

A modo de paisaje

Hemos titulado «A modo de paisaje» un conjunto de cinco obras, en las que se incluyen las tres más tempranas de la exposición: *Rosa y naranja*, de 1976; *Up into the Silence the Green*, de 1980; y *S/T*, de 1980-1982, además de otras dos realizadas varias décadas ~~mas~~ tarde: *S/T*, de 2002, y *El sacrificio*, de 2008, que concurren todas en que no responden a ningún modo de representación de la naturaleza, sino sólo y exclusivamente, en palabras del propio artista, a «la idea de paisaje».

Nunca me ha motivado la naturaleza –explica–, ni siquiera por el color. Mi relación con el paisaje ha sido siempre conceptual, reflexiva, intelectual, romántica y literaria. (Y, apunto yo, en conversación con algunos otros artistas que han abordado también la idea de paisaje desde ese punto de vista no representativo). Me ha motivado el concepto del horizonte, el de separación de elementos semejantes, y también la influencia que pueda haber de la relación de los paisajistas de la Escuela del Hudson, Thomas Cole, Asher Brown Durand y Thomas Doughty, entre otros, con las pinturas de Rothko.

La vez que más referentes pude tener frente a una realidad fue en la serie sobre *El contemplado*, a la que ya he hecho referencia, que obviamente habla del mar. Lo que me interesaba en ese caso era la división de la forma analizada desde la psicología de la percepción. Hay un arriba y un abajo, una horizontal dominante, que enlaza con Rothko, con Mondrian. Una parte de arriba y otra de abajo, más densa y con mayor peso la inferior, más aérea la superior. Cielo y agua sin la simbología de lo natural. No era la línea del horizonte, sino una simple franja de pintura.

Otro paisaje que me ha podido interesar, pero no por referencia a la representación, sino a la dimensión y a lo espacial, y a la insistencia en el proceso de la creación, son los nenúfares de Monet, sobre todo los últimos. No tanto *El puente japonés* como los grandes *Nenúfares* hoy en el Museo de l'Orangerie, en cuanto que son una superficie en la que hay una insistencia, una insistencia de tipo espacial y cromática. Pienso incluso en el caso de Monet, que no tenía tanto intención de pintar un cuadro como de alcanzar la primera obra conceptual, porque Monet termina haciendo su jardín, incluso peleándose con el ayuntamiento de Giverny para que canalizaran el agua hacia su finca y así poder tener un tipo determinado de plantas, de manera que finalmente la gran obra de Monet, antes que los cuadros, fue el jardín. Por querer pintar, terminó construyendo y cultivando.

Otro paisaje que tampoco me interesa porque sea paisaje, sino por la posición del pintor frente a la naturaleza, es el de Caspar David Friedrich; obviamente, lo que me interesa de *Caminante sobre un mar de nubes* o de *Dos hombres contemplando la luna* es la posición del pintor ante el paisaje; no tanto el paisaje como representación de la naturaleza o testimonio de lo bello, de lo estético, del color, sino como un espacio que provoca una reflexión; no un reconocimiento, sino una reflexión. Rosenblum, para

apuntalar su tesis, en *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico* establece que a Rothko le interesaba la pintura de Friedrich, lo que nunca sucedió; jamás cita Rothko a Friedrich en ninguno de sus textos. Lo que sí le interesaba era Nietzsche, y quizás a través de Nietzsche llegara a cierta relación con lo sublime, pero no lo creo.

En este capítulo hemos incluido un tan potente como enérgico dibujo, excepcional en la muestra y en la obra de Teixidor, realizado exclusivamente a lápiz de grafito sobre papel, en el que resulta más poderosa la mancha que el trazo reiterado con el que ha sido creada. Es una obra que invita tanto a la contemplación como a la deambulación, cual si el visitante hollase la idea del camino. Un paisaje que condensa el tiempo, no el horizonte ni la mirada, un paisaje en el que estar el artista en vez de contemplarlo. Para nosotros, espectadores, es paisaje, para el pintor es lugar, posicionamiento.

Es el resultado de un proceso, del paso del tiempo –dice el artista–. Se inició por accidente, en el estudio de Nueva York. Tenía un rollo de papel que mediría entre doce y quince metros, lo extendí y empecé a dibujar de una manera rítmica, más basándome en el juego del brazo que en el de la muñeca, porque es relativamente alto (140 cm). Mentalmente jugaba el tiempo, ese factor que hace que cuando interrumpes el trabajo y al día siguiente quieres volver al dibujo o al cuadro, te enfrentas al problema de qué va a acontecer a continuación. Pues ese problema no se daba en este caso, hacerlo era pura continuidad en el tiempo, y estuve dos o tres meses dibujándolo. Cuando volví a Madrid lo proseguí en España, por eso está fechado en un periodo tan largo. Lo que más me gustaba era que poseía un tempo más próximo a la música que a la plástica. Una cadencia rítmica, reiterativa, monótona; mi brazo iba subiendo y bajando con un lápiz de grafito grueso hasta que llegado un momento me cansaba físicamente y me detenía. Cuando lo dejé definitivamente, tenía casi seis metros. Utilicé grafitos de distinta dureza para conseguir las matizaciones de los grises. No tiene corrección de ningún tipo, lo que hay en él es insistencia; si una zona me gusta menos la compenso con otra, pero no corrijo ni borro.

Up into the Silence the Green, de 1980, hoy en la Colección Suñol, presenta algo semejante al grafito. Está pintado en Nueva York, es de formato horizontal, tiene una referencia más natural al paisaje, y sigue un proceso similar al de aquél. Una mancha en la que me permito que haya un verde muy de naturaleza, incluso un azul que quisiera decir algo, pero el proceso es muy parecido, aunque en vez de varios años éste me ocupó únicamente unos días, dejándome llevar por el ritmo y emplazando en ello no solo la mano sino incluso el cuerpo. Está pintado en vertical, de hecho siempre pinto en vertical, nunca en horizontal. El cuadro llega casi a los tres metros, una longitud superior a la de la mano, el brazo, el propio cuerpo.

Rosa y naranja, de 1976, es un cuadro mucho más próximo a las tesis de la pintura-pintura y del Supports/Surfaces. Hay una parte sin acabar a la derecha, que se corresponde tanto con la propia pintura como con el cansancio físico.

Este trío de piezas del artista resume adecuadamente la que fuera la posición de Teixidor ante las propuestas procedentes del Supports/Surfaces francés y las de la denominada pintura-pintura en España, una polaridad de acercamiento y distancia voluntaria –no participó por decisión propia en la exposición *En la pintura*, que tuvo lugar en el madrileño Palacio de Cristal del parque del Retiro, su mayor hito público, y el fin de la tendencia en nuestro país–, que resulta más comprensible a la vista de cuáles eran las tendencias que más le atraían.

Me interesó mucho en un momento dado, aunque pueda parecer una contradicción –afirma–, el arte povera. Me gustó mucho. Del mundo francés no me atraía casi nadie, y menos Soulages, pese a algunos de sus cuadros negros, pero que tienen esa frivolidad tan francesa. Tampoco nadie de la Bauhaus. Dentro de un mundo muy distinto al mío me interesaron Sigmar Polke, Anselm Kiefer. Max Bill, no, Albers tampoco. Algo del mundo de Imi Knoebel... Y, sí, Blinky Palermo, al que he tenido bastante presente, goza de la precisión de la elegancia. Dentro de los movimientos europeos no he encontrado tanto como he encontrado en Ryman, en Twombly, la continuidad, en Mangold y, por supuesto, en muchos minimal.

La segunda mitad de los setenta y los muy primeros años ochenta están presididos tanto por la simplicidad de las formas como por un secuencial cambio en las gamas de color, que transitarán por los azules, los amarillos pálidos, las tierras suaves con líneas negras, los verdes y los azules atmosféricos, casi algodonosos, y por la manera de aplicarlos.

En *Up into the Silence the Green*, y en *Rosa y naranja*, hay una manera de tocar la pintura, un dibujo de extrema sencillez, dos líneas, dos columnas, una manera de extender el color. Tanto ese modo de hacer como el color definitivo no surgen, no han sido decididos fríamente, sino racionalmente. En *Up into the Silence the Green* sí hay, digamos, colores espontáneos, un verde, un ocre que conduce o empareja otro color; en *Rosa y naranja* estaba decidido desde el principio. Pintaba entonces con una mezcla muy complicada que era óleo mezclado con una pintura de plástico sin agua, y un lienzo tratado con Alkyl que absorbía mucho, y entonces no había brillos y las veladuras eran mínimas; haberlas las había, pero no había placidez, era un luchar casi contra la superficie para que a la hora de extender el color la respuesta cromática fuese la que yo quería. Un cierto enfrentamiento técnico que, posteriormente, casi nunca se ha dado en mi obra.

Me gustan mucho los cuadros que parece que están sin acabar, porque has llegado hasta ahí y ya no hay que tocarlo más. En *Up into the Silence the Green* había una intención de hacer que ese espacio estuviese presente, de modo que se confrontaran la densidad

del cuadro de la derecha con el casi descarado vacío del cuadro de la izquierda, de ahí que resulte visible la línea de separación de uno y otro, algo que casi nunca se da en mis cuadros, lo que hace muy difícil separarlos visualmente.

Considera Jordi Teixidor que sus pinturas de los años setenta y ochenta tienen oficio, pero que la ruptura de finales de esa década y el inicio de una senda más estricta desde los años noventa lo han hecho más pintor o cuando menos más como él mismo se siente pintor. No es lo mismo interpretar bien que hacer música.

Las dos pinturas fechadas en este siglo, S/T y *El sacrificio*, atestiguan las razones de ese convencimiento. Compuestas por unidades coordinadas, ofrecen distintas variantes con el color negro como predominante y diferentes usos del amarillo, los tierras y el oro. Si en S/T destaca la importancia del gesto pictórico, en *El sacrificio* importa la fisicidad del color, su tactilidad. Ambos conjugan con los otros cuadros *negros* de los pisos inferior y superior un despliegue de las posibilidades de un solo concepto plástico y sus numerosas derivas posibles.

El tríptico, como es el caso de S/T –aclara el pintor–, es un formato del que me he servido muchas veces. Organizo el cuadro de acuerdo a esa división en tres partes. En S/T una de las tres piezas es color oro, el otro extremo es negro, que sería justo lo contrario a lo excelso del oro, lo inexistente del vacío o la nada, y en medio estaría lo terrenal, lo natural, que en este caso tiene su anécdota: en medio de la maraña que hago con el pincel está escrita, y se puede leer, la palabra «Anne». Si será terrenal que me permito incluir el nombre de mi mujer.

Reitera Teixidor aquí su vinculación con el pensamiento puritano y la paradójica contradicción con el hedonismo. Cabe, en cierto sentido, afirmar que en su caso el paisaje está entendido como un lugar interior.

El sacrificio, por su parte –cuenta Teixidor–, tiene perfectamente asumido su título. Es un cuadro también con una zona central que, para entendernos, hemos dado en llamar terrenal. Está pintada con barra de óleo, no con pincel, lo que me permite controlar mucho más el trazo, y lo diferencia mucho del resultado de S/T. El título es el de la última película de Andréi Tarkovsky, no tanto por su argumento como por el espíritu tarkovskiano.

La zona pintada forma parte de la estructura, del ritmo, de la cadencia con la que se van pintando los vacíos. El vacío o el lleno de algo que viene o de una franja que va a venir, y en ese trozo, en ese espacio, utilizo la mano para diferenciarlo, tanto de visión y de apreciación colorística y matérica, como de mi conducta ante el cuadro.

Un detalle llamativo es el manchurrón que aparece en el borde derecho; es, digamos, el enganche para determinar dónde termina la superficie del cuadro, que podría seguir

prolongándose, y no lo hace, porque justo en el límite ha aparecido un accidente provocado. Es una mancha a la que me costó mucho darle naturalidad, no hacer cocina, no es un pegote, sino que responde a la totalidad del resto del cuadro y cumple una función desde el punto de vista formal, de la composición. No es tanto que yo haya querido hacer un acto expresionista, como que he hecho el objeto expresionista. Compone el final del cuadro.

Ese tipo de recurso lo he utilizado también en el cuadro titulado *África II*, de 2003, en el que la mancha marrón que cuelga del borde superior derecho del cuadro tiene la misma función, que se produzca una ruptura en la posible monotonía de la superficie; aquí es como un rasguño, una herida, una cicatriz, una costra. *El sacrificio* es consecuencia también de un estado de ánimo, pocas veces he sido tan consciente del título. Pero yo no quiero confesarme en mis cuadros, es el discurrir y el transcurso de los días de la vida lo que propicia distintos sentimientos y sensaciones personales. El equilibrio en los creadores, e inscribo aquí especialmente a los escritores y novelistas, es decirse sin citarse. Yo me digo, no me cito.

A modo de paisaje

Jordi Teixidor
Rosa y naranja, 1976
Óleo sobre lienzo, 160 x 320 cm (díptico)
Cortesía Fundación Juan March, Madrid
Foto © Joan-Ramon Bonet/David Bonet



Jordi Teixidor
Up into the Silence the Green, 1980
Óleo sobre lienzo, 162,5 x 274,2 cm
Colección Suñol, Barcelona
Foto © Roberto Ruiz





Jordi Teixidor
S/T, 1980-1982
Lápiz grafito sobre papel, 140 x 580 cm
(díptico)
Colección del artista