



SIMON EDMONDSON

ESTE CATÁLOGO HA SIDO POSIBLE GRACIAS A:
THIS CATALOGUE HAS BEEN POSSIBLE THANKS TO:
CE CATALOGUE A ÉTÉ POSSIBLE GRÂCE À:

••••• The
••••• British
••••• Council

BEEFEATER

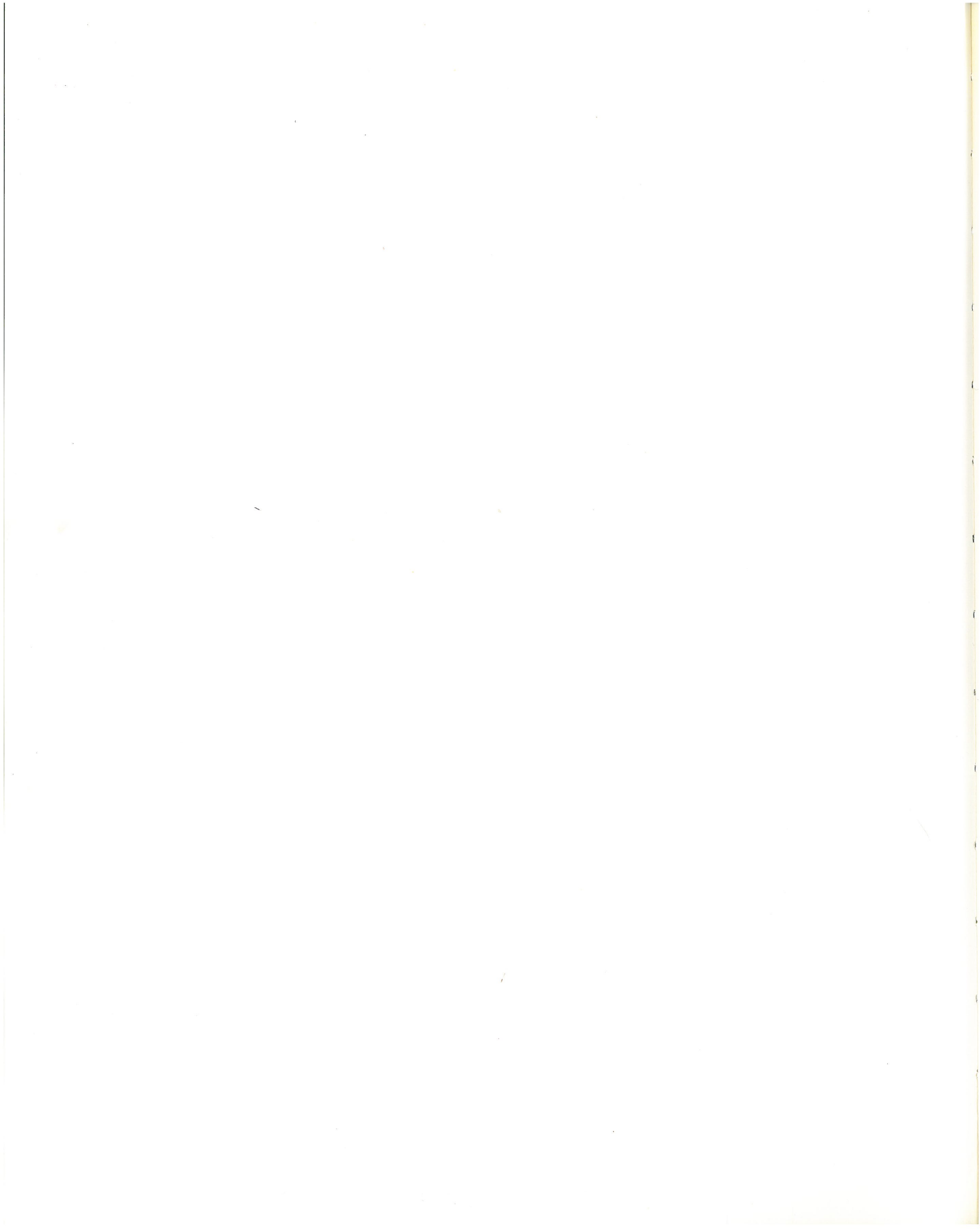
MARKS & SPENCER

SIMON EDMONDSON



Simon Edmondson

Galería Jorge Mara, Madrid
Angela Flowers Gallery, London
Galerie Ditesheim, Neuchâtel



Simon Edmondson

por NORBERT LYNTON

Esta exposición presenta obras recientes. No es una retrospectiva que indique cómo se llegó a la obra última; enfoca a una llegada, a un logro, no a una evolución. Es interesante preguntarse cómo ha llegado Simon Edmondson a donde está, aunque esa clase de preguntas no tengan respuesta plena. Describir el recorrido *a posteriori*, dando una impresión engañosa de explicar la obra nueva, es atribuirle una predeterminación donde no caben ni la libertad creadora del artista ni los distintos impulsos entre los que ha podido escoger consciente e inconscientemente.

De la llegada podemos hablar con certeza. En los últimos doce meses Simon Edmondson ha hecho una serie de obras sobre lienzo y papel, muy diversas en sus temas pero notablemente coherentes en su carácter esencial, a impulsos de un espíritu que expresa a la vez una profunda solidaridad con el ser humano y un horror no menos profundo ante la opresividad de los sistemas de gobierno y control. El artista se alinea así con los muchos que en los tiempos modernos han dedicado su arte a protestar en nombre de la humanidad, representando actos de agresión y opresión o creando símbolos de tiranía y crueldad autorizada. Es llamativo que muy pocos hayan conseguido su intento con éxito, tanto si lo que pretendían era un impacto inmediato o una declaración más genérica y perdurable. Las imágenes de protesta pueden ser efectivas en formas efímeras, como vimos en las paredes de París en 1968; es decir, cuando son gritos más que música elaborada. El *Guernica* ha sobrevivido como arte gracias al vigor y la originalidad de su construcción pictórica y a la permanente ambigüedad de su mensaje (y, por lo tanto, quizá su deficiente conexión con la matanza de 1937). La obra de arte requiere elementos de

construcción y visión poética, mientras que la denuncia encuentra su mejor cauce en el periodismo y su equivalente pictórico.

Algunos artistas modernos, reaccionando contra la literalidad de la era victoriana en el arte y su crítica, han sostenido que el tema no cuenta para nada. Algunos de los llamados posmodernos querrían hacernos creer que el tema lo es todo; con frecuencia el resultado es un arte anecdótico tan flojo y autocomplaciente como el peor de la era victoriana. Para plantear la cuestión con más rigor conviene distinguir entre tema y contenido. El tema del *Guernica* es nominal; el contenido, mezcla de lo que sabemos que indica el título y de la manera compleja e indirecta en que Picasso lo presenta, resuena todavía y seguirá resonando, como resuena el contenido de las mejores composiciones de color de Rothko, carentes de tema especificable. Siempre, salvo en la descripción más prosaica, la experiencia del artista está implicada y nos implica a su vez.

A los ocho años Simon Edmondson hizo voto secreto de ser pintor. Habría que saber qué significaba "pintor" para él entonces. Las obras que ha mostrado desde 1979 en exposiciones individuales y colectivas revelan que, para el Edmondson adulto, "pintor" significa algo muy ambicioso. Le apasiona la pintura como medio: la naturaleza y la escala de las superficies; la riqueza y la densidad, la fluidez, el arrastre y la grumosidad de la pasta, sobre todo en contraste con zonas de ligereza evanescente; el lenguaje de la pincelada como gesto personal directo y como orquestación visual, así como la capacidad de dibujo del pincel; la interacción de los colores y del tono, donde caben relaciones extremas; la posibilidad de que la pintura parezca plana o tridimensional o ambas cosas. Persona

extraordinariamente amable en su trato, Edmondson siente con pasión las relaciones humanas a escala particular y en la sociedad global, y sabe desde hace mucho tiempo que como pintor tiene que trabajar con esos sentimientos y con las ideas en que piden materializarse como arte. Le apasiona comunicar su modo de entender y experimentar el mundo, y busca con ahínco las maneras más potentes –es decir, impactantes pero también duraderas– de captar la atención del espectador.

Sus estudios académicos y una familiaridad creciente con el arte a través de galerías y libros le dieron una base profesional en el ancho mundo del arte moderno. Yo no le imagino como pintor no figurativo, o mejor dicho como pintor de nada que no sea la imagen humana en un contexto significativo. En la academia practicó sin cesar el dibujo de figura; después ha trabajado muchas veces con modelos. Esa elección, unida a su sensibilidad vehemente y su apetito por el medio pictórico, le califica, en cierto modo, de expresionista. En el Reino Unido se destacó entre los pintores jóvenes que hacían un uso fuerte de la figura, quizá en respuesta a la invitación de ciertos críticos y comisarios de exposiciones londinenses que a comienzos de los años ochenta pedían una "vuelta a la figura" para poner fin a la hegemonía de la abstracción de los sesenta y del conceptualismo de los setenta. Lo cierto es que a la figura no le habían faltado nunca pintores ni público en el Reino Unido, gracias a una particular tradición, expresionista y constructiva a la vez, iniciada por David Bomberg en la década de 1920, y notoriamente desarrollada sobre todo por Leon Kossoff y Frank Auerbach. La influyente pintura de figuras de Lucien Freud, realista y al mismo tiempo simbólica, había saltado a primer plano con la retrospectiva que en 1974 le dedicó el Arts Council en la Hayward Gallery.

Tuvo que ser alentador para Edmondson que la crítica saludara sus pinturas como parte de una tendencia nueva, pero la deuda real era escasa o nula. La galería de Nicola Jacobs, donde expuso varias veces en los años ochenta, fue tan notable por su neutralidad en una década de posicionamientos como por el alto nivel de

interés que mantuvo en su selección de artistas. En 1987-1988 Edmondson fue el participante más joven, con gran diferencia, en una muestra escogida por Pamela Auchincloss para itinerar por diversos centros de arte de California, presentando a seis pintores británicos figurativos, entre ellos Bomberg, Kossoff y Auerbach. Se pretendía poner de manifiesto "una manera común de aplicar la pintura", pero de hecho la exposición revelaba la singularidad de cada uno de los artistas en ése como en otros aspectos, con tres de más edad diferenciados a pesar de un parentesco subyacente y tres más jóvenes sorprendentemente disímiles: John Lessore, con cuarenta y nueve años entonces, próximo al reportaje naturalista; Kevin Sinnott, con cuarenta, cultivador de un lenguaje fuerte, casi realista, bajo el influjo del verismo italiano; y Edmondson, con treinta y dos, ya firmemente comprometido con una imaginación pictórica en la que el romanticismo abraza la gran tradición veneciana engendrada y presidida a través de los tiempos por Tiziano. Sobre Tiziano escribió en 1990 en *Modern Painters*, con el calor y la perspicacia que cabría esperar de un pintor no sólo excepcionalmente inteligente, sino también mucho más maduro.

Se explica así lo que antes he llamado su ambición. Edmondson es a todas luces un pintor moderno, no un *pasticheur* posmoderno para quien el estilo sea un juego. Es además, y creo que ése ha sido siempre su empeño, un pintor instalado en la gran trama de la pintura antigua y moderna como en un hogar natural e irrenunciable. Tiziano sigue siendo un gran héroe para él. Acaso el residir en Madrid le haya sensibilizado más a Goya como influencia radical –¿cómo rehuir el encuentro con Goya si se quiere hacer un arte dramático sobre temas vinculados a la opresión política y social?– y le haya descubierto un modelo compensatorio de economía y distanciamiento en Velázquez. Yo veo atisbos de Turner en parte de su obra, y a veces de Delacroix, y de Kokoschka en ciertos detalles; sin duda se podría prolongar la lista. De lo que no cabe duda es de su lealtad indisimulada a una gran tradición inalienable, en una época en que la tradición es lugar de repliegue para unos, juguete para otros que se satisfacen con un rato de baile sobre las cabezas de

los maestros pasados, y anatema para los que ven la libertad en la falta de raíces.

My Name Is Ozymandias es una de las pinturas más recientes de Edmondson y la de mayor formato. Su modernidad es patente. Una fotografía de monarcas europeos hacia 1900 suministró el texto, por decirlo así, para esta parábola pictórica. Ahí están con toda su gloria y su poder, con los uniformes, las bandas y las medallas que los distinguen del hombre de la calle y les ayudan a parecerse a la reina Victoria, pariente de casi todos ellos. La adaptación de la fotografía ubica esta imagen en el largo y a veces fecundo diálogo del arte moderno con la imagería mecanizada. El original pretendía corroborar y pregonar las ilusiones de grandeza y permanencia de los retratados. Sabemos que es una farsa. Pero reinaron, y es obvio que hubo quienes se beneficiaron de su reinado, así como otros lo pagaron muy caro. Hoy creemos entender todo eso, pero ¿hasta qué punto ha cambiado la situación? Edmondson los pinta sin parodia, aunque distanciándolos como pretérito y como fondo, dejándolos en la monocromía en que los encontró pero dándoles aquí la escala de un retrato de grupo conmemorativo y monumental, como en su día los habría podido presentar un pintamonas de la corte. Una de las cabezas recibe más definición y peso tonal para dar profundidad a ese fondo y servir de enlace (sostenido por las botas de la derecha) con la erupción de pintura, color y movimiento que planea entre ellos y nosotros. Ahí se introducen las figuras de Edmondson.

Las vemos aquí como incursiones de pigmento demostrativo en el contexto de esas zonas de pigmento intencionadamente débil donde se transcribe la fotografía. Derivan de representaciones de cuerpos dibujadas y encontradas, reconstruidas mediante collage y otros procedimientos, refiguradas y dinamizadas más allá de su carácter original, y trabajadas sobre el lienzo para reencarnarlas como fenómenos pictóricos que producen una sensación inmediata de drama y misterio, despertando ecos en la memoria acumulada de imágenes de figuras de la vida y del arte. Su planeo no es apacible sino angustioso. Sus superficies, sus siluetas

aparentemente irresolutas, elaboradas con pigmento que tan pronto es una pasta espesa y hasta grumosa como una aguada translúcida, y casi siempre de un color rotundo, con carga emocional, contrastan con la evocación tonal pasiva de la imagen prestada del fondo. Su presencia, entre la acción y la inacción, está cargada de drama y dinamismo hasta casi sacrificar la legibilidad. ¿Qué y quiénes son, cuándo, dónde están? No hay, y es natural que no la haya, respuesta inmediata a preguntas tan concretas. Pero ¿qué sugieren?

Hace algunas décadas vi representado el ballet de Kurt Jooss *La mesa verde* por su propia compañía. Acababa en una explosión de movimiento, súbita y paroxística, a cargo de una sola bailarina; luego, la quietud. La impresión que aquello producía, el gozo y el horror combinados de experimentar aquella breve cadencia inexplicada pero instantáneamente comprendida, sobre el fondo de los otros bailarines congelados en un *rigor mortis*, me vuelve vívidamente a la memoria viendo las figuras vacilantes de Edmondson en el primer plano de su escenario pictórico. O más acá del primer plano. Hay momentos en que su suspensión parece sacarlas del cuadro, como si se aparecieran en el espacio que nos separa de él. En otros momentos son el cuadro, colores dispuestos sobre una superficie plana, como enseñó Maurice Denis hace un siglo, con la realeza relegada a otra esfera, un recuerdo vago y vestigial sin presencia palpable. Lo extremo de ese contraste, la afirmación de tales disparidades dentro de una obra, es, por supuesto, una transgresión típicamente moderna de una de las unidades que postulaba la preceptiva académica, la de la congruencia entre imagen y lenguaje.

También se descartan aquí otras unidades aristotélicas, de acción, tiempo y lugar. Esos rechazos son característicos del arte moderno en sus comienzos. Cabría decir que son el programa esencial, negativo, del cubismo y el futurismo. Pero los críticos demasiado inmersos en el arte moderno tienden a ver el arte del pasado como una convención monolítica. Las libertades que Picasso y otros se tomaron en los primeros años de este siglo estaban al alcance de generaciones anteriores que no se proponían la quiebra total de la tradición

clásica. Estaban al alcance para efectos y ocasiones especiales, ya fueran de celebración o de protesta. La circulación entre diferentes niveles de realidad, a menudo cambiando de medio en busca de resultados particularmente efectivos, estaba en la propia esencia del barroco y fue su recurso predilecto para enlazar lo terrenal con lo sagrado y divino. La perspectiva, el control del color y del tono, composiciones que generan movimiento y figuras prendidas en él, agrupaciones y ademanes hábilmente contruidos para favorecer la aprehensión secuencial del conjunto en el espectador: todo se concebía y configuraba para hacer olvidar la pregunta de qué es real y qué no.

El efecto de todo eso, convincente al máximo en manos de un maestro de la categoría de Tiepólo (estoy pensando en su vasto techo al fresco de la Treppenhaus de Würzburg, pero también en la apropiación ambigua de los métodos invasivos del barroco que hizo Wagner en Bayreuth), va mucho más allá de la "suspensión voluntaria de la incredulidad" que, como escribió Coleridge, es requisito del teatro naturalista. Podremos resistirnos, podremos apartarnos, pero la invasión, como la seducción, implica un elemento de fuerza, de presión de una voluntad sobre otra. Un ingrediente poderoso en ese proceso es la introducción de formas irracionales, a veces ilegibles o cuando menos inenaburables, que descerrajan nuestra armadura conceptual y nos dejan expuestos a la penetración de impresiones más profundas, a menudo más oscuras. Esas formas se pueden presentar bajo muchos aspectos, como una nube, un paño flameante, una roca imprevista, un personaje ajeno inmiscuido en la narración, pero ya por siempre adyacente a ella. La cuestión es que permanece adyacente a toda lectura que seamos capaces de hacer. Su significación es subliminal, contraría nuestra necesidad de saber. Es revelador que no tengamos nombre para eso y que su historia esté aún por escribir. Llamémoslo el portento.

Presupone un contexto de narración y descripción racionalizadas. Las espaldas sin rostro, casi monstruosas, que se interponen entre nosotros y la acción principal en la *Lamentación* de Giotto en Padua se podrían

tomar como ejemplos pioneros. Edmondson señaló a mi atención la inquietante forma de lo que sabemos ser el ángel en el *Sueño de Constantino* que pintó Piero della Francesca dentro del ciclo de frescos de Arezzo, siglo y medio después de Giotto. El espíritu oscuro de Masaccio se sitúa entre los dos; y después de Piero, Miguel Ángel y los muchos niveles de realidad que plasmó en el techo de la Sixtina, así como, más tarde, las compactaciones pesadillescas de su *Juicio Final* en la pared del altar. Pero es que ese tema cataclísmico reclama una imaginería disruptiva, que no es necesaria para glorificar a un potentado alemán de segunda fila. Es el uso que hace Tiepólo de esos portentos oscuros en un contenido de glorificación, de adoración incluso, lo que infunde una dimensión nueva a la empresa barroca (e invita a comparar con los momentos oscuros de las óperas cómicas de Mozart), presagiando los descensos del romanticismo a regiones monstruosas de la imaginación humana.

En el umbral del romanticismo, rodeado de perplejidades históricas a las que su arte parece ahora una respuesta inevitable, se alza Goya. Pensamos en Goya como respuesta mordaz a Tiepólo, y también al enemigo de Tiepólo en cuanto adalid del neoclasicismo, el alemán Mengs. Lo cierto es que Goya se había saturado de Tiepólo. En su viaje de formación a Italia, del que sabemos tan poco, sin duda estudió el arte de Venecia además del de Roma; acaso conociera también a Giotto. Hay aspectos de su obra donde es visible la deuda con Tiepólo, muy marcadamente en los frescos y los aguafuertes; hay otros donde la influencia opera en el nivel conceptual. Su respuesta al lado amargo y negro del barroco tardío se evidencia a partir del derrumbe de 1792, en medio de las tremendas convulsiones de España. La imaginería negra, antirrational, forjada en las sátiras estridentes de los *Caprichos* se adueña de todo su arte. El Apolo del Belvedere, ese gran resto de la escultura antigua que para el Renacimiento había sido la expresión rectora del heroísmo físico y mental, pasa a ser su *Coloso*, una presencia monstruosa, opresiva, que no significa nada en concreto. Imágenes de guerra y carnicería indiscriminada en *Los desastres de la guerra* se acompañan de otras aún peores que señalan el

triunfo de la locura sobre la verdad. El arte se hace vehículo no sólo del reportaje más doloroso, sino también de imágenes que van más allá de lo que se puede ver, de presentimientos proféticos de la capacidad de la humanidad para el mal. En el escenario de las Pinturas Negras, los portentos son los actores principales; los seres humanos quedan definitivamente degradados.

El siglo XX ha sabido hacer realidad los peores barruntos de Goya. El arte moderno, aprendiendo de él y de quienes construyeron sobre su ejemplo, desde Delacroix hasta los surrealistas, nos ha acostumbrado a imágenes de irracionalidad extrema lo mismo que a modelos de utopías e imágenes de calma y perfección. La fotografía y el cine también han puesto de su parte, sobre todo en habituarnos a lo insoportable. ¿Cómo puede el arte de hoy abordar los horrores y miserias del presente en términos lo bastante personales para ser fuertes, lo bastante comunicativos para ser útiles, y lo bastante artísticos para existir como arte y no sólo periodismo, arte para algo más que el momento?

Lo que queda tras el fascismo no es un mundo purificado de mentiras y opresión, sino la mezcla de antes. Recordar Auschwitz es recordar, aunque preferiríamos olvidarlo, que la realidad puede igualar nuestras imaginaciones más negras. Cada nuevo día nos trae la confirmación. No es extraño que en el llamado presente posmoderno abunde tanto el arte que juega con el arte y demuestra la imposibilidad de ofrecer significados. Los dadaístas condenaron el expresionismo, de hecho el modernismo en bloque, por no evitar o tratar de evitar la Primera Guerra Mundial; mucho arte del presente no ve siquiera la utilidad de la queja, de una toma de postura hacia el mundo fuera de los estudios, las galerías y la prensa artística. ¿El *Guernica* sirvió para evitar acciones peores que la de *Guernica*? ¿Puede una pintura, a pesar de la continuada y tal vez creciente fama de ésta, modificar las conductas? Preguntas así ponen a prueba nuestras reservas de fe. El equilibrio entre el bien y el mal en los asuntos humanos, que se altera fácilmente y por lo tanto nunca está en reposo, necesita ser continuamente

reforzado por el lado de la benevolencia y la piedad, y pide lecciones que conciencien.

Quizá no debiera sorprender que la mayor parte del arte quiera siempre, haya querido muchas veces desde hace siglos, eludir problemas graves de humanidad. ¿No se le considera una forma de entretenimiento? Lo extraño es que, en ciertas manos, insista en alzar la voz, en proclamar mensajes con la energía y la gracia que les hagan ser oídos. Hemos presenciado una explosión imprevisible de la materialidad del arte, sembrada por el cubismo al invocar fragmentos del mundo real en collages y construcciones. Desde entonces algunos de los enunciados más fuertes del arte sobre el mundo han tendido a pedir más y más recursos, sin excluir la presencia y la actuación del artista en persona. Esa explosión coincide con la historia del arte posterior a 1945 y ha encontrado sus ejemplos más resonantes en la obra del artista alemán Joseph Beuys, nacido al mismo tiempo que el nazismo y preeminentemente empeñado en edificar una estructura de comunicación incisiva a partir de las ruinas que el nazismo dejó, avanzando en su enseñanza de lo alemán a lo global y a lo trascendental.

En ese contexto se ha tendido a marginar la pintura como comunicación, aunque en las últimas décadas hayamos visto pintar con facultades, inteligencia e inventiva notables, a la vez que en todo el mundo se comprobaba que sigue habiendo demanda de una forma de arte cuya muerte se ha anunciado muchas veces. He subrayado ya el orgulloso apego de Simon Edmondson a la tradición de la pintura más pictoricista. En *My Name Is Ozymandias* y otras obras nuevas reafirma la potencia dual de la pintura como imagen e impacto, como palabra y música. Piénsese en las formas simbólicas de plomo y otros materiales que Anselm Kiefer fija a sus pinturas monumentales para realzar su significado y su impacto. Surten un efecto inmediato, y sin duda aportan un elemento más de disloque a unas imágenes de por sí complejas, pero distraen la atención que el arte serio pide; se acaban viendo como lo que de hecho son, añadidos. Las imágenes materialmente coherentes de Edmondson reafirman algo que es fácil

olvidar en medio de la agitación técnica del arte reciente y contemporáneo, a saber, que la pintura es un medio inmensamente poderoso, infinitamente adaptable, capaz de comunicar con intensidad precisamente cuando se ciñe a una sola dimensión material, y de ese modo apela a nuestra capacidad de comprender por empatía en un determinado nivel de experiencia. Edmondson no está solo en esto, aunque en medio del aventurerismo centrífugo podamos perderlo de vista. Pensemos en Bacon y Rothko, en Matisse, Bonnard y Picasso, en lo que la pintura por sí sola ha hecho en este siglo; pensemos en la gran tradición que se remonta hasta el *Castigo de Marsias* de Tiziano, una obra de especial importancia para Edmondson.

En pinturas anteriores Edmondson empezó a emplear temas visuales tomados de los medios de comunicación, simbólicos del poder político y financiero como fuerzas ciegas que rigen nuestras vidas. Ahora esa materia prima es ya familiar para él, dominada y dócil como, vale decir, el paisaje rural o urbano para algunos artistas (entre ellos el propio Edmondson en obras más antiguas), la naturaleza muerta para otros. Claro está que para muchos esas formas artísticas son completas en sí mismas, no materia prima sino producto final. Para otros, y para Edmondson destacadamente, el arte exige mayor hondura de compromiso y propósito. Lo que aquí nos interesa es que Edmondson cumple esa ambición, ese afán de seriedad, mediante la sola pintura, sin recurrir a los ensamblajes y eventos multimedia con los que llama la atención gran parte del arte contemporáneo. Pero también en esto hay que buscar un equilibrio si no se quiere que el pintor termine, como Frenhofer, con una pared de pigmento y una imagen perdida.

Ozymandias fue precedido de una serie de estudios sobre papel. En papel Edmondson utiliza desde óleo hasta gouache o tinta, a menudo con pastel. El carácter inmediato de esas obras, estudios preparatorios y pinturas independientes, es muy distinto del de sus cuadros grandes, orquestados al óleo. Su modesto formato invita a acercarse y establece una relación más

íntima. Su liviana presencia material las hace más contemplativas que los óleos grandes, dominantes. Por lo mismo, son también más ambiguas en su comunicación. Ciertamente es que todo arte –y esto es algo que los críticos parecen reacios a divulgar– es ambiguo en el nivel del discurso. Pero esta inmaterialidad, incluso allí donde el mensaje básico es claro, como en las obras de pequeñas dimensiones relacionadas con *Ozymandias* (*Conference, Asamblea, Trinity, Litigation, Europa, Map, Two Maps* y otras), induce a una lectura más abierta, a un acto de interpretación más personal. Edmondson se sorprendió de que en algunos de esos papeles yo encontrara recuerdos de las acuarelas de Turner sobre Petworth, obritas informales, a veces poco más que apuntes, en las que Turner, en torno a 1828, extrajo imágenes de sueño preciosista de la atmósfera social y el paisaje interior de la casa, cosas en luz más espacio. La asociación sigue siendo válida para mí, aunque es obvio que las pinturas de Edmondson son más austeras y vertebradas. En parte es la delicadeza de sus acuarelas o tintas, la nota sorprendente de arrebató que encuentro en esas imágenes de conflicto, incluso en *Conference* con su par de figuras-portento retozonas, lo que de pronto e irreversiblemente me recuerda la forma de Salomé, extática hasta el paroxismo, en el relieve de la *Danza de Salomé* que forma parte de las puertas de bronce del siglo XI que hay en San Zeno de Verona.

No pasemos por alto la abundancia de temas en Edmondson. Es un artista menos monocorde de lo que quizá se deduce de mis palabras, y sus mensajes no están constreñidos por un exceso de definición. Hay una serie alusiva a hospitales que evoca ideas de cuidado y curación, y que sin embargo las desmiente al revelar incluso esos santuarios como lugares rotos, víctimas de acciones de guerra intencionadas o indiscriminadas. La serie *Misericordia* es la menos definida; por un lado lleva a la idea de clemencia, y al parcial alivio que son para los monjes, en sus largos rezos, los apoyos de madera llamados así. Son bastantes las pinturas grandes y pequeñas que llevan ese título. En algunas, formas imponentes recuerdan obras de Edmondson de hace seis o siete años, cuando los

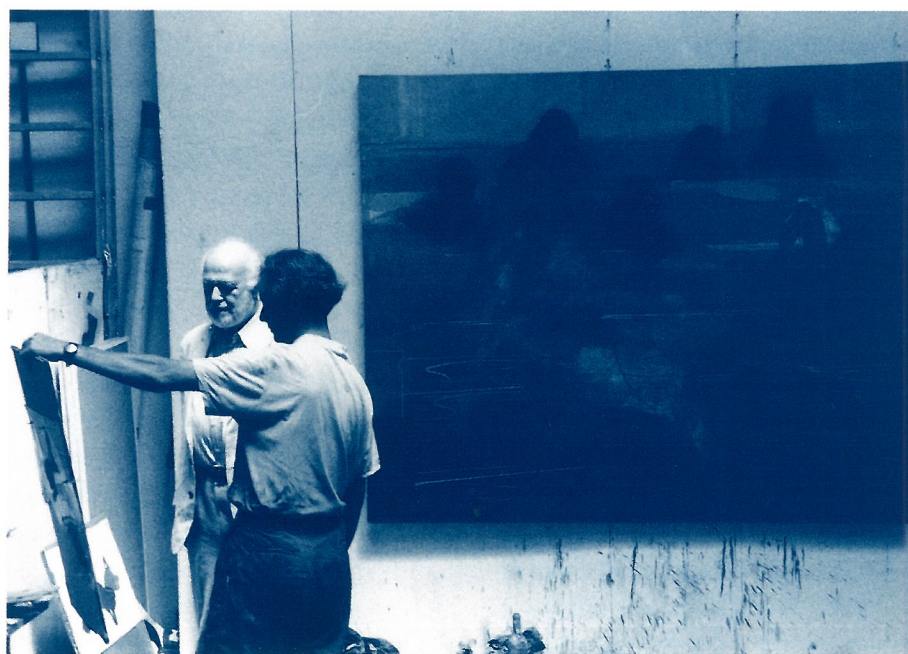
paisajes ponían contexto dramático y contrapeso a las figuras. Pero también en esta serie se destacan las figuras-portento, aportando una sensación de desastre a escenarios que podrían haber sido consoladores.

Otras obras, aventuras singulares que pueden tener o no continuación, como *Witness*, *Chair* y *Member*, demuestran que esa soledad que es la situación de trabajo predilecta de Edmondson se traduce en horizontes abiertos, no en autolimitación ni obsesiones enconadas. Lo que la variedad de su producción indica es que Edmondson no se contenta con el treno, ni siquiera con la protesta. Dore Ashton, en su notable estudio de la obra y el pensamiento de Rothko (1983), habla del mundo pictórico de Malévich como "barrido de siglos de cacharrería pictoricista". Sería más sensato que los críticos de hoy, en vez de teorizar sobre el

posmodernismo (término que tiene sentido aplicado a la arquitectura, aunque como eslógan ha conducido a banalidades lamentables), reconocieran que se puede trazar una distinción útil entre el arte que barre para proponer estrategias y emblemas alternativos y el arte que acepta la cacharrería en el sentido de historia y asociaciones múltiples. El arte de Edmondson pertenece a este segundo grupo, a pesar de la austeridad de sus escenarios. Sus amarres están en el barroco, como he sugerido, y en su héroe Tiziano, y acaso también en modernos como Bacon, pero no en Rothko. Su pregunta no es la de Rothko, "¿Durará el mundo otros diez años?", sino la pregunta activista de si podemos tolerar que siga estando como está.

N.L.

Brighton 1996



SIMON EDMONDSON y NORBERT LYNTON. Madrid, 1996.

Simon Edmondson

by NORBERT LYNTON

This is an exhibition of recent work. It is not retrospective, showing how the newest work was reached; it focuses on an arrival, an attainment, not on a development. It is interesting to ask how Simon Edmondson arrived where he is, though such questions are never entirely answerable. Describing the journey from hindsight gives it a predetermined character that allows neither for the artist's creative freedom nor for the variety of impulses from among which he chose consciously and unconsciously, whilst giving the illusion of explaining the new work.

Of the arrival we can speak with certainty. In the last twelve months Simon Edmondson has produced a series of works on canvas and on paper, ranging widely in subject but strikingly coherent in its essential character, that is driven by a spirit expressing both deep human sympathies and equally deep horror at the oppressiveness of systems of government and control. The artist thus aligns himself with the many who have, in modern times, dedicated their art to protest in the name of humanity by portraying acts of aggression and of oppression or by creating symbols of tyranny and licensed cruelty. Remarkably few of these have been successful, whether they opted for immediate impact or for making a more enduring, more general statement. Images of protest can be effective in ephemeral forms - as we saw on the walls of Paris in 1968 - that is, as shouts rather than elaborated music. *Guernica* has survived as art because of the vigour and originality of its pictorial construction and the enduring ambiguity of its message (and thus perhaps its incomplete relevance to the massacre of 1937). A work of art demands elements of construction and of poetic vision, whereas denunciation is best conveyed by journalism and its pictorial equivalent.

Reacting against Victorian literalness in art and art criticism, some Modernists argued that the subject counts for nothing in art. Some so-called Post-Modernists want us to believe that subject is everything; the result often is anecdotal art as slight and self-indulgent as anything the Victorians produced. Distinguishing between 'subject' and 'content' helps us to approach the problem more closely. The subject of *Guernica* is nominal; the content, compounded of our awareness of what the title refers to and of Picasso's complex and indirect way of presenting it, resonates still and will continue to do so, as does the content of Rothko's best colour compositions, devoid of specifiable subjects. In every case but the most prosaic description, the artist's experience is engaged and, in turn, engages our own.

When he was eight, Simon Edmondson took a secret oath that he would be a painter. One wonders what 'painter' meant to him then. The work he has shown since 1979 in several solo and group exhibitions has made it clear that to the adult Edmondson 'painter' means something very ambitious. He is passionate about painting as means: the nature and scale of surfaces; richness and density, the flow, drag and lumpishness of paint, especially when confronted with areas of evanescent slightness; the language of the brushstroke both as a direct personal gesture and as visual orchestration, as well as the brush's capacity for drawing; the interaction of colours and of tone, both capable of extreme relationships; the capacity of painting to appear flat or three-dimensional or both at once. A strikingly gentle person, he feels passionately about human relationships in the particular and in the world at large, and has long known that as a painter he has to deal with these feelings and with the ideas in

which they call to be bodied forth in art. He is passionate about communicating his understanding and experience of the world, and intent on finding the most potent - that is, impactful but also enduring - ways of engaging our attention.

Art school and his own growing awareness of art through galleries and books gave him professional footing in the wide world of modern art. I cannot imagine him as a non-figurative painter, more specifically as a painter of other things than the human image in some significant context. At art school he drew the figure incessantly; he has frequently worked with models since. That choice, combined with his strong feelings and his appetite for the means of painting, marks him out as a sort of Expressionist. Edmondson was noticed in Britain and the UK as one of the young painters making bold use of the figure, apparently in response to an invitation issued by certain critics and exhibition makers in London at the start of the eighties to 'return to the figure' and thus end the hegemony of sixties 'abstraction and seventies' Conceptualism. In fact, the figure had never lacked painters and a public in the UK, where a particular tradition, at once Expressionist and Constructive, had been founded by David Bomberg in the 1920s and developed quite publicly by, especially, Leon Kossoff and Frank Auerbach. Lucien Freud's influential figure painting, at once realistic and symbolical, had been given sudden prominence in his retrospective presented by the Arts Council in the Hayward Gallery in 1974.

Though Edmondson must have been encouraged to find critics welcoming his paintings as part of a new trend, they owed little or nothing to it. Nicola Jacobs' gallery showed him repeatedly in the eighties and was as remarkable for its non-partisan line in a decade of position-taking as for the high level of interest it maintained in its choice of artists. In 1987-1988 Edmondson was by far the youngest contributor to an exhibition selected by Pamela Auchincloss to tour Californian art centres, presenting six modern British figurative painters, including Bomberg, Kossoff and Auerbach. All six were chosen to show a shared 'manner

of paint application'. In fact, the exhibition demonstrated their individuality in this respect as in others, with the three older painters displaying differences in spite of an underlying kinship and the three younger surprising diversity: John Lessore, then 49, stayed close to naturalistic reportage; Kevin Sinnott, 40, worked in a bold, quasi-realistic idiom under the influence of Italian verism; and Edmondson, at 32, demonstrated his already firm commitment to a pictorial imagination in which Romanticism embraces the great Venetian tradition sired and for ever presided over by Titian. He wrote about Titian in *Modern Painters* in 1990 with the warmth and the insight one associates with exceptionally intelligent painters of much greater maturity.

This explains what I referred to earlier as Edmondson's ambition. He is self-evidently a modern painter and not a Post-Modernist pasticheur to whom style is a game. He is also, and as far as I can see has always insisted on being, a painter taking his place within the great network of painting, old and new, as his natural and necessary home. Titian remains a particular hero. It may be that living in Madrid has both made him more aware of Goya as a radical influence - how could anyone wishing to make dramatic art on themes related to political and social oppression fail to confront Goya? - and led him to find a compensating model of economy and distancing in Velásquez. I glimpse Turner in some of his work, and Delacroix occasionally, and Kokoschka in certain details, and no doubt the list could go on. What is unmistakable is his undisguised membership of a great, inalienable tradition at a time when tradition is used as a retreat by some, as a plaything by those content to dance briefly on the heads of past masters, and as something to avoid by those who see freedom in rootlessness.

"*My name is Ozymandias*" is the largest and one of the most recent of his paintings. Its modernity is patent. A photograph of European monarchs of around 1900 provided, so to speak, the text for this pictorial parable. There they are, in all their power and glamour, in the uniforms and sashes and decorations that stop them

looking like the man in the street and help them resemble Queen Victoria to whom most of them are related. Adapting the photograph locates this image in modern art's long and sometimes fruitful engagement with mechanised imagery. The original was intended to confirm and disseminate their illusion of greatness and permanence. We know it to be a sham. Yet they ruled and some people no doubt benefited from their rule while many paid dearly for it. Today we reckon we know about these things, but how much has the situation changed? Edmondson paints them without mockery, though he distances them as past and as background, leaving them in monochrome as he found them yet here giving them the scale of a monumental, celebratory group portrait just as some ham court artist might have presented them in their day. One of the heads is accorded extra definition and tonal weight to give depth to that background and serve as link (supported by booted legs on the right) to the eruption of paint, colour and movement that hovers between us and them. This introduces Edmondson's figures.

We see these here as incursions of demonstrative paint in a context of the intentionally slight paint areas in which the photograph is transcribed. They derive from drawn and found representations of bodies, reconstructed by collage and other means, re-figured and made dynamic way beyond their original character, and worked on the canvas to be reincarnated as pictorial phenomena that produce an immediate sense of drama and mystery and go on to strike echoes in our memory store of figure images in life and art. Their hovering is not peaceful but distressed. Their surfaces and apparently irresolute silhouettes, formed of thick, even clotted paint here, translucent washes there, and mostly in positive, emotionally charged colour, contrast with the passive tonal evocation of the borrowed background image. Their presence - something between action and inaction - is charged with drama and dynamism almost to the point of sacrificing legibility. But what, who, when, where are they? There is, quite properly, no ready answer to such specific questions. But what do they suggest?

Decades ago I saw a performance of Kurt Jooss's ballet *The Green Table* by his own company. It ended with a sudden, paroxysmic explosion of movement by just one female dancer... and then stillness. The shock of it, the combined bliss and horror of experiencing that unexplained but instantly understood brief cadence against the background of the other dancers, locked into *rigor mortis*, is vividly brought back by Edmondson's flickering figures in the foreground of his pictorial stage. Or in front of the foreground. Their hovering seems at some moments to bring them out of the picture, as though they had appeared in the space between us and it. At other moments, they are the picture, colours arranged on a flat surface as Maurice Denis taught a century ago, with the royals relegated to another sphere, a shadowy and vestigial memory without material presence. The extremity of this contrast, the assertion of such disparities in one work, is of course a characteristic modern sin against one of the unities preached by academic picture-making, that of coherence of image and language.

Other Aristotelian unities are rejected here too, of action, time and place. Such denials are characteristic of early modern art. One could say they are the essential, negative, programme of Cubism and Futurism. But critics too exclusively focused on modern art tend to see the art of the past as monolithically conventional. The freedoms won by Picasso and others in the early years of this century were available to earlier generations not intent on the total disruption of the classical tradition. They were available for special effect and special occasions, whether of celebration or protest. Moving between different levels of reality, often switching media to do so particularly effectively, was the very stuff of the Baroque and its prime means of linking us on earth to the holy and the divine. Perspective, control of colour and tone, compositions making for movement and figures engaged in it, groupings and gestures cunningly contrived to accommodate the visitor's sequential apprehension of the ensemble - everything was conceived and shaped to make us forget to ask what is real and what is not.

The effect of all this - most convincingly at the hands of such a great master as Tiepolo (I am thinking of his vast ceiling fresco over the Treppenhaus at Würzburg, but then also of Wagner's ambiguous appropriation of Baroque invasive methods for Bayreuth) - goes well beyond the 'willing suspension of disbelief' called for, as Coleridge wrote, by the naturalistic theatre. We may resist, we may stay away, but invasion, like seduction, implies an element of force, of one will pressing upon another. A potent element in the process is the introduction of irrational, sometimes illegible or at least unnameable, forms. These prise apart our conceptual armour and lay us open to the penetration of deeper, often darker recognitions. Such forms may be presented in many guises, as a cloud, a fluttering drapery, a sudden rock, an extraneous character inserted into, but for ever adjacent to the narrative. The point is that it is left adjacent to any reading we may manage to make. Its significance is subliminal, refuting our need to know. We have, significantly, no name for it and its history is yet to be written. Let us call it the portent.

It presupposes a context of rationalized narrative and description. The faceless, almost monstrous backs interposed between us and the main action in Giotto's *Lamentation* in Padua can be seen as initiating examples of it. Edmondson drew my attention to the disturbing form of what we know to be the angel in Piero della Francesca's scene of *The Dream of Constantine* in the Arezzo fresco cycle, a century and half after Giotto. Masaccio's dark spirit comes between the two, and after Piero Michelangelo and the many levels of reality he pictured on the Sistine ceiling as well as, later, the nightmare compactions of his *Last Judgment* on the altar wall. But then that cataclysmic theme calls for disruptive imaging, while celebrating a minor German potentate does not. It is Tiepolo's use of such dark portents in a content of celebration and even worship that gives a new dimension to the Baroque endeavour (and invites comparison with the dark moments in Mozart's comic operas), presaging Romanticism's descents into monstrous areas of the human imagination.

On the threshold of Romanticism, amid historical perplexities to which his art now seems an unavoidable response, stands Goya. We think of Goya as a sharp response to Tiepolo, as well as to Tiepolo's enemy as champion of Neoclassicism, the German painter Mengs. In fact, Goya was steeped in Tiepolo. During his journeyman visit to Italy, of which we know so little, he undoubtedly studied the art of Venice as well as of Rome; perhaps he saw Giotto too. There are aspects of his work in which he is visibly indebted to Tiepolo, most obviously in his frescoes and his etchings; there are others in which the influence worked on the conceptual level. His response to the bitter, black side of Late Baroque becomes evident after Goya's breakdown of 1792 amid Spain's dreadful convulsions. The black, anti-rational imagery he developed in the screaming satires of the *Caprichos* takes over all his art. The Apollo Belvedere, that great remnant of ancient sculpture, for the Renaissance the guiding expression of physical and mental heroism, becomes his *Colossus*, a monstrous, oppressive presence of no specific meaning. Images of war and indiscriminate carnage, in *The Disasters of War*, are accompanied by even worse images signalling the triumph of madness over truth. Art becomes the vehicle not only for reportage of the most painful sort but also for images reaching beyond that which can be seen, for prophetic intimations about the humanity's capacity for evil. On the stage of the Black Paintings, portents are the main actors and the people are finally degraded.

The twentieth century has known how to realize Goya's worst expectations. Modern art, learning from him and those who built on his example, from Delacroix to the Surrealists, has accustomed us to images of extreme irrationality as well as to models of utopias and images of calm and perfection. Photography and film have made their contribution, especially in habituating us to the unbearable. How can today's art address the horrors and miseries of the present in terms that are personal enough to be strong, communicative enough to be useful, and artistic enough to exist as art as opposed to journalism, art that addresses more than the moment?

The aftermath of Fascism is not a world purified of lies and oppression but the mixture as before. Memories of Auschwitz etc. remind us, who would rather forget, that reality can match our darkest imaginings. Every day brings confirmation of this. It is not surprising that so much art of the so-called Post-Modernist present is art playing with art and demonstrating the impossibility of being significant. The Dadaists condemned Expressionism, in effect the whole of Modernism, for not preventing or trying to prevent the First World War; much art of the present does not even see the point in complaining, in taking a position vis-à-vis the world outside the studios, galleries and art magazines. Did *Guernica* prevent actions worse than what happened at Guernica? Is it in a painting's power, despite the continuing, perhaps growing fame of this one, to modify behaviour? Before such questions we test our resources of faith. The balance between good and evil in human affairs, easily disturbed and thus never at rest, depends on unceasing input on the side of benevolence and pity and calls for lessons that give awareness.

Perhaps we should not be surprised that most art should always want, has for centuries often wanted, to evade grave humanitarian issues. Is not art accounted a form of entertainment? What is remarkable is the ability of art, in some hands, to insist on speaking out, to bear messages with the energy and grace that will make them heard. We have witnessed an unforeseeable explosion in art's material range, seeded by Cubism's call on fragments of the real world in collage and constructions. Since then, some of the most powerful artistic statements about the world have tended to demand more and more resources, not excluding the presence and performance of the artist himself. This explosion belongs quite specifically to post-1945 art history and has found its most resonant examples in the work of the German artist Joseph Beuys, born at the same time as the Nazi movement and preeminently concerned to build out of the ruins Nazism left a structure of trenchant communication, advancing from German to global to transcendental teaching.

In this context, painting has tended to be marginalized

as communication even though these decades have witnessed remarkable skills, intelligence and inventiveness among painters as well as worldwide proof of the continuing demand for an art form often pronounced dead. I have already stressed Simon Edmondson's proud adherence to the tradition of painting at its most painterly. In *Oymandias* and other new paintings he reaffirms painting's dual potency as image and as impact, as word and as music. Think of the symbolic forms in lead or other materials Anselm Kiefer affixes to his monumental paintings to enhance their meaning and impact. They have their immediate effect, and certainly add a further element of dislocation to his already complex images, but they interfere with the attention serious art demands. They become what they are in fact, appendages. Edmondson's physically coherent images re-assert something easily lost sight of amid the technical restlessness of recent and contemporary art that painting is an immensely powerful, infinitely adaptable medium, capable of intense communication precisely when it confines itself to one material dimension and thus addresses itself to our capacity for empathetic understanding on a particular level of experience. He is not alone in this, though amid art's centrifugal adventuring we can lose sight of the fact. Think of Bacon and Rothko, of Matisse, Bonnard and Picasso, of what painting by itself has done in this century; think of the great tradition back to Titian's *The Flaying of Marsyas* (a work of special importance for Edmondson).

In his earlier paintings he had turned to using visual themes from the media, symbolising political and financial power as blind forces governing our lives. This is familiar stuff to him now, mastered and available as, say, landscape and townscape are to some artists (including Edmondson himself in even earlier work), still life composition to others, as raw material. For many, of course, these art forms are complete in themselves, not raw material but the end product. For others, Edmondson prominent among them, art demands deeper commitment and purpose. The point here is that Edmondson realizes this ambition, this insistence on seriousness, by means of paint alone,

without recourse to the multi-media assemblages and events through which much contemporary art calls for attention. But here too a balance has to be struck if the painter is not to end up, like Frenhofer, with a wall of paint and a lost image.

Ozymandias was worked towards in a series of studies on paper. On paper Edmondson ranges from oil to gouache or ink on paper, often with pastel. The immediate character of his works on paper - preparatory studies and independent paintings - is strikingly different from that of his large, oils-orchestrated pictures. Their modest size draws us close, involving us more intimately. Their slighter material presence renders them more contemplative than the large, commanding oils. In consequence they are also more ambiguous in their communication. Of course - this is something critics seem reluctant to permit the wider world to know - all art is ambiguous on the level of discourse. Yet this immateriality, even when the basic message is clear as in the small works associated with *Ozymandias* (including *Conference*, *Asamblea*, *Trinity*, *Litigation*, *Europa*, *Map* and *Two Maps*), invites a more open-ended reading, a more personal act of interpretation. Edmondson was surprised when I found in some of these works on paper memories of Turner's Petworth watercolours, small, informal pictures, some of them little more than jottings, in which Turner around 1828 made jewel-like dream images out of the social atmosphere and the indoors landscape of the house, things in light plus space. The association still works for me, though Edmondson's paintings are obviously more austere and focused. It is partly the delicacy of his watercolour or ink paintings, the surprising note of rapture I found in these images of conflict, even in *Conference* with its a pair of cavorting portent-figures which suddenly and irreversibly remind me of the form of Salome in the *Dance of Salome* relief which is part of the 11th-century bronze doors of San Zeno in Verona, ecstatic to the point of paroxism.

We must not overlook the range of Edmondson's themes. He is less one-track than perhaps I have suggested and his meaning is not constrained by over-

definition. There is a series that refers to hospitals and invites thoughts of healing and of care, yet refute these by revealing even these preserves as broken places, victims of intentional or indiscriminate warfare. The *Misericordia* series is the least defined, pulling us one way with thoughts of 'mercy' and the partial ease given monks at their long devotion by the wooden supports to which the term 'misericord' is given. A number of large and small paintings have this title. In some of them large looming forms remind us of Edmondson's paintings of six or seven years ago when landscape forms provided a dramatic context and counter to his figures. Yet in this series too his portent-figures are prominent, bringing a sense of doom to settings that might have been consoling.

Other works, single ventures that may and may not find extension, e.g. *Witness*, *Chair* and *Member*, prove that the solitude which is Edmondson's preferred working situation yields widening horizons rather than self-limitation or ingrowing obsessions. What his range of work makes clear is that he is not content with threnody or even protest. In her outstanding account of the work and thought of Rothko (1983), Dore Ashton speaks of Malevich's pictorial world, "swept clean of centuries of painterly clutter". It would make better sense if critics today, instead of theorizing about Post-Modernism (a term which makes sense when applied to architecture, though as a slogan it has led to pitiful banalities), recognized that a useful distinction might be made between art that sweeps clean in order to advance alternative strategies and emblems and art that accepts clutter in the sense of history and multiple associations. Edmondson's art is of the latter sort, notwithstanding the austerity of his pictorial stage. His associations are with the Baroque, as I have suggested, and with his hero Titian, and perhaps also with moderns such as Bacon, but not with Rothko. His question is not Rothko's "Will the world last another decade?" but the activist one of whether we can allow it to continue the way it is.

N.L.

Brighton 1996

Simon Edmondson

par NORBERT LYNTON

Cette exposition ne comprend que des œuvres récentes et n'est donc pas une rétrospective retraçant la genèse des dernières œuvres de l'artiste. Elle vise à représenter un point d'arrivée, un aboutissement, et non une évolution. Il serait intéressant de s'interroger sur le parcours de Simon Edmondson, bien qu'une telle question admette difficilement une réponse satisfaisante. Décrire le parcours avec du recul donne à celui-ci un caractère prédéterminé qui ne tient compte ni de la liberté créatrice de l'artiste, ni de la variété des impulsions parmi lesquelles il a fait un choix conscient et inconscient, tout en donnant l'illusion d'expliquer ses œuvres récentes.

Quant à ce point d'arrivée, nous pouvons en parler avec certitude. Au cours des douze derniers mois, Simon Edmondson a produit une série d'œuvres sur toile et sur papier dont les sujets sont extrêmement variés, mais dont le caractère essentiel est remarquablement cohérent. Toutes sont animées d'un même esprit exprimant à la fois une profonde solidarité humaine et un sentiment d'horreur tout aussi profond, face à l'oppression exercée par certains systèmes de gouvernement et de contrôle. Simon Edmondson rejoint ainsi les nombreux artistes qui se sont servis de leur art pour protester au nom de l'humanité, en représentant des actes d'agression et d'oppression, ou en créant des symboles de tyrannie et de cruauté autorisée. Peu parmi ces artistes ont réussi, qu'ils aient privilégié l'impact immédiat ou qu'ils aient préféré donner à leur dénoncé une expression plus générale et plus durable. Des images de contestation peuvent être efficaces lorsqu'elles adoptent des formes éphémères, comme celles qui couvrirent les murs de Paris en 1968, plus proches du cri que d'une musique élaborée. Si le *Guernica* a survécu en tant qu'œuvre d'art, c'est en

raison de la vigueur et de l'originalité de sa construction picturale et de l'ambiguïté durable de son message (et, ainsi, peut-être en raison du rapport éxigu avec la réalité du massacre de 1937.) L'œuvre d'art exige une construction et une vision poétique, alors que les véhicules privilégiés de la dénonciation sont le journalisme et son équivalent pictural.

Certains peintres modernes, s'opposant à la littéralité de l'art et de la critique victorienne, ont prétendu que le sujet d'une œuvre importe peu. Quelques artistes, soi-disant postmodernes, voudraient nous faire croire que tout est dans le sujet. Cette conception aboutit souvent à un art anecdotique, aussi insignifiant et complaisant que n'importe quel œuvre victorienne. Cette distinction entre "sujet" et "contenu" nous permet de mieux appréhender le problème. L'œuvre intitulée *Guernica* n'en a que le nom; le contenu, qui intègre à la fois notre connaissance des événements auxquels renvoie le titre et la manière indirecte et complexe dont Picasso le représente, résonne aujourd'hui et résonnera toujours, tout comme le contenu des meilleures compositions de couleur de Rothko, dénuées de tout sujet identifiable. Dans tous les cas, si l'on excepte toutefois une simple description prosaïque, l'artiste engage son expérience et, partant, celle du spectateur.

A l'âge de huit ans, Simon Edmondson se promit secrètement de devenir peintre. On peut se demander ce que signifiait pour lui le mot "peintre" à cette époque. Les œuvres présentées depuis 1979 dans plusieurs expositions individuelles et collectives démontrent clairement que ce terme, pour l'Edmondson adulte signifie quelque chose de très ambitieux. La peinture comme moyen d'expression le passionne: la nature et la dimension des surfaces; la

richesse et la densité, la fluidité, la résistance et la consistance de la peinture, en particulier lorsqu'elle est confrontée à des zones d'une évanescence légèreté; le langage du pinceau comme geste direct et personnel, et comme orchestration visuelle, tout comme la capacité du pinceau à dessiner; les interactions entre les couleurs et les tons, qui dans les deux cas peuvent donner lieu à des rapports extrêmes; le pouvoir d'un tableau de paraître plan ou tridimensionnel, ou les deux à la fois. D'une gentillesse extraordinaire, cet homme prend passionnément à cœur les relations humaines, qu'elles soient personnelles ou générales. Depuis longtemps déjà, il sait qu'en tant que peintre, il doit travailler ces sentiments ainsi que les idées qui aspirent à se matérialiser sous forme d'œuvre d'art. Edmondson est mû par sa passion de communiquer sa conception et son expérience du monde et il s'efforce de trouver les moyens les plus puissants -c'est-à-dire frappants mais durables- d'attirer notre attention.

Sa formation artistique ainsi que ses connaissances grandissantes, acquises par la fréquentation assidue de galeries d'art et par la lecture, lui ont donné une base professionnelle dans le vaste domaine de l'art moderne. Je ne peux l'imaginer comme peintre non-figuratif, ou plus précisément comme peintre d'autres sujets que l'image humaine, dans un contexte significatif. Durant ses cours d'art, il dessinait constamment des personnages; depuis, il travaille fréquemment avec des modèles. Ce choix, ainsi que sa forte sensibilité et grand appétit de peindre, font de lui une sorte d'expressionniste. En Grande Bretagne et au Royaume Uni, Edmondson s'est distingué comme l'un des jeunes peintres utilisant avec audace la figure humaine, probablement en réponse à un appel lancé par certains critiques et commissaires d'expositions londoniens au début des années 80 au retour à la figure humaine, mettant fin de la sorte à l'hégémonie de l'abstrait des années 60 et du Conceptualisme des années 70. En réalité, l'art figuratif n'a jamais manqué de peintres ni de public au Royaume Uni, où David Bomberg, dans les années 20, avait fondé une tradition particulière, Expressionniste et Constructiviste à la fois, formée surtout par Léon Kossoff et Frank Auerbach. La

prestigieuse peinture figurative de Lucien Freud, à la fois Réaliste et Symbolique, fut projetée sur le devant de la scène à l'occasion de la rétrospective présentée par le *British Arts Council* à la Hayward Gallery en 1974.

Bien qu'Edmondson se soit probablement senti encouragé par l'accueil que la critique réserva à ses peintures, déclarant qu'elles faisaient partie d'une nouvelle tendance, celles-ci ne s'en trouvèrent nullement influencées. La galerie Nicola Jacobs exposa ses œuvres à maintes reprises et se distingua, dans une décennie marquée par les attitudes partisans, autant par sa neutralité que par le haut niveau de sélection de ses artistes. En 1987-1988, Edmondson était de loin le plus jeune des artistes sélectionnés par Pamela Auchincloss pour une exposition itinérante qui parcouru plusieurs centres d'art californiens présentant six artistes modernes britanniques figuratifs, dont Bomberg, Kossoff et Auerbach. Les six furent choisis pour la façon qu'ils avaient en commun d'appliquer la peinture. En réalité, cette exposition soulignait leur singularité sur ce plan comme sur bien d'autres. Les trois artistes plus âgés faisaient apparaître leurs différences en dépit de similitudes sous-jacentes et les trois plus jeunes une diversité surprenante. John Lessore, alors âgé de 49 ans, restait proche du reportage naturaliste; Kevin Sinott, 40 ans, exploitait un langage hardi, quasi-réaliste, influencé par le vérisme italien; Edmondson, à 32 ans, manifestait déjà son ferme engagement en faveur d'une imagination picturale caractérisée par un romantisme qui embrasse la grande tradition vénitienne, crée et présidée à jamais par le Titien. Il écrivit un article sur le Titien pour *Modern Painters* en 1990 avec la chaleur et la sensibilité que l'on attendrait de la part de peintres d'une intelligence exceptionnelle et d'une maturité supérieure.

Ceci explique ce que j'ai appelé plus haut son ambition. De toute évidence, Edmondson est un peintre moderne et non un pasticheur postmoderne pour qui le style serait un jeu. En outre, il a toujours, à ma connaissance, revendiqué une place dans le vaste monde de la peinture ancienne et moderne, comme son

vrai et indispensable foyer. Le Titien demeure pour lui un héros particulier. Sans doute le fait de vivre à Madrid l'a-t-il rendu conscient de l'influence fondamentale de Goya; comment une personne désireuse de faire un art dramatique sur des thèmes liés à l'oppression politique et sociale pouvait-il éviter la confrontation avec Goya? Peut-être ceci l'amena-t-il aussi à trouver en Velazquez un modèle compensatoire d'économie et de prise distance. J'entrevois Turner dans certaines de ses œuvres, occasionnellement Delacroix, et Kokoshka dans certains détails, et cette liste n'est certainement pas exhaustive. Ce qui ne fait aucun doute, c'est son appartenance, clairement revendiquée, à une grande et inaliénable tradition, à un moment où la tradition devient une solution de repli pour certains, un jouet pour ceux qui se contentent de faire un pas de danse sur la tête des anciens maîtres, et une chose à éviter pour ceux qui voient la liberté dans une absence totale de racines.

My Name is Ozymandias est l'une de ses œuvres les plus récentes et les plus monumentales. Sa modernité est flagrante. Une photographie des années 1900, représentant les têtes couronnées de toute l'Europe, servit, pour ainsi dire, de point de départ à cette parabole picturale. Les voilà, dans toutes leur gloire et puissance, engoncés dans leurs uniformes, bardés d'écharpes et de décorations qui les distinguent du commun des mortels et les font ressembler à la Reine Victoria à laquelle ils sont presque tous apparentés. L'adaptation de cette photographie la situe dans un dialogue durable et parfois fructueux qu'entretien l'art moderne avec l'imagerie mécanisée. La photo originale était destinée à renforcer et à propager leur illusion de grandeur et de pérennité. Nous savons qu'il s'agissait d'une farce. Cependant, ces monarques régnèrent et il ne fait aucun doute que certains bénéficièrent de leur règne, tandis que d'autres en pâtirent sévèrement. Nous pouvons dire aujourd'hui que nous comprenons tout cela, mais dans quelle mesure la situation a-t-elle changé? Edmondson les peint sans ironie, les maintient à distance, dans le passé, à l'arrière plan; il les laisse dans la monochromie où il les trouva, mais leur donne l'échelle d'un portrait de groupe monumental et

commémoratif, comme aurait pu le faire un peintre de cour de second ordre de l'époque. L'artiste a particulièrement travaillé la définition et le contraste tonal de l'une des têtes afin de donner de la profondeur à cet arrière-plan et servir de lien (soutenu par les bottes à droite) avec l'éruption de pigment, de couleurs et de mouvement qui plane entre eux et nous. Voici qui sert d'introduction aux personnages d'Edmondson.

Ils apparaissent ici comme des incursions de pigment démonstratif dans le contexte de touches de couleur intentionnellement légères correspondant à la transcription photographique. Ces figures dérivent de représentations de corps esquissés ou rencontrés, reconstruits par collage ou par d'autres procédés, réinterprétées en rendues dynamiques bien au-delà de leur caractère original, puis travaillées sur la toile pour se trouver réincarnées en phénomènes picturaux produisant une sensation immédiate de tragique, de mystère, et réveillant du fond de notre mémoire les échos d'images et de figures extraites de la vie comme de l'art. Elles planent non pas dans la sérénité, mais dans une atmosphère de détresse. Leur surface et leur silhouette en apparence irrésolue, formées de pigments constituant tantôt une matière épaisse, grumeuse même, tantôt de lavis translucides, et dans la plupart des cas dans des couleurs franches traduisant des émotions fortes, tranchent avec la représentation tonale et passive de l'image d'emprunt en toile de fond. Leur présence qui oscille entre action et inaction, est à ce point chargée de drame et de dynamisme que la lisibilité de l'œuvre s'en trouve presque sacrifiée. Mais que sont ces personnages, qui sont-ils, quand et où sont-ils? Il va de soi qu'il ne peut y avoir de réponse immédiate à des questions aussi précises. Mais que nous inspirent-ils?

Il y a quelques dizaines d'années de cela, j'assistais à une représentation d'un ballet de Kurt Jooss, *La Table Verte*, interprété par sa propre troupe. Ce ballet concluait par une explosion de mouvement, soudaine et paroxysmique, et était interprété par une seule ballerine... et puis le silence. Cette impression de volupté et de terreur entremêlées sous l'effet de cette brève cadence inexplicite mais immédiatement

comprise, sur le fond des autres danseurs paralysés dans un *rigor mortis* me saisit à nouveau lorsque je contemple les personnages vacillants d'Edmondson au premier plan de la scène picturale, voire même en avant du premier plan. C'est comme si par moments ils erraient et se propulsaient hors de la toile, apparaissant dans l'espace situé entre nous et celle-ci. En d'autres moments, ils sont le tableau, les couleurs disposées sur une surface plane, conformément aux préceptes que Maurice Denis énonçait il y a un siècle, reléguant les monarques dans une autre dimension, souvenir vague, vestiges du passé, sans présence matérielle. La force de ce contraste, l'affirmation de telles disparités dans une seule œuvre, constituent évidemment un péché propre de l'époque moderne contre l'un des principes d'unité prêchés par les académies, à savoir la cohérence entre image et langage.

Les autres unités aristotéliennes d'action, de temps et de lieu sont également rejetées. Ce reniement est caractéristique de l'art moderne à ses débuts. Nous pourrions même affirmer qu'il constituait le programme essentiel et négatif du Cubisme et du Futurisme. Mais les critiques s'intéressant exclusivement à l'art moderne tendent à considérer les œuvres d'art du passé comme une convention monolithique. Les libertés acquises par Picasso et les autres au début du siècle étaient à la portée des générations précédentes qui ne prétendaient pas bouleverser totalement la tradition classique. Ces moyens étaient à leur disposition pour des occasions ou des effets spéciaux, célébrations ou protestations. Le passage d'un niveau de réalité à un autre, le changement fréquent des moyens pour y parvenir avec succès, constituèrent l'essence du baroque et le moyen privilégié pour nous relier ici sur terre au sacré et au divin. La perspective, la maîtrise des couleurs et des tons, les compositions entrant en mouvement, les figures entraînées par celui-ci, les regroupements et les gestes habilement arrangés pour favoriser l'appréhension séquentielle de l'ensemble par le spectateur, tout était conçu et façonné de manière à nous faire oublier la question sur ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas.

L'effet provoqué par ces techniques, tout à fait convaincant dans le cas d'un grand maître comme Tiepolo (je pense à sa vaste fresque sur les plafonds du Treppenhaus à Würzburg, ou encore à l'appropriation ambiguë des méthodes baroques envahissantes par Wagner à Baireuth), va bien au-delà de la "suspension volontaire de l'incrédulité" que requiert, comme l'écrivait Coleridge, le théâtre naturaliste. Nous pouvons résister, nous tenir à l'écart, mais l'invasion tout comme la séduction implique un élément de force, de pression d'une volonté sur l'autre. Dans ce processus, l'introduction de formes irrationnelles, parfois illisibles, ou tout du moins innommables, constitue un élément puissant. Celles-ci font éclater notre armure conceptuelle et nous exposent à la pénétration de sentiments plus profonds, souvent plus sombres. Ces formes peuvent prendre plusieurs aspects, tels qu'un nuage, une étoffe voletante, un rocher inattendu, l'introductions d'un personnage étranger mais à jamais adjacent à la narration. Le fait est qu'il demeure adjacent à toute lecture que nous puissions en faire. Sa signification est subliminale et refute notre besoin de savoir. Il est significatif de constater que nous ne disposons pas de terme pour le désigner, et son histoire reste encore à écrire. Appelons-le "présage".

Cela présuppose un contexte de narration et de description rationalisées. Les dos sans visage, presque monstrueux, s'interposant entre nous et l'action principale dans la *Lamentation* de Giotto, à Padoue, peuvent être considérés comme des exemples précurseurs. Edmondson attira mon attention sur la forme inquiétante du personnage de l'ange, dans *Le rêve de Constantin* de Piero della Francesca, qui fait partie du cycle des fresques d'Arezzo peintes un siècle et demi après Giotto. L'esprit sombre de Masaccio se situe entre les deux. Et après Piero, Michel-Ange, et les nombreux niveaux de réalité qu'il peignit sur les plafonds de la chapelle Sixtine ainsi que, plus tard, les formes compactes et cauchemardeuses du *Jugement Dernier* sur le mur de l'autel. Mais une telle imagerie perturbatrice s'impose pour traiter de ce thème cataclysmique, alors qu'elle n'est pas nécessaire lorsqu'il s'agit de glorifier un potentat germanique de

second rang. C'est par son recours à de tristes et sombres présages, dans un contexte de célébration, voire d'adoration, que Tiepolo apporte une dimension nouvelle à l'entreprise baroque (et encourage les comparaisons avec les moments lugubres introduits par Mozart dans ses opéras comiques), présageant ainsi les incursions du romantisme dans les recoins monstrueux de l'imagination humaine.

Au seuil du Romantisme, entouré de perplexités historiques auxquelles, aujourd'hui, son art paraît être une réponse inévitable, se trouve Goya. Nous voyons en Goya une réponse mordante à Tiepolo, ainsi qu'à l'ennemi de Tiepolo, le champion du néoclassicisme, le peintre allemand Mengs. En fait, Goya s'était imprégné de Tiepolo. Lors de son voyage d'apprentissage en Italie, dont nous savons si peu, il étudia sans aucun doute l'art de Venise comme l'art de Rome. Peut-être fit-il aussi la connaissance de Giotto. Certains aspects de son travail s'inspirent clairement de Tiepolo, en particulier ses fresques et ses eaux-fortes. Ailleurs, cette influence s'exerça sur le plan conceptuel. Sa réponse au côté dur et sombre du baroque tardif devient évidente après sa dépression en 1792, dans le contexte des terribles convulsions qui secouèrent l'Espagne. L'imagerie noire, antirationnelle qu'il exploita dans les satires virulentes des *Caprichos* envahit toute sa production artistique. *L'Apollon du Belvédère*, magnifique vestige de la sculpture antique, qui fut pour la Renaissance l'expression exemplaire de l'héroïsme physique et mental, devient son *Colosse*, une présence monstrueuse et opprimante sans signification particulière. Les images de guerre et de carnage aveugle, dans *Les désastres de la guerre*, vont de pair avec d'autres images encore plus macabres indiquant le triomphe de la folie sur la vérité. L'art devient le véhicule non seulement d'un reportage de la plus douloureuse espèce, mais aussi d'images dont la signification va au-delà de ce qui est visible, d'annonces prophétiques sur le pouvoir de l'homme de faire le mal. Sur la scène de ses Peintures Noires, les présages sont les acteurs principaux; les humains sont finalement avilis.

Le vingtième siècle a su réaliser les pires cauchemars de

Goya. L'art moderne, apprenant de lui et de ceux qui s'inspirèrent de son exemple, de Delacroix aux Surréalistes, nous a habitués à des images d'une extrême irrationalité, ainsi qu'à des modèles utopiques et des images de sérénité et de perfection. La photographie, le cinéma, ont apporté leur contribution, en particulier en nous habituant à l'insupportable. Comment l'art d'aujourd'hui peut-il nous parler des horreurs et des souffrances de notre époque en des termes assez personnels pour être assez forts, assez éloquents pour être utiles, et assez artistiques pour subsister en tant qu'art par opposition au journalisme, en tant qu'art qui nous parle plus que du moment actuel?

Les conséquences du fascisme n'ont pas laissé derrière celui-ci un monde purifié de mensonges et d'oppression, mais le même mélange d'avant. Les souvenirs d'Auschwitz, entre autres, nous rappellent, à nous qui voudrions bien l'oublier, que la réalité peut rejoindre nos fantasmes les plus sombres. Chaque jour nous en apporte la confirmation. Il n'est pas étonnant de constater que tant d'œuvres de notre époque, appelées postmodernes, soient un art qui joue avec l'art, prouvant ainsi qu'elles sont incapables de signifier quoi que ce soit. Les Dadaïstes condamnèrent l'Expressionnisme, et de ce fait le Modernisme dans son intégralité, pour ne pas avoir empêché, ou tenté d'éviter la première guerre mondiale. Beaucoup d'artistes actuels ne voient pas l'utilité de se plaindre, de prendre position vis-à-vis du monde, hors des ateliers, des galeries et des revues d'art. *Guernica* a-t-il permis d'éviter d'autres événements plus dévastateurs encore qu'à *Guernica*? Une peinture a-t-elle le pouvoir, en dépit de sa renommée constante, voire croissante, de faire changer les comportements? De telles questions mettent notre foi à l'épreuve. Dans les affaires humaines, l'équilibre entre le bien et le mal, facilement perturbé et par conséquent jamais assuré, dépend d'un apport constant de bienveillance et de pitié, et exige des leçons de sensibilisation.

Peut-être n'est-il finalement pas surprenant que la majeure partie de la production artistique veuille

toujours, et ait souvent voulu depuis des siècles, éluder les graves problèmes humanitaires. L'art n'est-il pas considéré comme une forme de divertissement? Ce qui est remarquable toutefois, c'est cette capacité de l'art, dans certaines mains, de s'exprimer avec éloquence, de véhiculer des messages avec une énergie et une grâce qui nous forcent à les entendre. Nous avons assisté à une explosion imprévisible de choix de matériaux dans l'art, depuis l'utilisation par les Cubistes de fragments du monde réel, dans des collages ou des constructions. Depuis, certaines prises de position artistiques les plus fortes ont fait appel à une quantité croissante de ressources, qui n'excluent pas la présence et l'intervention de l'artiste lui-même. Cette explosion s'inscrit précisément dans l'histoire de l'art de l'après-guerre; les exemples les plus frappants nous viennent de l'Allemand Joseph Beuys, qui naquit en même temps que le nazisme et dont la préoccupation principale était de construire, sur les ruines de celui-ci, une structure de communication incisive, passant de l'enseignement allemand, à l'enseignement global, puis transcendantal.

Dans ce contexte, la peinture a eu tendance à être marginalisée au rang de la communication, bien que les dernières décennies aient généré un foisonnement de talent, d'intelligence et de capacité d'invention parmi les peintres, et que le monde entier ait eu la preuve qu'il existe toujours bel et bien une demande d'une forme d'art souvent déclarée morte. J'ai déjà souligné la fière appartenance d'Edmondson à la tradition de la peinture dans ce qu'elle a de plus pictural. Dans *My name is Ozymandias* et autres œuvres récentes, il réaffirme le double pouvoir de la peinture comme image et comme impact, comme mot et comme musique. Pensez aux formes symboliques en plomb ou autres matériaux que Anselm Kiefer appose à ses peintures monumentales afin d'en renforcer le sens et l'impact. Elles ont un effet immédiat, et ajoutent certainement un élément supplémentaire de dislocation à des images déjà complexes, mais elles troublent l'attention que requiert l'art sérieux. Elles deviennent ce qu'elles sont en réalité, c'est-à-dire des appendices. Les images physiquement cohérentes d'Edmondson réaffirment ce que nous oublions facilement dans

l'agitation technique qui a envahi l'art récent et contemporain, à savoir que la peinture est un langage immensément puissant, adaptable à l'infini, capable de communication intense précisément lorsqu'elle se limite à une seule dimension et interpelle donc notre capacité de compréhension à niveau d'expérience bien déterminée. Edmondson n'est pas le seul, bien qu'il soit aisé de l'oublier au vu des aventures centrifuges de l'art. Pensez à Bacon et Rothko, à Matisse, Bonnard et à Picasso, à ce qu'a accompli la peinture comme telle au cours de ce siècle. Pensez à la grande tradition qui nous ramène à *La flagellation de Marsyas* par le Titien, œuvre d'une grande importance pour Edmondson.

Dans ses œuvres antérieures, il avait opté pour des thèmes visuels tirés des médias, symbolisant les forces aveugles régissant nos vies que sont les pouvoirs politique et financier. Désormais cette matière première lui est familière, maîtrisée et aussi disponible que, par exemple, le paysage rural ou urbain pour certains artistes (y compris Edmondson lui-même dans des toiles encore plus anciennes), les natures mortes pour d'autres. Il est évident que pour beaucoup, ces formes d'art se suffisent à elles-mêmes, ne constituent pas une matière première, mais un produit fini. Pour d'autres, et pour Edmondson d'une façon particulière, l'art exige une intention et un engagement plus profonds. Ce qui nous intéresse chez Edmondson, c'est la réalisation de cette ambition, cette recherche de sérieux, par la peinture comme unique moyen, sans recours à des assemblages et des événements multimédias par lesquels de nombreux artistes contemporains réclament notre attention. Ici encore, un équilibre doit être recherché, faute de quoi le peintre se retrouvera, tel Frenhofer, devant un mur couvert de peinture et une image perdue.

My name is Ozymandias est l'aboutissement d'une série d'études sur papier. Sur papier, Edmondson utilise tant l'huile que la gouache, l'encre ou souvent le pastel. Le caractère immédiat de ses œuvres sur papier, qu'il s'agisse des études préparatoires ou de peintures indépendantes, est considérablement différent de celui de ses grandes toiles orchestrées autour de l'huile. Leur

taille plus modeste nous pousse à nous rapprocher, à nous impliquer de façon plus intime. Leur présence matérielle moins accentuée les rend plus contemplatives que les grands tableaux à l'huile dominants. Par conséquent, elles sont également plus ambiguës dans ce qu'elles communiquent. Certes, (et il s'agit là d'une vérité que les critiques sont peu enclins à divulguer au public) toute œuvre d'art est ambiguë au niveau du discours. Néanmoins, cette immatérialité, même lorsque le message fondamental est clair comme dans les petites œuvres accompagnant... *Ozymandias* (notamment *Conference, Asamblea, Trinity, Litigation, Europa, Map* et *Two Maps*) invite à une lecture plus ouverte, une interprétation plus personnelle. Edmondson s'est déclaré surpris lorsque certaines de ses œuvres sur papier me rappelèrent les aquarelles de Turner sur Petworth. Ce sont des images de petit format, sans prétention, parfois rien de plus que des ébauches, dont Turner, aux alentours de 1828, fit des images de rêve telles des bijoux, à partir de l'atmosphère sociale et du paysage intérieur de la maison, des objets dans la lumière associés à l'espace. Cette association, à mon sens, reste viable, même si les peintures d'Edmondson sont bien sûr plus austères et ciblées. C'est en partie la délicatesse de ses aquarelles ou des ses peintures à l'encre, la note surprenante d'enchantement, que j'ai trouvées dans ces représentations de conflits, même dans *Conference* avec la gambadante paire de figures-présages, qui soudainement et irrévocablement me rappellent celle de Salomé dans le relief de *La danse de Salomé* des portes en bronze du XI^{ème} siècle de San Zeno à Vérone, dans une extase atteignant le paroxysme.

Il ne faut pas négliger la variété des thèmes traités par Edmondson. Il n'est pas aussi monothématique que j'ai pu le laisser entendre, et son message n'est pas contraint par un excès de définition. Il a peint une série d'œuvres ayant trait aux hôpitaux, qui évoque des pensées de guérison et de soins et les réfute à la fois, en révélant que ces endroits préservés sont des endroits brisés, victimes de guerres intentionnelles ou aveugles. La série *Misericordia* est la moins définie; elle nous incite d'une part à des pensées de clémence et de

soulagement partiel des moines pendant leurs longues prières auprès des tablettes de bois qu'on appelle "miséricordes". Plusieurs toiles de grand ou petit format portent ce titre. Dans certaines, des formes menaçantes nous rappellent les œuvres qu'Edmondson exécutait il y a six ou sept ans, quand les paysages constituaient un contexte et un contraste saisissant pour ses figures. Néanmoins, dans cette série aussi, ses figures-présages sont importantes, donnant l'impression d'un destin inexorable dans un cadre qui aurait pu être consolant.

D'autres œuvres, des entreprises uniques qui seront ou non suivies, telles que *Witness, Chair* et *Member*, démontrent que la solitude, condition de travail de prédilection pour Edmondson, lui permet d'élargir son horizon au lieu de le limiter ou de l'enfermer dans ses obsessions. La variété de son travail montre clairement qu'il ne se satisfait ni de lamentations, ni même de protestations. Dans son excellent compte-rendu de l'œuvre et de la pensée de Rothko (1983), Dore Ashton évoque le monde pictural de Malevitch, "balayé de siècles de fouillis pictural". Il serait plus raisonnable que les critiques d'aujourd'hui, au lieu d'échafauder des théories sur le postmodernisme (terme qui a un sens lorsqu'il s'applique à l'architecture, bien que son utilisation comme slogan ait engendré d'affligeantes banalités), admettent qu'une distinction utile puisse être établie entre l'art qui balaie afin de proposer des nouvelles stratégies et de nouveaux emblèmes, et l'art qui accepte le fouillis dans le sens d'histoire et d'associations multiples. L'art d'Edmondson appartient à cette dernière catégorie, malgré l'austérité de sa scène picturale. Ses associations, il les établit avec le baroque, comme je l'ai suggéré, et avec son héros le Titien, et peut-être aussi avec des modernes tels que Bacon, mais non avec Rothko. La question qu'il se pose n'est pas celle de Rothko: "Le monde durera-t-il encore dix ans?"; son point de vue est plus militant, et il se pose la question de savoir si nous pouvons tolérer que le monde continue d'exister tel qu'il est.

N.L.

Brighton 1996







1. *INQUIRY*, 1995



2. *DELEGATION*, 1996



3. *FOUR FIGURES*, 1996





4. *FIRMATION*, 1996



5. *WITNESS*, 1996



6. *TRINITY*, 1996



7. *LITIGATION*, 1996



8. *CONFERENCE*, 1996



9. *ASAMBLEA*, 1996

'My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye Mighty, and despair!
Nothing beside remains...







11. *STUDY FOR OZYMANDIAS II*, 1996



12. *STUDY FOR OZYMANDIAS I*, 1996



13. *PORTRAIT*, 1996



14. *DOUBLE PORTRAIT*, 1996





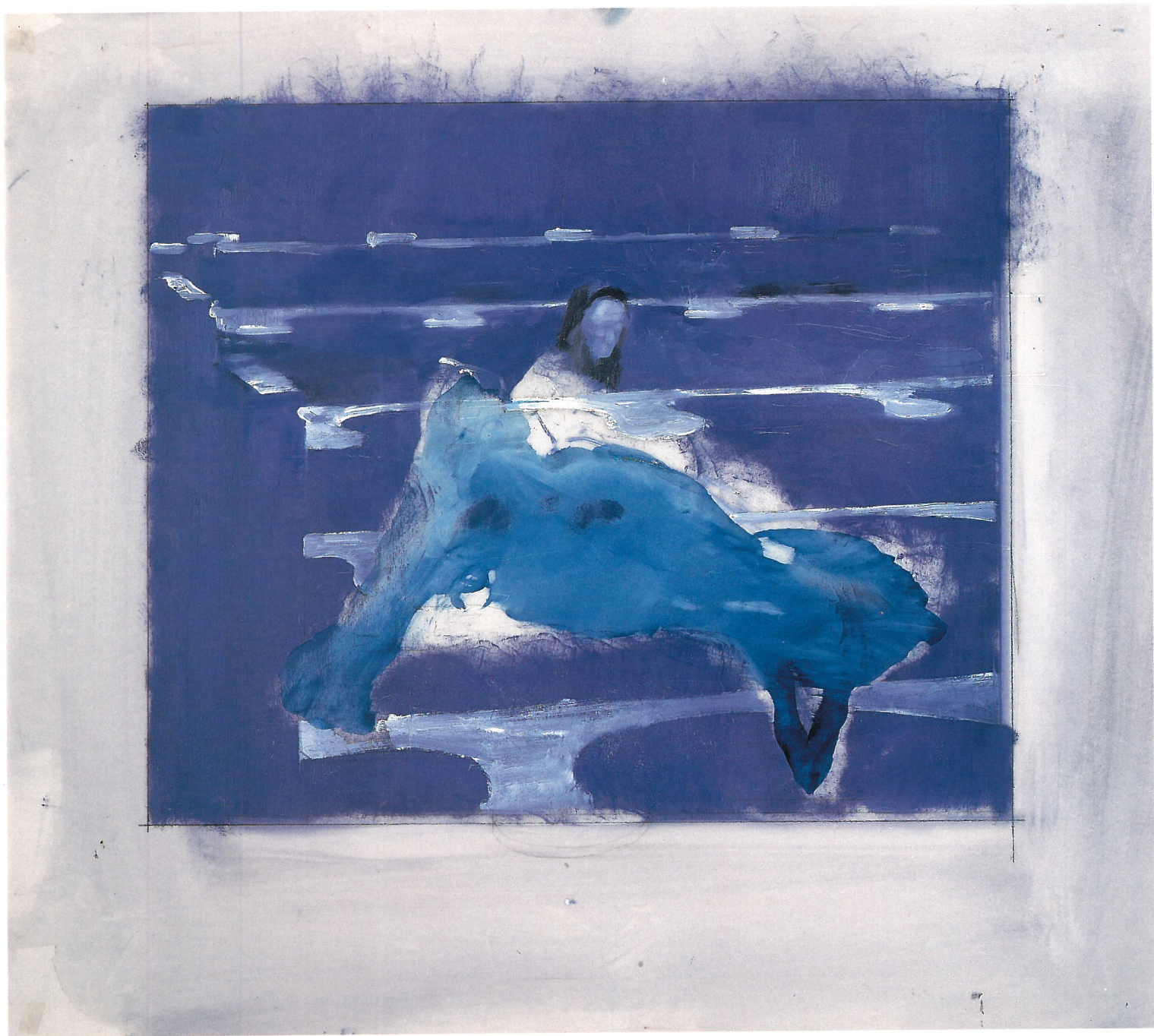
16. *MISERICORDIA I*, 1996



17. *MISERICORDIA II*, 1996



18. *MISERICORDIA III*, 1996





21: *TWO MAPS*, 1996









23. *STRATEGY*, 1996



24. *EMBODIMENT*, 1996



25. *BEIRUT*, 1996

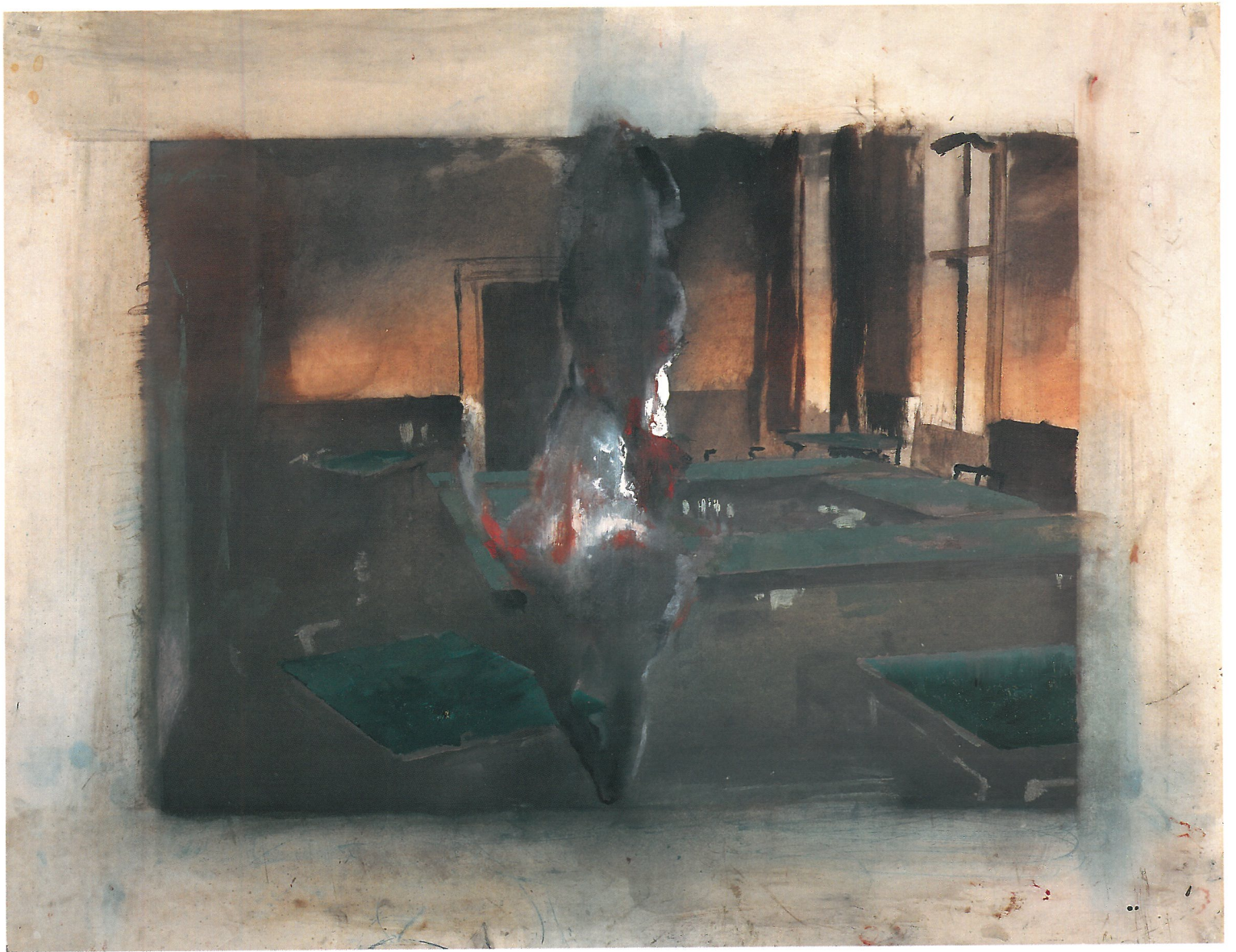




26. *SHELVED*, 1996



27. *SEQUENCE*, 1996

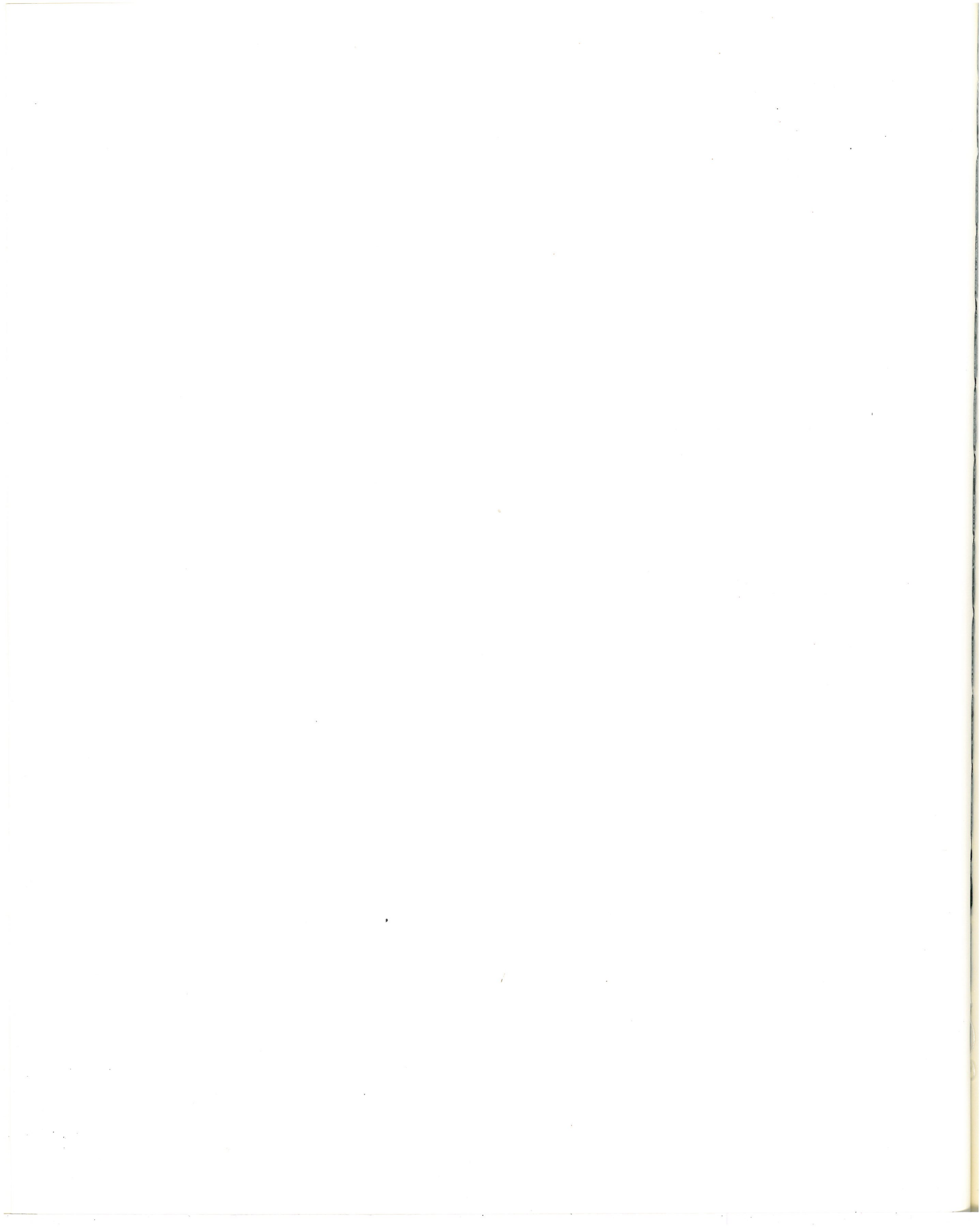












OBRAS / WORKS / ŒUVRES

1. **INQUIRY**, 1995
Óleo s/ lienzo
Oil on canvas
Huile sur toile
172 x 205 cm.
2. **DELEGATION**, 1996
Óleo s/ lienzo s/ tabla
Oil on canvas on board
Huile sur toile sur panneau
43 x 51 cm.
3. **FOUR FIGURES**, 1996
Óleo s/ papel
Oil on paper
Huile sur papier
69 x 47 cm.
4. **FIRMATION**, 1996
Pastel s/ papel
Pastel on paper
Pastel sur papier
46 x 57 cm.
5. **WITNESS**, 1996
Óleo s/ papel
Oil on paper
Huile sur papier
67 x 100 cm.
6. **TRINITY**, 1996
Óleo s/ papel
Oil on paper
Huile sur papier
50 x 69 cm.
7. **LITIGATION**, 1996
Óleo y pastel s/ papel
Oil and pastel on paper
Huile et pastel sur papier
122 x 143 cm.
8. **CONFERENCE**, 1996
Pastel y tinta s/papel
Pastel and ink on paper
Pastel et encre sur papier
122 x 135 cm.
9. **ASAMBLEA**, 1996
Pastel y tinta s/papel
Pastel and ink on paper
Pastel et encre sur papier
122 x 135 cm.
10. **MY NAME IS OZYMANDIAS**, 1996
Óleo s/ lienzo
Oil on canvas
Huile sur papier
205 x 305 cm.
11. **STUDY FOR OZYMANDIAS II**, 1996
Óleo s/ papel
Oil on paper
Huile sur papier
60 x 100 cm.
12. **STUDY FOR OZYMANDIAS I**, 1996
Óleo s/ papel
Oil on paper
Huile sur papier
69 x 100 cm.
13. **PORTRAIT**, 1996
Óleo y pastel s/ papel
Oil and pastel on paper
Huile et pastel sur papier
122 x 143 cm.
14. **DOUBLE PORTRAIT**, 1996
Óleo y pastel s/ papel
Oil and pastel on paper
Huile et pastel sur papier
122 x 143 cm.
15. **MISERICORDIA**, 1996
Pastel y tinta s/papel
Pastel and ink on paper
Pastel et encre sur papier
122 x 142 cm.
16. **MISERICORDIA I**, 1996
Óleo s/ lienzo
Oil on canvas
Huile sur toile
42 x 47 cm.
17. **MISERICORDIA II**, 1996
Óleo s/ lienzo
Oil on canvas
Huile sur toile
42 x 47 cm.
18. **MISERICORDIA III**, 1996
Óleo s/ lienzo
Oil on canvas
Huile sur toile
42 x 47 cm.

19. **MISERICORDIA**, 1996

Óleo s/ papel
Oil on paper
Huile sur papier
50 x 56 cm.

20. **MAP**, 1996

Óleo s/ papel
Oil on paper
Huile sur papier
61,5 x 77 cm.

21. **TWO MAPS**, 1996

Óleo s/ papel
Oil on paper
Huile sur papier
70 x 99,5 cm.

22. **EUROPA I**, 1996

Óleo, pastel y tinta s/ papel
Oil, pastel and ink on paper
Huile, pastel et encre sur papier
122 x 142 cm.

23. **STRATEGY**, 1996

Óleo s/ papel
Oil on paper
Huile sur papier
64 x 73 cm.

24. **EMBODIMENT**, 1996

Óleo s/ papel
Oil on paper
Huile sur papier
69 x 87 cm.

25. **BEIRUT**, 1996

Óleo s/ lienzo
Oil on canvas
Huile sur toile
99 x 238 cm.

26. **SHELVED**, 1996

Óleo s/ lienzo
Oil on canvas
Huile sur toile
149 x 125 cm.

27. **SEQUENCE**, 1996

Óleo s/ lienzo
Oil on canvas
Huile sur toile
149 x 125 cm.

28. **MEMBER**, 1996

Óleo s/ papel
Oil on paper
Huile sur papier
64 x 83 cm.

29. **HOSPITAL**, 1996

Óleo s/ lienzo
Oil on canvas
Huile sur toile
98 x 107 cm.

30. **THE CLINIC**, 1996

Óleo s/ papel
Oil on paper
Huile sur papier
64 x 81 cm.

31. **THE WARD**, 1996

Óleo s/ papel
Oil on paper
Huile sur papier
69 x 100 cm.

32. **REMEDY**, 1996

Óleo s/ papel
Oil on paper
Huile sur papier
83 x 64 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

Since 1991 lives and works in Madrid

Depuis 1991 vie et travaille à Madrid

Exposiciones individuales

One person exhibitions

Expositions individuelles

1982 Nicola Jacobs Gallery, London.

1984 Nicola Jacobs Gallery, London.

1986 Michael Haas Gallery, Berlin.

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 Angela Flowers Gallery, London.

1997 Galerie Ditesheim, Neuchâtel.

Selección de exposiciones colectivas

Selected Group Exhibitions

Principales expositions collectives

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, Japan.

Art London, Art Expo. Nicola Jacobs Gallery.

"Heads", Nicola Jacobs Gallery.

1987 "The Self-Portrait, A Modern View", curated by Edward Lucie-Smith, Artsite, Bath.

Chicago International Art Expo. Nicola Jacobs Gallery.

"Summer Exhibition", Haggerty Museum, Milwaukee, Wisconsin, U.S.A.

"Summer Exhibition", Asher Faure Gallery, Los Angeles, California, U.S.A.

1987-88 "British Figurative Painting", curated by Pamela Auchincloss, touring:

University Art Gallery, C.S.U. San Bernardino Santa Cruz County Museum of Art, Santa Cruz. University Art Gallery, Sonoma State.

Santa Barbara Museum, Santa Barbara.

Pamela Auchincloss Gallery, Santa Barbara.

1988 "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.
- 1990 “Winter 89”, Nicola Jacobs Gallery, London.
ARCO 90. Madrid. David Beitzel Gallery, New York.
Chicago International Art Expo. David Beitzel Gallery.
- 1991 ART-21. 90 Basel. Nicola Jacobs Gallery.
“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, Madrid.
“Olivant and Edmondson”, British Art from the 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.
22^{ème} FIAC, Paris. 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.
23^{ème} FIAC Paris. Galería Jorge Mara, Madrid.

Premios / Awards / Prix

- 1978 Ford Foundation Award for Painting.
1979 Assistantship, Syracuse University, New York.
1979 Ford Foundation Award for Painting.
1980 Graduate Fellowship, Syracuse University, New York.
1984 Greater London Arts Association Award.

Colecciones Públicas / Public Collections / Collections Publiques

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

Bibliografia Escogida / Selected Bibliography / Bibliographie Selective

Max Wykes-Joyce: "Galleries in London", *Herald Tribune*, March 15 1981.

Caroline Collier: "Simon Edmondson, Nicola Jacobs Gallery" *Arts Review*, 2 July 1982.

Michael Shepherd: "Young Ideas", *Sunday Telegraph*, July 11 1982.

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

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

Neil Arksey: "The Figurative Exhibition", *Artline* N°6, April 1983.

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

John Russell Taylor: "Bloodshot View of the World", *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*, Oct. 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 Dorment: "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*, Nov. 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°3/4-1989.

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

Gerd Hennem: Art Basel 1989, *A-Magazine*, *Aftenposten*, Oslo, N°30 July 29 1989.

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

Judith Higgins: "A Very British View", *The Sunday Times*, Feb. 11 1990.

John Kemp: "Simon Edmondson", *Modern Painters*, Vol 3 N°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° 35 Summer 1992.

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

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

"La huella vida de la originalidad espontanea" July 21, *Cinco Días*, Madrid.

Tom Burns: "Simon Edmondson", *Modern Painters*, Vol 5, N°2 Summer 1992.

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

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

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

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

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

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

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

Pablo Jiménez: "El paisaje romántico de Simon Edmondson", *ABC Cultural*, July 16, 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 Julio 1996.

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

Se acabó de imprimir en
M A D R I D
el 21 de noviembre de
1996

© **Galería Jorge Mara**

Catálogo
Gonzalo Armero

Coordinación
María Martín

Fotografía
Iñigo Martín
Gonzalo de la Serna

Traducción al castellano
María Luisa Balseiro

Traducción al francés
Odile Montpetit
Bernadette Dechamps

Fotocomposición
Bruma

Fotomecánica
Lucam, s.a.

Impresión
tf. Artes Gráficas

Encuadernación
Ramos, s.a.

Depósito Legal
M-43343-1996

