



ARTUR RAMON **ESPAI D'ART**

La tradició des de la contemporaneïtat





ARTUR RAMON **ESPAI D'ART**

Ficciones

Josep Santilari, Pere Santilari y la naturaleza muerta del Siglo de Oro

10.03.21 - 14.05.21



Pedro de Camprobín, *Florero*, c. 1650. Óleo sobre lienzo, 72 x 51,5 cm.

Josep Santilari y Pere Santilari

Una conversación con Artur Ramon

Cada encuentro con Josep y Pere Santilari es una revelación. Cuando vienen a la galería, suelen hacerlo acompañados de obras nuevas, que descubrimos juntos como auténticos regalos. Hoy llegan con las manos vacías, pero dispuestos a explicarnos sus inquietudes, el viaje que los lleva de la idea a la obra, la manera en que comparten una visión de la realidad a través del arte, y cómo la complementan de manera dual.

Artur Ramon (AR) Explicadme qué significa para vosotros esta nueva muestra, *Ficciones: Josep Santilari, Pere Santilari y la naturaleza muerta del Siglo de Oro.*

Pere Santilari (PS) Ahora mismo estoy leyendo una novela de Wallace Stegner, *En lugar seguro*, que deja muy clara la idea de ficción cuando uno de los protagonistas dice «Creía que la ficción era el arte de construir verdades a partir de materiales falsos». De hecho, toda pintura figurativa es la representación de una realidad, la que el artista elige, pero al mismo tiempo no deja de ser una ficción. Partimos de una realidad tangible, las cosas que vemos, y decidimos crear una obra, que es una realidad figurada: la manera de reunir los elementos que conforman el cuadro, la distancia entre ellos, la iluminación, son nuestros materiales falsos.

AR Por lo tanto, partiendo de esa ficción, ¿cómo surge la obra?

Josep Santilari (JS) Normalmente, cuando empezamos a trabajar en temas nuevos llegamos a ellos después de haber rehecho otros: un cuadro te lleva a otro, como en un trasvase continuo. Existen elementos recurrentes: las *vanitas*, las flores, los alimentos. Por otro lado, mirando a los clásicos nos inspiramos y exploramos nuevos caminos que ellos ya recorrieron. Se trata de aprovechar la tradición para intentar aportar alguna novedad. Una vez le oí decir al cantante Noel Gallagher que las canciones le «bajaban», como una especie de torrente mental. Pues a mí los cuadros me «bajan» de igual manera. Eso no quiere decir que los vea, pero sí que puedo presentirlos. Es una cuestión más emocional que intelectual.

AR En síntesis, diríamos que una parte de la idea se estructura y parte de la realidad, pero al mismo tiempo existen una serie de influencias pictóricas y de imágenes que se crean a través de cosas que veis. Lo que sorprende en vosotros, e incluso es interesante desde un punto de vista psicológico, es que este procedimiento de creación se produce de manera simultánea entre los dos. ¿Cómo sucede eso, y cómo se comparte? Estamos hablando de dos artistas, hermanos gemelos, que comparten un mismo estudio... Existe una mutación en paralelo.

PS Nuestra labor, esencialmente, es ir pensando. Reflexionamos todo el día de manera obsesiva sobre los temas de nuestros cuadros. Por ejemplo, ahora, en esta serie de naturalezas muertas, trabajamos con elementos de la comida, de las flores, porque venimos de ahí, pero no sabemos hacia dónde nos llevará. Así, paso por un lugar y pienso «recogeré esta flor», por ejemplo ahora que es el tiempo de los almendros. Todas esas cosas van quedando pendientes, es como si tuvieras un gran cajón de sastre, y cuando llega el momento de crear una nueva obra tomas ideas para la composición.

AR Por tanto, ¿realizáis un trabajo intelectual previo, de poner en común vuestras ideas?

JS Podemos estar pintando los dos en el estudio, y a media mañana decir: «Oye, aquello de lo que hablamos ayer, ¿se podría resolver de esta manera? ¿Qué te parece? Compartimos ideas y continuamos pintando. Pensamos en ello. A menudo lo apuntamos en una libreta.

AR ¿Realizáis dibujos preparatorios?

PS No, no. La estructura del cuadro siempre queda para el momento de la creación. Es muy curioso que de lo que tú puedes imaginar a lo que después

te encuentras, ¡la obra varía! En cuanto a los cuadros, hay tres cuestiones muy importantes. La primera es saber qué elementos de la escenografía construiremos, como si fueran los personajes en un escenario. La segunda, tener en cuenta los espacios entre esos elementos, porque tan importante es lo que hay como lo que no, y eso mi cerebro no lo controla, tengo que verlo. La tercera es la iluminación; todo varía según cómo le da la luz. Hemos inventado mil cosas para poder crear escenarios donde haya elementos iluminados de diferentes maneras. La iluminación siempre es real. Lo que sucede es que según cómo mueves los objetos, según qué profundidad les das, pues se ilumina una parte u otra. Lo que es muy curioso, una vez estás creando, es cuando tú habías pensado la obra de una forma y la realidad te sugiere otra. Más que tenerlo todo muy pensado, se trata de aplicar la mirada descubridora, ver qué está pasando y saber aprovecharlo.

AR Por tanto, el azar desempeña un papel, pero, naturalmente, has de estar ahí. Querría reflexionar sobre el diálogo entre vuestra obra y la de los artistas clásicos. Me gustaría hacer un breve repaso histórico. Las primeras citas literarias e históricas de la pintura de bodegones se remontan al famoso pasaje que ya conocéis de Plinio el Viejo, de aquellos dos pintores griegos, Zeuxis y Parrasio, que discutían sobre quién pintaba mejor un racimo, de manera que los pájaros fueran a picarlo...

PS El engaño, sí. En la primera exposición con vosotros, pinté un cuadro que hace referencia a eso, donde se ve un bodegón con una colmena y un pájaro que acude a picar en ella.

AR Esto explica la pintura como un *trompe-l'œil*, como un engaño de la realidad. Es la esencia de la pintura, que en vuestro caso, obviamente, se traslada igualmente al dibujo, porque en mi opinión un aspecto muy interesante de vuestra obra es que no existe distinción entre dibujo y pintura, forman un cuerpo orgánico. Es decir, a menudo el dibujo sirve como preparación, como proyecto, pero vuestros dibujos tienen el mismo nivel de obra acabada, de obra final, que la pintura. Pero sí que existe ese punto de engaño al ojo. ¿En qué consiste?

JS Básicamente, los bocetos que mencionabas son el trabajo fotográfico que nosotros realizamos. ¿Qué obtenemos? Una realidad en dos dimensiones, la fotografía es real. Nosotros, para poder trabajar las horas necesarias —ya sea con una modelo, una fruta o una flor— cristalizamos esa realidad en una fotografía. Mucha gente me ha dicho: «Ya que los dibujos los haces en blanco y negro, ¿por qué no tomas las fotos en blanco y negro?». Y les respondo: «Porque yo ahí veo el color, y si veo el color, mi cabeza ya sabe traducir las imágenes a blanco y negro».

AR Claro, cuando yo leía ese pasaje de Plinio el Viejo, que es el origen de la descripción de la pintura, pensaba que vuestra obra comparte esa ilusión. Existe un factor en vuestras obras que no se puede obviar, que es el virtuosismo técnico, y hoy, dejando a un lado los pájaros, juguemos con la fotografía. Me gustaría plantear un debate entre pintura y fotografía.

PS Si yo tomara una fotografía en blanco y negro y quisiera pasarla a dibujo, sería un problema, porque los blancos, los grises y los negros no estarían explicados exactamente igual que cuando nosotros los pasamos a dibujo. El dibujo lo tratamos. El concepto del dibujo es el mismo que el del grabado: ponderar blancos y negros. Piensa que para cualquier tema que hayamos pensado hacer un cuadro, tomamos más de cuarenta fotos. Lo mismo con diferentes luces. Entonces, dispones de mucha información, unos elementos están más claros y otros más oscuros y, ¿qué acabas haciendo? A partir de ese gran volumen de información —puedes llegar a tener hasta cinco o seis fotos distintas— haces un dibujo.

JS Hace bastante tiempo, en la última muestra que presentamos en la galería del carrer de la Palla, después de cuatro o cinco años sin exponer, se me acercó una señora y me dijo: «Oiga, me gusta mucho lo que usted hace, recuerdo su última exposición». Y añadió: «Ahora hay algo diferente. Los dibujos tienen otra densidad. No sé qué es». Pensé: «Yo sí lo sé». En la exposición más antigua, la realidad de la que partíamos eran fotos analógicas, y ahora trabajamos con fotografía digital. Si con lo analógico teníamos un diez de información, pongamos por caso, ahora tendríamos quinientos. ¡Hasta demasiado! Entonces, de las fotos hemos de quedarnos con lo que es esencial.

AR A mediados del siglo XIX, la irrupción de la fotografía influyó en la pintura. ¿No os da la sensación que introdujo cambios, por el hecho de fraccionar la visión? La pintura comienza con el ojo del pintor, que es el que genera la obra, lo que vemos, a partir



Josep Santilari, *Serie Fantin-Latour, I*, 2020. Lápiz sobre papel, 32 x 27 cm.



Josep Santilari, *Panetone y vanitas*, 2015. Óleo sobre lienzo, 27 x 27 cm.

de 1415. Es un punto clave en la perspectiva de Brunelleschi, el mundo de Alberti y el primer Quattrocento, cuando los artistas «rompen el cristal». Entramos en la perspectiva de aquello que decía Vasari, «penetrar el muro». Eso lo hace el pintor, y a partir de ahí, el ojo del artista se mantiene prácticamente invariable durante cuatro siglos. Hay revoluciones más en el ámbito de la luz que en el de la profundidad del espacio, que permanece inalterable al canon. A partir de la irrupción de la fotografía se rompe el espacio pictórico. El artista no solo mira con el ojo de la perspectiva, sino con el del fragmento. Cambian las composiciones. Fijaos en cómo compone Degas, de forma fotográfica. ¿No os parece?

PS La incorporación de un medio como la fotografía permite un acceso a la realidad que hasta entonces era impensable. Pero también puede ser peligroso. El gran reto a la hora de pintar es crear la sensación de profundidad. Así, la dificultad para explicar esa idea de profundidad o de relieve es mayor, y cuando el pintor parte de la fotografía, hay un gran riesgo de que la obra quede o parezca plana.

AR Visto esto, hagamos un repaso del género del bodegón a lo largo de la historia, que se perdió en gran parte estas pinturas. En la pintura griega prácticamente no encontramos nada, y en la romana algo a través de Pompeya, poca cosa. La pintura resurge en el mundo medieval, en el que el bodegón es casi inexistente. Lo reencontramos ya en el Renacimiento tardío y, sobre todo, constituye la gran invención del Barroco. En ese período hay una serie de artistas, en el norte y en el sur, que comienzan a trabajar el bodegón o naturaleza muerta, aunque aparece como un género menor, porque entonces los temas importantes eran los religiosos e históricos.

Me gustaría que me hablaseis de los diferentes tipos de naturaleza muerta: la holandesa o flamenca, con una precisión casi de miniaturista, y los bodegones del sur, como por ejemplo *El cesto de fruta* del primer Caravaggio (Pinacoteca Ambrosiana), o los que hallamos incorporados en algunas composiciones de Zurbarán y Ribera. Vosotros empezasteis con fondos claros, me acuerdo, y luego pasasteis al fondo negro. Creo que aquí hay una clara influencia de la pintura barroca.

PS Sí, sin duda. Yo introduje los bodegones de fondo negro porque consideraba que había recorrido un largo camino sobre el fondo claro, y quería ir más allá del dibujo, para que la dominante no fuera el blanco en el papel, con la poca línea del lápiz por encima. Quería que fuera exactamente al revés. Es decir, que la dominante fuera la desaparición del blanco, porque eso me acercaba al mundo del grabado, que siempre me ha interesado mucho. Uno de sus aspectos más notables, sobre todo mirando a Rembrandt, es que es oscuro. Entonces, yo me lo planteaba como un gran reto: intentar que ese lenguaje antiguo pudiera evolucionar. El fondo negro exige analizar aún más la realidad; aunque ya tienes solucionado un gran trozo del cuadro, te obliga a trabajar mucho más la luz.

JS Pero no es un negro total, porque nosotros pintamos pensando sobre todo en la tradición clásica y la perspectiva aérea. La teoría sería: un cuadrado de un metro negro, y un cuadrado de un metro blanco. Mira, negro y blanco. Si los llevo hacia el horizonte, ambos serán grises. Entonces, un fondo negro en una pintura se nos vendría totalmente hacia delante. Nuestra pintura está hecha en función de los grises, y el dibujo también; lo único que el dibujo permite a ese fondo negro es que sea un negro total. Pero el negro del que hablamos seguramente no es un negro equivalente al del tubo. Entonces, tanto el dibujo como la pintura continúan dentro de la perspectiva aérea, de colores muy puros aquí, pero que cuando se alejan todo se va agrisando. Con el fondo negro es como si hubiera una luz que viene de dentro.

AR Irradia luz como desde dentro, porque has matado el fondo.

JS Al mismo tiempo, eso nos conecta con los bodegones holandeses, que son cuadros con mucho detalle. Nosotros somos unos pintores más de tradición holandesa.

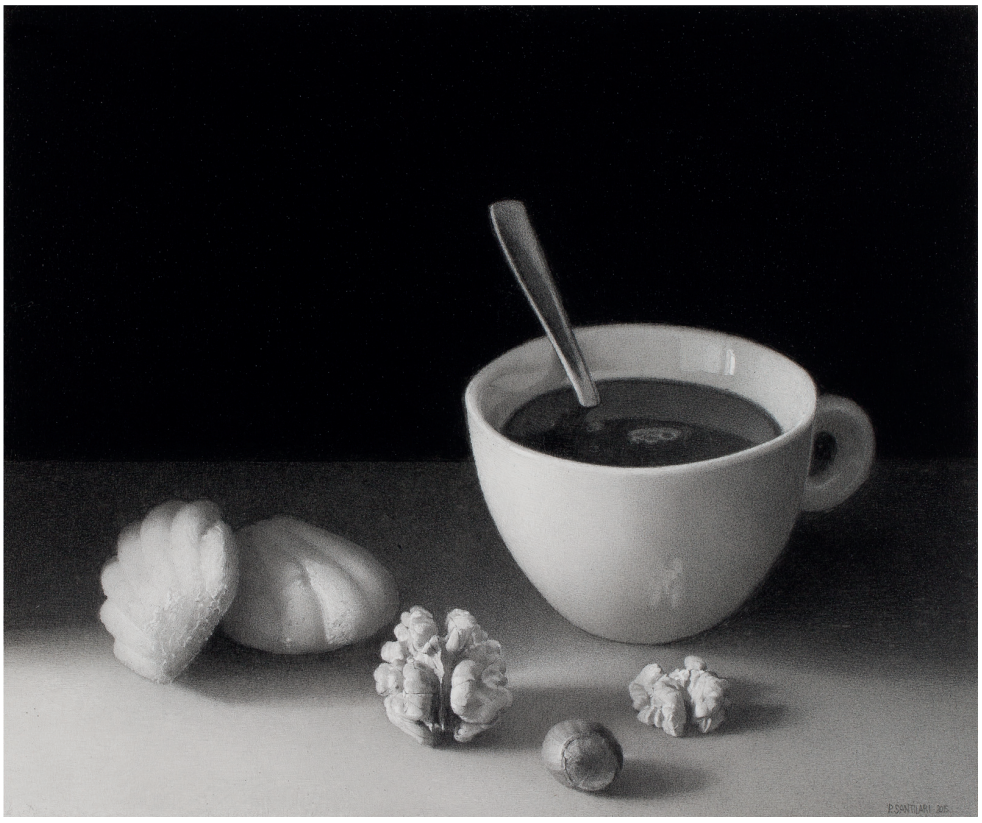
AR Eso os quería preguntar, que siendo unos pintores de tradición más del norte, y con esos referentes ya desde muy jóvenes, ¿alguna vez os habéis planteado trabajar con la cámara oscura? Esos pintores trabajaban con la cámara oscura.

JS Nunca hemos trabajado con la cámara oscura, no sabría cómo construirla.

AR Hay un buen libro, *El ojo del observador*, de Laura J. Snyder, que trata sobre la influencia de la cámara oscura en los pintores del Siglo de Oro holandés. No solo la utilizaba Vermeer, sino tam-



Josep Santilari, *Magdalena y nueces*, 2014. Lápiz sobre papel, 21,5 x 24 cm.



Pere Santilari, *Bodegón XLVIII*, 2015. Lápiz sobre papel, 20,5 x 24,5 cm.



Ignacio Arias, *Bodegón*, *c*. 1640-1650. Óleo sobre tela, 58 x 85,5 cm.

bién la mayoría de los pintores holandeses de su tiempo.

JS Pero Vermeer la utilizaba fantásticamente. Todos tenían la cámara oscura, pero nadie era como él.

AR Pieter de Hooch es muy bueno, pero no es Vermeer. Gerard Dou también es muy bueno, pero no es Vermeer... En cuanto a Vermeer, hay un aspecto impresionante. Su pintura atmosférica, tanto de interiores como de exteriores, juega con un concepto que después ha gustado mucho literariamente, que es la capacidad para comprimir el tiempo. Es un pintor que sabe hacer ese juego del tiempo, y por eso Proust lo admiraba profundamente, más que a ningún otro pintor. En la obra *En busca del tiempo perdido* dedica páginas a la *Vista de Delft*, que llegó a definir como la pintura más bella del mundo.

JS Se dice que era el cuadro más bonito de la historia.

AR Todo eso lo pensaba un día. Digo, si fueseis capaces de construir una cámara oscura, lo que no es ninguna tontería, tendríais la fórmula de aquello que decía Pere algunas veces, «estos teatrillos que montamos en función de la luz». Los pintores se han inventado mil cosas. Caravaggio, en la primera casa que tuvo, mandó hacer un orificio en el techo para que le entrara la luz directa, y también construía sus cuadros con representaciones casi teatrales. Pero quería la luz que le llegaba del techo. El pintor utiliza todo lo que puede para captar la realidad.

PS Todo lo que pueda ayudar... Has de tenerlo todo cerca, para hacer lo que decía Delacroix: utilizarlo para hacer algo que vaya más allá.

JS Hay mucha gente que pinta con fotografías, empezando por muchos hiperrealistas, y que han pasado a la historia como auténticos cromos. Porque, por ejemplo, los postulados del hiperrealismo hablan de «copiar las tonalidades y los valores de una fotografía». Pues es mentira, no lo hacen.

AR No, porque queda todo muy frío. En cambio, pintores de la misma generación que no siguen esos postulados son mucho más interesantes, como por ejemplo Andrew Wyeth. Y el mismo Edward Hopper.

JS Pero esos artistas no encajan con Caravaggio, porque no tienen nada que ver. A nosotros a veces nos dicen que somos hiperrealistas cuando no lo somos, nosotros venimos del realismo...

AR Bien, porque la gente etiqueta y se confunde ante ese virtuosismo, que además es difícil, porque es único y va muy a contracorriente. Quiero decir que vosotros tenéis ese punto que hace que sea complicado que os definan. En nuestra exposición *—Ficciones: Josep Santilari, Pere Santilari y la naturaleza muerta del Siglo de Oro—* se establece por primera vez un diálogo muy interesante entre la tradición clásica y vuestra obra. ¿Son pintores que os han influido?

JS A mí me gusta mucho Luis E. Meléndez. Hay una cuestión con Meléndez que se repite con Caravaggio y con los holandeses, un común denominador, que es la manera de explicar la realidad. Sin embargo, todos ellos son artistas muy diferentes, porque si miras a los holandeses y miras a Meléndez, casi no tienen nada que ver. Pongamos un ejemplo que los une a todos: todos solucionan un racimo con determinados aspectos exactamente iguales, y no se han visto entre ellos. Otro ejemplo, las cerezas y sus tallos. Miras el bodegón de Caravaggio, donde hay cerezas, y el tallo, muy pequeño, va cambiando de color; y al final, cuando acaba en una especie de base más plana, hay dos o tres golpecitos diferentes de pintura, milimétricos. Eso también lo tiene Meléndez, y Caravaggio y Meléndez nunca se vieron. Es solo un ejemplo para decir que existe una misma gramática pictórica que los une. Nosotros eso lo aplicamos a nuestra obra.

PS Eso está ahí, ¡solo has de mirar y descubrirlo!

AR Forma parte de un lenguaje universal.

PS Has de saber qué tomas de ese lenguaje universal para trasladarlo al cuadro. ¿Qué tomas? Pues eso que te llama la atención, que cuando ves unos cuadros piensas: «Esto lo explica de esta manera, haciendo esto, cambiando así la tonalidad, desde aquí hasta allí... ¿Por qué me gusta? Porque al final estoy viendo la imagen de un cuadro que yo querría hacer».

JS Y todos lo explican exactamente igual.

AR Esto quiere decir que el arte no evoluciona, el arte lo que hace es mutar, en bucle.

PS Claro, pero cada artista te da una imagen dife-



Pedro de Camprobín, *Florero*, *c.* 1650. Óleo sobre lienzo, 72 x 51,5 cm.



Josep Santilari, *Vaso con flores de primavera*, 2020. Lápiz sobre papel, 27 x 27 cm.



Josep Santilari, *El artista. Vaso con flores II*, 2018. Óleo sobre lienzo, 27 x 27 cm.

rente del bodegón. Lo que pasa es que mantienen unas constantes. Es como en el dibujo de línea, unas veces la figura es más gruesa, y otras veces más delgada; eso depende del lugar donde dan la luz y la sombra. Si miramos la realidad, la manera de traducirla es esta. Donde da la luz, la línea desaparece, y donde hay sombra, la línea se hace más visible. La estructura de este lenguaje se mantiene tanto en la pintura como en el dibujo a través de los siglos, y los grandes maestros saben aplicarla en sus cuadros.

JS Si miras una cabeza dibujada por Rafael y otra dibujada por Rembrandt, ves que explican exactamente igual la cabeza, y seguramente nunca se vieron. Hay un lenguaje común que, cuando lo descubres, tienes una herramienta de gran potencia. Pero has de saber verla. Hay muchos pintores hiperrealistas que pintan todos los pelos, todas las venas. ¡No! ¡Si el ojo humano eso no lo ve! ¿Y qué pasa? Que cogen la foto, ven la vena y la pintan... Pero yo creo que las cosas van por otro lado.

AR ¿Qué significa la luz para vosotros, y cómo se expresa en el dibujo y en la pintura?

PS Es esencial, porque siempre cuando se crea una imagen todo queda condicionado por cómo la luz incide en los objetos. Por lo tanto, lo que hemos de hacer es representar la luz, porque si no tendríamos una obra totalmente negra, en la que no se vería nada. Si se ve una realidad es por la luz. Nuestra obsesión siempre es explicar cómo pasa la luz de un lado a otro, y los obstáculos que va encontrando en su camino, que son los objetos; cómo incide la luz en esos objetos, y cómo hace que se dispongan, y que se entienda si están más hacia delante o hacia atrás.

AR Por tanto, el objeto lo has de tener allí, con una luz determinada, en un determinado momento del día, ¿o no?

PS Sí, también. Pero muchas veces es una sensación.

JS ¡Claro! ¡Yo pinto por sensaciones!

AR ¿Qué quiere decir eso, «pintar por sensaciones»?

JS Picasso, que tiene frases muy interesantes, dijo: «Un artista no pinta lo que ve, pinta lo que siente, lo que se dice a sí mismo de lo que ha visto en la realidad». Esta es la clave. Para mí, el arte sigue siendo la búsqueda de la belleza y la armonía.

PS Aquí entran en juego muchas cosas, se establece un diálogo con el cuadro. Tú haces unas cosas y este te las devuelve, y fracasas y rectificas, tiras de memoria y buscas equilibrios, y dices «esto he de oscurecerlo más», porque juegas.

JS Es un juego. Quizá es un tópico, pero es como caminar por el alambre; si caes aquí, mal, si caes allí, puede ser un milagro.

AR ¿Y no os pasa, que hay días en que fracasáis?

PS Claro, he tenido dibujos que he dicho: «¡Ya está!». Y como los cubrimos con plásticos para no tocarlos con las manos, piensas: «Ya está acabado». Un día retiras el envoltorio y te llevas un susto, te das cuenta que como mínimo quedan dos semanas más de trabajo. Está todo muy desarticulado, has perdido la pista.

AR ¿No sería una buena metáfora pensar que el proceso creativo es un viaje? Un viaje en el que llevas una brújula, pero no sabes hacia dónde vas. Sabes a dónde quieres llegar, como Colón, que iba a la India y se topó con América. Es un poco este juego.

JS Una vez hayamos muerto, quedará toda una obra. La miras y dices: no es que haya creado un cuadro, porque quizá hemos realizado un millar, pero si el conjunto resiste y explica alguna cosa, habrá valido la pena.

Publicado por Artur Ramon Art
Bailèn 19, 08010 Barcelona
Fotografía: Guillem Fernández-Huerta
Traducción: Montserrat Pérez
Diseño gráfico: Mariona García



Pere Santilari, *Vaso con flores de cerezo y melocotonero*, 2019. Óleo sobre lienzo, 26 x 25 cm.

Portada, fragmentos de:
Josep Santilari, *Serie Fantin-Latour, I*, 2020. Lápiz sobre papel, 32 x 27 cm. (izquierda)
y Pedro de Camprobín, *Florero*, c. 1650. Óleo sobre lienzo, 72 x 51,5 cm. (derecha)

Bailèn, 19 · 08010 Barcelona
+34 93 302 59 70
art@arturamon.com
www.arturamon.com