

Mesa redonda con Javier Barón y Simon Edmondson (9 de mayo de 2019)

Carmen : Arropados con las obras de Simon Edmondson con el título *Sprezzatura* y en tan grata compañía con Javier Barón que es el Jefe de conservación de pintura del S. XIX del Museo del Prado y con el propio autor, muchas gracias a los dos por estar aquí en este encuentro tan especial y también está aquí con nosotros espiritualmente de alguna manera Francisco Calvo Serraller a quién se ha dedicado esta exposición y quién tanto nos ha dejado dicho sobre el arte y sobre la obra de Simon nos ha dado muchísimas pistas, gracias a los tres y muy especialmente a Álvaro Alcázar por organizar esta noche aquí en su nueva galería, que abre una nueva etapa profesional y que todos vamos a seguir de cerca con muchísima ilusión.

Vamos a hacer unas breves pinceladas de esta charla, va a ser un diálogo completamente natural y fluido entre ellos dos y una ocasión realmente muy especial, Javier Barón ve un poco los cuadros mas desde fuera y es un representante más pasivo del arte, que describe lo indescriptible como es una obra de arte y que lo pone en contraste con diferentes interpretaciones, hechos históricos y pone en contexto al artista.

Simon Edmondson va a hablar en primera persona de este proyecto porque ha forcejeado con la materia para buscar esas formas y esos recursos plásticos que den sentido un poco a las especulaciones que ha hecho, en este caso, sobre Diego Velázquez y sobre *Las meninas*, entonces bueno, tenemos estas dos visiones , va a ser un encuentro bastante extraordinario y de alguna manera decir que ningún artista se libra de tener una contextualización, ni siquiera pues Simon Edmondson, que es un pintor figurativo muy subjetivo, muy personal nunca adscrito a modas ni a corrientes, que saca mucho la parte más irracional que tenemos un poco todos dentro y que ve la pintura como un lenguaje de gestos, libre, directo, que deja traslucir un poco su mundo interior, pero bueno, efectivamente tiene todo un marco de inspiración que son los maestros antiguos y el Museo del Prado en especial, por eso Javier Barón nos va a poder poner en valor todas esas nociones de la pintura clásica, de la pintura moderna, que él de alguna forma rescata mientras une a sus cuadros para transmitirlos al día de mañana. Esa vitalidad de la pintura que es muy espontánea y que como ellos van a contar ahora, encontramos en Velázquez, en Ticiano en Goya y en tantos otros. De modo que adelante, que fluyan todas vuestras sinergias y muchas gracias.

J.B. : En primer lugar muchas gracias por vuestra amable invitación, Carmen, Álvaro, de estar aquí con Simon, un artista verdaderamente singular puesto que es uno de los artistas a los que el Prado le sigue inspirando, le sigue aportando posibilidades, tanto desde un punto de vista de la imaginación creativa como un punto de vista de asimilación y desarrollo de técnica, algo que es muy raro encontrar desde que a partir de finales de los sesenta, el arte se transforma completamente, se convierte en un mecanismo de apropiacionismo, entonces ya Velázquez y el Greco dejan de inspirar a otros artistas pero sí sus imágenes, son manipuladas y son transformadas en otras cosas pero Simon está celebrando todavía la pintura con un espíritu que en el fondo es también el de Bacon ,es el de Sutherland, el de Auerbach es el de los pintores en parte británicos con su fascinación por la escuela española, es otra escuela excéntrica la británica, es una escuela marginal, muy original pero excéntrica a las escuelas, a las tendencias del arte continental y en esa apuesta por la pintura, los británicos realmente han vuelto sus ojos a España y sobre todo al Museo del Prado que es la quintaesencia de la colección de arte

español pictórico desde realmente el último tercio del siglo XIX con una intensidad y una continuidad en la que Simon, ahora eres casi el último eslabón o uno de los últimos eslabones hasta el momento.

S.E. : Ya existía una gran y larga tradición de estudiar los maestros, ir al Prado, copiar cuadros de siglos y siglos en toda Europa, esto existía, pero en lugar de copiar un cuadro concreto mi idea ha sido meterme en el cuerpo del cuadro a ver cómo ha sido construido e intentar un proceso paralelo enfocando en todos los retos que se ven, por ejemplo en este caso de *Las meninas*, la composición, la combinación de figuras, pintar un espacio profundo y figuras en proporción, estas cosas un pintor las puede aprender simplemente por estar de pie enfrente de un cuadro quitando las capas hasta volver a la imprimación y aplicar lo que aprende a su propio cuadro, eso no es copiar un cuadro, es un aprendizaje en un mundo realmente en el que no hay profesor ahora mismo para este tipo de proceso y esta ha sido mi idea y esa es mi relación con el Prado realmente y en el caso de *Las meninas*, no es solo porque es un grandísimo cuadro, una obra maestra de toda la historia del arte de Europa y del mundo, es que existe una manera de llegar al mismo punto de salida del que salió en el proceso Velázquez porque sabemos cuál ha sido el edificio, cual ha sido la sala del edificio, cuales han sido las proporciones de esta sala, la altura...entonces se pueden aplicar todos estos datos a un espacio que existe en mis propios cuadros pero que no está visto desde el mismo punto de vista de *Las meninas*, se ve desde otro ángulo, hay variaciones pero el proceso queda bastante auténtico, en el sentido de que estudié como se combinan las figuras, como se pinta, como se aplica la pintura... todo el proceso.

J.B. : Creo que es muy interesante precisamente que te hayas fijado en *Las meninas* pero de un modo diferente a como se han fijado otros artistas, puesto que todos tenemos *in mente* el rompecabezas fascinante que hace Picasso con *Las meninas* dándole vueltas y volviendo a armarlo, descomponiéndolo, analizándolo hasta el extremo, en un momento en el que se ha dicho que Picasso no sabía qué hacer recurre a *Las meninas*, entonces lo desarticula, lo rehace y lo articula de nuevo, una serie impresionante de cincuenta cuadros, pero son *Las meninas* y tú lo que haces es, por un lado coger *Las meninas*, salirte de ellas, estudiarlo con esta maqueta tan impresionante, luego ver cómo podía estar en tu poética particular, no como históricamente había de estar en el Alcázar, salirte del cuadro, presentarlo de otro modo y convertirlo curiosamente en un hospital, es decir en un lugar de sanación, en un lugar de cura que habla de la fragilidad del ser humano y que habla de la fragilidad también de la pintura en sí misma, *Las meninas* es como una especie de temblor instantáneo que está ahí congelado y que ha suscitado además en la tradición anglosajona unas reflexiones pictóricas, especialmente por parte de Sargent que se inspira en sus retratos de grupo, que tienden a poner de manifiesto el lado también de fragilidad, una especie de animismo, hay unas presencias como espectrales que sobrevuelan en los retratos de grupo de Sargent y que es como él ve *Las meninas*, un cuadro que él copia. También es muy interesante el asedio continuo que estás haciendo a esta obra pero bajo el punto de vista -únicamente- pictórico, algo que es totalmente inusual en estos momentos y recordando también a Francisco Calvo Serraller al que citaba antes Carmen, se me ocurre por utilizar un término que a él le gustaba mucho, que lo aplicaba a veces a los artistas que le interesaban especialmente que es un caso de “artista intempestivo”, que quiere decir como a la contra o fuera de la época, fuera de esto y en ese sentido te doy la enhorabuena por separarte del mainstream.

S.E. : Es cierto que la fragilidad de la apariencia de las figuras en mis cuadros y el hecho de que parece un refugio o un hospital, me ayuda a subrayar lo que veo más importante en *Las meninas*: que es una escena absolutamente cotidiana y un instante de la vida que ya ha pasado, que su destino fue el mismo, todo el mundo tiene el mismo destino y en el cuadro de *Las meninas* se ve muy claro que estamos viendo un segundo de la vida del Real Alcázar que él acompañaba y que ya ha pasado y todo lo que añade ya ha pasado. Hay un elemento trágico, pero en el hospital igual, quedamos confrontados con la enfermedad o con una reflexión sobre ti mismo. Si tienes la suerte de seguir viviendo ¿qué vas a hacer? es un momento de reflexión importante en la vida, cuando estamos en el Hospital se ve la vida de otra manera y nunca la vas a volver a ver de la misma manera que antes, me enfoco mucho en esta parte, esta parte en concreto ha sido un poco la parte perdida en *Las meninas*. Cada vez que alguien hace una interpretación de *Las meninas* o es una especie de sátira o, en el caso de Picasso, es realmente sobre el ego del artista, si ves la versión de Picasso de *Las meninas*, el artista está en una torre y las otras figuras son más pequeñas es un poco porque él lo ve así, yo no lo veo así, yo veo en Velázquez una modesta presencia en el cuadro, está ahí, rodeado de la familia real, está haciendo su oficio y modestamente, a mí me gusta, yo creo que el ego de Velázquez no estropea la escena para nada como se ve con el de Picasso y bueno, esto es un hospital porque pone el acento en estas dimensiones, el espacio mismo para mí, después de pintar no sé cuántas versiones pero más de cincuenta (hay muchas versiones, hay una versión grande más, hay muchísimos bocetos), con todo este proceso el espacio mismo ya tiene un sentido metafórico como lo que es posible con la pintura, para mí es el espacio donde se pueden hacer cosas nuevas con la pintura y ha sido muy interesante para mí el valor metafórico.

J.B.: Es un espacio ido para siempre es un espacio que evoca el momento de máximo esplendor del imperio español, de una época mítica para España, es un espacio destruido por el incendio de 1734 donde se queman hasta quinientos cuadros, se salvan *Las meninas* por fortuna pero hace alusión a lo perdido de algún modo, cuando conocemos la historia no solo somos conscientes de que España es otra cosa y viene siendo otra cosa desde el S.XVIII a aquello que era sino que también no hay Alcázar, no hay ya nada, por supuesto no hay Velázquez, quedan por fortuna buena parte de sus cuadros y ese sentimiento, eso que trasladas tú al hospital, también en el hospital hay una situación de espera muy a menudo, espera por el médico, espera por el conocimiento del avance de la enfermedad, espera por la enfermera, espera por todo y las doncellas de *Las meninas* están ahí como en una actitud de espera, no hacen nada, son doncellas en espera de crecer y casarse, también *Las hijas de Edward Darley Boit* de Sargent, un cuadro que se expuso en el Prado, las cuatro niñas están en espera de crecer y de llevar a cabo su vida y hay algo de peso enorme proyectado sobre esa espera en la asimilación que el mundo de la pintura británica victoriana tiene de *Las meninas*. En tu caso es distinto yo creo porque hay un destinizamiento hacia la fragilidad, no hay esa sensación gommosa como de ... (frase inacabada).

S.E.: Si, pero no hay narración obvia, el grupo queda en misterio y eso nos deja llegar a una capa de atrás más profunda, a la reflexión en el significado de la vida en general, es una de esas cosas que a mí me parece que es una de las funciones del arte. La responsabilidad del artista es traer más conciencia sobre estos temas muy difíciles de describir, que se pueden encontrar en poesía, libros, música... pero si yo pinto una historia, que esta persona tiene esta relación con esta otra persona en el cuadro, ya se empieza a estropear el misterio.

J.B. : Efectivamente, por eso es muy interesante el modo en que tú muestras esto mediante procedimientos técnicos, que son, dejar en algunos lugares la imprimación visible, en otros una capa de veladura muy sutil, en otros lugares hay una primera capa que das de ocre como me enseñabas en uno de estos cuadros, no sé si en el del fondo o en uno que está aquí y entonces hay distintos grados de acabamiento, es como un cuadro en proceso, de hecho a veces dejas un cuadro en un estado y en vez de terminar en él, empiezas otro cuadro.

S.E. Una de las cosas que está perdida es que cuando ves *Las meninas* se ve que hay zonas más enfocadas que otras, el señor del fondo en la puerta está perfectamente enfocado está en blanco y negro y la infanta también está bastante enfocada pero luego, si vas a los laterales del cuadro, tú ves que es menos importante y está menos enfocado, el genio de Velázquez nos guía donde quiere concentrar la atención y ya ¿dónde vas a aprender esto si no lo miras en el cuadro? . Si, encuentras estas cosas en el cuadro mirándolo.

J.B. Desde luego hay que decir que hoy es muy difícil aprender en cualquier lado, sobre todo aprender pintura, es muy difícil porque no se enseña, primero yo creo que se ha perdido la tradición del saber , como se está perdiendo la de muchos oficios, y entonces dicen bueno no me molesta que esto no salga como dices ,no me molesta, pero bueno, si tuvieras la posibilidad de que saliera como quieres tendrías la posibilidad de mejorarlo o hacerlo de otro modo, pero si sale de un modo que no controlas pues... por eso en el ámbito de la pintura apenas hoy en día se ve un trabajo como este que haces tú.

S.E.: Para mí es como un hambre de buscar un camino para pintar un cuadro que vale la pena pintar, es que no. Hay muchos cuadros en el mundo, no hace falta pintar más cuadros, si pintas un cuadro es cuando tienes algo que intentar hacer con él y cada cuadro es realmente un intento de hacer algo más allá de lo que he conseguido hacer, sino no voy a pintar más cuadros, entonces voy a dejarlo, no voy a repetir, no voy a pintar cuadros malos, a lo mejor pinto menos, pero voy a seguir avanzando lo que pueda.

Y si todo el mundo dice que es maravilloso ¿por qué?, ¿qué está funcionando ahí?, ¿qué está funcionando ahí que no está funcionando en muchos otros cuadros en el Prado? Tiene atractivo para nosotros hoy, parece moderno, parece con vida, parece que no tienes que ser experto de arte para disfrutarlo , también, que es importante, no tienes que leer los libros para apreciar y bueno, hay técnicas, hay maneras de aplicar la pintura que permiten que la vida quede dentro del cuadro y se queda cuando está seca la pintura, se queda la vida ahí y se queda para siempre, si está pintado de tal manera, eso es lo que ha interesado tanto a Whistler, a Sargent, a los impresionistas cuando descubrieron a Velázquez, es una de las cosas que estaban también valorando en aquel momento. Yo creo que estamos en otro momento así, parecido, pero vamos a decir que los impresionistas no se molestaron mucho por el *subject matter* ha sido casi secundario a la manera de pintar la luz que iluminaba el *subject matter*, para mi es una gran pérdida, yo creo que el *subject matter* sí es importante, se puede hacer algo con esto y también con las otras consideraciones de pintar con vida a la vez. Yo no quiero cerrar las puertas, no voy a concentrarme en un solo aspecto de la pintura. Me gustaría pintar cuadros en donde todo está funcionando a la vez, el espacio, la luz, el color, el aspecto psicológico, el simbolismo subliminal que me interesa de otros artistas como Tiziano, tiene que estar ahí para que ese cuadro valga la pena pintarlo.

Vídeo 2

J.B.: También es muy interesante lo que dices de Tiziano que ha sido una referencia para ti junto con la escuela veneciana que es la matriz de la escuela española, Velázquez es Velázquez porque el rey tiene una gran colección de pintura veneciana y él la asimila desde el principio de su llegada a la corte, entonces hay una tradición de escuela veneciana, escuela española en la que luego beben los otros artistas que a ti te han interesado como Delacroix y otros pero que pasa por Tiziano y la escuela veneciana, que es la primera que valora la pincelada larga, la pincelada amplia, ese sentido de la *sprezzatura* que es el saber hacer como sin esfuerzo aparente, pero es que esta pincelada larga que hereda después El Greco, que pasa por Venecia, que conoce a Tiziano, se parece mucho a Tiziano, eso se le critica y después los grandes pintores españoles del Siglo de Oro, Velázquez y toda la tradición de la escuela española posterior, Carreño Miranda, hasta Goya y luego Picasso, pero quedémonos en Goya, usan esta pincelada larga ¿qué es esa pincelada larga?, es una pincelada que se aplica en muy poco tiempo, es una pincelada casi instantánea, es una pincelada que en mayor medida que la pincelada breve es un trasunto inmediato del espíritu del artista, del instante concreto de la inspiración concreta y esa circunstancialidad, esa accidentalidad, cuando da su fruto sazonado por la buena técnica del artista es prodigiosa porque transmite un sentido anímico mucho más vívido y mucho más impactante y ese es uno de los secretos justamente de Velázquez y antes de Tiziano, sobre todo el último Tiziano que trabaja con los dedos como haces tú también alguna vez, es impresionante justamente porque está transmitiendo un impulso psíquico inmediato, pero también físico inmediato. El carácter de fisicidad de la pintura que tanto se ha apreciado en Pollock y en el expresionismo abstracto o en el formalismo matérico, esa condición, que expresa el contenido íntimo de una manera más inmediata, casi sin mediación de la conciencia racional, sino simplemente la plasmación.

S.E.: Claro, no puede hacerse lentamente, hay que hacerlo sobre la marcha.

J.B.: Claro, claro y se acierta o no se acierta, cuando se es un maestro se acierta, entonces el resultado multiplica su capacidad de transformación de la pintura y su capacidad de llegar al espectador, es lo que le pasa por otras razones a Van Gogh, también con esas pinceladas tan amplias.

S.E.: Si, Van Gogh trabaja muy rápido, pero está muy controlado, hay mucha estructura en Van Gogh, apenas hay un brochazo fuera de su lugar.

J.B.: Exactamente, pero lo curioso es que te interese Tiziano que es quizá el primer gran maestro en donde se da esa pincelada larga junto con otros caracteres muy interesantes como son la captación atmosférica, el tratamiento del color de una manera muy especial con unas degradaciones que luego las verán los artistas del siglo XIX fundamentalmente y sacarán de ahí un gran partido en el camino hacia el naturalismo, pero antes el que saca partido es Velázquez de Tiziano.

S.E.: Si, ha sido mi primer amor Tiziano.

J.B.: Y Rubens copia a Tiziano, utiliza la pincelada larga.

S.E.: Si, todos intentaron, Velázquez ha hecho muy bien en traer obras de Tiziano aquí a España y han tenido gran repercusión en la escuela española.

J.B. : Entonces, ese hilo conductor de la escuela veneciana, la escuela española y cierta escuela francesa del siglo XIX es el hilo conductor de la pintura por excelencia, de la pintura “pictórica”, valga la redundancia, la que se expresa con pinceladas más anchas, con manchas de color, que es también tu pintura, lo que pasa es que en tu pintura hay un ámbito, hay un cierto distanciamiento, un cierto deslizamiento hacia la búsqueda de esas fragilidades o de esos estados del ser intermedios, que, bueno, es un mundo que tiene ahí su trastienda.

S.E.: Bueno, ha habido un punto, más o menos con Cezanne, cuando el mundo del arte, la vanguardia del arte, ha cogido un camino muy concreto, partiendo de Cezanne hasta el cubismo y luego a todo tipo de nihilismo, pero si en este momento, como ha escrito, no sé si has leído, Arika, ha dicho, si en este momento en lugar de enfocar tanto en Cezanne, se hubiera enfocado la vanguardia en Degas, habría hoy una pintura figurativa muy diferente a lo que ha sido con las tendencias del siglo XX, esto es importante, entonces yo tengo mis propios intereses, yo rebobinaría la historia del arte, la historia de las vanguardias, que es más o menos la historia del arte contemporáneo, hay muchos artistas olvidados buenísimos, e intentaría coger otro camino, quizá un camino difícil pero ¿por qué no?. Vas a un museo donde están exponiendo Degas y hay una cola alrededor de la manzana, es que hay un enorme deseo de ver figuras que se pueden identificar y creo que hay una gran necesidad de volver a aquel momento.

J.B.: Desde luego, además Degas es quizá el más exquisito de todo el grupo impresionista, de algún modo él no es impresionista, es el único que tiene una gran, el único artista de su tiempo que reúne una gran colección de pintura en la que hay obra de Delacroix, hay obra de Gericault, hay obras de El Greco además hay obra de Ingres, es decir una mentalidad inteligentísima, abierta a todo, viene a España, le fascina desde luego Velázquez también.

S.E.: Tiene dimensiones, a Bacon le gusta mucho Degas, es un artista con muchísima vida, tiene una manera tan amplia de interpretar, no es simplemente un impresionista yo lo veo muy al margen del impresionismo, tiene muchas cosas.

J.B.: En algún sentido es anti-impresionista, porque la preservación del contorno, de la línea de contorno y de la autonomía de la figura, que se disuelve con los impresionistas, es una de sus claves ¿no? , pero por fortuna la historia del arte, que antes era como un dogma de fe, había que creer en Cezanne, Picasso, Pollock y todo lo demás tenía una importancia secundaria, relativa o inexistente casi, pues por suerte va creciendo en complejidad, va creciendo en riqueza, se va atendiendo a otros maestros, no solo Degas, que ya estaba en el Olimpo, pero si a otros maestros y evidentemente, en cuanto conocemos mejor a cada uno de los artistas pues nos damos cuenta de las posibilidades de riqueza enormes, incluso de maestros que todavía son insuficientemente conocidos, aunque hayan muerto hace décadas y que están ahí, y que bueno, de algún modo saldrán a la luz. Hay que alertar quizá contra las posturas un poco prepotentes por parte de nosotros, los historiadores del arte, yo no intento excluirme, aunque me gustaría excluirme, me parece que me gusta mucho rescatar en mi parcela que es pintura del siglo XIX, que es sobre todo española, la colección del Prado, no es una colección canónica del siglo XIX , donde no hay Degas, donde no hay Cezanne y por eso hacemos lo posible por poner en valor a otros artistas como pueden ser los que tenemos, Rosales, Fortuny, otros pintores, que son

también buenos, pero sin perder de vista que en otros países también pasa, el ámbito francés ha habido que completarlo no solo con el británico, que ya estaba ahí en su valía, sino con el ámbito alemán, austriaco, italiano, que es muy interesante y desde luego español, no, en ese sentido creo que hay que tener una mentalidad amplia y que, verdaderamente, de poco sirve establecer una línea rigurosa de la cual no te puedes salir, pero ¿en virtud de qué? y ¿por qué?

S.E.: Hay demasiada tendencia a buscar el nombre del artista famoso que ha pintado el cuadro en lugar de mirar el cuadro por su propio valor.

J.B.: Ese es el problema, ese es el problema y cuando hicimos la exposición de Sorolla ahora en Londres, están reimprimiendo el catálogo porque se ha agotado y está gustando mucho, cuando no se conocía cuando hicimos la exposición de Sorolla, por un lado los artistas o los defensores de la vanguardia decían: “Sorolla, bueno, lo habíamos visto en los cromos, claro, el pintor de la playa, pero claro, si vemos los cuadros, vemos que pinta bien que es interesante” Digo, pues claro, los cuadros estaban ahí, en el Museo Sorolla, en el Museo del Prado, se podían ver, pero ahí está el problema de no mirar, de no mirar la pintura, que es lo bueno de venir aquí a la galería y lo bueno de ir al museo, de mirar cada uno con sus propios ojos y no de mirar ni el libro de reproducciones, ni el cromo, ni nada y no dejarse imbuir por lo que cuentan, Sorolla, va, pues un pintor, he oído hasta que era un pintor franquista, ¡por favor! Si dejó de pintar en 1920, era miembro de la Institución Libre de Enseñanza, íntimo de Cossío, vamos, estaba en lo contrario, en fin un discurso (10:00), es una pena los prejuicios con los que, y no necesariamente el público en general, porque el público quizá es más directo, ve la pintura y ve si le gusta o no le gusta, pero la ve, el problema es la persona que se cree que sabe mucho y entonces desprecia, desprecia a Renoir porque es un pintor secundario.

S.E.: Hay Renoir muy buenos y hay Renoir muy malos, pero hay que saber distinguir.

J.B.: Claro, claro, pero cuando un artista propone (inaudible), que de algún modo está diciendo cosas, que no te diré que hay que descifrar, porque parece que descifrar es una operación intelectual, sino que más bien hay un sentir o adivinar o ver qué transmite, porque a cada cual la verdadera obra de arte transmite una cosa y estos son cuadros cargados de sugerencias como está cargado el gran arte.

S.E.: A mí me gustaría pensar que algún día la gente volverá a valorar la contemplación cuando está en frente de un cuadro y el cuadro premia la contemplación.

J.B.: Que un cuadro siempre premia eso sin duda, pero el problema es la contemplación ¿Quién contempla hoy una obra de arte? Si es que no hay tiempo, en los museos están metiendo disjockeys, para que aquello vibre y se estimule, yo creo que no es necesario, en mi modesta opinión, quizá para mi generación no lo sea, porque a mí, el disjockey me estorba, prefiero estar en silencio o con el murmullo natural, pero bueno, en el Pompidou, cuando se volvió a inaugurar, se inauguró con una exposición que era “El movimiento y el cine en la pintura de vanguardias”, entonces estaba todo enfocado hacia ahí, hacia el dinamismo y es muy difícil que se encuentren treinta segundos para dedicarle a una pintura, es muy difícil en un museo.

S.E.: Si, si, la tendencia es mucho más rápida.

J.B.: Pero bueno, quizá uno de los periodos en que uno es mas sensible al arte y a la estética y a todo esto son los periodos de convalecencia en los hospitales.

S.E.: Desde luego

J.B.: Los que hemos pasado por convalecencias, que, por desgracia debemos ser casi todos, pues eso lo hemos visto

S.E.: Me gusta tu comentario de espera y zona de espera.

J.B.: Pero es el momento en el que puede ocurrir lo más importante que es un cambio de rumbo, un suceso inesperado, una dirección diferente, una nueva vida y una transformación además, sobre todo.

S.E.: Si, hay un antes y un después. No soy un pintor activista, no estoy intentando decir que el mundo tiene que cambiar, no tiene mucho éxito el activismo en la pintura, hay pocos ejemplos de buenos cuadros cuando el artista está intentando vender un dogma, quedan muy mediocres en general, pero subliminalmente, creo que, si pudiera, dedicaría mi trabajo a las zonas de experiencia en las que el tema es profundo y universal.

Normalmente quedan melancólicos mis cuadros, casi siempre, de niño pintaba nubes grises y viento, no sé, es algo que llevo conmigo para siempre, pinto un perro y el perro parece un poco triste, es un poco así...no sé, hay cosas que no se pueden cambiar, es como la escritura de una persona, se queda así.

J.B. Quizá en estos cuadros, como aquel que se titula *En famille*, que evocan el título primero de *Las meninas* que era *La Familia*, pero que al mismo tiempo traducen esa especie de fraternidad que decía Carmen.

S.E.: Si, *Las meninas*, es por una parte la familia, en el sentido de que pasan toda la vida juntos, aunque no tienen relación de sangre, es como si fueran la familia, hay un popurrí de gente en *Las meninas*, que es fascinante, muy difícil de explicar a primera vista, entonces yo quería intentar hacer algo similar, puse el título *En famille*, porque me gusta, podía poner el título *Casi familia* o *Como familia*, que sería igual porque este es el título original de *Las meninas*, y este título original yo creo que da pistas de la intención original del cuadro. *Las meninas* es un título del siglo XIX, en esa época cambian los títulos, *Las lanzas* se llamaba *La rendición de Breda*, *Los borrachos* se llamaba el... algo de Baco, cada época pone su propio nombre a las cosas, pero esto es señal de cariño, porque si la gente ya bautiza el cuadro a su manera...

J.B.: Es curioso, porque el mejor conocedor de la pintura de finales del siglo XVIII, que es Jovellanos, es el que le da a Ceán Bermúdez las pautas para hacer su diccionario, que es el primer estudio científico de la historia de los pintores, Jovellanos tiene un texto muy interesante a propósito del boceto de la que él llamaba "La familia" (que era el cuadro de *Las meninas* de Velázquez) que es el que está en Kingston Lacy, no es boceto, Jovellanos pensaba que era un boceto, lo hemos visto a veces en el Prado, pero es una copia posterior que no puede ser considerada en absoluto boceto por desgracia, pero el comentario de Jovellanos al respecto, las reflexiones dice a cerca del boceto del cuadro llamado "La familia", ese es el título del artículo que hace, una publicación muy interesante, esto "pone de manifiesto" dice precisamente en

este cuadro, lo importante que es la factura desenvuelta de Velázquez, pero es que aún lo es más en el boceto, el boceto en ese sentido, transmite mejor la primera espontaneidad del artista.

Aquí tenemos unos bocetos de Simon, también es muy interesante comparar con los cuadros finales, pero aquí pasaría al revés de lo que Jovellanos y de lo que en general se ve en la pintura y es que si atendemos a ello, a estas obras, el boceto está perfectamente consolidado, está perfectamente centrado, las figuras tienen una corporeidad muy definida, sin embargo en el cuadro definitivo hay una deriva hacia una evanescencia, hacia una, no diré espiritualización, pero quizá evanescencia, una difuminación con respecto a lo que pasa en el boceto.

S.E.: Si.

J.B.: Es un trabajo posterior del artista, que va más allá.

S.E.: Si, pero el hecho de que tienes el boceto pintado ya, colgado en el estudio, te da alas para pintar con mucha más soltura en la versión grande porque sabes que ese es tu punto de salida ¿no? Y luego tú puedes ser mucho más libre en la versión grande, porque sabes que si sigues este modelo del boceto funcionará, pero no hace falta hacerlo con la misma exactitud, se puede variar y se puede estar más, con más confianza teniendo el boceto ya establecido, esto es importante, la soltura, la *sprezzatura*, la versión definitiva, grande.

J.B. : Muy interesante , porque lo que tú haces es justo lo contrario de lo que se hacía en la pintura, en la tradición de las escuelas de Bellas Artes tan consolidadas en el Siglo XIX , por ejemplo la enseñanza de Thomás Couture, que fue el profesor de Manet, era: que se hicieran los bocetos de las obras totalmente con una pincelada muy amplia para ver las masas de color, los brillos, las luces y que quedara todo perfectamente, no definido, porque los contornos no lo estaban, pero si con un golpe de vista que se viera el efecto del cuadro y en el cuadro en cambio sí se acababa el dibujo o sea, era lo contrario de lo que tú haces, se cerraba todo, se terminaba, el gusto del siglo XX, incluso el del XXI, va más hacia esos bocetos de pintura, ¡qué bonito boceto!, dicen siempre, ¡lástima que luego se haya hecho este cuadro tan grande y tan académico! ¿no? ¡pero el boceto me lo llevaría a casa! Siempre se decía, yo lo he oído hasta la saciedad en los museos franceses eso, pero tú haces lo contrario, tú defines (inaudible).

S.E.: Bueno, no tengo necesidad, no estaba siguiendo un sistema, inventé mi propio sistema para conseguir pintar cuadros de la dimensión de *Las meninas* porque tienes que tener un plan, no puedes empezar a pensar: ¿dónde vamos con esto?, hay que tener un poco de guía y de plan de a donde va, sino toda figura está en el sitio equivocado, tienes que tener las cosas bien colocadas desde el principio, desde un momento muy temprano en el proceso y eso es una cosa que se aprende, yo he aprendido esto también durante el proceso.

Mis próximos cuadros no van a tener nada que ver con Velázquez ni con *Las meninas*, pero van a tener una huella. Las técnicas aprendidas van a continuar en las siguientes obras probablemente, no sé qué voy a pintar, pero seguramente voy a estar muy marcado por esta experiencia.

J.B.: A lo mejor en el público seguramente intervendrán.

S.E.: Preguntas, dudas... ¿dónde compro mis pinturas? o algo así.

Público: Voy a hacer una pregunta pero que me da una vergüenza horrible, todo esto que han estado contando de que se ha perdido un poco la tradición de aprender y de los oficios y como se mira un cuadro, todos en principio tenemos un concepto de esta pintura, de estas épocas que estamos hablando, tenemos un concepto de cómo se mira, estamos mirando la luz, o la composición o la pincelada ¿qué criterio se puede tener ahora para mirar un cuadro de pintura contemporánea que no sabes por dónde empezar a ...?, ¿cuál es el criterio?, ¿cuál es la enseñanza para ver este cuadro?

S.E.: Yo me pregunto cuando veo cuadros así, me pregunto: ¿dónde puede fallar este cuadro? y si no puede fallar, es porque el pintor no está intentando algo muy ambicioso, si son arbitrarias sus decisiones es probablemente un cuadro malo ¿se entiende? Si tiene sentido, aunque sea completamente abstracto tiene un sentido y es probablemente un criterio para valorar un cuadro ¿se entiende?, yo creo que el criterio es si sientes algo o no.

Público: Sientes algo cuando ves un cuadro de Basquiat, a mí me dice algo, me crea una emoción, me crea un sentimiento, me crea algo, pero hay otros cuadros que no sabes...

S.E.: Este es tu criterio personal creo, y en eso tampoco tienes que ser capaz de explicar por qué te dice algo el cuadro.

J.B.: Yo creo que es una cuestión de ver mucho realmente, de ver las distintas aportaciones que hay y de ver si realmente son aportaciones o no ¿no?, pero tampoco hay que perder la visión ingenua, si un cuadro no te gusta no pasa nada, hay otro que por fortuna si te gusta y entonces hay que disfrutar.

Público: ¿Por qué pintas más mujeres que hombres?

S.E.: Es una cuestión práctica, tengo más "modelas" que "modelos" y, muchas veces, me dibujo a mí mismo porque es conveniente en el proceso, a veces mi hermano aparece en algún cuadro, algunas amigas, vecinas, otras personas que conozco simplemente porque tienen perros también y empiezo a hablar con ellas, es bastante arbitrario, pero no son retratos, eso es una gran diferencia entre mi intento y *Las meninas*, una gran parte de *Las meninas* es un retrato de grupo, cada figura está retratada y reconociblemente, están reconocidos con nombre, apellidos, eso lo sabemos. Mis cuadros no son así, cada vez que se ve un perro es un tema práctico, es conveniente, realmente no me gusta tener gente en el estudio mucho.

Público: Creo que sería bueno también que hablaras de un tema que para ti es importante, es la temática, como decías tú antes que siempre en tus cuadros aparece un poco esa búsqueda del dolor, la fragilidad humana, la guerra, los hospitales, o cuando buscas el pasado ¿Por qué esa búsqueda del pasado o la fragilidad humana?

S.E.: Yo creo que es donde reposa la responsabilidad del artista porque ¿quién va a hablar de esas cosas si no son los poetas o los pintores, es donde se profundiza en la esencia de la vida, puedes decir lo mismo de Tarkovski, puedes decir lo mismo de Rembrandt, porque las últimas obras de Rembrandt son testigos esenciales de la vida de un hombre respirando en frente de un lienzo. Para Giacometti, el hecho de que el hombre esté andando es muchísimo, y contrasta con

gran parte de su obra, no hace falta más que simplemente el hecho de que está andando es como un gran salto para Giacometti y me gusta dedicarme a esta parte austera de las posibilidades, del montón de posibilidades entre las que podrías escoger, pero me gustaría apuntar a alguna esencia y como tú dices, en momentos de guerra supongo que estas cosas están más *acute, poignant*, el cuchillo está más afilado para el artista.

Público: Yo quería en primer lugar agradecer a Álvaro esta oportunidad de ver en esta sala, que es un poco yo creo evocadora del espacio que refleja el cuadro y que además tiene esta buena coincidencia del nombre del Real Alcázar con la galería Álvaro Alcázar, muchas gracias, y tenía una pregunta para Simon : Nos has hablado de la técnica sobre todo, estás hablando de como descompones el espacio, de cómo utilizas la maqueta, de cómo mueves las figuras buscando un orden muy racional en todo ello y a mí eso, que me parece muy interesante y muy válido, creo que de alguna manera se contrapone con el título de la exposición ¿no?, con la *sprezzatura*, que de alguna forma parece que es una calidad de lo que sale de forma natural, lo que sale de forma no forzada, entonces quisiera que me explicases un poco como llegas a este título en este contexto tan intelectual de tu acercamiento al cuadro.

S.E.: Te entiendo sí, lo que tú dices, que está muy medido, muy calculado y poner el título de *sprezzatura* es cierta contradicción, es cierto; pero estoy intentando hacer una compleja composición con muchas figuras, es que hay un equilibrio, para pintar las figuras con cierto nivel de realidad. Estoy intentando pintar con libertad, pienso en la libertad de un Jackson Pollock, pero estoy intentando hacer un montón de cosas a la vez, en un Jackson Pollock el proceso es evidente, está integrado en el tema de sus obras, en mis cuadros intento ordenar un grupo de figuras de manera armoniosa, de manera real, me parece que la realidad es fundamental en mis cuadros y hay mucho compromiso con la imagen. Aquí la *sprezzatura* se refiere a mi intento de esconder las dificultades y presentar la superficie del cuadro como un mundo uniforme y natural ni más ni menos ¿entiendes?

Público: Sí.

S.E.: ¿Está explicado más o menos? Entonces *sprezzatura* en todo el vasto sentido de la palabra para nada, es justo la *sprezzatura* que hace falta para que estos cuadros se queden con vida.

Público: Yo creo que ahí está un poco el misterio de tus cuadros ¿no? En este juego entre los dos elementos.

S.E.: Yo quiero pintar cuadros con los que que la gente se pueda relacionar, que pueda entrar, que a lo mejor entiende un poco, no entiende todo, pero que no esté como *alien* en frente de este cuadro.

P.: ¿Podrías, si puedo abusar añadir otra pregunta? Has hablado antes del fallo de los cuadros, los artistas siempre, cuando estáis hablando de obras, de obras artísticas, os referís a si el cuadro o la obra “funciona”, entonces más que hablar de lo atractivo o no atractivo que puede ser , siempre os referís a los cuadros de alguna manera, como un mecanismo que puede fallar o puede funcionar.

S.E.: Así es, hay muchas veces que sí, es un mecanismo, hay algo que está funcionando bien en un cuadro, hay relación entre colores, hay relación entre proporciones, está funcionando o no está funcionando, porque es así, es un misterio, hay cosas que funcionan mejor que otras.

Lo importante es que te aporte algo, no hace falta ser experto para decir: me importa esto o me importa esto porque está funcionando así, lo importante es que aporta algo y te dice algo, y luego el experto puede decirte: este es un cuadro maravilloso porque... pero no hace falta saberlo para apreciar el cuadro, yo quiero pintar cuadros que no haya que ser experto para apreciar desde luego.

J.B.: Realmente el caso está claro, cuando el cuadro funciona muy bien es una obra maestra, cuando no funciona pues no lo es en absoluto y luego hay muchos grados intermedios, no funciona en una cierta medida y funciona magníficamente (incompleto).

S.E.: Tengo que confesar que estos cuadros sí tienen una gran deuda con Velázquez, porque es exquisita su manera de organizar las figuras en la parte de abajo del cuadro, luego tiene una zona arriba... las proporciones y muchas cosas más han hecho este estilo, el gran éxito de *Las meninas*, se pueden hacer variaciones y siempre queda algo interesante, esta es la historia de todos los ejemplos de la gente que ha intentado hacer obras basadas en *Las meninas*, es un cuadro con una riqueza increíble, realmente parece todo muy claro, pero no es sencillo, ha inspirado muchísimo, la gente lo ha pensado de una manera u otra y yo soy uno más, pero lo que no quiero es quitar la dignidad al cuadro, quiero devolver la dignidad a *Las meninas* con esta exposición, si podía.

Público: ¿En qué momento?, ¿cuándo decides que un cuadro está terminado?

S.E.: Es una buena pregunta, realmente nunca están terminados, especialmente con una obra tan grande, si tiene algo equilibrado, resuelto por todo el cuadro, aunque se puedan mejorar aspectos, si tiene unidad es un punto para valorar y quizás es el momento de dejar el cuadro, porque esta unidad viene y sale y se puede pensar después que en esta zona falta algo y se dedica mucho a una parte del cuadro y eso deshace la unidad del cuadro y lo que pasa es que tienes que pintar todo el cuadro hasta el mismo nivel de unidad que la parte que has acabado de cambiar, entonces es un juego y es un instinto también, hay que pasar, hay que estropear muchos cuadros para saber dónde está el momento, el *sweet point* del cuadro, este cuadro no aguanta más atención porque ya ha "sufrido" mucho y está funcionando y no voy a tocarlo, es el momento de decir "es que está terminado", pero se puede seguir, con todos los cuadros podría seguir, a veces vuelven al estudio y sigo pintando, hay unos cuantos, cuando ves un cuadro mío con la fecha 2004-2015, no es porque he estado pintándolo todos esos años, es porque se ha ido a Suiza, ha vuelto, pienso eso falta y luego lo cambio, lo mejoro, casi siempre es un mejoría, se ha beneficiado de un largo reposo ahí y en mi mente y sabes qué hacer, a veces no sabes qué hacer, entonces, si no sabes qué hacer, mejor no hacer nada.

J.B. : Es curioso porque la cuestión del acabado, el momento en el que se acaba un cuadro es una de las centrales del arte contemporáneo, desde el siglo XIX *finito, non finito* en Italia, el *fini* en Francia y el acabado que diríamos aquí, por ejemplo ¿hasta qué punto, por ejemplo, cuando vemos la *Ofelia*, de Rosales, que se expuso en la exposición que hizo Javier Portús en El Prado hace poco, parece una obra de franca modernidad, pero simplemente es un cuadro que está en

un primer estado embrionario él no lo presenta a exposiciones pero entonces ¿hasta qué punto el problema del acabado es central? es un problema importantísimo, porque verdaderamente hay ahí una especie de malentendido con respecto a algunos cuadros del pasado que se les considera más modernos pero eran esbozos y hay, por otro lado el problema opuesto de obras muy acabadas que son despreciadas precisamente por ese grado de acabamiento.

S.E. : Es una decisión más, este cuadro está terminado porque el pintor ha decidido que se queda ahí el cuadro, es una decisión, es la última decisión de un montón de decisiones.

J.B.: Por suerte tú has llegado a tener la capacidad de tomar esa decisión, lo malo es artistas, como, por ejemplo, Bonnard, que nunca acabaron los cuadros y que, incluso cuando estaban en el museo, iba y llevaba sus pinceles para retocarlos sobre la marcha.

S.E.: Y Turner también.

J.B.: Con la alarma de los vigilantes y Turner también, pero realmente es una cuestión muy central para el arte contemporáneo porque hay más casos de ejemplos de esto. Tus periodos son relativamente largos, el periodo, que has dicho del 4 al 15, es un periodo importante de tiempo.

S.E.: Pero realmente mi intención no ha cambiado tanto durante estos años, mi intención es más o menos uniforme estos años, pero es la decisión más importante.

Hay muchos cuadros que quedan poco “cocidos” en el mundo, se ve que falta muchísimo, el artista queda muy satisfecho fácilmente con su esfuerzo, hay que ser un poco más fuerte y duro con uno mismo.

J.B.: Una pregunta ¿tú rompes muchos cuadros que no te convencen?

S.E.: No, yo rompo algunos cuadros, pero no muchos, no me gusta tirar la toalla, me gusta seguir, a veces sale bien, a veces no, a veces he empeorado muchísimo el cuadro por intentar mejorar, es así pero si ya no te gusta mucho el cuadro pues tampoco has perdido mucho.

FIN