

Simon Edmondson es un pintor nacido en Londres en 1955 y residente en Madrid desde 1991. La madrileña galería Jorge Mara muestra sus obras más recientes, una treintena de óleos sobre lienzo y pastel sobre papel. La obra de Edmondson se conocía



SIMON EDMONDSON

de las ferias de París y Basiela, pero era casi secreta para los aficionados madrileños. GUADALIMAR ofrece a sus lectores un amplio fragmento del ensayo de Norbert Lynton sobre su obra, que próximamente se mostrará en Londres y Neuchâtel.

Fotografías:
Iñigo Martín
Gonzalo de la Serna

Obras recientes de SIMON EDMONDSON

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 soli-

daridad 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: protestar en nombre de la humanidad, re-presentando actos de agresión y opresión o creando símbolos de tiranía y crueldad autorizada. Es llamativo que muy poco hayan conseguido su intento con éxito, tanto si lo que pretendían era un impacto in-

Witness. 1996



mediato 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 querían 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 cues-

tión 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 los 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 1970 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 eva-

nescente; 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

Delegation. 1996





The clinic. 1996

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 perdían 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, cultiva 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: la que el romanticismo abraza la grandiosidad veneciana engendrada y presicada a través de los tiempos por Tiziano. Si Tiziano escribió en 1990 en *Modern Painters*, con el calor y la perspicacia que habría esperar de un pintor no sólo excepcionalmente inteligente, sino también muy más maduro.

Se explica así lo que antes he llamado ambición. Edmondson es a todas luces pintor moderno, no un *pasticheur* postmoderno para quien el estilo sea un juego además, y creo que ése ha sido siempre empeño, un pintor instalado en la gran tradición de la pintura antigua y moderna con un hogar natural e irrenunciable. Tiziano sigue siendo un gran héroe para Acaso el residir en Madrid le haya sensibilizado más a Goya como influencia real —¿cómo rehuir el encuentro con Goya si se quiere hacer un arte dramático se

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 indisoluble a una gran tradición inalienable, en una época en que la tradición es lugar de repliegue para unos, juguetes 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 imaginería 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 la 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 gruesa 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, cuánto, 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 Joos *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 ex-

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.



The ward. 1996

perimentar 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 un 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,

ca. 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. ■