

1.

Mis orígenes son irlandeses, y empecé mi vida como inmigrante.

Fui a una escuela religiosa, y me echaron porque mis padres se discutieron con la dirección. Me llevaron a un centro público, que era superficial y violento. En otras palabras, fui de un sitio muy curioso y complejo —pero interesante y lleno de misterio, y donde se creía en otra realidad, una realidad que no se puede ver, que solo puede ser imaginada— a otro donde solo había la realidad que se puede ver. Ni tan siquiera había lugar para la imaginación. La banalidad de todo ello me resultó devastadora y la impresión que me causó fue angustiosa.

Me parece que fue entonces, teniendo todo esto en cuenta, que de muy pequeño decidí que sería artista.

2.

Mi obra, durante mucho tiempo, se ha basado en la cuadrícula: la interacción entre el plan horizontal y el vertical, y entre el vertical y el horizontal. Y utilizo estas dos formas, estas dos direcciones básicas que podemos discernir.

Por un lado, me impresionó profundamente la obra de Mondrian. Para mí representaba el Viejo Mundo y las aspiraciones de un artista que intenta crear obras espirituales y profundas mediante el uso de líneas horizontales y verticales. Por otro, hay otro artista que me influyó enormemente, y es Jackson Pollock. Pollock representaba el Nuevo Mundo y cierta Libertad.

Así, pues, en una sola obra intenté ubicarme en relación con estos dos artistas. Així, doncs, en una sola obra vaig intentar ubicar-me en relació amb aquests dos artistes.

3.

Cuando me fui de Londres para ir a Nueva York, también rompí la cuadrícula. O, para decirlo de otro modo, mi cuadrícula, que envolvía la pintura, se descruzó. Mirando atrás, este momento tiene mucha carga psicológica. Me fui de Europa y dejé atrás el orden de Europa, y llegué a Nueva York, donde ninguna obra tenía líneas verticales que le dieran equilibrio. Simplemente, desaparecieron, y empecé a realizar las pinturas horizontales de color gris y negro, en que las líneas iban de un lado a otro. La gente suele pensar que la abstracción es abstracta. Pero nada es abstracto: sigue siendo un autorretrato. Una representación de la situación personal. Eliminé la vertical, que era mi pilar y mi estructura, y solo me quedó el horizonte. Y así, pude empezar mi viaje por el horizonte.

4.

Las explicaciones autobiográficas son puntos de referencia que nos ayudan a explicar cómo se crearon las pinturas. Los artistas extraen las imágenes, los colores y las ideas de su propia historia personal, un registro de memoria, que se puede construir, o que podríamos llamar mito. Pero, en realidad, el objetivo más importante de mi obra es trabajar el juego entre el ritmo, el ritmo interno de las cosas, y las ideas. (Dediqué mi tesis a la transformación del ritmo en la obra La danza de Matisse.) El arte, en realidad, no trata de llegar a

conclusiones o construir opiniones definitivas. Es algo que nos mantiene vivos, y cada vez es más importante, en un mundo que va alegremente a la deriva.

También me gustaría que mi obra se expresase mediante el lenguaje universal del ritmo. El ritmo comunica de forma primigenia, directa, a través de los sentimientos. Si observáis mis pinturas, apreciaréis ritmos diferentes: ritmos que son rápidos, después son lentos, en diferentes fragmentos del mismo cuadro, y después el color cambia: de la idea al cuerpo y de nuevo a la idea y de nuevo al alma.

5.

Puede resultar útil que explique ahora por qué llevo veinte años pintando lienzos con franjas, y seguramente dentro de diez años llevaré treinta. Creo que es porque soy un artista obsesivo, no un formalista. Con esto quiero decir que me interesan más los temas, la profundidad o la materia pictórica que no la experimentación, y que en este sentido me gustaría seguir los ejemplos establecidos por Rothko y Mondrian. Es cierto que mis cuadros han ido cambiando, pero los cambios han sido fruto de la voluntad de profundizar en mi forma de ver los temas y la materia pictórica. Los cambios no han sido nunca producto del juego ni la simple experimentación, que no me interesan especialmente. Lo que he hecho con la franja ha sido reinterpretarla una y otra vez; pero sin trabajarla maquinalmente. No acepto la obsesión por una forma concreta sin someterla a una gran dosis de crítica. Por ello, no pinto igual durante muchos años sin introducir cambios radicales en mi obra. Procuro someter mi carácter obsesivo a un juicio crítico que me lleva a ponerlo constantemente en duda, y con ello me obligo a no parar de rehacer la relación que establezco con mi obra.

6.

A finales de los años ochenta mis cuadros empezaron a aplanarse. Y, en vez de crear pinturas figurativas, con figuras o con un cuerpo, con el cuerpo del rectángulo, empecé a añadir ventanas. Y pintaba estas ventanas, estos recuadros, aparte, y después los añadía al lienzo para interrumpir, violar o desgarrar el espacio pictórico, para crear una intrusión. Y para establecer una relación figurativa entre fondo y figura.

Creo que las cosas cambian a lo largo del tiempo si en cierto modo, de una forma u otra, eres fiel. Y mi obra, en cierto modo, es fiel. Mis pinturas y yo somos una misma cosa. Realizo pinturas, pienso en las pinturas, creo pinturas sin cesar. Y aun así, mi forma de pintar ha cambiado radicalmente a lo largo de mi vida, sin que los elementos que pinto hayan cambiado demasiado. Y este es otro gran camino para la pintura.

7.

Mis esculturas siempre son bloques. Por lo tanto, la idea conceptual y material de la obra es coherente por dentro y por fuera. Por lo tanto, el interior es igual que el exterior. Por lo tanto, cuando miras la parte exterior del bloque, percibes el interior, aunque no puedas verlo. Es evidente que la obra se ha realizado respetando la fidelidad al material, que se ha trabajado del mismo modo por dentro y por fuera. La disposición de mis esculturas pretende recrear la sensación de inevitabilidad y alegría absoluta. De saber que una cosa es exactamente lo que parece ser, y no solo apariencia o una fachada. En cierto modo, estas características son las contrarias a las de la mayoría de las otras esculturas. No son un artefacto narrativo, sino una enorme figura abstracta

que comprime el tiempo y el peso del material en forma de un dibujo realizado con cubos. Expulsando el espacio, pretendo expulsar el tiempo: para ofrecer un ahora perdurable.

8.

Trabajo con pintura al óleo porque tiene una esencia rebelde y misteriosa. La utilizo porque es un material cambiante y vivo que, por mucho que conozcas sus particularidades, nunca acabas de saberlas todas. La pintura al óleo y todos los elementos complementarios que se pueden aplicar a la pintura en cualquier orden —combinándolos de muchas formas para conseguir que se seque rápido o despacio, que tenga un final brillante, mate, opaco, transparente— otorgan a la obra una gama de posibilidades expresivas (siempre un poco impredecibles) que no se pueden conseguir con ninguna otra técnica pictórica. Esto tiene que ver con la alquimia y el misterio, que resisten el triste afán de la época moderna de controlarlo todo sin tregua.

9.

Tomo fotos de superficies. Cuando veo cómo las superficies de las fachadas reflejan la evolución de la cultura humana y el paso del tiempo, no puedo dejar de reaccionar. Tengo que captarlo como lo veo. Y la manera más fácil es fotografiándolo. La mayoría de los temas que fotografío son de ambientes marginales; por eso me interpelan las calles de edificios humildes. Además, mi grado de familiaridad y de identificación con estos entornos es estrecho, porque me crie en entornos idénticos.

Sin embargo, la diferencia más importante entre mi forma de trabajar y la de los pintores del siglo XIX que realizaban estudios y esbozos en sus salidas al exterior es que yo no uso las imágenes de lo que he fotografiado, solo las emociones que he sentido.

La gran limitación de la fotografía es que (de momento) no puede ir más allá de las imágenes que muestra. Con la pintura pasa lo contrario. Cuando pinto un cuadro, la emoción se implanta en su superficie, y el misterio del proceso de creación es más potente que la imagen misma. La imagen se transforma en sentimiento cada vez que el espectador pone en marcha el mecanismo de la pintura.

10.

No paraba de contemplar la línea del horizonte, la forma como el final del mar acaricia el inicio del cielo, como el cielo deja caer su peso sobre el mar, el modo en que esa línea (esa relación) se pinta. Un día estaba ante la costa de Irlanda, en el borde de una de las islas de Aran, mirando hacia el mar. Mi siguiente parada, Estados Unidos. De pie en el Viejo Mundo mirando hacia el Nuevo Mundo y pensando en mi nueva vida allí, como tantas otras personas habían hecho antes que yo... aguardaba con esperanza e ilusión mi llegada a Estados Unidos. Pienso en la tierra, el mar y el cielo. Y siempre establecen una conexión profunda. Intento pintarla, pintar la sensación de unión elemental entre mar y tierra, entre cielo y tierra, de piezas que se disponen una al lado de otra o apiladas en forma de líneas del horizonte que empiezan y acaban indefinidamente, del mismo modo que las piezas del mundo se abrazan y se acarician, su peso, su aire, su color, y el sutil espacio incierto que hay entre

ellas. Esto es lo que reflejo en mis pinturas: Landline Sand, Landline Sea y Landline Blue.

11.

El misterio de la pintura, casi comprensible y explicable, pero no del todo, fascina más que la explicación de lo que significa, y persiste en el tiempo. La superficie de una pintura realizada de forma misteriosa y contenida, que intenta retener una luz singular que se escabulle sin cesar, no es una idea, sino una experiencia.

En la historia del arte hay muy pocas obras icónicas que sean irónicas. En cambio, hay muchas que son conmovedoras y estremecedoras y honestas. Y esto es así, simplemente, porque necesitamos más la honestidad que la ironía. La mayoría de las obras de arte que se realizan, y que se muestran hoy en día, en nuestra época, en nuestros nuevos y espléndidos palacios de arte, son irónicas. Sin embargo, creo que este tipo de arte, con el tiempo, caerá por su propio peso, porque es mordaz y tópico, y el que quedará es el que siempre queda. El arte que encarna los valores humanos inmutables o eternos. El arte que es honesto.

Lo comparo con esto: hay un cuento sobre una carrera entre una tortuga y una liebre. La liebre siempre gana de entrada. Pero ganar de entrada no quiere decir llegar al final. Y al final la tortuga siempre gana. En esta metáfora, la tortuga representa la honestidad y la resiliencia.

12.

Empecé realizando obra figurativa. Soy uno de los pocos artistas que trabajan el abstracto y que han llegado a él, poco más o menos, a través de la figuración. No puedo decir que tenga una insignia honorífica en figuración, pero sí una insignia al valor. Realicé obra figurativa durante un tiempo, y a través de la figuración acabé llegando a la abstracción. En otras palabras, no empecé directamente como pintor abstracto.

Así, la pregunta era: ¿por qué la abstracción?, ¿Por qué abandonar la figuración, que es la base de la vida humana? La figuración y pintar figuras no pasa nunca de moda.

Aun así, hay otra necesidad humana y otro impulso que también son constantes: la necesidad de la abstracción, que pienso que está relacionada con la necesidad de llegar al éxtasis espiritual. Creo que hay un ritmo y una estructura abstractas que son inherentes a la vida. Y esto es lo que nos mantiene unidos. Hay un montón de ejemplos en culturas nuevas y antiguas, que seguro que conocéis tan bien como yo.

Estos textos son reflexiones del propio artista sobre su obra a través de una selección de citas de sus escritos y conferencias.

1. **Interview with Eric Davis** © 1999, Journal of Contemporary Art, Inc., y los autores.
2. **The Sublime and the Ordinary**, Conferencia impartida en el Albuquerque Museum of Art and History, New Mexico, 12 de febrero de 1989.
3. **Nothing Is Abstract**, Zurich. 5 de marzo de 2006. Publicado en “Inner. The collected writings and selected interview of Sean Scully”, Hatje Cantz, 2016.
4. **On Mythology, Abstraction, and Mystery**, «Mitología y abstracción», conferencia impartida en la Universidad de Madrid, julio de 2003. Se publicó por vez primera en *American Art*, la revista de la Smithsonian Institution, XVIII, n.º 3, pp. 120
5. **The Sublime and the Ordinary**. Conferencia impartida en el Albuquerque Museum of Art and History, New Mexico, 12 de febrero de 1989.
6. **Elson Lecture**, Conferencia impartida en la National Gallery of Art, Washington, D.C. 8 de marzo de 2007.
7. **The Sculpture**, Mooseurach, 22 de junio de 2009. Publicado en “Inner. The collected writings and selected interview of Sean Scully”, Hatje Cantz, 2016.
8. **Oil Paint New York**, 4 de abril de 1995. Publicado en “Inner. The collected writings and selected interview of Sean Scully”, Hatje Cantz, 2016.
9. **On Photography**, Barcelona, septiembre de 2002. Publicado en “Inner. The collected writings and selected interview of Sean Scully”, Hatje Cantz, 2016.
10. **Landline**, Mooseurach, 10 de julio de 2001. Publicado en “Inner. The collected writings and selected interview of Sean Scully”, Hatje Cantz, 2016.
11. **Zen**. 16 de marzo de 2006. Publicado en “Inner. The collected writings and selected interview of Sean Scully”, Hatje Cantz, 2016.
12. **Elson Lecture**, Conferencia impartida en la National Gallery of Art, Washington, D.C. 8 de marzo de 2007.