

CÁTEDRA +media

Hemos venido a no ver

Jordi Teixidor



Jordi Teixidor, *Hemos venido a no ver*. Conversaciones con Agar Contiñas, Madrid: Cátedra, Col. +Media, 2021, 74 págs.

Entre el ojo y la forma hay un abismo
en el que puede hundirse la mirada.

J. A. Valente

Jordi Teixidor es un artista en busca del límite. Pero ¿qué límite? *Fin de Partie* (2020), su última obra hasta el momento, se exhibió por primera vez en la sala de una galería de Madrid sobre un zócalo, reposando sobre la pared, poniendo en escena el gesto de la obra descansando en el estudio del artista. Pero ese gesto co-

tidiano emulado, escenificado, trasladado a la pulcritud del espacio vacío de una sala de exposiciones, convierte la obra en una presencia retadora, inquietante en su desvalimiento, en su exilio, como un sospechoso al que apuntan los focos y sobre el que se clavan las miradas. Y la obra devuelve una mirada insondable, con su verde de los Olivos, sus formas en T de Teixidor y la Cruz (las cruces) levitante, cuerpo sufriente y expuesto.

Fin de Partie, destinada a ser la pieza que culmina una serie (*La Rivière*) de tentativas iniciada en 2002, se ausenta de repente, como una novia que huye justo antes de que la lleven al altar, haciendo saltar por los aires toda la tranquilizadora genealogía de bocetos que la precedieron, todos los preparativos, todo el ceremonial de la culminación. Acumula, como un condensador, la tensión de la espera, de las décadas, de la variación, pero permanece inexplicada, sin origen. Sobre los bloques de color masivos de sus «predecesoras» ha entreabierto puertas o vacíos por los que se cuele una luz blanquecina y mate, puertas como la de *Las Meninas*, que la alivian de su presencia masiva, puntos de fuga que desbaratan la estructura carcelaria y solipsista de la imagen.

Con *Fin de Partie*, Teixidor ha pintado sus *Meninas*. Ya no se trata de lo que dejan entrever los brochazos o el trazo buscadamente imperfecto. Ya no se trata de salpicaduras, rasguños, incisiones pintadas, capas de pintura que cubren precariamente el fondo que asoma... El palimpsesto ha dejado lugar a la pura apertura, han caído todas las capas de cebolla y todo emerge a la superficie. Todo lo oculto ha salido ordenadamente a flote y ahí se ha presentado directa, armónica, la nada. Esa luz irradiante, inverosímil, velazquiana asoma por primera vez. Presencia-ausencia latente y lacerante a la que se acallaba con el gesto provocador e insinuaste de un palimpsesto infinito. Más allá del signo, emerge el puro significante. La idea de que «debajo late otra cosa, otro contenido» da paso a la emergencia de un vacío, puro contenedor, bajo el cual no hay nada, o mejor, está la nada. Es, en efecto, un paso al frente vertiginoso.

No hay ya revelación, sino un velamiento definitivo. Pistas, citas, alusiones, evocación, metatextualidad... todo

se desvanece. Hasta el misterio cae, como cae un manto y queda la pura presencia, ausencia intransitiva, puro deseo, lacerante, sin objeto definido. Aventura. *Fin de partie*, porque se acabó el juego, los fuegos de artificio y asoma lo real iluminado por el blanco impuro de la nada.

No hay ya voluntad de desvelar secretos, de insinuar misterios, sino de ir más allá de la máscara, cara a cara con el significante que «ni dice ni oculta», sino que «señala», como afirmaba Heráclito (o, en traducción de Valente, «significa»).

Silencio que nace no de la cacofonía, del rictus de lo complejo, sino de la claridad más opaca. Las cartas vueltas sobre la mesa, su evidencia insondable. Atrás queda el acto metatextual, palimpséstico, polifónico. Atrás queda el eco. Formas, ahora, que no proyectan sombra. Despojamiento: velar definitivo. La «obra abierta» da paso a la forma uterina de la nada. *Fin de partie*.

Empecemos por aquel lugar en el que se sitúa la producción de Teixidor: el territorio de lo abstracto. Abstracto, etimológicamente del latín tardío «abstractus» «apartado, separado», participio perfecto pasivo de abstraho (ab+traho): separar, apartar, dividir, arrancar, sacar por la fuerza. Lo abstracto frente a lo «realista», lo abstracto frente a lo «figurativo», dice la tradición. Pero, en realidad, nada de esto se sostiene ni resiste el más mínimo envite. No es más abstracto Malevich que Velázquez. No se ha dicho nada de *Las Meninas* una vez que se han identificado todos los personajes del cuadro. Eso es absolutamente secundario. Es la excusa para abrir una puerta por completo «innecesaria» desde el punto de vista de la temática manifiesta, es la excusa para difuminar el «centro» aparente de la imagen, etc.

Las pinturas de Altamira son totalmente abstractas. Son figuras de pensamiento, de deseo, son conjuros. La forma que adopten es accesoria. En este contexto, igual de abstracto es un bisonte que un triángulo, ya que ninguno es un fin en sí mismo. Es más que probable que el deseo que subyace al «bisonte» no tenga nada que ver con el bisonte. La obra artística, en este sentido, es una estructura significativa que «hace partir» en términos barthesianos, pero que no conduce a ninguna parte en concreto. De ahí su fuerza. Toda obra genuinamen-

te artística, a diferencia de aquellas que simplemente lo pretenden, es inagotable, no porque a cada uno que la ve le «sugiera» una cosa, no porque sea muy sugerente o evocadora, sino porque está blindada contra la interpretación al uso. La interpretación busca un contenido central, la obra de arte tiene por centro un vacío. La interpretación busca resolver un misterio, desvelar un secreto. La obra de arte no tiene ningún secreto que desvelar, ningún mensaje trascendental que transmitir, ninguna «nueva» ni buena ni mala. No hay posibilidad de descodificarla en términos simbólicos. La obra de arte es una presencia recalcitrante. Si hubiese que definirla de alguna manera: es un misterio imposible de resolver y, como tal, coloniza el pensamiento. La obra de arte es aquello que escapa al olvido, porque solo lo que no se comprende del todo escapa al olvido.

Toda obra de arte, por tanto, es abstracta, en el sentido etimológico, porque nos arranca del espacio de seguridad de la comunicación, en el que todo puede ser explicado, dotado de un sentido final y preciso, es decir, olvidado. Lo abstracto es lo que palpita, lo que bulle, el lugar de la ambivalencia, de la contradicción. Es lo que rehúye dogma y doctrina. Es el lugar del Monstruo, esto es, literalmente, una advertencia.

Pues bien, Jordi Teixidor es un pintor abstracto. Y, en este sentido, extremadamente realista, si concebimos lo real como lo opuesto a la consigna, a la normalización tranquilizadora, al runrún megalómano del status quo. Es un pintor abstracto y, en este sentido, enormemente concreto y preciso. Porque solo de la máxima claridad puede nacer lo oscuro. De la confusión solo nacen lo confuso y el simulacro de transparencia que deriva de confundir realidad y la forma más burda y adocenada de realismo.

Pero, además, y esto me parece absolutamente relevante, es un pintor que ha documentado sus mudas de piel con enorme intensidad, que ha documentado la búsqueda, no la revelación, que no ha buscado acólitos, sino compañeros de viaje. De ahí el enorme respeto por el público que emerge de sus obras.

Lo que documentan, de una manera radical, las pinturas de Teixidor, no son simplemente los procesos

de pensamiento o el ambiguo estatuto de una realidad sociológica dada por supuesta. Documentan algo que parece fascinarle: la duda, el momento vertiginoso de la duda. No el abandono de la fe o la búsqueda de una nueva fe, no el vértigo de haber estado equivocado o haber vivido bajo falsas creencias, sino la duda crónica, radical. No el escepticismo, sino la duda. No la mentira, sino la duda. No la falta de sentido, sino el limbo del sentido. Lo que está entre lo verdadero y lo falso sin ser ninguno de los dos. Ese momento agónico, «pertenciente o relativo a la lucha», pero sin drama, porque solo hay drama de lo verdadero y de lo falso, yo diría que es el centro vacío de las pinturas de Teixidor, su nada. El fulgor de la duda: sobrio, certero, exactísimo.

La obra de Teixidor, en su luminosa soledad, busca la compañía: Gould, Cézanne, Rothko, Wallace Stevens... Pero son sus homenajes, su inspirarse en estas figuras radicales, voluntad siempre de límite, de llevar un poco más allá el límite que ellos habían frecuentado, de hacer aún más presente, rozándolo, el momento en que la obra devora al autor: *No man's land*. Es un western la obra de Teixidor, desplazando, sin cejar, con enorme esfuerzo, la frontera. Entonces entendemos también el lugar de la destrucción de y en su obra: movimiento equivocado, breve retroceso antes de avanzar de nuevo.

Seven ways of looking at a Sunday morning: la variación. ¿Qué sentido atribuir a esta palabra que remite a Gould, a la *Sainte Victoire* sobre la que Cézanne volvía una y otra vez, a la catedral de Monet, a las propias series de Teixidor? No es la variación que busca lo definitivo, la tentativa ávida de perfección. Es la variación que busca extenuar su objeto hasta que se rinda y desaparezca. Y en esa desaparición de lo obstinadamente representado, surge la presencia, que ya nada debe a ese objeto. Esto es, propiamente, un acto de creación. «Seven ways of looking at a Sunday morning», serie de Teixidor de 1992. Lo que observamos, en esta secuencia de la desaparición, es precisamente cómo se ausenta esta «mañana de domingo» a fuerza de ser convocada y ya solo queda, al final de esas variaciones, la mirada.

Formas dentadas, franjas, cuadrados, filetes... que disturban la voluntad totalizadora de masas de color,

que le impiden apoderarse de todo. Emerge el underground, la resistencia, la posibilidad de lo otro. Es imposible taparlo todo, taponarlo todo, siempre queda un resquicio por el que se cuele aquello que niega lo omnímodo, lo homogéneo, la totalidad.

Las geometrías de Teixidor amalgaman lo artístico y lo ético. O mejor, ambas dimensiones se conforman entre sí. No se trata de dimensiones superpuestas, limitantes o dogmáticas. La dimensión ética remite a la dimensión dadora de forma —a los lindes que determinan el territorio del sentido— del acto artístico. Entronca directamente con lo que podemos denominar, más que idea rectora, red tejida de evitaciones (por ejemplo, evitar el simulacro de perfección, evitar el efecto de totalidad y consumación, evitar que sea «bonito», evitar que sea melodramático...). La dimensión ética es una señal de alerta que se activa con la autocomplacencia, el efectismo fácil o el cinismo y está encaminada a preservar en el espectador la posibilidad de un pensamiento arriesgado, no articulado a través de consignas prefabricadas. Nada tiene que ver la dimensión ética de la que hablamos aquí con la moralina. Teixidor no da lecciones. Precisamente en eso, en empujar al espectador a la aventura del pensamiento, sin red, sin mapa, sin cartela, reside la dimensión ética de su obra.

Hay una cuestión que vuelve sistemáticamente cuando se producen acercamientos críticos a su obra, y es el silencio. Pero hay que distanciar este silencio de las formas contemplativas al uso, de las formas reverenciales habituales (ante la obra sagrada, el silencio del espectador). El silencio de Teixidor es el de la obra. No se trata de que la obra exprese silencio, incomunicación, etc. Es un cuerpo ausente cubierto de capas potencialmente infinitas, textualidades superpuestas que, como capas de cebolla, «visten» un centro ausente. Es ese silencio el que late tras el aparente despliegue metatextual de Teixidor. La forma palimpséstica no remite a un discurso originario ocultado por otras escrituras u otros signos, discurso negado u ocultado, secreto que desvelar. Ese dispositivo es infinito, una puesta en abismo que, en realidad viste o vela la nada, presencia convocada a partir de un ceremonial de proliferación, de redundancia

de formas y colores que se desplazan estratégicamente sobre la superficie del lienzo creando configuraciones de novedad sutil.

Hay un rasgo de esas configuraciones que merece ser destacado: la elegancia. No la elegancia que deriva de lo impoluto, de lo impecable y encorsetado, sino la elegancia que acoge naturalmente el gesto desgarrado, juguetón, la libertad de movimiento. Porque hay una dimensión de juego muy importante en Teixidor. Una dimensión que, más allá de la seriedad cetrina y el gesto pomposamente trascendental, remite al mundo de la infancia, un mundo cuyo centro está vaciado y es pura y gozosa variación, pura repetición creadora, esencial volver una y otra vez que al adulto, que ha olvidado, le parece redundancia infructuosa. El mito de la «novedad» está ausente de la infancia. La variación, la repetición, la insistencia son sus consignas. El placer que de ello deriva se sitúa posiblemente en el mismo lugar en el que el ritual de la repetición se abre a otra cosa, ya no a la novedad, sino a lo nuevo, por extenuación de su objeto aparente.

Una y otra vez comparece en la experiencia espectacular de las pinturas de Teixidor el demonio de la semejanza que se alimenta de variaciones sin fin. No hay paz posible ni reposo ante ellas. No alcanzaremos el remanso del color plano, sin interferencias, cubriendo toda la superficie del lienzo, el remanso del contraste lacerante, del negro dramático... Algo, una línea, un dentado, irrumpen e interrumpen; una variante tonal, una franja, un cuadrado llevan lo contemplativo a un terreno tensional, inquisitivo. Lo Uno atravesado continuamente por lo Otro. La semilla de la duda...

Esta dimensión del sentido, creadora, que se remonta a la experiencia de la infancia, se articula en torno a dos ejes, ciertamente desconcertantes desde la perspectiva de la normalización experiencial a la que ha sido sometido el adulto, basada en un simulacro de novedad y avance lineal (la línea del progreso) que oculta en gran medida el inmovilismo, la repetición y el cliché:

1. La variación como exploración, como apertura progresiva del campo del sentido, como desbrozar y como juego, atravesando su objeto, frente a la idea

de variación como extenuación del «objeto» o «idea» representado o citado. La variación es una cita que es su propio referente, cuerpo citante y cuerpo citado a la vez.

2. La variación y su lógica crean progresivamente un nuevo objeto de percepción o, mejor, una estructura tensional que podría definirse como un espacio hipotético, un desencadenador de mundos posibles. La insistencia propia de la variación no busca la «perfección» por aproximación a un modelo ideal, sino la imperfección que designa también el espacio de la acción, el movimiento y el cambio de rumbo, que integra la contra-dicción.

El dispositivo (auto)citacional-especular (a la manera de los espejos valleinclanescos) diseña arquitecturas liminares, lugares de paso, aperturas a otros tantos limbos, tierras de nadie que son, propiamente hablando, territorios de acción y territorios de silencio, del silencio de lo visible. El mismo silencio de la ciencia, de la filosofía, del arte y de la poesía que aspiran a penetrar la materia del «a simple vista», del «sentido común» en busca de una verdad otra. El negro de Teixidor es un negro interruptus, nunca consumado, penetrado por grises, al que interrumpen fulguraciones de amarillo. Es el negro del furtivo, no el del duelo.

¿Qué significa, por tanto, abrirse a lo invisible en términos pictóricos, de representación? Significa evidenciar estructuras significantes a medio camino entre lo lógico, lo matemático y lo poético en las que se revela una realidad posible, situada no en el terreno de la constatación factualista y objetivante, sino en el de lo hipotético, lo abierto, el territorio incógnito y por explorar. Es decir, una realidad que comparten la ciencia, el arte y la poesía.

Antes de terminar, es pertinente hacer un recorrido por los títulos de las obras, que se relacionan con las pinturas de acuerdo con la misma lógica que gobierna la producción de Teixidor: generando incógnitas que se ofrecen a ser despejadas. Abren la dimensión de la asociación, del vínculo en el espacio de lo no-obvio. El recorrido de ese vínculo, su búsqueda, produce Odiseas en miniatura en el espectador, acostumbrado al vínculo

figurativo (que, por otra parte, tan bien parodiaba Magritte poniendo el dedo en la llaga: «Ceci n'est pas une pipe») y forzado aquí a cabalgar sobre la cola del «demonio de la analogía»: «Seven ways of looking at a Sunday morning», «Crucifixion Dyptich», «Contradictions VII», «Laura», «Shock», «La confusión de los días I», «El silencio de Glenn Gould», «Marta y María», «Los límites de la razón», «L'atelier rouge», «Elektra», «Salomé»... Podrían ser títulos de películas, de novelas, de ensayos, de tragedias. Reminiscencias bíblicas, clásicas, filosóficas, pictóricas, musicales... que, en combinación con la imagen a la que «nombran», desnortan el sentido. Elektra, «hija de la más desgraciada madre», no remite a una tentativa figurativa o simbólica de la hija de Agamenón y Clitemnestra, sino que hace presente su nombre como incógnita que se abre a un terreno de cálculo y pasión, poniendo en escena toda la violencia y la contradicción que atraviesa ese terreno de juego en el que se ha convertido la «familia». Elektra se torna grito de guerra de una institución intencionalmente desproblematizada y llevada al erial de lo políticamente correcto como es la familia. Pasado, (presente) y futuro se responden, como en las *Correspondances* de Baudelaire. Nos interesan especialmente los múltiples «no-títulos»: «S/T», «Untitled», en los que desaparecen también las «indicaciones» de lectura, pero solo en apariencia. Porque lo que se plantea

aquí es, de nuevo, una cuestión, una incógnita: ¿cuál es la relación de fuerzas que se establece entre un título y la obra? El aparente no-título no es tal. Es la constatación apremiante de una ausencia que dota, por lo demás, de una dimensión inesperada a lo que parecía «obvio»: el título de un cuadro. El «Untitled» no designa un cuadro sin título, sino que pone el foco en el «título» a través de su ausencia. ¿Qué es un título?, ¿qué es dar nombre? Esa es la pregunta que plantean las pinturas «sin título», al mismo tiempo que dicen: «pon tú el título, la historia está servida». Igual que en el cuadro de Friedrich, *El caminante sobre un mar de nubes*: Enfréntate a lo mirado por ti mismo. Mira por encima del hombro del «Untitled», aférrate al dintel entre la S y la T («S/T»). El título no es clave de lectura, no es tampoco ejercicio de ingenio o bufonería, es una llave, pero hace falta encontrar la puerta que abre (es lo de menos que esa puerta, casi con toda certeza, se abra a otra puerta o, lo que es lo mismo, a un vacío enmarcado por dinteles). Jordi Teixidor se ha ido deshaciendo progresivamente del gesto protector, gesto con el que buena parte de la producción artística se protege y, en el que, al mismo tiempo, se agota. Ha liberado el significante del velo de lo bello. *Fin de partie*.

Agar Contiñas

