrid, 1936; tercera edición, Méjico, 1945; cuarta edición, Buenos Aires, 1950; quinta edición, Buenos Aires, 1962. El corpus de poemas se incrementa desde 75 poemas hasta 334.

In a gesture much in the vein of a Guillen homage is a photograph of Teixidor in the studio seated before *La ausencia*. The confrontation of artist and work has a universality about it: that moment in the creative process when the artist contemplates a finished work to critique and experience it. Yet at the same time, the photograph of Teixidor exactly replicates a photograph of Rothko in the same act.

Teixidor grew up in a time and place in which the kind of abstract painting that was being done in New York was unknown. He studied in the Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos in Valencia, the city where he was born and spent his youth. The making of abstract work was prohibited in



SEVEN WAYS OF LOOKING AT A SUNDAY MORNING
/ SIETE MANERAS DE MIRAR UNA MAÑANA DE
DOMINGO, 1986-1996.

the school. He learned of Rothko's work first in 1962 through a catalogue that one of his older brothers studying abroad brought to him. The work must have been revelatory for him, signaling a liberation from the formulas he was recapitulating in school. But it had to be more than that. The work itself held something for Teixidor that has become his own through the process of assimilation and homage.

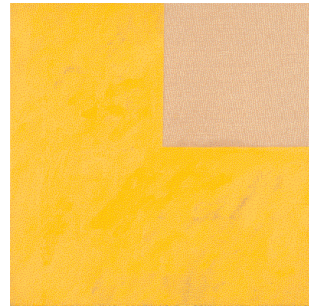
He made representational work for school and abstract work at home. When he showed the abstract work, he was suspended from school, barely readmitted to graduate. It is difficult for an American of the same generation to imagine the cultural and social climate of the Franco era, to imagine the degree of repression and, perhaps even worse, dullness that pervaded the time. Teixidor tells me that one of the happiest moments of his life was when the announcement came over the radio that Franco had died. He went out of his studio in Valencia into the street, where people were congregating, at first hesitant, but soon jubilant as they saw that no reprisals were imminent, drinking and celebrating, like the announcement of an armistice.

Teixidor rinde tributo a Rothko, un artista fatalmente pesimista, en una manera similar, como puede verse en obras como *La ausencia*; su intensidad es tal que en ella parece incorporar la voz de Rothko a la suya propia.

En un gesto muy en la línea de los homenajes de Guillén, Teixidor se fotografía sentado frente a *La ausencia*. La confrontación de artista y obra tiene algo de universal: es el momento del proceso creativo en el que el artista contempla una obra acabada para juzgarla y vivirla. Y al mismo tiempo, la fotografía de Teixidor es reproducción exacta de otra de Rothko en el mismo acto.

Teixidor creció en un tiempo y un lugar en los que el tipo de abstracción que se hacía en Nueva York era desconocido. Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, su ciudad de nacimiento y en la que pasó su juventud. El arte abstracto estaba prohibido en la escuela y supo de Rothko por vez primera a través de un catálogo que le trajo uno de sus hermanos mayores que estudiaba en el extranjero. La obra debió constituir una revelación para él al mostrar una liberación de las fórmulas trilladas de la escuela pero, con toda seguridad, supuso algo más: aquella obra fue para Teixidor algo que más tarde llegaría a hacer suyo tras un proceso de asimilación y homenaje.

Desde aquel momento, Teixidor se dedicó a hacer obra figurativa para la escuela y abstracta en casa. Cuando reveló esta última en la escuela, fue suspendido, consiguiendo licenciarse a duras penas. Para un americano de la misma generación resulta muy difícil imaginar el clima social y cultural del franquismo; imaginar el grado de opresión y, lo que es aún peor, el tono gris que teñía todo aquel tiempo. Teixidor me contó que oír en la radio la noticia de la muerte de Franco fue uno de los momentos más felices de su vida. Dejó su estudio y salió a las calles de Valencia en donde la gente se iba congregando, dubitativa en un principio y exultante después, al comprobar que no



SEVEN WAYS OF LOOKING AT A SUNDAY MORNING
/ SIETE MANERAS DE MIRAR UNA MAÑANA DE
DOMINGO, 1986-1996.

In addition to the influence and inspiration of the abstract expressionists of the United States, Teixidor found like-mindedness among the artists of El Grupo de Cuenca³⁰, and in particular with Gustavo Torner. Teixidor got to know them beginning in 1961, and then held the job of curator in the summers of 1966 and 1967 at the Museo de Arte Abstracto in Cuenca, where he gained another education. To a contemporary American eye, the work of the Cuenca group seems dated and mediocre. But Teixidor reminds me that its importance was in the contrast it presented to everything else at the time³¹. He was exposed for the first time to cosmopolitan people in touch with the new aesthetic, to an intellectual life. Robert Motherwell



SEVEN WAYS OF LOOKING AT A SUNDAY MORNING
/ SIETE MANERAS DE MIRAR UNA MAÑANA DE
DOMINGO, 1986-1996.

visited Cuenca repeatedly. From Torner and the group, Teixidor learned not only about contemporary art, but about the music of Olivier Messaien, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, John Cage; of the writing of Pierre Teilhard de Chardin and Jorge Luis Borges. Teixidor tells me of an evening when he and Torner talked from seven to three in the morning. It sounds like the heightened intensity of the first year of undergraduate school, the first time away from home and exposure to everything

that is out there in the larger world.

Looking at the Cuenca work, I see some links with Teixidor's. His earliest mature works were constructions, the translucent works made as part of the Antes de Arte group and, in and around 1967, the *Puertas*³². These *Puertas* already demonstrate a kind of pristine polish and clarity characteristic of all of Teixidor's work. Gerardo Rueda and Torner, from the Cuenca group, were making constructions at about the same time, so one must question who

³⁰ El Grupo de Cuenca, Madrid, 1997, 400 pp. The catalogue to an important exhibition of the work at the Sala de las Alhajas in Madrid, Feb.-April 1997.

³¹ See Moreno Galvan, José Maria, Spanish Painting: The Latest Avant-Garde, New York, 1972.

³² Triángulo con puerta, 1967, 45 x 45 cm., coll. Portaceli-Lazano, and Azul con puerta, 1967, 71.5 x 58 cm., coll. artist, both oil and mixed media on wood, are reproduced in Jordi Teixidor, Valencia, 1997, p. 22.

había represalias a la vista, bebiendo y celebrando como si se hubiera proclamado un armisticio.

A la influencia e inspiración aportada por los expresionistas de los EEUU, es necesario añadir la sintonía de Teixidor con los artistas del Grupo de Cuenca³⁰, y en particular con Gustavo Torner. Teixidor entró en contacto con ellos en 1961 y pasó a desempeñar la función de conservador del Museo de Arte Abstracto de Cuenca - en donde adquirió nuevos conocimientos - durante los veranos de 1966 y 1967. A los ojos del americano contemporáneo, el trabajo del grupo de Cuenca podría parecer mediocre y superado, pero Teixidor me recuerda que su importancia radica en el contraste que presenta con todo lo demás de la época³¹. Por vez primera entró en contacto con gente cosmopolita vinculada a la nueva estética y con el mundo intelectual (Robert Motherwell, sin ir más lejos, visitó Cuenca en numerosas ocasiones). Gracias a Torner y al resto del grupo, no sólo conoció el arte contemporáneo, sino también la música de Olivier Messaien, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen o John Cage; o la escritura de Pierre Teilhard de Chardin y Jorge Luis Borges. Teixidor me ha hablado de una noche en la que estuvo conversando con Torner desde las siete hasta las tres de la madrugada, lo que me recuerda la intensidad del primer año de facultad, el primer año fuera de casa y de exposición a la influencia del mundo exterior.

Un análisis de la obra del Grupo de Cuenca permite descubrir algunos puntos en común con la obra de Teixidor. Sus primeras obras maduras fueron construcciones, obras translúcidas que formaron parte del grupo Antes del Arte y hacia 1967, las *Puertas*³². Esas últimas muestran ya el tipo de bar-



SEVEN WAYS OF LOOKING AT A SUNDAY MORNING
/ SIETE MANERAS DE MIRAR UNA MAÑANA DE
DOMINGO, 1986-1996.

³⁰ *El Grupo de Cuenca*, Madrid, 1997, 400 pp. Catálogo de una importante exposición en la Sala de las Alhajas de Madrid, feb-abril 1997.

³¹ Ver Moreno Galván, José María, *Spanish Painting: The Latest Avant-Garde*, Nueva York, 1972.

³² *Triángulo con puerta*, 1967, 45 x 45 cm., col. Portaceli-Lozano y *Azul con puerta*, 1967, 71,5 x 58 cm., col. del artista, ambos - óleo y técnica mixta sobre madera - están reproducidos en *Jordi Teixidor*, Valencia, 1997, p.22.

was influencing whom. Looking at them now, with references to file cabinets and layered parallel planes, they are unlike most of the examples by his elders, which seem murky, by contrast. Teixidor's are fresh, not at all dated, unified in concept, and witty. They are also less turgid with narrative or symbolism. But the value of the role these mentors played was in their example as intellectuals and in the permission they implicitly granted to Teixidor to follow his own vision.

Teixidor pays homage to paintings by El Greco— his return to red comes from the red-robed Christ in the Sacristy in the cathedral of Toledo. He studies the several versions of *Die Toteninsel* (four paintings done 1880-86) by Swiss

painter Arnold Böcklin, analyzing and reflecting in one of his own paintings the structure of the models. The narrative content, a boat with wraith-like figures crossing to an ominous island with cliffs and cypress trees, is reduced to areas of color. This



THE SILENCE OF GLENN GOULD II / EL SILENCIO DE GLENN GOULD II, 1995.

painting, unfinished, demonstrates the process of reduction to create abstraction, and with it, the retention of meaning through architectonics. He acknowledges the chapels of Rothko and Matisse in his interest in creating, in his exhibitions, a place for contemplation. He commemorates the work of pianist Glenn Gould in *El Silencio de Glenn Gould*³³. But, of course, the commemoration is only a pretext for making a painting.

Teixidor pays homage to another poet in a series of seven paintings titled *Siete maneras de mirar una mañana de domingo*³⁴. Teixidor splices together a

³³ *El Silencio de Glenn Gould II*, 1995, 190 x 380 cm., coll. artist. Glenn Gould, the renowned Canadian pianist known best for his interpretations of the works of Bach, died in 1982 at the age of 50.

³⁴ *Siete maneras de mirar una mañana de domingo*, 1992, oil on linen, each 50 x 50 cm., coll. artist.

niz prístino y la claridad característicos de la obra de Teixidor. Gerardo Rueda y Torner, del grupo de Cuenca, ya hacían construcciones por entonces, por lo que cabe preguntarse quién influyó a quién. Los cuadros de Teixidor - con sus referencias a cajas y superficies paralelas - poco tienen que ver con las oscuras obras de sus mayores. Desde la perspectiva actual, sus cuadros son frescos, plenamente vigentes, unitarios en su concepción y llenos de ingenio, y a la vez, menos contaminados de simbolismo o elementos narrativos. No obstante hay que destacar el papel de ejemplo intelectual que dichos mentores jugaron y en la autorización que implícitamente otorgaron a Teixidor para seguir su propia visión.

Teixidor rinde homenaje a El Greco (su vuelta al color rojo es una referencia a la túnica del Cristo de “El expolio” que vio de joven en Toledo). Estudia varias versiones de *Die Toteninsel* (cuatro cuadros pintados entre 1880 y 1886) del pintor suizo Arnold Böcklin, analizando y reflejando en uno de sus propios cuadros la estructura de los modelos. El contenido narrativo - una barca con figuras fantasmales navegando hacia una siniestra isla de cipreses y acantilados - queda reducido a áreas de color. Este cuadro inacabado es una muestra del proceso de reducción que conduce a la abstracción y con ella a la retención de significado a través de lo estructural.

En su interés por hacer de sus exposiciones lugares para la contemplación, Teixidor tiene presentes las capillas de Rothko y de Matisse. Conmemora - en lo que, por otra parte, no es más que un pretexto para hacer un cuadro - la obra del pianista Glenn Gould en *El silencio de Glenn Gould*³³.

Hay otro poeta, Wallace Stevens, a quien rinde homenaje en una serie de siete cuadros titulada *Siete maneras de mirar una mañana de domingo*³⁴, título



SEVEN WAYS OF LOOKING AT A SUNDAY MORNING
/ SIETE MANERAS DE MIRAR UNA MAÑANA DE DOMINGO, 1986-1996.

³³ *El silencio de Glenn Gould II*, 1995, 190 x 380 cm., col. del artista. Glenn Gould, afamado pianista canadiense, conocido sobre todo por sus interpretaciones de las obras de Bach, murió en 1982 a la edad de 50 años.

³⁴ *Siete maneras de mirar una mañana de domingo*, 1992, óleo sobre lienzo, 50 x 50 cm. cada uno, col. del artista.

verse from each of two poems by Wallace Stevens: "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird" and "Sunday Morning"³⁵. Teixidor chooses passages that are images, both visual and aural, that cut through detail to vivid moments, epiphanies that imply the similarity of the ecstasy of pain and beauty. From "Thirteen Ways," he chooses

I do not know which to prefer,
The beauty of inflections
Or the beauty of innuendoes,
The blackbird whistling
Or just after.



THE CISTERN / EL ALJIBE, 1992-1993.

One's mental slate clean, one listens to
imagined sound, and the ambient silence
that follows. The lines open space in which
a piercing note reverberates.
From "Sunday Morning," he excises

The sky will be much friendlier then than now,
A part of labor and a part of pain,
And next in glory to enduring love,
Not this dividing and indifferent blue.

Teixidor shares Stevens' sense of awe and longing, and a preference for the penultimate rather than the obvious, climactic image. Both opt for a means of expression marked by reserve. His restraint— he sometimes calls it repression— is one of the antidotes to hubris in the work. In 1980, while he

³⁵ Both included in *Poems by Wallace Stevens*, New York, 1959.

que es el resultado de la unión de dos poemas de Wallace Stevens “Trece maneras de mirar un mirlo” y “Mañana de domingo”³⁵. Teixidor escoge pasajes que son imágenes - visuales y auditivas - que relatan al detalle momentos intensos, manifestaciones que sugieren la similitud entre el éxtasis del dolor y la belleza. De “Trece maneras ...” elige

No sé que preferir,
Si la belleza de los acentos
O la belleza de las insinuaciones;
Si el pájaro silbando
O lo que viene luego.****

En nuestra mente en blanco, se escucha el sonido imaginado y el silencio ambiental que le sigue. Los versos abren un espacio en el que pueda reverberar una nota aguda.

De “Mañana de domingo” extrae

El cielo estará más próximo que ahora,
Una parte de labor y otra de dolor,
Y cercano, en la gloria, el amor perdurable,
No este divisorio e indiferente azul.

Teixidor comparte con Stevens un sentido anhelante y reverencial, así como una común predilección por lo que subyace más que por la imagen obvia y exultante. Ambos recurren a medios de expresión caracterizados por la contención. Su espíritu reservado - que en ocasiones llama represión - constituye uno de los antídotos a la arrogancia en el trabajo. En 1980, viviendo en Nueva York,



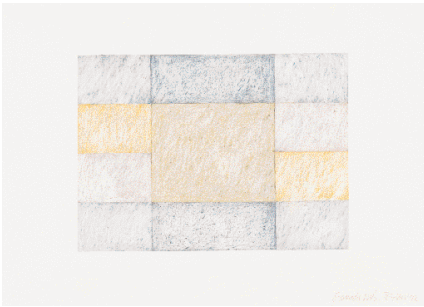
DIARY II / DIARIO II, 1980-1992.

³⁵ Ambos incluidos en *Poems by Wallace Stevens*, Nueva York, 1959.

^{****} Wallace Stevens, *Poemas*, Plaza & Janés. Barcelona 1980. Versión de Andrés Sánchez Robayna.

was living in New York, he wrote a diary. Upon his return to Madrid, he used the pages of self-revealing text as the base for drawings, painting over and obliterating the texts. This layering, and the obfuscation of self-revelation and of ego are reflected in his attitude toward content. He is concerned with something beyond his own autobiography. His personal history is by no means irrelevant, but it is not the endpoint of his thinking process, which incorporates but subordinates the particular to more universal concerns.

The choice of the lines from Stevens brings the creative process into the foreground. Teixidor's paintings allow us to see the process by which they were made: the brushwork, the paintings under the surface can be discerned.



THE CISTERN / EL ALJIBE, 1992-1993.

And while "next in glory to enduring love," a line surely not without irony, the creative process has a masochistic side to it, too. Teixidor shares Stevens' passion for order and the view that the artist can fix the chaos of the world through the sparsest artistic act. Stevens explicates it in "The Anecdote of the Jar"³⁶:

I placed a jar in Tennessee,
And round it was, upon a hill.
It made the slovenly wilderness
Surround that hill.

The wilderness rose up to it,
And sprawled around, no longer wild.
The jar was round upon the ground
And tall and of a port in air.

³⁶ Stevens, *op. cit.*, p. 21.

escribió un diario. A su regreso a Madrid utilizó las páginas del texto autobiográfico como base para dibujos, borrando los textos al pintar sobre ellos. Esta superposición y la ocultación de la autobiografía o del ego reflejan su actitud frente al contenido. Sus preocupaciones van más allá de la autobiografía. Su historia personal - en ningún modo trivial - no es la culminación de su proceso mental, que incorpora lo particular, pero subordinándolo a preocupaciones más universales.

La elección de los versos de Stevens sitúa el proceso creativo en un primer plano. Los cuadros de Teixidor nos revelan el proceso de su pintura bajo cuya superficie se vislumbran las pinceladas y las diferentes capas. Y a la vez “cercano, en la gloria, al amor perdurable” - un verso no exento de ironía - el proceso creativo presenta también un lado masoquista.

Teixidor comparte la pasión del poeta por el orden, y la idea de que el artista puede solucionar el caos del mundo mediante el acto artístico por insignificante que este sea. Así lo explica en “Anécdota del Cántaro”³⁶:



THE CISTERN / EL ALJIBE, 1992-1993.

Puse un cántaro en Tennessee,
Y era redondo, sobre una colina.
Hizo que el tosco páramo
Sitiara a la colina.

Tendido alrededor, y ya no impuro,
Hasta allí subió el páramo.
Redondo estaba el cántaro en la tierra
Y alto y con porte en el aire.

³⁶ Stevens, *op. cit.*, p. 21.

It took dominion everywhere.
The jar was gray and bare.
It did not give of bird or bush,
Like nothing else in Tennessee.

With the restraint in his work, Teixidor, in nearly every painting, reflects the aesthetic expressed by Stevens. The fastidiousness of Teixidor's paintings does not belie complexity. It is a part of its meaning.

Further, Teixidor and Stevens share a fondness for celebrating various aspects of the same thing. The seven square paintings in *Siete maneras* employ



THE CISTERN / EL ALJIBE, 1992-1993.

the same formal division, and the same essential palette. Teixidor rarely ventures into technical or formal experimentation. But within his self-defined limitations, Teixidor invents brilliantly. The series is a paean to working within a circumscribed range in the manner of Bach in his variations and inventions. The re-working, with variations, is a painter's form of rigor: following an idea, with all its ramifications, to investigate all its

possible implications. The process of re-working, too, implies that there is no single solution to a formal problem. Cy Twombly conveys multiple replies by writing, erasing, and writing again, conveying doubt in any absolute. In *El aljibe*³⁷, a series of fourteen drawings, Teixidor places solutions side by side, in a series that reveals an aspect of his process. He follows several lines of thinking, several logical progressions, from the grid.

In addition to doing what other accomplished abstract painters do, exploiting brushwork to animate the surface; calibrating color, with warm

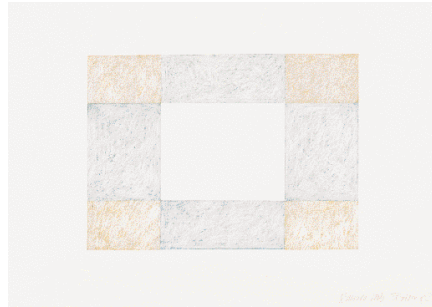
³⁷ *El aljibe* (the cistern), 1992-93, eight drawings, China Marker on Guarro paper, 50 x 70 cm., coll. Eva Teixidor, Valencia.

Tomó posesión por todas partes.
El cántaro era gris y desnudo.
No daba pájaro o arbusto
Como ninguna otra cosa en Tennessee.

Con la contención característica de su trabajo, Teixidor refleja en casi todos sus cuadros la estética expresada por Stevens. En su pintura, la sencillez no oculta la complejidad, es parte de su significado.

Y más aun, Teixidor y Stevens tienen en común la afición a profundizar en variaciones de lo mismo. Las siete pinturas cuadradas de *Siete maneras* comparan la misma división formal y la misma gama de colores. Teixidor rara vez se aventura en la experimentación técnica o formal, pero dentro de los límites que él mismo se ha marcado, inventa con brillantez. La serie es un canto al trabajo dentro de una categoría determinada, a la manera de Bach en sus variaciones e invenciones. La re-elaboración por medio de variaciones, constituye una forma de rigor artístico: seguir una idea con todas sus ramificaciones, con el fin de investigar todas sus posibles implicaciones. Así mismo, el proceso de re-elaborar viene a ser un reconocimiento tácito de que no hay solución simple a un problema formal. Cy Twombly, transmite múltiples respuestas escribiendo, borrando y volviendo a escribir, poniendo en duda lo absoluto. En *El aljibe*³⁷, una serie de ocho dibujos, Teixidor sitúa sus soluciones una junto a otra, en una serie que revela un aspecto de su proceso; sigue varias líneas de pensamiento, varias progresiones lógicas desde la cuadrícula.

Aparte de hacer lo mismo que otros afamados pintores abstractos, como aprovechar al máximo la pincelada para dar vida a la superficie, midiendo cui-

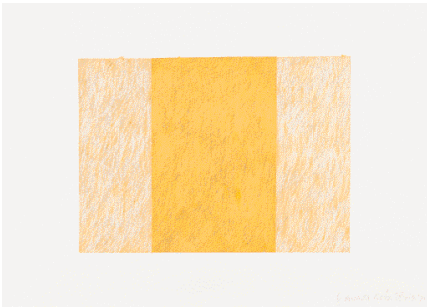


THE CISTERN / EL ALJIBE, 1992-1993.

³⁷ *El aljibe*, 1992-93, ocho dibujos, china marker sobre papel Guarro, 50 x 70 cm., col. Eva Teixidor, Valencia.

against cold, Teixidor controls every element carefully to create a balance of elegance against richness suggestive of something palpable beneath the explicit. But Teixidor goes well beyond competent object-making. Painting seems to be ideally suited to communicating a kind of poetry beyond words, and Teixidor exploits his mastery of painting to that end.

One of the thoughts that occurred to me seeing Teixidor's paintings for the first time was that they stopped time which, of course, implies a halt to the march toward mortality. Between past and present, is a point called now. It is defined negatively, the absence of past and future, a sliver of void. These paintings seem to stretch the sliver of time into a duration. This



THE CISTERN / EL ALJIBE, 1992-1993.

augmented present that the paintings seem to hold open allows for a clearing outward, from the mind. A place of absence. Emptied, the space invites and even demands a penetration of the nature of consciousness.

How do these paintings arrest time? The paintings seem to be made from the inside out, from the canvas toward the surface. In contrast, think of a Jackson Pollock

painting, where the building up of the painting by application from out here toward the painting is so vivid. It is as if something is pressing from the back of Teixidor's paintings. The word that comes to mind is plenum, fullness or plenitude, in a kind of balancing act. There is a sense that the skin of the painting seems to lightly maintain stasis, yet still they remain in a state of hovering.

One day, driving in traffic, it came to me: "It is not about knowing." The question to which this is a provisional reply is that the importance of Teixidor's work, after its initial gift of pleasure, is what it enables us to think about afterwards.

dadosamente el color, con lo cálido frente a lo frío, Teixidor controla con sumo cuidado cada elemento hasta conseguir crear un equilibrio entre elegancia y abundancia, evocador de algo palpable bajo lo explícito. Pero es mucho más que un hábil creador de objetos: siendo la pintura, como parece, el medio más adecuado para transmitir un tipo de poesía que está más allá de las palabras, Teixidor explota al máximo su maestría como pintor para alcanzarla.

Una de las ideas que me vinieron a la mente al ver los cuadros del pintor por vez primera fue la de que detenían el tiempo, lo que por supuesto implica un alto en su marcha hacia la mortalidad. Entre el pasado y el presente existe un punto llamado ahora, que se define por exclusión como ausencia de pasado y futuro. Es un minúsculo fragmento de vacío y esas pinturas parecen tener el efecto de alargar ese fragmento y de darle duración. Este alargamiento del presente que los cuadros parecen mantener abierto da lugar a que la mente se vacíe. El lugar de la ausencia. Desde su vacío, el espacio invita e incluso exige la penetración de la naturaleza del conocimiento.



THE CISTERN / EL ALJIBE, 1992-1993.

¿Como consiguen estos cuadros detener el tiempo? Parecen estar hechos de dentro hacia fuera, del lienzo hacia la superficie, en contraste con la obra de Pollock donde es tan patente la aplicación de la pintura desde el exterior. En Teixidor es como si algo presionara desde el fondo del cuadro. El término que viene a la mente es plenum, o plenitud en lo que se asemeja a un acto de equilibrio. La piel de los cuadros parece mantenerse en un estado cercano a la levedad, como detenida en su vuelo.

Se me ocurrió un día mientras iba conduciendo: “No estamos hablando de conocimiento”. Lo que intento demostrar - aunque sea provisionalmente - en este texto es que la obra de Teixidor, después de regalarnos el placer, nos induce a la reflexión y en ello radica quizás su importancia.

Bibliography

- ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Translated by C. Lenhardt. London: Routledge and Kegan Paul, 1970.
- ANFAM, David and Carol Mancusi. *Mark Rothko: The Chapel Commission*. Houston: The Menil Foundation, 1995.
- ARNOLD Böcklin 1827-1901. London: Arts Council of Britain, 1971. Catalogue for exhibition at Hayward Gallery, London, 20 May-27 June 1972. Text by Rolf Andree, exhibition co-sponsored by the Pro Helvetia Foundation of Switzerland, black and white reproduction of *The Island of the Dead* (Die Toten Insel), 1880, from Metropolitan Museum of Art, New York.
- ASHTON, Dore. *About Rothko*. 1953. Reprint. New York: Da Capo Press, n.d., Michael Brenson, Yve-Alain Bois, Jean Pierre Ciqui, James Meyer, Lisa Liebmann. "Kelly Read: Ellsworth Kelly in Retrospect." In *Artforum*, October 1996, 86-98.
- AWAKAWA, Yasuichi. *Zen Painting*. Tokyo: Kodansha Publishing, 1977.
- BARTHES, Roland. "The Wisdom of Art." In *Cy Twombly: Paintings and Drawings 1954-1977*. New York: Whitney Museum of Modern Art, 1979.
- BASTIAN, Heiner, editor. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings*, Vol. I 1948-1960. Munich: Schirmer-Mosel, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Edited by Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968. With an invaluable introduction by Hannah Arendt
- BENITO Domenech, Fernando. *Los Ribalta y la Pintura Valenciana de su Tiempo*. Madrid: Museo del Prado, 1987.
- BESNARD-BERNADAC, Marie Laure. *Le musée Picasso Paris*. Paris: Editions de la reunion des musées nationaux, 1985.
- BREA, José Luis. *Before and After the Enthusiasm 1972-1992. The Hague: 1989*. "Post-modern" essays. Bilingual English and Spanish.
- CÉZANNE. Philadelphia: Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1995. Essays by Francoise Cachin, Isabelle Cahn, Walter Feilchenfeldt, Henri Loyrette, Joseph J. Rishel. Catalogue in English, for Philadelphia presentation of exhibition organized by Philadelphia Museum of Art; Reunion des musées nationaux/Musée d'Orsay, Paris; and the Tate Gallery, London.
- Cy Twombly; *Paintings and Drawings 1952-1984*. New York: Hirschl and Adler Modern, 1984? No text.
- Cy Twombly: *Works on Paper 1954-1976*. Newport Beach, California: Newport Harbor Art Museum, 1981. Essay by Susan C. Larsen.
- DERRIDA, Jacques. *The Truth in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- "En el mundo de Luis Barragán" In *Artes de Mexico*, numero 23, marzo-abril, 1994. With articles by Alberto Ruy Sanchez Lacy, Luis Barragán, Octavio Paz, Juan Palomar Vereá, Alfonso Alfaro, Alvaro Mutis, Vicente Quirarte, Jorge Esquinca, Julio Hubbard, Mario S. Garduno, Felipe Leal.
- FRANCIS, Richard. *Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1996. With essays by Homi K. Bhabha, Georges Didi-Huberman, David Morgan, Lee Siegal; with contributions from Yve-Alain Bois, Wndy Doniger, Kenneth Frampton, Martin E. Marty, John Hallmark Neff, Annemarie Schimmel, Sophia Shaw, Helena Tworokov.
- GARCIA Beneyto, Carmen. *Valencian Painters: 1860-1936*. Valencia, Spain: Diputació de València, 1992. With four thematic essays: "The image of Power", "Constructing History", "The Human Body: Abstraction and Reality", "Everday Life: Reality and Dreams." Bilingual Spanish and English.
- GRAHAM, Helen and Jo Labanyi, editors. *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1995. Topics cover 1898 to contemporary contexts.
- HARRISON, Charles and Paul Wood, editors. *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Cambridge: Blackwel, 1992. Includes Gerhard Richter: "An interview with Benjamin Buchloh," 1036-47.
- HASKELL, Barbara. Agnes Martin. New York: Whitney Museum of Modern Art, 1992. Catalogue for exhibition at Whitney Museum of American Art; Milwaukee Art Museum; Center for the Fine Arts, Miami; Contemporary Art Museum, Houston; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Includes essays by Haskell, Anna C. Chave and Rosalind Krauss.
- HEIDEGGER, Martin. *Basic Writings*. New York: Harper and Row, Publishers, 1976. Nine key essays, plus the introductions to Being and Time.
- JONES, R.O. *Poems of Góngora*. Cambridge: 1966. In Spanish, with introduction and bibliography in English.
- KERTESZ, Klaus. *Brice Marden: Paintings and Drawings*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1992

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Traducido por C. Lenhardt. London: Routledge y Kegan Paul, 1970.
- ANFAM, David y Carol Mancusi. *Mark Rothko: The Chapel Commission*. Houston: The Menil Foundation, 1995.
- ARNOLD Böcklin 1827-1901. London: Arts Council of Britain, 1971. Catálogo para la exposición en la Hayward Gallery, Londres, 20 Mayo-27 Junio 1972. Texto de Rolf Andree, exposición copatrocinada por la Fundación Pro Helvetia de Suiza, reproducción B/N de *The Island of the Dead* (Die Toten Insel), 1880, del Metropolitan Museum of Art, New York.
- ASHTON, Dore. *About Rothko*. 1953. Reedición, New York: Da Capo Press, n.d. , Michael Brenson, Yve-Alain Bois, Jean Pierre Criqui, James Meyer, Lisa Liebmann. "Kelly Read: Ellsworth Kelly in Retrospect." En *Artforum*, Octubre 1996, 86-98.
- AWAKAWA, Yasuichi. *Zen Painting*. Tokyo: Kodansha Publishing, 1977.
- BARTHES, Roland. "The Wisdom of Art." En *Cy Twombly: Paintings and Drawings 1954-1977*. New York: Whitney Museum of Modern Art, 1979.
- BASTIAN, Heiner; editor. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, Vol. I 1948- 1960*. Munich: Schirmer-Mosel, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Editado por Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968. Con una introducción de Hannah Arendt.
- BENITO Domenech, Fernando. *Los Ribalta y la Pintura Valenciana de su Tiempo*. Madrid: Museo del Prado, 1987.
- BESNARD-BERNADAC, Marie Laure. *Le musée Picasso Paris*. Paris: Editions de la reunion des musées nationaux, 1985.
- BREA, José Luis. *Before and After the Enthusiasm 1972-1992*. The Hague: 1989. "Post- modern" ensayos. Bilingüe, inglés y castellano.
- CÉZANNE. Philadelphia: Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1995. Ensayos de Francoise Cachin, Isabelle Cahn, Walter Feilchenfeldt, Henri Loyrette, Joseph J. Rishel. Catálogo en inglés, para la presentación de la exposición organizada por el Philadelphia Museum of Art; Reunion des musées nationaux / Musée d'Orsay, Paris; y the Tate Gallery, London.
- Cy Twombly; *Paintings and Drawings 1952-1984*. New York: Hirschl and Adler Modern, 1984.
- Cy Twombly; *Works on Paper 1954-1976*. Newport Beach, California: Newport Harbor Art Museum, 1981. Ensayo de Susan C. Larsen.
- DERRIDA, Jacques. *The Truth in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- "En el mundo de Luis Barragán". En *Artes de Mexico*, número 23, marzo-abril, 1994. With articles by Alberto Ruy Sanchez Lacy, Luis Barragán, Octavio Paz, Juan Palomar Verea, Alfonso Alfaro, Alvaro Mutis, Vicente Quirarte, Jorge Esquinca, Julio Hubbard, Mario S. Garduno, Felipe Leal.
- FRANCIS, Richard. *Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1996. Con ensayos de Homi K. Bhabha, Georges Didi-Huberman, David Morgan, Lee Siegal; con la colaboración de Yve-Alain Bois, Wndy Doniger, Kenneth Frampton, Martin E. Marty, John Hallmark Neff, Annemarie Schimmel, Sophia Shaw, Helena Tworokov.
- GARCIA Beneyto, Carmen. *Pintores valencianos: 1860-1936*. Valencia, España: Diputació de València, 1992. Con cuatro ensayos temáticos: "La imagen del Poder", "Construyendo la Historia", "El cuerpo humano: Abstracción y realidad", "Vida cotidiana: Realidad y sueños." Bilingüe, castellano e inglés.
- GRAHAM, Helen y Jo Labanyi, editors. *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1995. Temas que comprenden desde 1898 hasta la actualidad.
- HARRISON, Charles y Paul Wood, editors. *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Cambridge: Blackwell, 1992. Incluye Gerhard Richter: "An interview with Benjamin Buchloh," 1036-47.
- HASKELL, Barbara. Agnes Martin. New York: Whitney Museum of Modern Art, 1992. Catálogo para la exposición en el Whitney Museum of American Art; Milwaukee Art Museum; Center for the Fine Arts, Miami; Contemporary Art Museum, Houston; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. Incluye ensayos de Haskell, Anna C. Chave y Rosalind Krauss.
- HEIDEGGER, Martin. *Basic Writings*. New York: Harper and Row, Publishers, 1976. Nueve ensayos clave, más las introducciones de Being and Time.
- JONES, R.O. *Poemas of Góngora*. Cambridge: 1966. En castellano, con introducción y bibliografía en inglés.
- KERTESS, Klaus. *Brice Marden: Paintings and Drawings*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1992
- LAO-TZU. Tao Teh Ching. Traducido por John C.H.Wu. New York: St. John's University, 1970.

- LAO-TZU. Tao Teh Ching. Translated by John C.H.Wu. New York: St. John's University, 1970.
- LEJA, Michael. *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940's*. New Haven: Yale University Press, n.d.
- LICHT, Fred. *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*. New York: Harper and Row, Publishers, Inc., 1979.
- LIPPARD, Lucy R. Ad Reinhart. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1981
- LUNA, Juan L. and Margarita Moreno de las Heras. *Goya: 250 Aniversario*. Madrid: Museo del Prado, 1996. The catalogue of the massive exhibition.
- MARTIN, Jean-Hubert. *Magiciens de la terre*. Paris: Editions de Centre Pompidou, 1989.
- Matisse 1869-1934. Introduction by Lawrence Gowing. London: The Arts Council of Great Britain, 1968
- MITCHELL, Timothy. *Bloodsport: A Social History of Spanish Bullfighting*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991. Traces bullfighting through social shifts in Spanish society and history, and the place of the bullfight in Spanish cultural mythology.
- MOOKERJEE, Ajit. *Tantra Art: Its Philosophy and Physics*. Basel: Ravi Kumar, 1971
- MORENO Galvan, José Maria. *The Latest Avant-Garde: Spanish Painting Greenwich, CT*: New York: Graphic Society, 1972. The second avant-garde, from about 1956.
- NEWMAN, Barnett. *Barnett Newman: Selected Writings and interviews*. Edited by John P. O'Neill. New York: Alfred A. Knopf, 1990. Text notes and commentary by Mollie McNickle. Introduction by Richard Schiff.
- Oeuvres de Henri Matisse. Catalogue by Isabelle Monod-Fontaine, Anne Baldassari, and Claude Laugier, Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.
- O'HARA, Frank. *New Spanish Painting and Sculpture*. New York: Doubleday and Company, Inc., 1960. Catalogue, Museum of Art. Chillida, Tapiés, others of 1950's.
- OLIVARES, Rosa. "Entrevista con Jordi Teixidor: El Triunfo de la Pintura." In *Lapiz*, number 132, May, 1997, 34-39.
- PANIKKAR, Raimondo. The Silence of God: The Answer of the Buddha. Maryknoll, New York: Orbis Books, n.d.
- Pintura Estadounidense: Expresionismo Abstracto. Mexico City: Fundación Cultural Televisa, A.C., 1996. Includes 118 color plates, essays from the period by Robert Goldwater, Tobert Rosenblum, Barnett Newman, and Pierre Schneider, Sam Fncas and Pierre Schneider, Octavio Paz, Thomas B. Hess, Harold Rosenberg, Elaine de Kooning, Clement Greenberg, and Meyer Schapiro; and a new essay by Irving Sandler also translated in an English supplement.
- RICHTER, Gerhard. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994. Spanish edition of catalogue for exhibition organized by Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn; Kaspar König, curator, in collaboration with Gerhard Richter and Benjamin Buchloh. Spanish only. Includes interview of Richter by Buchloh., "Conversaciones con G. Richter," excerpts in English translation in *Art in Theory 1900-1990*. See separate entry.
- RICHTER, Gerhard. *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.
- ROSENBERG, Harold. Barnett Newman. New York: Harry N. Abrams, Ins., 1977.
- RUMI, Jelaluddin. *Love is a Stranger: Selected Lyric Poetry of Jelaluddin Rumi*. Translated by Kabir Edmund Helminski. Putney, Vermont: Threshold Books, 1993.
- SCHIFF, Richard. "Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives." in *Artforum*, October, 1996, 112-13. Review of MCA exhibition.
- SELZ Peter. Mark Rothko. New York: Doubleday and Company, inc., 1961. Catalogue of Exhibition.
- SMITH, Roberta. *Cy Twombly*. New York: Hirschl and Adler Modern, 1986. Exhibition catalog, drawings and sculpture.
- SNELGROVE, David L. general editor. *The Image of the Buddha*. Tokyo: Kodansha international/UNESCO, 1978.
- STEVENS, Wallace. *Poems*. New York: Random House, 1959.
- TOMKINS, Calvin. "The Changing Picture: A Retrospective Reveals Jasper Johns" In *The New Yorker*, November 11, 1996, 120-23. "Different Strokes." In *The New Yorker*, November 25, 1996, 84-85.
- TROUTMAN, Philip. *El Greco*. London: Hamlyn, 1984. Picture book.
- TUCHMAN, Maurice, et al. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. New York: Abbeville Press, 1985.
- WIEDMANN, August. *Romantic Roots in Modern Art: Romanticism and Expressionism: A Study in Comparative Aesthetics*. Surrey, England: The Gresham Press, 1979.
- YOUNG, Howard T. "Texts and intertexts in Jorge Guillen's "Homenage"." In *Comparative Literature*, volume 43, september 1, 1991, 370-80.

- LEJA, Michael. *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940's*. New Haven: Yale University Press, n.d.
- LICHT, Fred. *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*. New York: Harper and Row, Publishers, Inc., 1979.
- LIPPARD, Lucy R. *Ad Reinhardt*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1981
- LUNA, Juan L. y Margarita Moreno de las Heras. *Goya: 250 Aniversario*. Madrid: Museo del Prado, 1996. Catálogo para la exposición.
- MARTIN, Jean-Hubert. *Magicians de la terre*. Paris: Editions de Centre Pompidou, 1989.
- Matisse 1869-1934. Introducción de Lawrence Gowing. London: The Arts Council of Great Britain, 1968
- MITCHELL, Timothy. *Bloodsport: A Social History of Spanish Bullfighting*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991. Sigue los toros a través de los cambios sociales en la historia y la sociedad española, y el lugar del toro en la mitología cultural española..
- MOOKERJEE, Ajit. *Tantra Art: Its Philosophy and Physics*. Basel: Ravi Kumar, 1971
- MORENO Galvan, José Maria. *The Latest Avant-Garde: Spanish Painting Greenwich, CT*: New York: Graphic Society, 1972. La segunda vanguardia, desde 1956.
- NEWMAN, Barnett. *Barnett Newman: Selected Writings and interviews*. Edited por John P. O'Neill. New York: Alfred A. Knopf, 1990. Textos, notas y comentarios de Mollie McNickle. Introducción de Richard Schiff.
- Oeuvres de Henri Matisse. Catálogo de Isabelle Monod-Fontaine, Anne Baldassari, y Claude Laugier, Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.
- O'HARA, Frank. *New Spanish Painting and Sculpture*. New York: Doubleday and Company, Inc., 1960. Catálogo, Museum of Art. Chillida, Tapiés, others of 1950's.
- OLIVARES, Rosa. "Entrevista con Jordi Teixidor: El Triunfo de la Pintura." En *Lapiz*, número 132, May, 1997, 34-39.
- PANIKKAR, Raimondo. *The Silence of God: The Answer of the Buddha*. Maryknoll, New York: Orbis Books, n.d.
- Pintura Estadounidense: Expresionismo Abstracto. Mexico City: Fundación Cultural Televisa, A.C., 1996. Incluye 118 imágenes color, ensayos de Robert Goldwater, Tobert Rosenblum, Barnett Newman, y Pierre Schneider, Sam Frnacis y Pierre Schneider, Octavio Paz, Thomas B. Hess, Harold Rosenberg, Elaine de Kooning, Clement Greenberg, y Meyer Schapiro; y un nuevo ensayo de Irving Sandler también traducido en la separata en inglés.
- RICHTER, Gerhard. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994. Edición española del catálogo para la exposición organizada por Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deustschland, Bonn; Kaspar König, comisario, en colaboración con Gerhard Richter y Benjamin Buchloh. Sólo castellano. Incluye entrevista de Richter por Buchloh, "Conversaciones con G. Richter," Extractos de la traducción del inglés en *Art in Theory* 1900-1990. Ver nota siguiente.
- RICHTER, Gerhard. *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.
- ROSENBERG, Harold. *Barnett Newman*. New York: Harry N. Abrams, Ins., 1977.
- RUMI, Jelaluddin. *Love is a Stranger: Selected Lyric Poetry of Jelaluddin Rumi*. Traducido por Kabir Edmund Helminski. Putney, Vermont: Threshold Books, 1993.
- SCHIFF, Richard. "Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives." En *Artforum*, Octubre, 1996, 112-13. Crítica de la exposición de MCA.
- SELZ Peter. *Mark Rothko*. New York: Doubleday and Company, inc., 1961. Catálogo de la exposición.
- SMITH, Roberta. *Cy Twombly*. New York: Hirschl and Adler Modern, 1986. Catálogo de la exposición, dibujos y escultura.
- SNELLGROVE, David L. general editor. *The Image of the Buddha*. Tokyo: Kodansha international/UNESCO, 1978.
- STEVENS, Wallace. *Poemas*. New York: Random House, 1959.
- TOMKINS, Calvin. "The Changing Picture: A Retrospective Reveals Jasper Johns" En *The New Yorker*, Noviembre 11, 1996, 120-23. "Different Strokes." En *The New Yorker*, Noviembre 25, 1996, 84-85.
- TROUTMAN, Philip. *El Greco*. London: Hamlyn, 1984. Catálogo.
- TUCHMAN, Maurice, et al. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. New York: Abbeville Press, 1985.
- WIEDMANN, August. *Romantic Roots in Modern Art: Romanticism and Expressionism: A Study in Comparative Aesthetics*. Surrey, England: The Gresham Press, 1979.
- YOUNG, Howard T. "Texts and intertexts in Jorge Guillen's "Homenage". En *Comparative Literature*, volume 43, 1 de septiembre, 1991, 370-80.