

Simon Edmondson

OBRAS ESCOGIDAS 1987-1998

Deutsche Bank



Simon Edmondson

OBRAS ESCOGIDAS 1987-1998

Agradecimientos a:

Juan Carlos Garay y el Deutsche Bank, patrocinadores de la exposición.

Francisco Calvo Serraller por su brillante ensayo "La caricia y el vuelo" y apoyo a mi obra.

Inés Aguirre Cabanyes.

También quiero agradecer por su colaboración en distintos ámbitos a: Félix Aguirre y Concha Santa Pau, Isabel Cervera, Gonzalo de la Serna, Mel Gooding, Linda Heras, Eduardo Kahne y Delia Blanco, Juan Manuel Lumbreras y María José Darriba, Prof. Juan J. Luna, Norbert Lynton, Jorge Mara, María Martín, Jesús Moraime, Adolfo Ruigómez y Liz Barbero.

FRANCISCO CALVO SERRALLER

LA CARICIA Y EL VUELO

Refiriéndose a la incertidumbre en la que viven los artistas de nuestra época, T.S. Eliot señaló muy agudamente que "en un mundo de fugitivos escoger la dirección contraria puede parecer una evasión". A Eliot le preocupó siempre el sentido de huida hacia adelante que marcaba el destino del creador contemporáneo con el signo de la fuga o el extravío, pero no se conformó con ello, sino que quiso contraponer, al ansioso desvarío de la alocada sucesión de cambios o modas, como una resistencia no antimoderna, sino crítica, integradora. Otro escritor británico, Anthony Burgess, recogió este desafío de Eliot y lo definió en términos de lo que él llamó "modernista", que es el moderno crítico, no fugaz, porque se resiste a la huida. No es raro, por lo demás, que ambos procedieran del universo cultural británico, aunque insertos en él de una manera muy peculiar por sus orígenes, forma de vida y creencias. En todo caso, hay que reconocer que el arte británico del siglo XX, se interprete valorativamente como se quiera, ha sido comparativamente peculiar e, incluso, "excéntrico", ya que no se ha plegado o no ha podido plegarse a los dictados de las modas vanguardistas procedentes de los centros capitales, como París y Nueva York. Desde Sickert hasta Bacon, Hodgking o Lucien Freud, hay muchos ejemplos que así lo ilustran.

Creo que Simon Edmondson está inserto en esta tradición británica, que hoy mejor que nunca, sabemos que no es simplemente "provinciana". Cuando hacemos un balance del arte del siglo XX, ya en sus postrimerías, nos podemos percatar perfectamente de ello. Me refiero a la importancia que ha tenido lo que el crítico Steiner calificó como "extraterritorial", el voluntario ubicarse en esa tierra de nadie donde sólo se encuentra a sí mismo el artista. Steiner aludía principalmente a los escritores que usaban otra lengua que la materna para expresarse artísticamente; pero esta extraña violencia a la raíz misma de la identidad no sólo es extrapolable para describir la situación de cualquier artista contemporáneo, sea cual sea su medio de expresión, sino que, más allá de cualquier peculiaridad técnica, tiene un hondo sentido moral. Se trata, en fin, de reconocer la condición de exiliado del artista de nuestro tiempo.

Hay tantas formas de exilio como motivos de huida. Decía Ortega y Gasset que el hombre *está* —es y descansa— en las creencias, mientras que *tiene* ideas. A partir de ello podemos deducir algo obvio: que lo propio de las ideas —del poseer, del tener— es el cambio, el comercio, la movilidad, mientras que lo propio de la creencia es el arraigo, la seguridad, lo estático, el inmovilismo. ¿Hace falta indicar que lo característico del mundo mo-

derno como tal es el predominio de las ideas sobre las creencias? ¿Es preciso asimismo subrayar que, en ese estado, en ese vértigo, la sensación más constante es la de una especie de "fuga libre"? ¿Hay, en fin, que insistir en lo que ha significado lo vanguardista en nuestro arte contemporáneo como elemento dinamizador de todas las fugas, de *perpetuum mobile* de lo artístico y lo moral?

Espero que se comprenda el sentido de esta digresión a partir de nuestro cambio de visión crítica cuando analizamos, desde la actualidad, ciertas situaciones refractarias al mandato de la vanguardia canónica, como, por ejemplo, la que ha planteado una parte, sin duda la más interesante, del arte británico del siglo XX. Este arte, que ha sido durante largo tiempo más ignorado que incomprendido, escogió siguiendo el diagnóstico de Eliot, la dirección contraria de los fugitivos y pareció por ello el de una evasión. Los evadidos de la modernidad, los exiliados de la vanguardia; unos excéntricos, de acuerdo, pero no simplemente provincianos.

¿Qué tiene que ver con todo esto Simon Edmondson, un pintor británico de la pomposamente denominada "era postmoderna", ésa que pudiera parecer la del retorno a los cauces de la estabilidad, cuando, en realidad, es la que se ha hecho cauce y caudal de la movilidad? El equívoco postmoderno quizá es, en todo caso, el que estuvo a punto de conceder a Edmondson, allá por la segunda mitad de los ochenta, cuarenta y ocho horas de fama. Pero lo que aquí importa no es en qué medida pudo Edmondson ser arrastrado por la ola —la ola, la onda, la corriente, la moda— postmoderna, sino su resistencia a dejarse arrastrar por ella, su evasión "modernista", y, sobre todo, lo que esta actitud tiene de común con otros precedentes británicos, desde luego, pero no sólo británicos.

Edmondson es un extraterritorial. Lo es, se puede decir, en primer lugar, por su biografía misma de artista británico que ha desarrollado una buena parte de su carrera como pintor en España. Puede que también lo sea por otros motivos más íntimos del conflicto entre sus creencias e ideas. En cualquier caso, desde mi punto de vista, es extraterritorial por algo más profundo y comprometido: por su actitud artística.

Mas si queremos comprender lo que significa una actitud artística que, como se dice en español coloquial "te saca de madre", te hace extraterritorial, es necesario seguir desbrozando otros equívocos acechantes, como por ejemplo, lo que implicaba, tanto en el momento en que comenzó a trabajar Edmondson como ahora mismo, ser pintor. Recordemos que empezó a ex-

poner a comienzos de los ochenta, cuando se aireaba la crisis definitiva de la vanguardia y se saludaba alborozadamente el fin de sus dogmas más restrictivos, entre ellos los de la recusación intransigente de los medios y técnicas artísticas tradicionales, la linealidad del avance vanguardista y, por tanto, el de la imposibilidad de encuentros entre el arte de distintas fases del discurrir temporal, aunque –o precisamente– porque sus practicantes hubieran sido o fueran igualmente fervientes seguidores de la vanguardia. Hubo en el año 1981 en Londres, una exposición que polémicamente representó este nuevo espíritu, como así se recogió en el título de la convocatoria: *A New Spirit in Painting*. La muestra, que tuvo lugar en la Royal Academy of Arts, se hizo célebre precisamente por sus audaces mezclas, intempestivamente al margen del credo vanguardista. Dentro de lo que se prometía en el título, que hacía referencia explícita a lo pictórico, lo curioso de esta exposición fue su insolente manera de mezclar las cosas que hasta entonces habían sido cuidadosamente separadas. Allí efectivamente parecía todo dar igual: generaciones, estilos, conceptos. Los venerables y hasta, en algún caso, difuntos Picasso, Balthus, Matta, Hélion, Bacon, Guston, De Kooning se alineaban con los entonces jovencísimos Chia, Charlton, Paladino, Schnabel. En realidad, lo más desconcertante de lo que allí se mezclaba no era propiamente las edades de los artistas, aunque hubiera hasta ¡setenta! años de diferencia entre la fecha de nacimiento de Picasso y la de Schnabel, sino conceptos y actitudes artísticas considerados hasta entonces como incompatibles, y, por encima de todo, que esta alocada mezcolanza, encima, *funcionaba*; esto es: que el visitante de la exposición se sentía a gusto con ella y, aunque entonces no se supiera explicar por qué, comprendía que esta sorprendente viabilidad estaba basada en poderosas razones.

Por lo demás, que ese “nuevo espíritu de la pintura” luego, como no podía ser de otra manera, se acabara prostituyendo, como asimismo se prostituye fatalmente cualquier evangelio cuando se institucionaliza, no quiere decir que no fuera, en su momento, y, por tanto, más allá de cualquier otra contingencia, también para siempre, ciertamente un nuevo espíritu.

¿Acaso el mismo espíritu del entonces “nuevo” Simon Edmondson? Responder a esta pregunta afirmativamente con la intención de insertar a Edmondson en un contexto sociológico, el de la sociología del gusto de los ochenta, me parece más una banalidad que una equivocación. Porque lo que, en definitiva, importa no es qué le llevó a hacer a Edmondson lo que hizo, sino lo que desde entonces sigue haciendo, lo único que refleja su

actitud. La actitud artística de Edmondson como clave de su pintura. Es este sentido, hay que fijarse en ella, no importa por dónde se empiece, si por el principio o por el final con tal, eso sí, de que la miremos como la unidad que es.

Y lo primero que salta a la vista ante quien contempla un cuadro de Edmondson es que estamos ante un pintor *pictoricista*, que es la forma con que se suele denominar a un pintor fascinado por lo que la pintura tiene de materia; esto es: por la tactilidad. En términos históricos, esta actitud pictoricista se ha correspondido más con el barroco y la Europa meridional, que no es sólo la sensual mediterránea, sino también la católica. Naturalmente ha habido gloriosas excepciones, como, por ejemplo, Hals y Rembrandt, pero es significativo que una especialista en el arte de los Países Bajos del siglo XVII, Svetlana Alpers, explique el fracaso final del último de los citados en el seno de la sociedad holandesa de la segunda mitad del mencionado siglo a causa del rechazo que los burgueses protestantes de Amsterdam sintieron por la naturaleza táctil de su pintura y que ese rechazo fuera consecuencia de la aversión ideológica y sensible frente a la insoportable "carnalidad" que transmite cada figura pintada por aquél. No en balde ya había triunfado entonces en las flamantes Provincias Unidas independientes un nuevo tipo de realismo, definido como "óptico", donde la pura visualidad anula cualquier otra sensación que no proceda del puro ojo. La pintura óptica es, en fin, como el cristal: está hecha para que se pueda apreciar visualmente hasta el menor detalle, pero no "huele", no invita a "tocar". Una fe mental frente a otra fe física, un Evangelio de la mente frente a un Evangelio de las sensaciones y los sentimientos.

En Holanda y, también, por qué no, en el Reino Unido, ese bicho raro de Rembrandt ha tenido sus herederos, una especie de progenie de bichos raros. Al cabo de los siglos Sickert, Spencer, Bacon, Freud y, por qué no, Edmondson están entre ellos. Cada uno de los que acabamos de citar debió tener sus motivos para inopinadamente optar por lo pictoricista y, claro, también, Edmondson, pero me parece ahora más importante tratar el cómo más que indagar el por qué. El cómo y el por qué evidentemente, en este caso, de Edmondson, cuya pintura no es sólo pictoricista, como el hecho bruto de su afición por la expresividad de materia en sí y sus valores táctiles, sino que se arropa en una peculiar genealogía histórica. Antes, en todo caso, retengamos lo que todavía hoy, con todos los matices que se quieran, el ser pictoricista, en el seno de una cultura de

tradición protestante, supone de "blasfemia", de excentricidad o de evasión.

Un cuadro de Edmondson, sin embargo, ante la mirada crítica de alguien que se pudiera autodefinir, según lo hizo Valle Inclán, como un escritor "feo, católico y sentimental", no produciría escándalo, sino la ambivalencia de lo extrañamente familiar; esto es: la propia frente a algo que nos parece simultáneamente entrañable y ajeno. Por de pronto, aunque sólo lo he sugerido indirectamente, el cuerpo, la carne es un asunto central en la pintura de Edmondson, el cual lo trata, además, de una manera muy semejante a la habitual en la pintura barroca meridional, hispano-italiana principalmente. Me refiero a la expresión del cuerpo como tensión, al gusto por la representación de la carne como espasmo. Este es el protocolo sensual de esa apoteosis de lo espasmódico en el cuerpo humano que es la representación del martirio. Desde esta perspectiva, la pintura de Edmondson inmediatamente evoca los grandes maestros de las históricas escuelas veneciana y napolitana. Aunque la separación entre ambas se acrecentó a fines del siglo XVI y durante el siglo XVII, volvieron a converger en el largo crepúsculo del barroco. En este sentido, es curioso analizar la trayectoria de un pintor como Luca Giordano (1634-1705), nacido y formado en Nápoles, pero que se trasladó a Venecia, donde estudió con profundidad a los grandes pintores locales del siglo XVI y, en especial, a Veronés, antes de trasladarse a España. Si lo traigo aquí a colocación no es sólo porque ilustre el fenómeno de la convergencia pictórica veneciano-napolitana, sino porque su posterior influencia en España y, en particular, en Goya, fue muy notable. En todo caso, todos estos mimbres del pasado artístico engarzan muy bien el horizonte sensible a partir del que ha elaborado su obra Simon Edmondson, que es quien aquí nos interesa.

Edmondson ha mantenido, de todas formas, una relación muy especial, quizá la más intensa y determinante, con uno de los más grandes maestros venecianos: con Tiziano. Su simpatía por él además no se ha limitado exclusivamente a la forma de pintar, sino hasta con su modo de entender la vida, que es lo mismo que decir que con la sustancia ética deducible de su representación del mundo. Y aunque comprendo que lo que voy a decir ahora puede resultar un tanto abrupto, la relación de Edmondson con Tiziano tiene mucho que ver con eso que John Berger escribió acerca del genial pintor veneciano al calificarlo como "el gran pintor de la carne, y, siempre que podía, de los perros". Evidentemente, en ninguno de los dos casos, ni en Tiziano, ni en Edmondson, estas aficiones agotan su sentido artístico como

simples temas. De hecho, el texto de donde procede la apreciación de Berger, titulado "Cuerpos: compasión y placer", desarrolla una muy honda visión de lo que significa la representación artística corporal en el arte clásico, tratando esa su doble dimensión de fuente de placer y dolor, que se corresponde con las de los pintores venecianos y napolitanos, y que, a mi modo de ver, arriba a su apoteosis moderna con Goya, uno de los vectores esenciales en el arte de Edmondson. Es lo que más arriba dejé insinuado al comentar que la expresividad del cuerpo, según se aprecia en la pintura de Edmondson, era espasmódica, éxtasis o martirio, disolución en el placer o/y en el dolor. Pero la preferencia de Edmondson por Tiziano quizá provenga de haber sido el longevo maestro de Cadore un excepcional caso de sucesiva experiencia artística de lo corporal como placer y dolor, y, por lo mismo, aunque no de la misma manera que él, que también ésta es la razón de la admiración que los maestros españoles del siglo XVII profesaron por el veneciano.

Pero ¿qué es lo que realmente pasa con esta política artística, vamos a llamarla católica y meridional, de la carne? La pregunta no es gratuitamente conjetural, ya que, a través de ella nos estamos preguntando también por qué alguien tan ajeno a esta tradición como Edmondson se siente involucrado en ella y con ella. Sin meterme en excesivas digresiones acerca del sentido sensualista de la tradición latina y su transfiguración por influencia de la contrarreforma, creo que hay en ello un tema clave, aunque desglosable en dos momentos: el de la revelación de la carne y el del sentimiento de la compasión, algo así como la luz y la tiniebla de lo carnal; en definitiva: el claroscuro.

La violación de la luz es esencial en la pintura de Edmondson. Lo es, sin duda, en el sentido de luz que irrumpe como fulgurante rayo en un mundo de oscuridad, violado, por así decirlo, el espacio, pero también como luz pugnaz, luz discutida y carcomida por la sombra; luz, en fin, cuya claridad se ve violada por los espectros, como le ocurre a la luz espectral. Estas heridas visiones luminosas son propias de los pintores cavernarios, que lo son tanto en cuevas prehistóricas como platónicas, pero siempre indican una búsqueda de la verdad entre tinieblas. En la oscuridad de la cueva, además, la luz es siempre la pintura, que se expande acoplada a las limitaciones del lugar, un espacio indefinido. Este dato es muy importante para entender la psicología y la estética del pintor cavernario, que define el espacio siguiendo la línea de la pared o el techo y deviene por ello, *volens nolens* y pertenezca a la época a que pertenezca, un decorador, un fresquista. Exactamente es lo que le ha ocurrido desde siempre, en



el sentido de desde sus comienzos, a Simon Edmondson, cuyas figuras, incluso las insertas en el espacio convencional del cuadro, dan la impresión de flotar en el espacio, cual si pertenecieran a un fragmento arrancado del techo pintado en una bóveda. Se trata, en todo caso, de un rasgo pictórico de Edmondson que no crea contradicción alguna con su ubicación en la tradición pictórica que, a nuestro juicio, considera como la suya propia. Desde luego, ninguna con el arte de Venecia, desde el mismo Tiziano a Tíépolo, quien culmina de esta manera y con fastuoso fulgor, la identidad histórica de esta escuela, en la que otro veneciano "hispanizado", El Greco, redondea las influencias, o mejor, los enamoramientos pictóricos de Edmondson. Así que Tiziano, Veronés, El Greco, Giordano, Tíépolo...: ésta es la serie o diapasón a partir de la que se identifica o compone Edmondson, el pintor de los cuerpos, de la carne, de su tensión expresiva, y, en fin, también, repitámoslo de nuevo, de su "flotación", cuales imágenes arrancadas de arcanos decorados que cubrieron, en un tiempo mítico, bóvedas y paramentos, o como, si se quiere, esos trozos residuales que arrumban en remotas playas, arrojados por el insoldable océano de la pintura. Se mire como se mire estos fragmentos pictóricos, todos ellos nos producen finalmente la impresión de ser como residuos de una perspectiva de *sotto in sú*, de telones envolventes que encierran efectivamente inmensidades, oceánicas o celestes.

Pero lo fragmentario de la pintura de Edmondson no es sólo una cuestión espacial, de "espacio irracional", sino de tactilidad. Ya hemos comentado antes algo de lo que esto es y puede significar como expresión de un talante pictoricista; ahora, sin embargo, conviene percatarse de lo que supone la áspera textura de lo pictóricamente táctil como, ella misma, sensación de fragmento, trozo, materiales. Estos trozos táctiles de Edmondson tienen, como quien dice, sustancia, la sustancia de lo orgánico y comestible, la corteza del pan o de la misma piel. En realidad, el lienzo pintado por Edmondson tiene algo como de piel curtida, fragmento de lo trabajado por el tiempo a partir de lo que, no se sabe cuando, fue carne palpitante. El troceamiento de la carne se comporta así, en la pintura de Edmondson, como un fragmento de la memoria, reino de la elegía y lo melancólico, pasión o compasión ante la inevitable corrupción carnal.

Esto último nos dispone al tratamiento de lo que ha supuesto el desafío de la modernidad en la pintura de Edmondson. Ninguna de las reflexiones que hemos hecho, en relación con el diálogo que la pintura de Edmondson mantiene con la tradición, tendrían el menor sentido sin comprender lo que significan a través del

desgarro de la modernidad. ¿Cómo si no explicar, por ejemplo, el sentido de la cita de Eliot al comienzo de este texto, y, las reflexiones que entonces suscitó? El arte de nuestra época surgió de la crisis final del clasicismo que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVIII, un momento en el que curiosamente tuvieron mucho que decir los pintores de dos países hasta entonces considerados "provincianos" o excéntricos, como los del Reino Unido y España. Voy a referirme sólo a dos que guardan una peculiar relación con Edmondson: Turner y Goya. Antes, en cualquier caso, me interesa advertir que no se trata, en ninguno de los dos casos, de una relación basada en la coincidencia formal o técnica, ni tampoco, sin más, en la simple afinidad, sino en una convergencia a la hora de interpretar ese vacío, que es lo moderno en el arte contemporáneo.

Por cuestión de cronología e importancia, quizá debiera empezar por Goya, pero, sin embargo, lo voy a hacer por Turner, un pintor con demasiadas aristas para ser popular.

Pero lo es, lo que, en cierta manera, aumenta la dificultad. Sea como sea, el contacto de Edmondson con Turner no se limita a la pasión que éste tenía también por Venecia, ni a su común obsesión por la luz, ni, en fin, mucho menos, a su afición por el paisaje. De hecho, lo esencial del nudo que les ata es lo que me atrevería a llamar específicamente la "dulzura de la luz". Bueno, es cierto que se podría sacar punta a otros elementos de contigüidad como el de su forma de entender el espacio como algo "sublime"; no obstante, insisto en la importancia de la dulzura de la luz. Ésta es una luz de interiores y, al conocedor superficial de Turner, le tendré que recordar Petworth y esos salones de cálidas luces fantasmales, que, penetrando por puertas y ventanas, parecen abrasar los matices del color convirtiéndolo todo en una masa cálida, vaporosa e incandescente. En suma: luz del través, contraluz o luz cavernaria. Este diálogo con las turnerianas luminosidades de interior se ha hecho evidente en la última etapa de Edmondson, cuando él mismo ha hecho circular la luz por interiores cuadrangulares, para las estancias prismáticas. Mas lo dulce de la luz exige otras precisiones, como, por ejemplo, distinguir la luz agria, casi estridente, con que Turner fuerza la visión de algunos crepúsculos llameantes, a veces con una virtuosística desenvoltura que justifica la ironía de Sir Kenneth Clark al calificarla de "técnica del huevo frito estrellado". Lo dulce de la luz se da en el interior, por de pronto, pero asimismo debe posarse como una caricia, debe flotar por el espacio. No se trata, sin embargo, de lo que, desde el barroco, se conoce de manera velazqueña como el aire que circula entre las figuras,



sino de una luz sustancializada, densa, cual vapor dorado. En las luces de Petworth se tiene la sensación como de que se respira aire cálido, húmedo, perfumado, que refulge a través de mil átomos de polvo y en cuya atmósfera se unifica no sólo el color, sino hasta el olor. Una luz que endulza el ambiente porque refleja cálidamente la sustancia de las cosas por entre las que circula y se adueña, en suma, del *genius loci*, del espíritu del lugar.

Esta luminosa caricia de Turner no fue ajena a Goya y reaparece constantemente en el arte contemporáneo. Además, ha afectado muy hondamente a la sensibilidad de Edmondson, con lo que no la podemos perder de vista. Se nos mostrará, por ejemplo, en el Monet final, pero no hay que adelantar acontecimientos. Reduzcamos, por el momento, nuestra atención al diálogo de Edmondson con Goya, un pintor éste crucial para nuestro pintor. Señalemos, por de pronto, que cada vez se documenta más la estrecha relación de Goya con fuentes artísticas británicas contemporáneas. No se trata sólo del aprovechamiento, muy de cierto momento de fines del siglo XVIII, con las popularísimas estampas de Flaxman y las resonancias que éstas comportan de Blake y Fuseli. Hoy se ha advertido cómo Goya, por ejemplo, tuvo que conocer de alguna manera algunas obras de Wright de Derby y quizá de otros pintores británicos de lo sublime. De todas formas, lo que aquí interesa no es el establecimiento de unas "afinidades electivas" dentro de lo genérico, sino la forma en que Edmondson mira a Goya, para lo cual importa, si se quiere, más la común raíz genealógica que ambos les ha hecho mirar a los venecianos y, sólo hasta cierto punto en el caso de Edmondson, a Rembrandt. Desde mi punto de vista, hay dos aspectos de la pintura de Goya que han interesado sobremanera a Edmondson: por un lado, la forma efectivamente acariciadora con que Goya trata la piel de las cosas, que alcanza un nivel óptimo de sensualidad cuando pinta mujeres, niños y, en ocasiones, animales, vamos lo que, con lenguaje de época, podríamos llamar "seres inocentes", una forma acariciadora que, no obstante, no se interrumpe o, incluso se exagera —y esto me parece extraordinariamente relevante—, cuando lo que se representan son escenas de horror. Por ejemplo, si quisiera buscarse una sintonía o un antecedente a la antes comentada "luz acariciadora" de interior de Turner, yo apelaría a la que ilumina la de los manicomios según los pintó Goya. Y es que el placer y el dolor se confunden en Goya en un mismo espasmo, además de no perder ese su mismo tacto dulce por separado. Son los grises y los azules celestes conmovedores de Goya. Y hasta, en ocasiones, la forma con que da hasta un delicado toque alimonado. Y

es, en cualquier caso, digámoslo de una vez, el profundo sentido de humanidad que extrae Goya hasta entre lo más improbable e inesperado, como una mirada de un perro, convertida en casi una cabeza. Pero, por otro, está también el sentido orquestal, sinfónico, con que Goya trata las grandes masas pictóricas. Nos basta un ejemplo al respecto, de relevancia capital para comprender ese diálogo de Edmondson con Goya: los frescos de San Antonio de la Florida, un prodigioso océano del más bravo pictoricismo, en el que los cuerpos, no digo ya que floten en el espacio, sino que se sumergen en él, forman parte de él, porque el espacio es todo pintura.

De manera que caricia y vuelo son dos de las cosas de Goya en las que Edmondson se ha fijado y lo ha hecho porque le conciernen. En realidad, caricia y vuelo, que expresan la forma de aproximarse a flor de piel de lo viviente y la convicción global de la "levedad del ser", de su ligereza, no son necesariamente elementos que surjan por una visión paradisíaca de las cosas. Antes, por el contrario, la gran lección moderna de Goya y de Edmondson se produce por haber llegado ambos a comprender –saber– que el espasmo corpóreo tiene lugar en el claroscuro del matrimonio del placer y del dolor. Volviendo a citar a Berger, hay que aceptar que "no existe deseo sin dolor. Y no me refiero al sadomasoquismo. El dolor y el deseo aparecen, como si dijéramos, impresos juntos. Todo deseo contiene elementos de dolor. Imaginémosnos una hoja de papel en la que una cara es negra –el dolor–, y, a veces, el negro está impreso en dorado. El deseo y el dolor están unidos por un vínculo indisoluble. Cuanto más fuerte sea el deseo, más estrecho será el vínculo. El deseo satisfecho es tan maravilloso, porque, momentáneamente, el dolor desaparece".

Significativamente, esta reflexión de Berger está intercalada entre un comentario de una pintura de Goya y otra de Tiziano, el recorrido histórico al que nos ha obligado la obra de Edmondson, que llega a su plenitud con esa forma sabia de pintar en la que la caricia, la dulzura de la luz, y el vuelo, la fragmentaria visión de la inmensidad, ocupan, nunca mejor dicho, el cuerpo central.

¿Y qué más se puede decir? Pues, entre otras muchas cosas, señalar que esta milagrosa conjugación se ha dado también, de manera muy excepcional, en el Monet final de Giverny y, en particular, cuando se entrega a esa sinfonía cromática de la serie de los *Nenúfares*, una ilimitada masa de agua transfigurada en caricia, en la que el cuerpo está tan presente que alcanza su punto máximo de invisibilidad.

De todas formas, casi todos los pintores que hemos ido citando y comentando a partir de lo que nos evoca la pintura de Edmondson, y como ayuda para mejor penetrar en su secreto finalmente indescifrable, son, como no podía ser menos "pictoristas", "táctiles". Ello nos obliga a plantearnos cómo un pintor británico de hoy puede, saltando por las limitaciones de la naturaleza de la tradición en la que ha configurado su inteligencia y su sensibilidad, salirse de esta manera por la tangente. Contestar a esta cuestión nos obliga a volver por lo que se planteó al comienzo de este texto, esto es: no sólo a lo que ha sido y viene siendo esa tradición artística británica durante nuestra época, sino, a la condición excéntrica de la misma. También a lo que, en general, T.S. Eliot apuntó sobre cómo, en un mundo de fugitivos, elegir la dirección contraria puede parecer "evasión". Pues bien, está claro que debemos responder que esta sensibilidad británica contraría los moldes de sí misma por lo que ha elegido, y que Edmondson también lo ha hecho por la misma razón. Recordemos, por ejemplo, sólo un par de nombres, los de Sickert y Bacon, cuya sola mención ahorran palabras explicativas de más.

No podemos ahorrárnoslas, empero, respecto a lo que imaginamos que ha sido la razón específica de Edmondson para elegir esta vía que parece "evasión". En este sentido, yo creo que esta comprometida elección de Edmondson es consecuencia de una percepción –tan primera que bien podríamos denominarla "prehistórica"– de que la pintura es un don. Lo más crucial para un artista es aceptar sus dones, pero, sobre todo, aceptar la pintura como un don, que es algo distinto. La difícil, la suprema cualidad moral de aceptar los dones con los que cualquiera se enfrenta a la vida, esa interminable tarea de aceptarse a uno mismo es imprescindible para vivir, que es un vivirse. Pero eso es una tarea humana sin más. Aceptar la pintura como un don comporta otra decisión singular: la de trabajarse, hacerse, a través de ella. Esto arrastra mucho más allá de lo socialmente conveniente y alumbra la conciencia, caricia y dolor, de la soledad, la única senda transitable en pos de la revelación. ¿Qué podemos decirle a un artista que, en cierta manera, ya está en ello? No podemos nada más que contemplar lo que hace y hacernos cómplices, aunque sea sólo por un instante. Ese instante es, sin duda, el instante de la verdad. A veces basta percibir el fragmento flotante de una caricia pintada para notar su prodigiosa presencia. Es suficiente para considerar la experiencia inolvidable, porque, de hecho, lo es. Y eso es lo que a mí me ha ocurrido con la pintura de Simon Edmondson y se lo agradezco.



OBRAS ESCOGIDAS

1987-1998

1. *Divisions*, 1986-87



2. *Elegy*, 1987







5. *Imitating landscape*, 1989

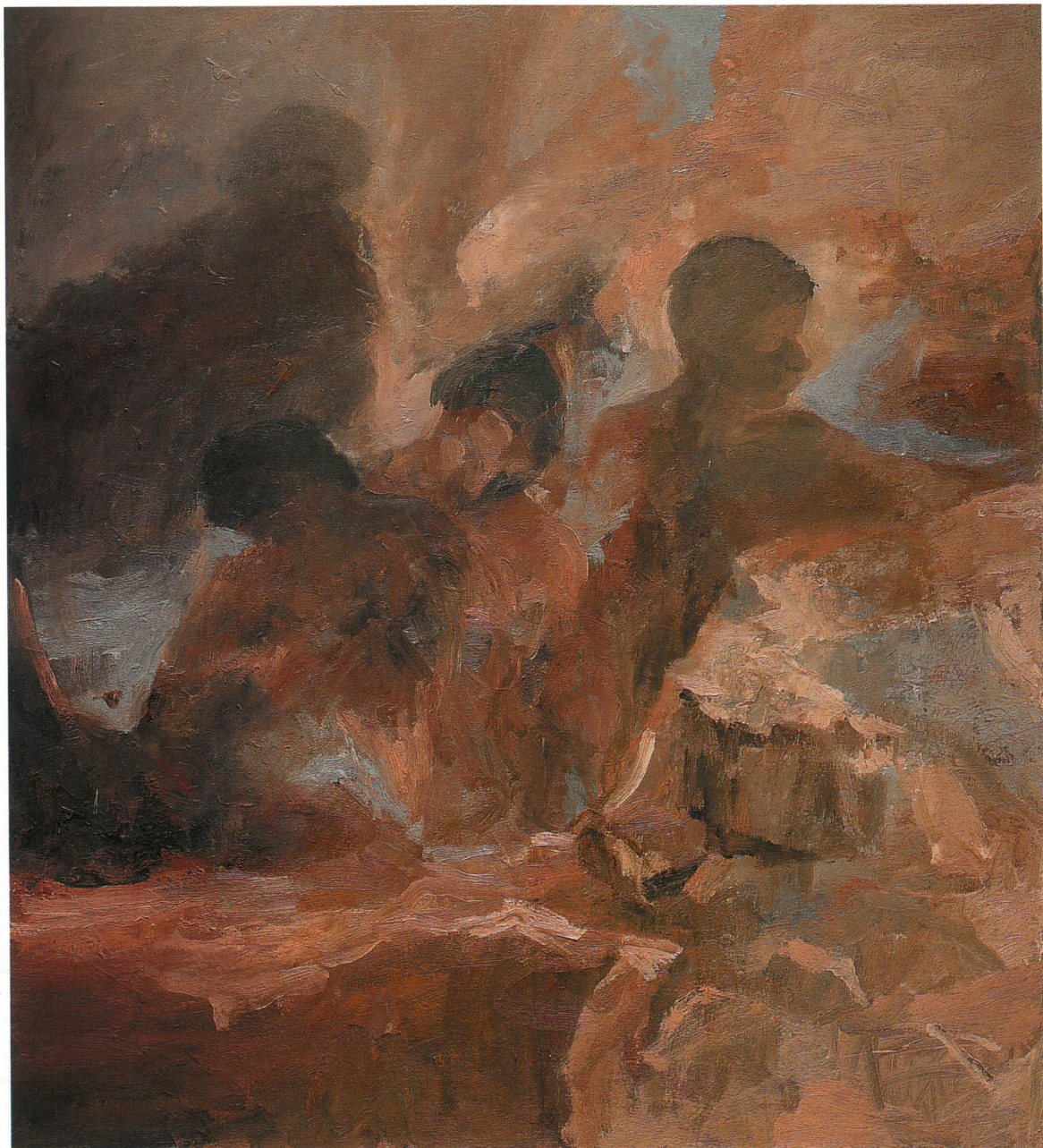








8. *Resource*, 1992



9. *Resonance*, 1991-93









13. *Elegiac triptych*, 1997



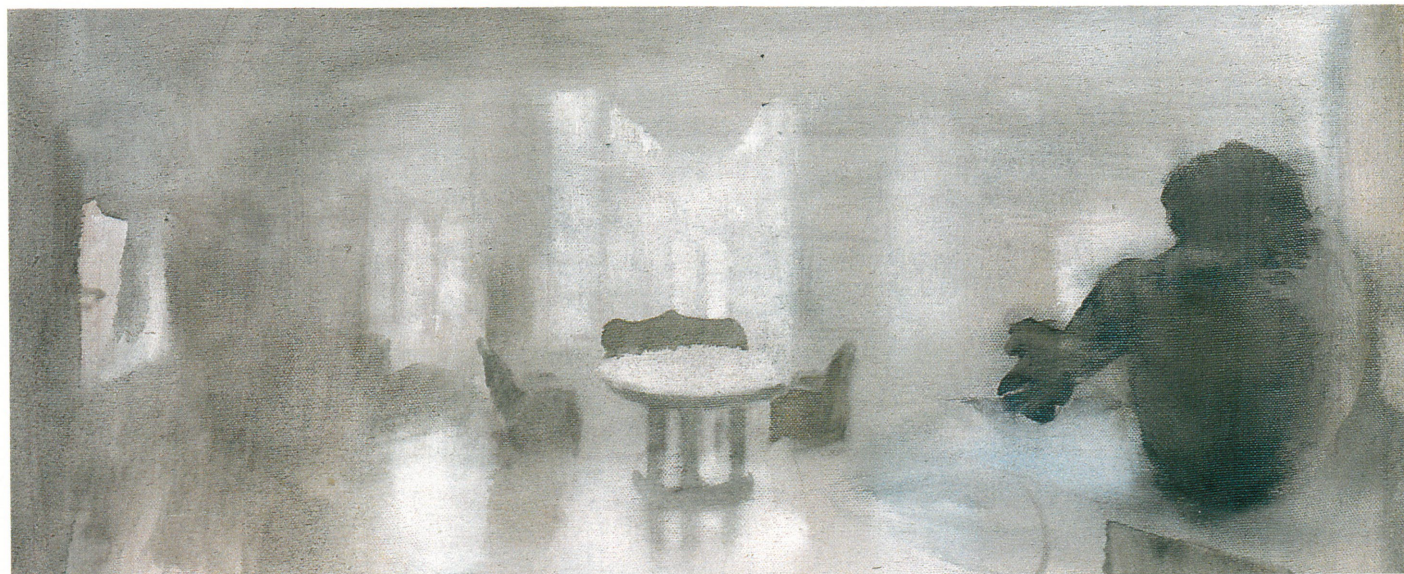






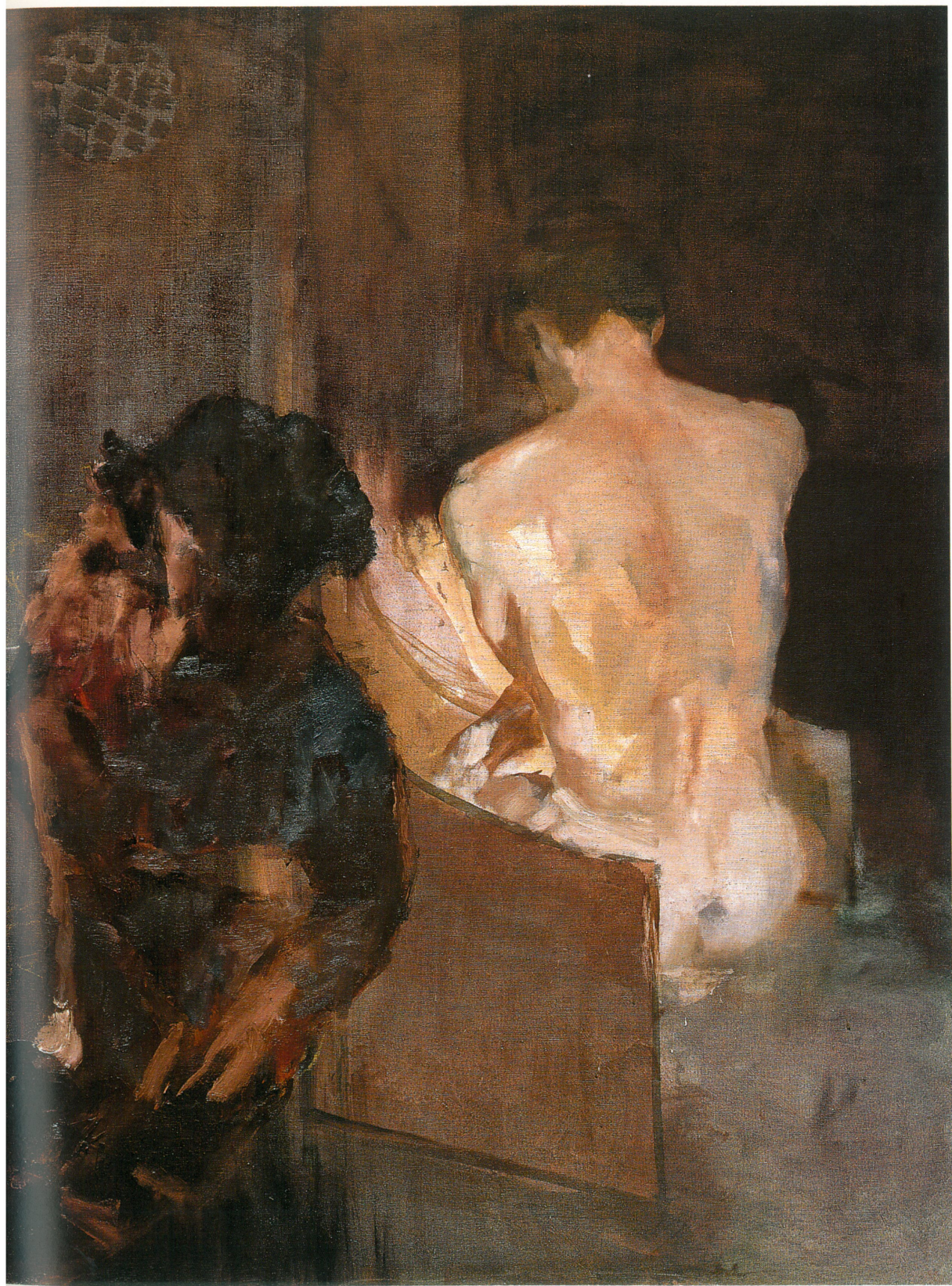


18. *Fuera de lugar*, 1998





19. *Confession*, 1995-98



**OBRAS SOBRE PAPEL
Y
OBRAS PREPARATIVAS**



20. Drawing N.º 6 *Inquiry*, 1994



21. Study for *Inquiry*, 1996



22. Drawing N.º 1 *Archive*, 1994



23. *Desalojando*, 1996-1997



24. *Trinity*, 1996



25. *Member*, 1996



26. *La despensa*, 1998



27. *El salón*, 1998

LISTA DE OBRAS

1. *Divisions*, 1986-87
Óleo sobre lienzo. 137 × 119 cm.
Colección del pintor
2. *Elegy*, 1987
Óleo sobre lienzo. 137 × 119 cm.
Colección particular, Madrid
3. *Sueño, musa*, 1988
Óleo sobre lienzo. 122 × 105 cm.
4. *Entre memorias*, 1988
Óleo sobre lienzo. 122 × 105 cm.
5. *Imitating Landscape*, 1989
Óleo sobre lienzo. 228 × 127 cm.
6. *Living sea*, 1990
Óleo sobre lienzo. 180 × 162 cm.
Colección particular, Madrid
7. *Parallel lives*, 1990
Óleo sobre lienzo. 198 × 167 cm.
8. *Resource*, 1992
Óleo sobre lienzo. 198 × 167 cm.
Colección particular, Bilbao
9. *Resonance*, 1991-93
Óleo sobre lienzo. 188 × 170 cm.
10. *Sur l'herbe*, 1992-94
Óleo sobre lienzo. 186 × 208 cm.
11. *Hospital*, 1996
Óleo sobre lienzo. 98 × 107 cm.
Colección particular, Madrid
12. *Dialogue*, 1996-97
Óleo sobre lienzo. 60 × 102 cm.
13. *Elegiac Triptych*, 1997
Óleo sobre lienzo, sobre tabla. 43 × 51 cm. (cada pieza)
Colección particular, Bilbao

14. *Chancellery*, 1997
Óleo sobre lienzo. 125 × 149 cm.
15. *Disparidad*, 1998
Óleo sobre lienzo. 118 × 197 cm.
16. *Inquiry II (2nd version)*, 1998
Óleo sobre lienzo. 172 × 205 cm.
17. *La gran misericordia*, 1998
Óleo sobre lienzo. 172 × 205 cm.
18. *Fuera de lugar*, 1998
Óleo sobre lienzo. 35 × 86,5 cm.
19. *Confession*, 1995-98
Óleo sobre lienzo. 149 × 199 cm.
20. Drawing N.º 6 *Inquiry*, 1994
Carbonilla sobre papel azul y conté. 19 × 37 cm.
Colección particular, Madrid
21. Study for *Inquiry*, 1996
Pastel, gouache sobre cartón. 36 × 43 cm.
Colección particular, Madrid
22. Drawing N.º 1 *Archive*, 1994
Pastel y tinta sobre papel. 42 × 76 cm.
Colección particular, Madrid
23. *Desalojando*, 1996-97
Pastel sobre papel. 77 × 118 cm.
24. *Trinity*, 1996
Óleo sobre papel. 50 × 69 cm.
Colección particular, Madrid
25. *Member*, 1996
Óleo sobre papel. 64 × 83 cm.
Colección particular, Bilbao
26. *La despensa*, 1998
Óleo sobre papel. 61 × 50 cm.
27. *El salón*, 1998
Óleo sobre papel. 61 × 50 cm.

SIMON EDMONDSON

London, 1955

- 1973-74 City and Guilds College of Art.
1974-77 B.A. in Fine Arts, Kingston Polytechnic.
1977-78 M.A. in Painting, Chelsea College of Art.
1978-80 M.F.A. in Painting, Syracuse University, New York.
Desde 1991 vive y trabaja en Madrid.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1982 Nicola Jacobs Gallery, London.
1984 Nicola Jacobs Gallery, London.
1986 Michael Haas Gallery, Berlín.
Turske and Turske Gallery, Zurich.
Nicola Jacobs Gallery, London.
Lang and O'Hara Gallery, New York.
1987 Nicola Jacobs Gallery, London.
1989 David Beitzel Gallery, New York.
1990 Nicola Jacobs Gallery, London.
1991 David Beitzel Gallery, New York.
1992 Benjamin Rhodes Gallery, London.
1993 Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.
1996 Galería Jorge Mara, Madrid.
1997 Flowers East, London.
Galerie Ditesheim, Neuchâtel.
Galería Italia, Alicante.
1998 Galería Juan Manuel Lumbreras, Bilbao.
Deutsche Bank, Madrid.
Galería Jorge Mara, Buenos Aires (en preparación).
1999 Galería Torbandena, Trieste (en preparación).

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1981 "The Figurative Exhibition". Nicola Jacobs Gallery, London.
"Abstract Lyricism". Cheltenham Music Festival. Cheltenham,
Gloucestershire.
1982 "Summer exhibition". Nicola Jacobs Gallery, London.
"Collaboration" (by four gallery artists). Nicola Jacobs Gallery, London.
1983 "The Figurative Exhibition II". Nicola Jacobs Gallery, London.
"Painters Choice" selected by David Nicholson. Little Missenden
Festival, Buckinghamshire.
"Summer Exhibition". Nicola Jacobs Gallery, London.

- 1984 "Gallery Artists". Nicola Jacobs Gallery, London.
 "Ten Galleries: Ten Artists-Artists for the 1990's". Paton Gallery, London.
 Chicago International Art Expo. Nicola Jacobs Gallery.
 "The Image as Catalyst". Ashmolean Museum, Oxford.
- 1985 Chicago International Art Expo. Nicola Jacobs Gallery.
- 1986 "A Show of Hands". Graves Art Gallery, Sheffield.
 Reed Stremmel Gallery, San Antonio, Texas.
 Lang and O'Hara Gallery, New York.
 Chicago International Art Expo. Nicola Jacobs Gallery.
 Kohji Ogura Gallery, inaugural exhibition. Nagoya, Japón.
 Art London. Art Expo. Nicola Jacobs Gallery.
 "Heads". Nicola Jacobs Gallery, London.
- 1987 "British Figurative Painting", curated by Pamela Auchincloss, touring:
 University Art Gallery, C.S.U., San Bernardino.
 Santa Cruz Country Museum of Art, Santa Cruz.
 University Art Gallery Sonoma State.
 Santa Barbara Museum, Santa Barbara.
 Pamela Auchincloss Gallery, Santa Barbara.
 "Mother and Child". Lefevre Gallery, London.
 "British Art-The Literature Link", curated by Brian Butler. Asher Faure
 Gallery, Los Angeles.
 Chicago International Art Expo. Nicola Jacobs Gallery.
 "Transcendant". David Beitzel Gallery, New York.
 Art Koln, Kunstmesse. Nicola Jacobs Gallery.
 Whitechapel Open Exhibition, curated by Catherine Lampert.
 Whitechapel Art Gallery, London.
- 1988-90 "New British Painting", curated by Edward Lucie-Smith, touring:
 Contemporary Art Center, Cincinnati.
 Chicago Cultural Center, Chicago.
 South East Center for Contemporary Art, Winston-Salem.
 North Carolina, Museum of Art, Grand Rapids.
 Queen's Museum, New York City.
- 1989 ART-20. 89 Basel. Nicola Jacobs Gallery.
 Chicago International Art Expo. David Beitzel Gallery.
 "Ten Years at Nicola Jacobs Gallery". Nicola Jacobs Gallery.
 "Portfolio Two, Painters in Print". Curwen Gallery, London.
 "Winter 89". Nicola Jacobs Gallery, London.
- 1990 ARCO'90, Madrid. David Beitzel Gallery, New York.
 Chicago International Art Expo. David Beitzel Gallery.
 ART-21. 90 Basel. Nicola Jacobs Gallery.
- 1991 "Group Show". Haggerty Museum. Milwaukee, Wisconsin.
 "Modern Painters", Peter Fuller Memorial exhibition. Manchester City
 Art Gallery.
 "Group Show". Connaught Brown Gallery, London.
 Chicago International Art Expo. David Beitzel Gallery.
- 1992 Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.
- 1993 Dulwich Picture Gallery, London.
 Stephen Solovey Foundation, Haggerty Museum. Milwaukee, USA.
- 1994 Chicago International Art Expo. Benjamin Rhodes Gallery, London.
 "Another Reading". Benjamin Rhodes Gallery, London.

- 1995 ARCO'95. Galería Jorge Mara, Madrid.
 ARCO'95. Jason&Rhodes. Solo Exhibition, Madrid.
 "An American Passion". The Kasen/Summer Collection of
 Contemporary British Painting
 McLellan Galleries, Glasgow. London venue Royal College of Art
 Gallery.
 Group Show. Soma Gallery. San Diego, USA.
 XXII FIAC, París. Galería Jorge Mara, Madrid.
- 1996 ARCO'96. Galería Jorge Mara, Madrid.
 Fondos de Papel. Galería Gamarra, Madrid.
 "Sobre Papel". Galería Jorge Mara, Madrid.
 ART-27. 96 Basel. Galería Jorge Mara. Madrid.
 XXIII FIAC, París. Galería Jorge Mara, Madrid.
- 1997 ARCO'97. Flowers East, London.
 XXIV FIAC, París. Galería Jorge Mara, Madrid.
 British Figurative Art, part I "The Human Figure". Flowers East, London.
- 1997-98 Last dreams of the millenium: The re-emergence of British Romantic
 Painting. Stephen Solovey Foundation, Chicago (touring).
 California State University; Art Museum. Fullerton, CA and other venues.
- 1998 Feria de Arte Contemporáneo. Galería Jorge Mara, Buenos Aires.
- 1999 ARCO'99. Feria de Arte de Bolonia. Galería Torbandena, Italia.

PREMIOS

- 1978 Ford Foundation Award for Painting.
- 1979 Assitantship. Syracuse University, New York.
 Ford Foundation Award for Painting.
- 1980 Graduate Fellowship. Syracuse University, New York.
- 1984 Greater London Arts Association Award.
- 1998 Primer premio "Flecha", Madrid.

COLECCIONES PÚBLICAS

Arts Council of Great Britain.
 Contemporary Art Society.
 Unilever PLC.
 Prudential Life Inc., New York.
 Prudential Holborn, London.
 Haggerty Museum. Milwaukee, USA.

BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA

Max Wykes-Joyce: "Galleries in London". *Herald Tribune*, March 15, 1981.
 Caroline Collier: "Simon Edmondson, Nicola Jacobs Gallery". *Arts Review*,
 July 2, 1982.
 Michael Shepherd: "Young Ideas". *Sunday Telegraph*, July 2, 1982.

Waldemar Januszczak: "The Figurative Exhibition". *The Guardian*, April, 1983.

James Burr: "The Figurative Exhibition". *Apollo*, April, 1983.

Neil Arksey: "The Figurative Exhibition". *Artline*, n.º 6, April, 1983.

Mary Rose Beaumont: "Summer Exhibition". Nicola Jacobs, *Gallery Arts Review*, August 12, 1983.

John Russell Taylor: "Bloodshot View of the Word". *The Times*, May 8, 1984.

Waldemar Januszczak: *The Guardian*. May 23, 1984.

Oswell Blakeston: *Arts Review*, May 25, 1984.

Mel Gooding: "Simon Edmondson". *Artscribe*, July, 1984.

Michael Shepherd: "Artists for the 1990's". *Sunday Telegraph Magazine*, July 1, 1984.

Sarah Kent: "Artists for the 1990's". *Time Out*, July, 1984.

Kenneth Baker: "Simon Edmondson". *Art Forum*, October, 1984.

G.P.: *Juliet Art Magazine*. October, 1985.

Marina Vaizey: "Why our Artists Rule the Waves". *Sunday Times*, June 3, 1986.

Robin Dutt: "New Brood". *L.A.M.*, June 3, 1986.

Mary Rose Beaumont: "Simon Edmondson". *Arts Review*, June 6, 1986.

Heather Waddell: *New Art International*. Paris. Summer, 1986.

Judith Higgins: "Simon Edmondson Between two Worlds". *Artnews*, March, 1987.

Edward Lucie-Smith: "The Self Portrait-A Modern View". *Sarema Press*, 1987.

Robin Dutt: *The Independent*, October 13, 1987.

Waldemar Januszczak: *The Guardian*, October 30, 1987.

Andrea Rose: "British Figurative Painting-A Matter of Paint", catalogue essay, Pamela Auchincloss Gallery. Santa Barbara, California.

Mel Gooding: "The Poetic Image", catalogue essay, Nicola Jacobs Gallery. London, 1987.

Edward Lucie-Smith: "New British Painting". *Phaidon Press*, Oxford, 1988.

Kenneth Baker: "London Painters Unique Imprint". *San Francisco Chronicle*, January, 1988.

Judith Higgins: "Painted Dreams". *Artnews*, February, 1988.

Lynne Cooke: "British Art, The Literature Link", catalogue essay, Asher Faure Gallery. Los Angeles, 1988.

Richard Dormont: "New Views from the East End". *Daily Telegraph*, September, 1988.

Suzanne Muchnic: "British Art, The Literature Link". *Los Angeles Times*, February 26, 1988.

Jerry Stein: "Tracks to the Past Clear in British Show". *The Cincinnati Post*, November 21, 1988.

Margaret Moorman: "Transcendant". *Artnews*, December, 1988.

James Auer: *The Milwaukee Journal*, April 30, 1989.

Carolyn Cohen: "The New British Painting". *Art and Design 40 under 40, The New Generation in Britain*, Vol. 5, n.ºs 3-4, 1989.

Edward Lucie-Smith: "Stateside Patrons of the Britpact". *Independent*, April 8, 1989.

Gerd Hennum: Art Basel 1989. *A-Magazine*. Aftenposten, Oslo, n.º 30. July 29, 1989.

John Ash: "Simon Edmondson at David Beitzel Gallery". *Art in America*, November, 1989.

Judith Higgings: "A Very British View". *The Sunday Times*, February 11, 1990.

John Kemp: "Simon Edmondson". *Modern Painters*, vol. 3, n.º 1, March, 1990.

Peter Fuller: "Titians Colours in Brave New Visions". *The Sunday Telegraph*, April 29, 1990.

Sue Hubbard: "Simon Edmondson". *Time Out*, May 9, 1990.

John Ash: "Simon Edmondson", catalogue essay, Nicola Jacobs Gallery. April, 1990.

Richard Cork: "A Wager on Transcendence". *New Statesman*, March 2, 1991.

Andrew Lambirth: *The Royal Academy Magazine*, n.º 35, Summer, 1992.

Paddy Kitchen: "Search for subject-matter". *Country Life*, June, 1992.

Martin Gayford: "Is the painting of the future in the past? *Daily Telegraph*, June 19, 1992.

"La huella vida de la originalidad espontánea". *Cinco días*, 21 de julio, Madrid, 1992.

Tom Burns: "Simon Edmondson". *Modern Painters*, vol. 5, n.º 2, Summer, 1992.

Robin Dutt: "Simon Edmondson". *What's On*, July, London, 1992.

"Exposición de siete pintores jóvenes en Gamarra y Garrigues". *Diario 16*, 11 de julio, Madrid, 1992.

Horacio Fernández: "Una exposición de nuevas promesas". *Metropolitan*, julio, Madrid, 1992.

Charles Hall: "Simon Edmondson". *Arts Review*, vol. XLIV, August, 1992.

José Ramón Danvila: "Simon Edmondson y el poder de la naturaleza". *El Punto de las Artes*, 13 de julio, 1993.

Fernando Huici: "Paisaje a favor de la pintura". *El País*, 12 de julio, 1993.

José Ramón Danvila: "Pinturas de Edmondson". *Guía del Ocio*, 19 de julio, 1993.

Pablo Jiménez: "El paisaje romántico de Simón Edmondson". *ABC Cultural*, 16 de julio, 1993.

Andrew Gibbon Williams: *An American Passion*, catalogue essay. Royal College of Art, London, 1995.

Francisco Calvo Serraller: "Un marcado acento local e institucional". *El País*, 8 de febrero, 1996.

Marcos R. Barnatán: "La fascinación del papel". *Metropoli*, 5 de julio, 1996.

Norbert Lynton: Catalogue essay. Galería Jorge Mara, Madrid. Noviembre, 1996.

Miguel Fernández-Cid: "Simon Edmondson: El disfrute de la pintura". *ABC Cultural*, 27 de diciembre, 1996.

Miguel Mora: "Edmondson: No hay arte sin intención". *El País*, 26 de diciembre, 1996.

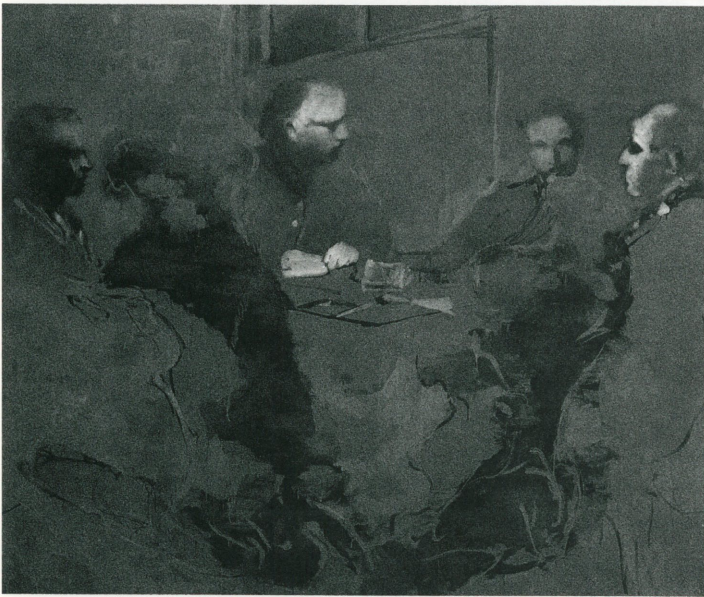
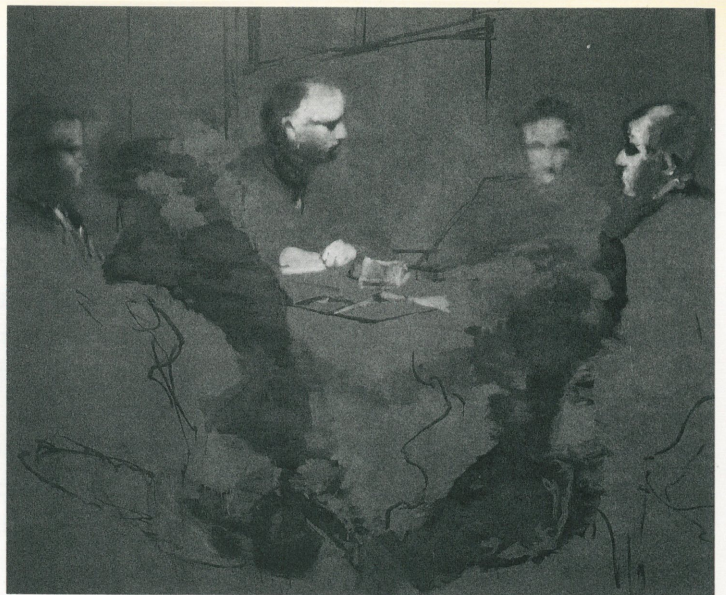
Francisco Calvo Serraller: "Una fecunda dialéctica pictórica". *El País*, 26 de diciembre, 1996.

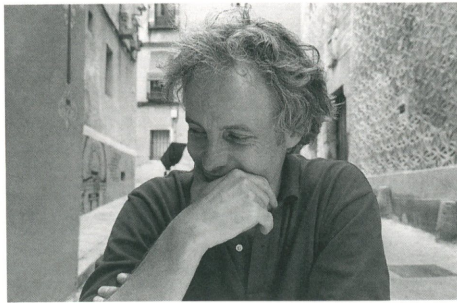
"Simon Edmondson". *Arte y Parte*, n.º 5, octubre/noviembre, 1996.

Marcos Barnatán: "Parábolas pictóricas". *Metropoli*, 27 de diciembre, 1996.

"Obras recientes de Simon Edmondson". *Guadalimar*, n.º 135, año XXII.

"Simon Edmondson". *Arte y Parte*, n.º 14, abril/mayo, 1998.





Este catálogo se terminó de imprimir
en los talleres de TF Artes Gráficas
el día 1 de octubre de 1998.

