

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

---

**DEPARTAMENTO DE PINTURA**



**SEAN SCULLY: LA DIMENSIÓN HUMANÍSTICA DE LA**  
**PINTURA ABSTRACTA**

Tesis Doctoral

**Presentada por: Carolina Maestro Grau**

**Dirigida por: Dr. Joaquín Aldás Ruiz**

Valencia, 2007



*A Joaquín Aldás por su esfuerzo y perseverancia a la hora de supervisar este trabajo.*

*A Sean Scully por su sencillez y simpatía, a Carles Taché (Barcelona); a Bernard Piffaretti (París) gracias a él descubrí la obra de Scully; a Luis Armand por su objetividad y su saber; y a Félix (Biblioteca IVAM).*

*A mis padres, a Juanma, a Vero; y a Chipi Garrido, gracias a ella pude viajar a París y estudiar en l' Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts.*

*En general, gracias a todos los que han contribuido para que este proyecto haya sido posible.*



## RESUMEN.

Valorando que Sean Scully (1945), es una de las figuras más representativas de la pintura abstracta de nuestros días. Debe tenerse en cuenta que esta tesis doctoral es el primer estudio monográfico que se ha realizado en España acerca del artista. Solamente aparece nombrado en algunas tesis panorámicas sobre la nueva abstracción de los años ochenta, como uno de los pintores que formaron parte de este movimiento. Su presencia en nuestro país resulta altamente significativa, no sólo por tener un estudio en Barcelona, sino también porque ha mantenido una continuidad expositiva en diversas ciudades españolas. Todo ello pone de relieve la conveniencia del presente proyecto en el contexto académico de los estudios de artes visuales.

En general podemos decir que su pintura es abstracta, con una estructura formal compuesta por rectángulos, cuadrados, y líneas verticales y horizontales, que junto al tratamiento del color mediante el uso de complementarios, fríos y cálidos, y las diferentes texturas resultantes de la disposición de múltiples capas de pintura sobre el lienzo, confiere a las obras una plasticidad que reconcilia el orden y la emoción. El pintor se ve a sí mismo y a su obra dentro de una práctica específica y apunta más que nada a una determinada actitud, que informa de su labor artística. Es obvio que su obra, culta y expresiva, deriva hacia un lenguaje abstracto que posee una rigurosa estructura y un humanismo que desemboca en una pintura accesible y profunda a la vez.

En la primera parte de esta investigación se analizan los antecedentes pictóricos con respecto a su obra, los orígenes e influencias con diversos artistas que forman parte de la tradición abstracta, desde principios del siglo XX hasta los años ochenta. En la segunda parte se estudian los principios compositivos de sus pinturas, desde la década de los setenta hasta la actualidad, así como una recopilación de artistas contemporáneos relacionados con la obra de Scully. La tercera parte trata de la dimensión humanística que el artista aporta con su pintura a diferentes cuestiones como la geometría y las técnicas pictóricas, donde podemos encontrar un estudio del color, mediante un análisis de la paleta cromática, así como los distintos soportes y formatos utilizados en sus obras; también se alude a las acuarelas, los pasteles, y el grabado, puesto que son una parte importante dentro de su desarrollo artístico al igual que la fotografía y los títulos. Así la dimensión humanística es equiparable a la dimensión técnica.

Finalmente se recogen dos entrevistas, una personal realizada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno en el 2004, y otra inédita en España, realizada por The Journal of Contemporary Art, en 1998. Además de la catalogación de todas sus obras ordenada por años.

## RESUM.

Valorant que Sean Scully (1945), és una de les figures més representatives de la pintura abstracta dels nostres dies. Ha de tenir-se en compte que aquesta tesi doctoral és el primer estudi monogràfic que s'ha realitzat a Espanya sobre artista. Solament apareix nomenat en algunes tesis panoràmiques sobre la nova abstracció dels anys vuitanta, com un dels pintors que van formar part d'aquest moviment. La seua presència en el nostre país resulta altament significativa, no només per tenir un estudi a Barcelona, sinó també perquè ha mantingut una continuïtat expositiva en diverses ciutats espanyoles. Tot això posa en relleu la conveniència del present projecte en el context acadèmic dels estudis d'arts visuals.

En general podem dir que la seua pintura és abstracta, amb una estructura formal composta per rectangles, quadrats, i línies verticals i horitzontals, que al costat del tractament del color mitjançant l'ús de complementaris, freds i càlids, i les diferents teixidures resultants de la disposició de múltiples capes de pintura sobre el llenç, confereix a les obres una plasticitat que reconcilia l'ordre i l'emoció. El pintor es veu a sí mateix i a la seua obra dins d'una pràctica específica i apunta més que gens a una determinada actitud, que informa de la seua labor artística. És obvi que la seua obra culta i expressiva deriva cap a un llenguatge abstracte que posseeix una rigorosa estructura, i un humanisme que desemboca en una pintura accessible i profunda alhora.

En la primera part d'aquesta investigació s'analitzen els antecedents pictòrics pel que fa a la seua obra, els orígens i influències amb diversos artistes que formen part de la tradició abstracta, des de principis del segle XX fins als anys vuitanta. En la segona part s'estudien els principis compositius de les seues pintures, des de la dècada dels setanta fins a l'actualitat, així com una recopilació d'artistes contemporanis relacionats amb l'obra de Scully. La tercera part tracta de la dimensió humanística que l'artista aporta amb la seua pintura a diferents qüestions com la geometria i les tècniques pictòriques, on podem trobar un estudi del color, mitjançant una anàlisi de la taujana cromàtica, així com els diferents suports i formats utilitzats en les seues obres; també s'al·ludeix a les aquarel·les, els pastissos, i el gravat, ja que són una part important dins del seu desenvolupament artístic, al igual que la fotografia i els títols. Així la dimensió humanística es equiparable a la dimensió tècnica.

Finalment s'arreglen dues entrevistes, una personal realitzada al Institut Valencià d'Art Modern al 2004, i altra inèdita a Espanya, realitzada per Journal of Contemporary Art, al 1998. A més de la catalogació de totes les seues obres ordenada per anys.

## **SUMMARY.**

Valuing that Sean Scully (1945), is one of the most representative figures of the abstract painting of our days. It must consider that this doctoral thesis is the first monographic study that has been made in Spain about the artist. He only appears named in some panoramic theses on the new abstraction of the Eighties, like one of the painters who comprised of this movement. Its presence in our country is highly significant, not only to have a study in Barcelona, but also because it has maintained a expositive continuity in diverse Spanish cities. All it puts of relief the convenience of the present project in the academic context of the studies of visual arts.

In general we can say that its painting is abstract, with a formal structure composed by rectangles, squares, and vertical and horizontal lines, that next to the treatment of the colour by means of the use of complementary, cold and warm, and the different resulting textures from the disposition of multiple painting layers on the linen cloth, confer to works a plasticity that reconciles the order and the emotion. The painter also sees itself and his work within a specific practice and aims more than nothing at a certain attitude that informs into its artistic work. It is obvious that its cultured work and expressive drift towards an abstract language that a rigorous structure has, and humanism that ends simultaneously at an accessible and deep painting.

In the first part of this investigation the pictorial antecedents with respect to their work, the origins and influences with diverse artists who comprise of the abstract tradition, from principles of century XX are analyzed to the Eighties. In the second part the compositives principles of their paintings study, from the Seventies to the present time, as well as a compilation of contemporary artists related to the work of Scully. The third part deals with the humanistic dimension that the artist contributes with his painting to different questions like the pictorial geometry, techniques and means, where we can find a study of the colour, by means of an analysis of the chromatic trowel, as well as the different supports and formats used in its works; also it is alluded to the watercolours, the pastels, and the print, since they are an important sector within his artistic development, as well as the photography and the titles. So the humanistic dimension it's comparable to the technical dimension.

Finally it's collect a two interviews, one personal maked in the Institute of Modern Art of Valencia, and another unpublished in Spain, and maked for Journal of Contemporary Art, at 1998. Moreover by the catalogue of all his works ordered per years.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
1.-ANTECEDENTES.....	21
1.1.- Concepto de abstracción.....	22
1.2.1.- Ornamento y abstracción.....	26
1.2.- Orígenes e influencias en la pintura de Scully.....	33
1.2.1.- Primeras corrientes del Arte Abstracto.....	33
1.2.2.- La Escuela de Nueva York.....	54
1.2.3.- Pop Art.....	69
1.2.4.- Op Art.....	73
1.2.5.- Minimalismo.....	81
2.- SEAN SCULLY.....	93
2.1.- Primera Etapa: Los inicios (1970-1973).....	102
2.2.- Segunda Etapa: Estancia Norteamericana: (1973-1980).....	108
2.3.- Tercera Etapa: Giro y transformación, evolución formal y técnica (desde 1980 hasta la actualidad).....	116
2.4.- Artistas actuales relacionados con la obra de Scully.....	156
3.- LA DIMENSIÓN HUMANÍSTICA COMO PERCEPCIÓN:.....	181
3.1.- La geometría como referente compositivo.....	186
3.2.- Las técnicas pictóricas.....	199
3.2.1.- Estudio del color: paleta cromática, timbre, modelado y textura.....	200
3.2.2.- Los formatos y soportes.....	215
3.2.3.- Las acuarelas y los pasteles.....	220
3.2.4.- Los grabados.....	232
3.3.- La relación entre fotografía y pintura.....	272
3.4.- Los significados del título:.....	297
3.4.1.- Arquetipos.....	309
3.4.2.- Lugares.....	326

3.4.3.- Literatura.....	332
3.4.4.- Música.....	354
3.4.5.- Citas.....	359
4.- ENTREVISTAS.....	371
5.- CONCLUSIONES.....	401
6.- BIOGRAFÍA.....	417
7.- CATÁLOGACIÓN .....	437
8.- FUENTES DOCUMENTALES.....	553
8.1.- Bibliografía general.....	553
8.2.- Bibliografía específica.....	556
8.3.- Catálogos.....	560
8.4.- Páginas Web.....	563
9.- ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	565





Sean Scully, 2006.

*[...] “El problema con la idea actual de lo espiritual en el arte es que está representado por una clase de noción puritana e inhumana de lo perfecto. De modo que debajo de este paraguas, lo espiritual está limpio, arreglado y puramente perfecto. Mi idea es más humana. E incorpora una aceptación de la imperfección. De hecho la incorpora en una superficie acumulada, imperfecta rodeada por los bordes complejos e inciertos. La espiritualidad no es algo fuera de nosotros como el brillo de una perfecta caja de cristal, a la que tenemos que aspirar. Está ya en nosotros. En nuestros cuerpos imperfectos, somos ya espirituales. Hago algo que acompaña a lo que ya somos, humanos y complejos. Imperfectos. La espiritualidad no tiene que parecer perfecta. Debe parecerse al mundo.” [...]*

Sean Scully<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Scully, carta a Brian Kennedy 20 de mayo, 2004. National Gallery of Australia, archivo 03/0511, p. 104.



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene su origen en la actividad pictórica desarrollada con motivo de la obtención de la beca ERASMUS en París. En aquel momento desarrollamos una investigación práctica sobre la pintura abstracta, en concreto, realizamos múltiples estudios y pinturas de abstracción geométrica. Por medio de Bernard Piffaretti (Saint-Etienne, 1955), pintor y profesor en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París, descubrimos la obra de Sean Scully, y nos sorprendió el modo en que su pintura adecuaba lo geométrico con lo humano, lo vital y lo tangible. Esto nos animó a descubrir al pintor y su obra, realizando posteriormente un análisis como primera aproximación a la problemática que plantea la presente tesis doctoral. Al mismo tiempo, el artista ha sido incluido en el Proyecto de Investigación concedido por la Consellería de la Generalitat Valenciana, dirigido por la catedrática Carmen Grau, en el que he colaborado como becario de investigación.

Sean Scully es uno de los pintores contemporáneos más importantes dentro del panorama artístico actual. Su pintura es abstracta con una estructura formal compuesta habitualmente por franjas verticales y horizontales, así como de rectángulos y cuadrados. Admite estar influido por diversos artistas y movimientos, entre ellos: Matisse, Mondrian, Rothko, Minimalismo, Op Art, etc.; sin embargo, no intenta subrayar las semejanzas estilísticas que pueda o

no tener con ellos, sino solamente pretende formar parte de la historia de la pintura, creando un estilo propio, aunque si bien es cierto posee múltiples puntos en común con estos pintores, pero también muchas diferencias. Pertenece a una generación posterior al minimalismo, pero ha heredado de éste la voluntad de identificar significativo con significado. Su pintura mantiene el rigor teórico e intelectual de la que precede, pero lejos de hablarnos de un utópico ideal que encuentra su razón de ser en la sencillez o la claridad, introduce la complejidad, la fragmentación y la duda metódica, logrando una máxima intensidad de comunicación con el espectador.

En conjunto esta serie de aspectos, otorgan a la pintura de Scully una gran individualidad y personalidad. A veces hay que abandonar los marcos históricos para centrarse en lo que la obra tiene de irrepetible. Como señala Oscar Wilde en *De Profundis* (Ed. Busma. Madrid, 1984. p. 146): “[...] *La vida del artista y el arte de la vida* [...]”

En esta tesis se analizarán los antecedentes pictóricos con respecto a la obra de Scully, desde los elementos que constituyen y fundamentan la abstracción pictórica, hasta su relación e influencia con diversos artistas de diferentes etapas de la historia de la pintura contemporánea.

A partir del estudio sobre los principios compositivos de sus pinturas podemos comprender mejor la representación abstracta desde el punto de vista del contenido.

a) En la etapa inicial de su obra, desde 1970 a 1973, pueden verse múltiples influencias de diversos artistas pertenecientes al Op Art, con pinturas elaboradas en base a composiciones de tramas o redes espaciales. Así, se han recopilado y analizado diversas obras, en las que pueden verse tanto los distintos procesos de

cambio y orientación, como de desarrollo de un estilo caracterizado por su identidad personal.

b) En su etapa norteamericana, desde 1973 a 1980, Scully sigue realizando cuadros de franjas, uno de sus temas recurrentes; pero interrumpe de vez en cuando el procedimiento para incorporar el *Inset*: el cuadro dentro del cuadro. Su finalidad es la de insertar cuadros de pequeño tamaño, provistos de su propio bastidor dentro de otros mayores, siendo su apariencia la de composiciones con una estructura compacta y uniforme.

c) Se manifiesta una evolución técnica y compositiva que desde los años 80, hasta la actualidad, el artista sigue manteniendo. Se trata de una metamorfosis en la que en principio, el artista comienza cambiando de la pintura acrílica al óleo. El cuadro ya no se percibirá como un ente compacto e individual, sino que ahora aparecerá dividido en distintos módulos o polípticos. Se aprecia generalmente la presencia de contrastes, u oposiciones con las que se pretende alcanzar algo que él mismo ha definido como: humanización de la abstracción. Scully quiere devolver a la pintura su capacidad comunicativa sin por ello convertirla en algo enteramente decorativo. Así se abre de nuevo el profundo debate sobre ornamento y decorativismo, que tiene lugar tras el informalismo y el expresionismo abstracto y, que alcanza al vanguardismo y a la modernidad en general. Robert Venturi, nos da una pista importante, la redefinición del concepto de ornamento pasa por volver a estudiar los clásicos diseñadores del s. XIX, anteriores a William Morris, como Owen Jones o August Racinet. Se trata pues de enriquecer la pintura mediante la reducción, uniéndola con lo humano, y abriendo ésta hacia la comunicación.

Es posible que intente encerrar lo universal en lo particular y transformar lo estructural en gestual.

Pero al mismo tiempo que ha desarrollado su personalidad artística aprendiendo de diversos artistas de generaciones anteriores; otros posteriores a él, se relacionan con su obra. Son diferentes pintores que reflejan en sus trabajos similitudes pictóricas o de contenido, que de una forma u otra han sido influenciados.

Respecto a la dimensión humanística que el artista aporta con su pintura nos plantea diversas cuestiones:

1. La utilización de la geometría como estructura compositiva. Se trata de un elemento primario que conforma la particularidad de cada una de sus obras. Estos componentes básicos, independientemente de sus conexiones a toda clase de temas, son agrupaciones de elementos geométricos. El análisis de sus diferentes etapas artísticas, dividido en décadas, desde 1970 a 2007, nos podrá dar una idea de la evolución formal que se ha ido produciendo en sus pinturas a lo largo de los años.
2. Las técnicas pictóricas se han analizado mediante un estudio del color: la paleta cromática, el timbre, el modelado y la textura. El procedimiento, así como el uso de los distintos tipos de formatos y soportes, será vital para el resultado final de la obra. Las acuarelas y los pasteles son utilizados como bocetos previos. Los pasteles adquieren una gran densidad, y al mismo tiempo una particular emoción dominada por la superficie matérica. Sus obras sobre papel aparecen unificadas, incluso cuando los contrastes de color son tan dramáticos como sus pinturas. El artista adapta de esta manera su escala y técnica de trabajo a situaciones muy

diversas. Del mismo modo, sus grabados merecen una consideración especial. El artista domina esta técnica en la que intercala diversos poemas de Federico García Lorca. Realizando aguafuertes al azúcar, punta seca, a la pluma, al jabón, aguatintas, xilografías, serigrafías, litografías. Altorrelieve japonés (*woodblock*), el *spitbite*, el *hardground*, y el lápiz litográfico. Todo ello colaborando con maestros grabadores de reconocido prestigio como Mohammad O. Khalil, Garner Tullis o Diane Villani. Aún así, Scully desea hacer un trabajo paralelo e independiente al mismo tiempo. Por eso su obra gráfica tiene cierta autonomía respecto a sus pinturas. Estos trabajos poseen una cierta linealidad, una superficie más delicada y carente de monumentalidad frente a sus pinturas.



Sean Scully en su estudio de Barcelona, 2005.

3. Por otra parte ha encontrado una estrecha relación entre fotografía y pintura. En 1969, al igual que muchos otros pintores anteriores del s. XIX, Scully viaja a Marruecos, donde encuentra un mundo totalmente distinto respecto a su país natal; un lugar lleno de color y una luz extraordinaria. En sus playas pudo observar tiendas confeccionadas con tiras de tela de diversos colores, cuyas formas recuerdan a composiciones abstractas. Para perpetuar esas imágenes, empezó a sacar fotografías de todos sus viajes, aunque en aquel momento todavía no presentía la importancia que podían tener a nivel expositivo, pues para él eran solo meras referencias sin relación aparentemente pictórica.
  
4. Los títulos de las obras acaban convirtiéndose en el lugar donde el artista inmortaliza personas, lugares, obras literarias o musicales e incluso trabajos de otros autores. Sin embargo, los pasteles y las acuarelas no suelen estar titulados. Asimismo mediante el análisis de diversas pinturas, cuyos títulos son significativos para el artista, pues recurre a menudo a referencias autobiográficas, se ha determinado la siguiente clasificación: arquetipos, lugares, literatura, música y citas.

Finalmente se incluye la biografía del artista, y una catalogación completa de su obra, ordenada por años desde 1969 hasta la actualidad.

Todos estos planteamientos pueden apreciarse en la entrevista personal que realizamos a Scully con motivo de la conferencia que impartió el 4 de Mayo de 2004 en el Museo Valenciano de Arte Moderno (IVAM).

\*\*\*

Esta tesis monográfica sobre el artista es la primera que se realiza en España. Metodológicamente, para el desarrollo del proyecto se han investigado fuentes originales que han ofrecido múltiples datos y conocimientos, así como entrevistas y reportajes de otros autores e investigadores, de los que se han extraído citas que salvo los catálogos editados en España, la mayoría se encontraban en inglés, francés y alemán, habiéndose realizado su traducción. Casi la totalidad del material se ha podido encontrar en diversas bibliotecas como: la Biblioteca del Museo Valenciano de Arte moderno (IVAM); la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Valencia; la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; la Biblioteca Nacional de Francia, París; la Biblioteca Kandinsky perteneciente al Centro Georges Pompidou, París; la Biblioteca de la Tate Gallery, Londres; la National Gallery of Art, Washington D.C.; y el Modern Art Museum Fort Worth, Texas. También es de valorar la ayuda prestada por parte de la Galería Carles Taché, de Barcelona, que nos puso en contacto con el artista, remitiéndonos algunos de sus catálogos, y haciéndonos saber que Scully iba a realizar una conferencia en el IVAM. Por medio de dicha conferencia, pudimos conocer y dialogar con el artista, realizando la entrevista que se presenta como anexo final de este trabajo. Se ha usado esporádicamente Internet, eso sí, contrastando debidamente la información por medio de otras fuentes.

Los documentos que se han encontrado en los catálogos de sus exposiciones a lo largo de su vida, recogen la gran labor artística que Scully ha desarrollado, constatando el interés internacional que suscita, así como la influencia que su pintura ejerce en generaciones posteriores.



## **1.- ANTECEDENTES.**

En este capítulo se desarrollará el concepto de abstracción y su posterior oposición a la idea de “figuración”. Dentro del arte abstracto deja de considerarse justificada la necesidad de la representación figurativa y tiende a sustituirse por un lenguaje visual autónomo, dotado de sus propias significaciones.

Dentro de los orígenes e influencias en la pintura de Scully, podemos encontrar obras de diversos artistas que como antecedentes pictóricos han repercutido en su trabajo indudablemente, mediante un análisis tanto de las similitudes como de las diferencias pictóricas, ya sea de contenido, técnica o estructura. Esto nos situará en la sociedad de la época así como en la cultura de su tiempo además de mostrar tanto el ambiente como los diversos acontecimientos del arte de este periodo en particular.

## 1.1.- Concepto de abstracción.

El concepto de abstracción procede del latín “*abstractio,-ōnis*”<sup>2</sup>, que significa: acción y efecto de abstraer o abstraerse. Abstraer “*abstrahere*”, es: separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción.

La abstracción surge en diversos grados y formas, y en diferentes épocas de la humanidad. Lo abstracto es considerado una nueva realidad, distinta de la realidad visible, aunque una gran parte de este arte está sacado del mundo “real”, de la naturaleza. El artista selecciona una forma y luego la simplifica hasta que la imagen solo conserva pequeñas similitudes con el original, o la cambia por completo de modo que resulta irreconocible. Esta tendencia ha sido evidente en el arte de muchas culturas a lo largo de toda la historia, pero incluso dentro de la tradición representativa que dominó el arte occidental desde el Renacimiento, los artistas han sido siempre conscientes de la transformación de la realidad en obra de arte. No obstante solo en los primeros años del siglo XX comenzó a surgir un arte abstracto sin relación aparente con el mundo exterior. Esta nueva condición “no representativa” planteó un desafío total a la tradición de la representación.

La evolución hacia esa clase de arte abstracto no se produjo aislada, sino que fue sólo un aspecto de la revolución social, intelectual y tecnológica que tuvo lugar hacia finales del siglo XIX. Desde el descubrimiento de los rayos X hasta el desarrollo del automóvil, la ciencia ayudó a crear percepciones del mundo diferentes.

---

<sup>2</sup> Definición del Diccionario de la Real Academia Española: [www.rae.es](http://www.rae.es)

Los artistas buscaron nuevas maneras de responder al mundo que les rodeaba, unas veces rechazándolo y otras siguiendo estrategias de cambio y valor, en lugar de los conceptos occidentales de unidad y totalidad estética. La búsqueda de nuevas estrategias condujo a una actitud hacia el arte más polémicamente conceptual.

*“Lo no figurativo o lo no abstracto, si aspira a tener una validez estética, no puede ser arbitrario o accidental.”<sup>3</sup>*

Así se designan dos formas diferentes de no figurativo<sup>4</sup>:

1. La abstracción informal, como expresión de la creatividad intuitiva: formas abstractas surgidas de impresiones provocadas por la observación de la naturaleza; de improvisaciones que responden a impulsos emotivos espontáneos con intervención del azar; y composiciones surgidas de emociones internas conscientemente calculadas. Hay un rechazo de toda representación objetiva de la realidad, y una valoración de lo subjetivo y lo simbólico. Se manifiesta la reducción de la pintura a ella misma: el color se convierte en su método, objeto y materia. La ausencia de contenido y de perspectiva o de cualquier convencionalismo de ilusión espacial es evidente. Hay un empleo de manchas y trazos con hallazgos aleatorios. La forma y el color son el lenguaje para expresar una emoción y comunicarla al igual que se logra con el sonido en la música. El problema general es

---

<sup>3</sup> Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos*. Ed. Siruela. Madrid 2006. p. 26.

<sup>4</sup> THOMAS, K.- Glosario de términos técnicos, en: *Estilos de las Artes Plásticas en el s. XX*. Ed. Del Serbal. Barcelona. 1988. p.1.

la sinestesia. Es la abstracción espacial y no busca el plano.

2. La abstracción geométrica, visualizará estructuras de orden geométrico. Es un término que intenta englobar a aquella abstracción en la que ni la obra en sí ni ninguna de sus partes representa objetos del mundo visible. Encuentra su origen en el suprematismo de Kasimir Malevich (1878-1935) y en construcciones abstractas de Tatlin (1885-1953), Popova (1889-1924), etc., seguidos del neoplasticismo de Mondrian (1872-1944). En su desarrollo tienen gran importancia los experimentos sistemáticos con el color a partir de las teorías de J. W. Goethe (1749-1832) y Eugène Chevreul (1786-1889), para subrayar vínculos estructurales dentro del lienzo, así como el desarrollo del arte concreto. Caracterizada por planificar una obra sobre principios racionales, aspira a la objetividad y a la universalidad defendiendo el uso de elementos neutrales, normalmente geométricos que confieren claridad, precisión y objetividad a la obra, eliminando a su vez, la emoción y expresividad de los materiales, logrando así una composición lógicamente estructurada. La abstracción de Piet Mondrian se elaboró a partir de la retícula cubista, a la que progresivamente redujo a trazos horizontales y verticales que encerraron planos de color puro.

La aparición del arte abstracto, también tiene que ver con los cambios que se estaban produciendo dentro de la propia pintura. Además, con la llegada de la fotografía en la década de 1840, se inició una revisión crítica de la actitud del artista para crear una representación convincente de la realidad. Por fin, libres de la

necesidad de recrear los aspectos exteriores, muchos artistas se dedicaron a la representación de realidades interiores más subjetivas y emocionales.

Las cualidades uniformemente monocromas de la fotografía, combinadas con la disponibilidad de una acrecentada gama de colores de pinturas desde mediados del siglo XIX en adelante y los descubrimientos acerca de la percepción de la luz y el color, animaron a los artistas a concentrarse en esas cualidades que son esenciales para la pintura y, que ya se habían considerado en siglos anteriores como las responsables de la belleza en la ornamentación: el color y la textura.

### 1.2.1- Ornamento y Abstracción.

*“El adorno no permite individualizar, es una pluralidad de formas sueltas, iguales, regularmente intercambiables, que no deben comprenderse como tales, sino como parte de un todo. Por ello, cabe proseguirlo ininterrumpidamente, ya sea en el sinfín intensivo del círculo, ya sea en el sinfín extensivo de una línea interrumpida casualmente aquí o allí. Por esta razón tiende a la geometrización, aun cuando el arte ornamental primitivo vuelva siempre a modelos vegetales, estilizándolos en rosetas, palmas, espigas, etc.”<sup>5</sup>*

La relación entre pintura y decoración ha sido uno de los problemas a los que tradicionalmente ha tenido que enfrentarse la pintura abstracta. Esta cuestión sobre la condición potencialmente ornamental de la pintura abstracta surgió tras el Informalismo y el Expresionismo abstracto, alcanzando al vanguardismo y la modernidad en general. Robert Venturi<sup>6</sup> (1925) redefine el concepto de ornamento y retoma los clásicos diseñadores del s. XIX, anteriores a William Morris, como Owen Jones o August Racinet. Rechazó la austeridad del movimiento moderno y animó el retorno del historicismo, la decoración añadida y un rotundo simbolismo en el diseño arquitectónico. Además de argumentar con su obra construida, Venturi polemizó a través de su libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, publicado en 1966, donde propuso las bases para un acalorado debate sobre la forma y el significado en arquitectura.

---

<sup>5</sup> Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancía*. Colección Punto y Línea. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1979. p.116.

<sup>6</sup> Arquitecto y profesor estadounidense, y uno de los más influyentes teóricos del siglo XX. Alcanzó prestigio cuando en la década de 1960 inició la crítica a la ortodoxia del movimiento moderno, que desembocó en el postmodernismo de la década de 1970. Se convirtió en el fundador del estilo arquitectónico llamado postmodernismo.

Gombrich en *El sentido de orden*<sup>7</sup>, habla sobre las teorías de Ruskin<sup>8</sup>, que se rebelaba contra la pauta mecánica por excelencia. No negaba que “es posible que los hombres se conviertan en máquinas y reduzcan su trabajo al nivel de la máquina, pero mientras los hombres trabajen como hombres, poniendo su corazón en lo que hacen y haciéndolo lo mejor que puedan, por deficientes que puedan ser estos trabajadores habrá en su labor algo que no tiene precio”. Lo que para Ruskin no tiene precio son precisamente las trazas o síntomas de un ser viviente en pleno trabajo.

En *Arte e ilusión*<sup>9</sup> Gombrich, trató de mostrar hasta qué punto el libro de Ruskin, *Elements of Drawing*, de 1857, con su doctrina del “ojo inocente”, preparó el terreno para el expresionismo. Estaba implícito en el cambio del producto al productor como objeto de la respuesta estética. Para Ruskin la única justificación para contemplar la obra manual humana era la de que era vista como “humana”, como la creación de un ser creado, un alma individual. Cabe constatar que toda la actitud que Ruskin denota atrajo particularmente a los expresionistas. Éstos compartían su nostalgia general respecto a una mentalidad primitiva, todavía no mancillada por las influencias corrosivas de la civilización, e incluso la teoría específica de Ruskin referente al repudio de la naturaleza por el hombre primitivo. Wilhem Worringer, en *Abstracción y Naturaleza*,<sup>10</sup> refleja con exactitud los dos caminos de Ruskin. Lo que Worringer llama “empatía”, la identificación con fuerzas naturales, es para él un producto relativamente tardío de la civilización y ello explica la peculiaridad del

---

<sup>7</sup> E.H.Gombrich, *El sentido de orden*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1980. p. 68 y 69.

<sup>8</sup> John Ruskin (1819-1900). Escritor inglés.

<sup>9</sup> E.H.Gombrich, *Arte e ilusión*. Ed. Debate. Madrid. 1998.

<sup>10</sup> Worringer, W.- *Abstracción y Naturaleza*. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid. 1997.

arte griego y clásico. Manifiesta una confianza excepcional, porque son mayoría las culturas que viven en un temor a la naturaleza y recurren a la magia y a los hechizos para aplacar sus fuerzas misteriosas. La abstracción en todas las artes es un síntoma de esta ansiedad, una ansiedad con la que el s.XX ha vuelto a trabar conocimiento. Las simpatías de Worringer se inclinaban por el hombre primitivo y las de Ruskin por el arte medieval.

*The Grammar of Ornament*, publicada por Owen Jones, en 1856. Muestra 37 Proposiciones de los *Principios generales en la distribución de forma y color, en arquitectura y artes decorativas*. Jones aportó al debate un criterio que había estado ausente en Ruskin: la psicología de la percepción. Estas proposiciones surgen de la necesidad de ofrecer una alternativa a dos directrices previamente ofrecidas a artistas y diseñadores: el estudio de la naturaleza y la aceptación de la tradición. La primera habría sido cortada por los reformadores y la segunda por la industrialización. Los diseñadores buscaban a gritos un estilo.

Para Jones los verdaderos principios de la composición ornamental y su estándar de perfección aparecen en La Alambra. Es la obra más apropiada para ilustrar una Gramática del Ornamento. Estaba convencido de que el diseñador no había de seguir a la naturaleza mediante imitación de las apariencias, sino aplicando sus leyes inherentes.

Aún así el divorcio de funciones entre arte y diseño fue aceptado por las generaciones subsiguientes. La creación de las formas decorativas quedó cada vez más suprimida a favor de la utilidad funcional, cuando el llamado arte abstracto hizo su entrada en el recinto de la pintura y la escultura. Nada llegó a desagradar más al pintor abstracto que el término “decorativo”.

La teoría de la pintura abstracta del siglo XX debe en realidad mucho más de lo que se suele pensar a los debates sobre el diseño que se produjeron en el siglo XIX. El énfasis de Ruskin sobre las características expresivas, "grafológicas", del arte manual espontáneo, la frenética búsqueda de un auténtico nuevo arte expresivo de la nueva era, son elementos de la historia del ascenso y aceptación de la pintura abstracta.

Hoy existen signos de que el distanciamiento entre los dos campos ha menguado y que el nuevo interés en los problemas de la superficie pintada ha impulsado a los artistas abstractos a echar un vistazo al recinto de los decoradores. A su vez, los decoradores jamás se habían abstenido de efectuar incursiones en los talleres de los artistas abstractos. No hubo movimiento en el siglo XX que dejara de influenciar el diseño, y en vista de la organización de la enseñanza de arte lo contrario sería sorprendente.

Lo que en nuestra sociedad denominamos arte nos es presentado en un contexto particular, para ser recibido con una atención de índole especial o, para utilizar el término técnico, con una particular disposición mental.

Recapitulemos las determinantes formales del adorno<sup>11</sup>, que pueden deducirse del casi inagotable material arqueológico y artístico:

*1.- El adorno es una clase del género decoración. Se aplica como forma embellecedora a un objeto, y permanece como accidental en el mismo (a diferencia de la estructura, que es su forma*

---

<sup>11</sup> Hans Heinz Holz, *Op. Cit.* p.132.

*“substancial”). Como aplicación se adecúa, en primer lugar, a la superficialidad pura o a una tarea de escaso relieve. En obras corpóreas, que abarcan la masa total de la construcción o de la escultura, no es apropiado hablar de adorno.*

*2.- El adorno se compone de elementos sueltos, que sólo de manera estrictamente regularizada forman un todo. En el todo, las partes no se alinean sumándose unas a otras, sino que se integran figurativamente, es decir, en serie, concéntricas o simétricas.*

*3.- En principio la repetición de los elementos ornamentales es un flujo sin fin continuable, ya sea en forma de un infinito lineal y extensivo dentro de un sistema de coordenadas octogonal (adorno abierto), ya sea en forma de un infinito intensivo esféricamente cerrado dentro de una figura central organizada (adorno cerrado). (p. 133) El adorno cerrado está, a menudo, articulado interiormente de manera simétrica. Una forma especial del adorno cerrado puede ser la figura simétrica individual.*

*4.- En tanto están constituidas simétricamente, las figuraciones sueltas pueden, de por sí, actuar ornamentalmente, pero deben servir, principal o exclusivamente, para un uso decorativo o, por disgregación de funciones semánticas, ser reducidas al mismo.*

*5.- Elementos comprensivos de las imágenes que intervienen en el adorno son estilizados como signos, desindividualizados y despojados de su función significativa. Al salirse fuera del contexto ornamental, pueden reinterpretarse como “jeroglíficos sueltos”, como “cuadros” o como “emblemas”.*

Además la acogida de lo ornamental como forma imaginativa ocasiona un cambio digno de notar; así, la pintura que rehusó la representatividad argumental y abandonó la más severa forma de la

decoración, vuelve a ganar un contenido, aun cuando de manera cifrada. El adorno regresa a sus orígenes.

*“El impulso artístico primordial no tiene nada que ver con la naturaleza. Busca la abstracción pura, única posibilidad de descanso en medio de la confusión y caprichosidad del mundo, y con necesidad instintiva crea de sí mismo la abstracción geométrica.”<sup>12</sup>*

Todo arte trascendental tiende, pues, a privar a los elementos orgánicos de su valor orgánico, es decir, a traducir lo cambiante, viviente y relativo, en valores imperecederos y absolutos. Así las formas abstractas, sustraídas al límite, son las únicas que el hombre utiliza, y en las cuales se sujeta para superar su dependencia humana. Esas complejas relaciones son lo que debe enfocar en primer lugar una historia evolutiva de esa manifestación vital del hombre que llamamos arte.

*“El arte moderno ha sido, en muchas de sus fases, una experiencia analítica. Como si se tratara de un antropólogo o de un arqueólogo, el artista moderno rumia sus propios impulsos elementales junto a las formas más arcaicas del lenguaje plástico humano.”<sup>13</sup>*

A causa de su carácter aplicativo, el adorno aparece siempre como una figura sobre un fondo. No actúa identificado con sus portadores, está abstraída e independiente de los mismos, pudiendo ser asumida por sí misma.

*“Cuando el arte abstracto se convierte en mera decoración, gira realmente en el vacío y es un arte ‘deshumanizado’.”<sup>14</sup>*

---

<sup>12</sup> Worriger, W. *Op. Ci.t* p.56

<sup>13</sup> Rothko, M.- *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Ed. Paidós. Barcelona, 2007. p. 34.

<sup>14</sup> Greenberg, C.- *Arte y Cultura*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1979. p. 162.

Porque la sola ornamentalidad es poco para poder constituir un cuadro como “cuadro”; debe poder ser comprendida como relegación de un sentido, pues de lo contrario produce el efecto de una tapicería. No desempeña ningún papel el hecho de que el sentido sea comprensible sin más o sólo sea dado enigmáticamente; por el contrario, un cifrado jeroglífico refuerza el carácter de la imagen. Por eso, la semejanza de algunos cuadros de Scully con estructuras textiles no es para nada casual. En muchas ocasiones Scully ha hablado de su interés por las mantas de lana indias del s. XIX y del trabajo de los tejedores y tintoreros de lana de Marruecos, que tienden las telas al azar unas junto a otras formando un orden cromático dinámico totalmente aleatorio.

## 1.2.- Orígenes e influencias en la pintura de Scully.

*“Si existen parecidos entre las formas arcaicas y nuestros símbolos, no se debe a que los hayamos imitado conscientemente, sino al hecho de que nos preocupan estados similares de la conciencia y de la relación con el mundo. Seguramente, debido a dicha objetividad hayamos dado con un modo paralelo de concebir y crear nuestras formas.”<sup>15</sup>*

Las obras de todos estos artistas que aparecen a continuación, son antecedentes pictóricos dentro de la dilatada labor plástica de Scully, son influencias que han calado en su pintura directa o indirectamente, porque han coincidido de una forma u otra en el enfoque que ha querido dar a cada una de sus pinturas y en cada una de sus distintas etapas de creación. Como resultado existen múltiples similitudes pictóricas, ya sea de contenido, técnica o composición, y obviamente también consideramos las diferencias.

### 1.2.1.- Primeras corrientes del arte abstracto.

Son muchos los pintores que han influenciado de manera vital su pintura. Desde Cézanne (1839-1906), que sin apartarse de la visión de la naturaleza, atacó a las convenciones de la representación afirmando la autonomía de la pintura y las nuevas formas de componer. Pasando por la primera gran corriente del arte abstracto moderno, el Cubismo, que partiendo de la superficie de la tela, y

---

<sup>15</sup> Rothko, M. *Op. Cit.* p. 84.

desafiando al tratamiento tradicional de la forma, construyó una visión independiente de los objetos dentro de un sistema de referencias bidimensional.

El poeta y crítico Guillaume Apollinaire (1880-1918), ayudó a sugerir cómo las ideas del cubismo podían desarrollarse. Llamó cubistas órficos, a un grupo de artistas como: Delaunay y Kupka, entre otros, (que experimentaron con la abstracción entre 1912-14, entre otros, pero de maneras muy diferentes, mencionando la posibilidad de crear un arte “puro”). Definió el orfismo como *“el arte de pintar nuevas estructuras a partir de elementos que no han sido tomados de la esfera visual sino enteramente creados por el propio artista. [...] Es arte puro.”*<sup>16</sup>

Robert Delaunay (1885-1941) (fig. 1), estudió el tratado de Michel-Eugène Chevreul, *“Sobre la ley del contraste simultáneo de colores”* (1839), demostrando que analizando los colores primarios y complementarios y sus yuxtaposiciones se desarrolla una intensificación del color contiguo, lo que crea efectos totalmente distintos de acuerdo con su colocación. Y también lleva más allá las teorías de Ogden Rood<sup>17</sup>, al identificar los ingredientes separados de los colores al aire libre afectados por la luz. Apuntaba que el color podía ser la manera principal por medio de la cual desarrollar la pintura abstracta no solo de la forma, sino también de la ilusión de movimiento<sup>18</sup>. La influencia de Delaunay puede rastrearse hasta Alemania en Franz Marc (1880-1916), Auguste Macke (1887-1946) y Paul Klee (1879-1940).

---

<sup>16</sup> Anna Moszynska, *El arte Abstracto*, Ed. Destino. Barcelona, 1996. p. 14.

<sup>17</sup> *“Cromatismos modernos”*. Texto de Nicholas Ogden Rood de 1879, titulado : *Modern Chromatics. With applications to art and industry*. C. Kegan Paul, Londres. Edición de 1973.

<sup>18</sup> Anna Moszynska, *Op cit.* 16.



1. Delaunay. *Sol, Luna, Simultaneidad I*, 1913.

Paul Klee (fig. 2), utilizó símbolos que eran a la vez contenido y forma, de lo general a lo particular, puesto que el artista sólo los fijaba mediante la línea consiguiendo con ello una delimitación a partir de la síntesis de las relaciones de contemplación naturales. Klee emplea la abstracción como medio estilístico reductivo para obtener un alfabeto subjetivo de signos, a partir de la objetividad de las formas del entorno que describe las ideas de su fantasía visionaria con elementos plásticos, reivindicando así una alternativa espiritual a la realidad efectiva. Klee, parece concebir su producción plástica como un despliegue de energía a partir de un punto, de un sistema de avances y de retrocesos, de expansiones que intentan dar visibilidad a las formas. Y entiende el grafismo como el camino hacia el arte abstracto, cuyos elementos esenciales son el punto, la línea, el plano (superficie) y el espacio (volumen).

Frank Kupka (1871-1957) (fig. 3), fue uno de los primeros artistas que se aventuraron en la abstracción del color puro. Aunque Kupka, seguidor del cubismo órfico de Delaunay, vivió la abstracción como una liberación deseada del espíritu y de las relaciones

existencialistas; la objetividad como tal, sin embargo, siguió siendo el tema principal de su producción artística. La obra de arte abstracta consigue con Kupka “*su significado concreto de la combinación de primitivas imágenes morfológicas y de las condiciones arquitectónicas que son propias de su propio organismo*”<sup>19</sup>. Los cuadros de Kupka recuerdan preparaciones microscópicas que manifiestan todo aquello que sólo se abre ante la mirada minuciosa de la existencia objetiva.

Al igual que Klee y Kupka, Scully emplea sus franjas de color como elementos que son a la vez forma y contenido, utilizando la abstracción como fórmula para obtener su propio significado, y reivindicando, como Klee, una alternativa espiritual a la realidad objetiva.



2. Klee. *Arquitectura espacial*, 1915.



3. Kupka. *Arquitectura*, 1913.

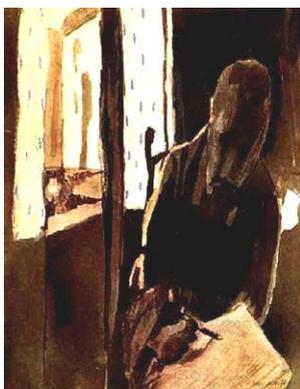
Scully, como gran conocedor de la historia del arte, en su búsqueda de un lenguaje original, ha adaptado los impulsos dados

---

<sup>19</sup> Frank Kupka: *Quatre histories de Blanc et noir*, Libro de Grabados. París 1926.

por sus predecesores y por sus contemporáneos. La idea de la espiritualidad dentro del arte, es decir, de la búsqueda de inspiración dentro de las regiones más inconscientes del ser humano, entre la imaginación y el racionalismo; su investigación sobre las formas y los colores. Pero, su búsqueda sobre los valores psicológicos de las formas se ha desplazado más hacia cuestiones de luz y color. Seducido al igual que Klee, por la magia cromática de los paisajes africanos, ha llegado a realizar una pintura mucho más luminosa.

A diferencia de Klee, que se inclinó en sus comienzos más bien por el estudio de las tonalidades (fig. 4), y en adelante acentuó su paleta (fig. 5), Scully pinta en sus inicios con los colores primarios, el rojo, el amarillo y el azul (fig. 6), tomando importancia los contrastes que logran los colores complementarios y los colores cálidos y fríos. Las composiciones de Klee, como las de Scully se tornan más abstractas, dinámicas y poseedoras de un gesto de mayor libertad (fig. 5 y 7). Podemos apreciar cómo de una figuración más o menos simplificada, se llega a desarrollar un estilo abstracto propio de mayor profundidad y calidad tonal.



4. Klee. *El artista en la ventana*, 1909.



5. Klee. *Flora on Sand*, 1927.

En suma, Klee, hizo un trabajo intuitivo y emocional sobre el color, pero su bagaje metodológico le ayudó también a conducir una búsqueda teórica revolucionaria.

Parecida a Kupka, es la exaltación que desarrolla Scully del color puro como forma y tema, prescindiendo de la identificación del espacio pictórico y sustituyendo gradualmente las imágenes de la naturaleza por formas lumínicas de color.



6. Scully. *Sin Título*, 1967.



7. Scully. *Barcelona 9.1.99*. 1999.

Para algunos artistas, la velocidad y la energía de las máquinas se convirtió en su más importante preocupación, el Futurismo. Los futuristas deseaban dar vida a la estática naturaleza muerta cubista:

*“El movimiento que queremos reproducir en el lienzo ya no será un solo movimiento de dinamismo universal fijo. Será él mismo sensación dinámica. Pues todo se mueve corre, cambia rápidamente. Ningún contorno está jamás quieto delante de nuestros ojos: aparece y desaparece constantemente.”*<sup>20</sup>

Giacomo Balla (1871-1958) (fig. 8), relacionado con el futurismo, fue uno de los primeros artistas en desarrollar un estilo completamente abstracto a través de una fascinación por el

---

<sup>20</sup> Anna Moszynska, *Op cit.* p.29.

movimiento y la luz eléctrica. Sus primeras obras tienen por tema la representación de estos aspectos y están en deuda con la cronofotografía (mediante la cual, múltiples representaciones de una figura se muestran fotográficamente “congeladas” en el proceso del movimiento consecutivo) dirigida por el fotógrafo inglés Edward Muybridge (1830-1904), el italiano Giulio Bragaglia (1890-1960) y el filósofo francés Étienne Marey (1830-1904); por la manera de transmitir movimiento, confiando en las técnicas divisionistas para representar las formas.



8. Balla. *Velocidad abstracta*, 1913.



9. Scully. *Bend 2, (Curva 2)*, 1969.

Así el Futurismo utilizó el estudio del color de los neoimpresionistas, la técnica puntillista e incluso la forma y el principio de la simultaneidad cubista, para expresar el movimiento y la sensación dinámica. Poniendo especial énfasis en las “líneas de fuerza” o ritmos que dominan y otorgan energía a la obra, y en la fusión de los objetos con el entorno. Temáticamente, fueron también características, además de la fuerza y el movimiento, el mundo de la ciudad moderna, el trabajo y la vida nocturna.

También el ejemplo de la música proporcionó una nueva dirección, Kupka, Wassily Kandinsky (1866-1944) (fig. 10), Delaunay y Paul Klee. El color se convirtió en un problema principal en el avance hacia la abstracción e incitó a la búsqueda de, las “*leyes [de pintura] basadas en la transparencia del color, que puede compararse*

con los tonos musicales.<sup>21</sup> Esto también ha interesado de forma significativa a Scully.

A diferencia de Klee y Kupka, que usaron la composición musical clásica como modelo para su obra abstracta, Kandinsky, tomó la inspiración musical de lo muy opuesto a la formalidad del siglo XVIII: el cromatismo romántico de Wagner (1813-1883) y Schönberg (1874-1951).



10. Kandinsky. *Amarillo, rojo, azul*, 1925.

En la obra de Kandinsky, se puede observar el desarrollo de la abstracción reductiva a la no figuración, acelerado por la influencia del constructivismo ruso después de 1920. Kandinsky emplea la abstracción principalmente para eliminar el volumen de la materia. El objeto en sí se vuelve insignificante, lo importante son las propias emociones que en el cuadro se concretan como acordes compuestos de color y línea. El acto de pintar transforma la dinámica vivida en una armónica composición de colores y formas que refleja la libertad del espíritu (la emoción y el intelecto) el cuadro solamente pretende ser la exteriorización del espíritu. Kandinsky, en su libro *De lo espiritual en*

---

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p.39.

*el arte*<sup>22</sup>, coincidía con Klee en que el mundo visual sólo tenía interés como exteriorización de alguna cosa escondida más allá de las apariencias. Su práctica partía desde la reproducción realista del objeto hasta llegar a la abstracción; en 1925, el color se convirtió en su tema de estudio preferido desde el punto de vista fisiológico, y le llevó a establecer ciertas asociaciones entre colores y formas, a publicar su teoría en *Punto y línea sobre el plano* (1926).<sup>23</sup>

De este modo Kandinsky marca el giro de la abstracción reductiva de la figuración al arte no-figurativo que se presenta de forma pura por primera vez en el suprematismo de Malevich.

El movimiento abstracto constructivista ruso fue introducido por la no figuración suprematista de Malevich (1878-1935) (fig. 11 y 12). Se conoce como Suprematismo a la abstracción radical del arte a su más pura esencia, la pintura se reduce a elementos geométricos, y se eleva a una expresión perfecta que Malevich denomina como "suprema", en su Manifiesto<sup>24</sup>.

*"La intuición impulsa al principio creador, más para caminar hacia él es necesario deshacerse de lo figurativo, es necesario crear nuevos signos y restablecer la preocupación de lo figurativo sobre el arte nuevo, la fotografía, el cine. En cuanto a nosotros debemos crear al igual que toda nuestra vida técnica. Habiendo llegado a la plena anulación de lo figurativo en arte, cogeremos la ruta creadora de la creación de nuevas formaciones, evitaremos todo malabarismo con diversos objetos sobre la cuerda del arte, ocupación a la que dedican y tratan de promover las escuelas de bellas artes."*<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*. Ed. Barral. Barcelona. 1982. (Primera publicación 1911)

<sup>23</sup> KANDINSKY, W. *Punto y línea sobre el plano*. Ed. Barral. Barcelona. 1975.

<sup>24</sup> *El Manifiesto del Suprematismo* de Malevich, en cuya redacción colaboró también Maiakovski, se publicó en Petrogrado (San Petesburgo) en 1915.

<sup>25</sup> MALEVICH, Kasimir.- *El nuevo realismo plástico*. Ed. Alianza Cátedra. Madrid. 1995. p.66.

Se elimina de la pintura toda referencia externa y crea así obras totalmente subjetivas, situando a Rusia en el primer lugar del Movimiento Moderno. Sus inicios como pintor se centraron en el análisis metódico de la estructura de la imagen, el estudio de Cézanne y de Picasso que el artista pudo admirar en la colección Chukin del Ermitage, por lo que representaban sus obras de limitación de los objetos a lo esencial, le ayudó en la consecución del rigor formal y la reducción del objeto a módulos geométricos, que caracterizaron las obras del periodo denominado cubofuturista<sup>26</sup>.



12. Malevich. *Suprematismo 417*, 1915.



13. Malevich. *Cuadrado negro*, 1913.

A finales de 1913, la influencia del cubismo sintético de Picasso y Braque empezó a manifestarse en la obra de Malevich: abandonó el cubo-futurismo y los colores sufrieron un cambio general. Como él mismo afirmó:

---

<sup>26</sup> Formas cubistas que no renuncian a la intensidad cromática y al dinamismo. Entre 1912 y 1915 se suma al naciente futurismo ruso -David Burliuk, Kruchenij, Jlebnikov y Maiakovski que publican en 1912 "*Bofetada al gusto público*", su primer manifiesto-, aunque él prefiera identificarse como cubofuturista. Será en 1913 cuando su actividad vanguardista se acentúe con la publicación de un nuevo manifiesto y, sobre todo, con el estreno de "*Victoria sobre el sol*", ópera futurista con libreto de Kruchenij, música de Matiuchin y decorados y figurines del propio Malevich que prefiguran ya el suprematismo.

*"[...] En el año 1913, en un desesperado intento de liberar el arte de la carga del objeto, me refugié en las formas cuadradas y expuse un cuadro que consistía únicamente en un cuadrado negro sobre fondo blanco."<sup>27</sup>*

Se inició entonces su obra suprematista, que no sólo señalaba el punto culminante de sus realizaciones, sino de toda la evolución artística del s. XX. El Suprematismo no significa otra cosa que la supremacía absoluta de la sensibilidad pura.

En sus creaciones suprematistas llegó al más alto grado de simplificación geométrica, demostrando que un cuadro puede existir independientemente de cualquier reflexión o imitación del mundo exterior. De hecho, la abstracción había sido iniciada antes por Kandinsky y Kupka, pero Malevich la llevó a la última expresión, a la de las "sensaciones puras".

En las creaciones suprematistas aparecieron ciertos signos fundamentales: el cuadrado, el círculo, y la cruz.

*"Cosa extraña: tres cuadrados muestran el camino, mientras que el cuadrado blanco lleva al mundo blanco (la construcción del mundo) al afirmar el signo de la pureza de la vida creadora humana. ¡Que papel tan importante tienen los colores como señales al mostrar la ruta!"<sup>28</sup>*

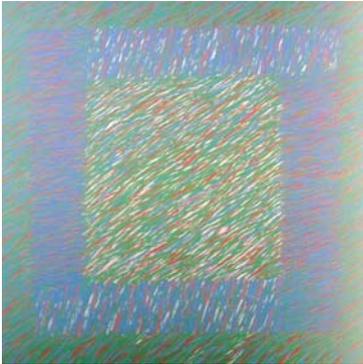
Las dos bases cromáticas del suprematismo pictórico de este periodo fueron el negro y el blanco, a través de los cuales se absorben todas las restantes gamas. Las formas aparecen suspendidas en espacios aparentemente infinitos. Malevich intentó

---

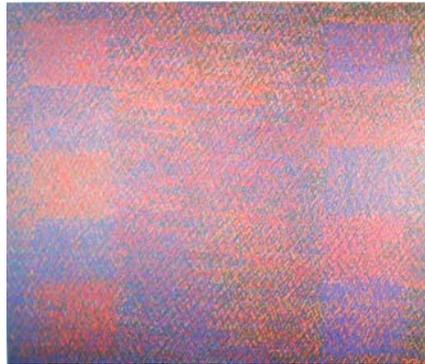
<sup>27</sup> La primera manifestación del Suprematismo es la pintura de Malevich "Cuadrado negro sobre fondo blanco" de 1913.

<sup>28</sup> Malevitch, K.- *El nuevo realismo plástico*, Ed. Alianza Cátedra. Madrid. 1995. p.104.

que las formas geométricas puras acabaran fusionándose en el color como una realidad única de la pintura.



13. Scully. *Square, (cuadrado)* 1969.



14. Scully. *Red Blue Yellow Green, (Rojo, azul, amarillo, verde)* 1969.

En los comienzos de las pinturas de Scully, se perciben múltiples similitudes respecto a este tema (fig. 13 y 14). Para él la pintura es antes que nada color que irradia la forma y a la vez la diluye; la superficie de color es la forma viva, real.

Igualmente le influyó el Neoplasticismo,<sup>29</sup> también denominado De Stijl, (“El Estilo”), se constituyó en la ciudad holandesa de Leyden, en 1917. Se trataba de la búsqueda de una nueva estética cuyo objetivo era la combinación de arquitectura, plástica y pintura en una formación clara, simple, ordenada, elemental y pura.

Theo van Doesburg (1883-1931) (fig. 15), influenciado por la pintura de Kandinsky, por las formas del Cubismo y por el Maquinismo, elaboró una pintura dominada por la abstracción geométrica, puesto que la abstracción era la única que podía llegar a

---

<sup>29</sup> Corriente artística promulgada por Piet Mondrian en 1917 que proponía despejar al arte de todo elemento accesorio en un intento de llegar a la esencia a través de un lenguaje plástico objetivo, y como consecuencia, universal.

expresar la esencia de lo real. A partir de 1924, van Doesburg, incorporó en sus composiciones basadas en el principio del Neoplasticismo, el uso de diagonales, manifestando que los planos inclinados ofrecían un mayor dinamismo a las por él denominadas “contraposiciones”.



15. Van Doesburg. *Contraposición de disonancias*, 1930.

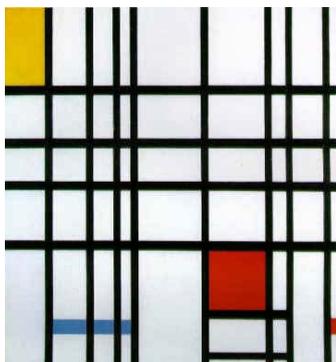


16. Scully. *Diagonal/ Horizontal*, 1987.

Para Van Doesburg la imagen abstracta es la única que tiene un valor universal, pues al quedar despojada de todo aquello que caracteriza lo individual (la forma y color naturales) manifiesta sólo la esencia que subyace en toda realidad objetiva y que define su estilo armónico: el equilibrio de fuerzas expresado por la línea y el color primario definido. Al igual que este, Scully pretende crear un juego de contrastes dinámico; y a diferencia de este, llena la obra de texturas muy gestuales que evidencian la dirección de la pincelada. El predominio de verticales, horizontales, y diagonales también es elemental en su pintura (fig.16).

Piet Mondrian (fig. 17), es considerado uno de los pioneros y fundadores de la pintura abstracta, (cuyas influencias del Impresionismo, de la escuela de pintura de la Haya, del Fauvismo y del expresionismo de Van Gogh, se perciben en sus primeras

realizaciones). Es indiscutiblemente, una de las mayores influencias para Scully, sobretodo en su obra más temprana, (fig. 18).



17. Mondrian. *Composición en rojo, azul y amarillo*, 1925.



18. Scully. *Red, (rojo)*, 1972.

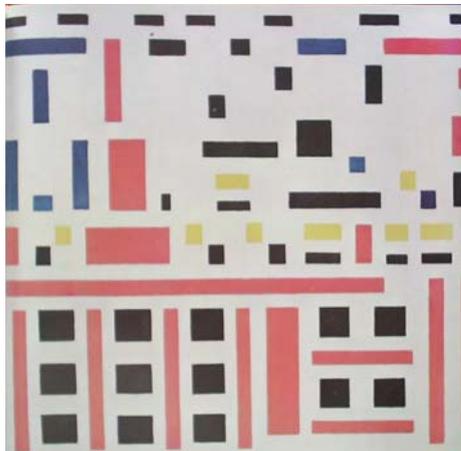
La prematura introducción de colores puros totalmente saturados fue la primera gran aportación de Van der Lek (1876-1958) (fig. 20) a De Stijl, y a Mondrian en particular. En *Planos de color en oval*, de 1914 (fig. 19), Mondrian se adentró más allá del propio Cubismo; su composición ha quedado reducida a una trama de líneas horizontales y verticales, donde han desaparecido los colores intermedios para dar paso a la tríada de azul claro, rosa y ocre-amarillo. En esta obra Mondrian se revela claramente como pintor abstracto, y se muestra mucho más preocupado por la búsqueda de equilibrios en la composición, que por el análisis del objeto, con lo cual el pequeño mundo creado en la tela adquiere su propia autonomía.

La formulación del “neoplasticismo” fue conseguir la verdadera visión de la realidad, es decir, de lo esencial. A partir de 1917, las creaciones de Mondrian se convierten en una concatenación de resoluciones plásticas intentando siempre “ir más lejos” a través del uso exclusivo de colores primarios, de la línea recta y del valor simbólico basado en la bipolaridad de conceptos tales como los que expresó en la ecuación: “*Vertical = hombre = espacio = estática =*

armonía; horizontal = mujer = tiempo = dinámica = melodía<sup>30</sup>. A partir de estos planteamientos espirituales, Mondrian crea sus abstracciones geométricas que recrean sobre el lienzo la armonía universal pura. Para los demás artistas del movimiento "De Stijl", el reduccionismo formal de la estética neoplasticista está menos teñido de sentido místico. En 1925 introdujo el rombo en sus composiciones, quizás en contraposición a Van Doesburg, el cual utilizó la diagonal y proclamó su *Manifiesto del Elementarismo*<sup>31</sup>.



19. Mondrian. *Planes de color en oval*, 1914.



20. Van der Leek. *Composición geométrica II*, 1917.

<sup>30</sup> El interés de Mondrian por la filosofía, y en particular por los escritos teosóficos del matemático M. H. J. Schoenmackers, constituyen la raíz de la que surgió la nueva estética neoplasticista. En 1916, Schoenmackers publicó "La nueva imagen del mundo" en la que había señalado que "los dos extremos absolutos fundamentales que conforman nuestro planeta son: la línea de fuerza horizontal, es decir, la trayectoria de la tierra alrededor del sol, y el movimiento vertical y profundamente espacial de los rayos, que tiene su origen en el centro del sol". Schoenmackers caracteriza la naturaleza como poseedora de un contenido esencial, que se expresa mediante la intersección de dos fuerzas, de dos líneas: la vertical y la horizontal, que en definitiva simbolizan de forma absoluta la vida y la muerte, el día y la noche, el hombre y la mujer. Este mismo simbolismo absoluto se encuentra también en los tres colores primarios (amarillo, rojo y azul) y en los neutros (blanco y negro).

<sup>31</sup> El Elementarismo oponía la relación equilibrada del neoplasticismo a la contracomposición, sin equilibrio, basada en la diagonal y en la disonancia de colores.

*“Lo característico y distintivo de la abstracción geométrica es la necesidad que desde los supuestos de nuestro organismo sentimos en ella. La abstracción geométrica no dependía ni de las cosas del mundo exterior ni del mismo sujeto contemplador. Era para el hombre la única forma absoluta concebible y alcanzable.”<sup>32</sup>*

Pero la abstracción cromática mediante superficies geométricas de color se desarrolló a partir del cuadro de Mondrian *Broadway Boogie Woogie* (fig. 21). Donde el artista descompone por primera vez su rigurosa estructura de superficies cromáticas, y aporta referencias entre música y color. Las rígidas estructuras cromáticas se relegan a un segundo término a favor de unas oscilaciones energéticas de color que saltan a la vista. Estas oscilaciones de color se originan de las relaciones de tensión entre los puntos de color rítmicamente ordenados y las superficies cromáticas produciendo efectos de vibración.

Entre los “jóvenes maestros” por haberse formado en la Bauhaus destacaría el pintor Josef Albers (1888-1976), aferrado a la abstracción geométrica. Sus investigaciones teórico-prácticas sobre el color vieron la luz en 1963, con la publicación de su libro *La interacción del color*.<sup>33</sup>

Albers postula unos nuevos conceptos de realización artística en su obra *Homenaje al cuadrado* (Fig. 22), al crear una relación de dependencia creativa de las superficies de color cuyas formas cuadradas están encajadas unas dentro de otras, y transmitiendo profundidad perceptiva.

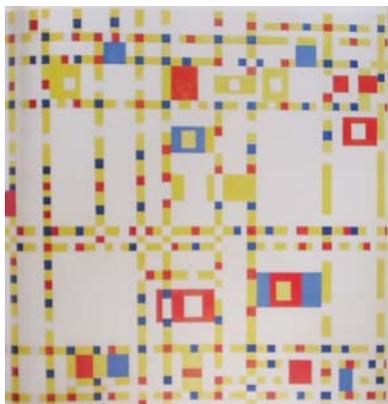
Los estudios centrados en torno al arte abstracto, en la vía del denominado arte “concreto” por ser una producción constructivo-

---

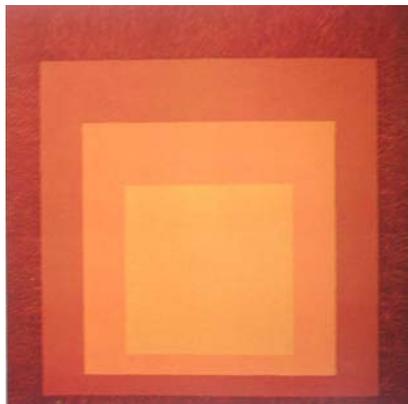
<sup>32</sup> Worriger, W. *Op. Ci.* p.49.

<sup>33</sup> Josef Albers, *La interacción del color*. Ed. Alianza Forma. Madrid. 1984.

abstracta propiciaron una investigación del cromatismo en pintura, en especial de los efectos de visión físico-óptica.



21. Mondrian. *Broadway Boogie-woogie*, 1942-43.



22. Albers. *Homenaje al cuadrado "desde el suelo"*, 1954.



23. Arp/Taeuber. *Vertical-Horizontal con elementos de objetos*, 1919.



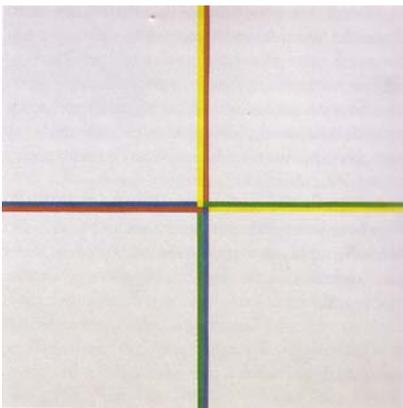
24. Scully. *Grid, (rejilla)* 1973.

En 1916, Jean Arp se convirtió en uno de los fundadores del revolucionario movimiento dadá en Zurich, y su mujer Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) (fig. 23), pintora suiza fue una de las primeras representantes de la abstracción geométrica. Fundaron en 1931 el grupo Abstracción-Creación. A partir de allí su estilo avanzaría hasta alcanzar formas de marcada vitalidad rítmica y

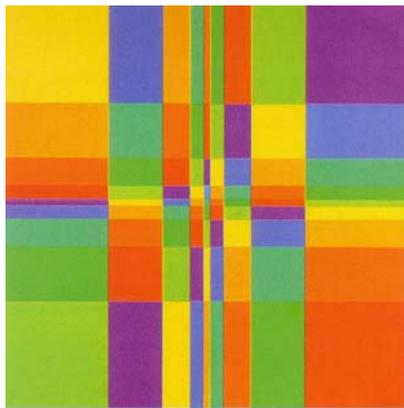
melódica en un proceso creativo que se extendió a lo largo de numerosas pinturas, collages, tapices, diseños gráficos, esculturas y relieves. Su semejanza con algunas obras de Scully, hace pensar en una marcada influencia (fig. 24).

Respecto a las nuevas realidades de la pintura abstracta, hay que mencionar a otro grupo, los “Concretos de Zúrich”, entre los cuales estaban Max Bill (1908-1994), Paul Lohse (1902-1988) y Camille Graeser (1882-1980), (figs. 25, 26 y 27)

Para Bill, no había una línea divisoria clara entre las Bellas Artes y las Artes Aplicadas. Su obra fue inspirada por su fascinación por los números. Su encanto estético procede de la armonía de las relaciones exactamente equilibradas de forma y color. Para el artista una configuración estética era el resultado del pensamiento matemático; un juego mental. Bill llevó las ideas de la Bauhaus a su conclusión lógica. Para él, el arte ya no era el acto creativo de un individuo, sino como Scully, el medio para la finalidad superior de diseñar un entorno más humano.



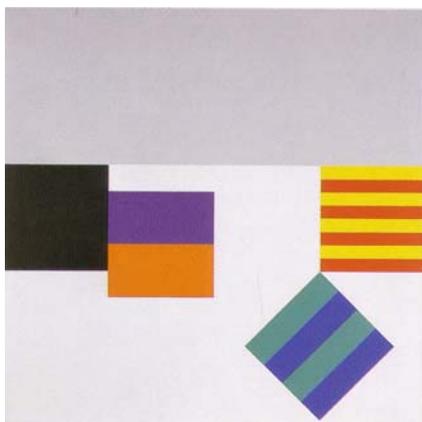
25. Bill. *Cuatro colores dobles*, 1967.



26. Lohse. *9 secuencias verticales de color con densidad creciente horizontal y verticalmente*, 1955-69.

Richard Paul Lohse (1902-1988) (fig. 26), que desde 1942 se concentró de forma exclusiva en los campos de color orientados perpendicularmente, es el más riguroso de los artistas concretos que siguieron al constructivismo.

La construcción de una pintura basándose en los principios geométricos también fue seguida por Camille Graeser (1882-1980) (fig. 27), que como Kandinsky hablaba del “sonido musical” de un cuadro, que sólo se podía conseguir a través de la proporción, y los valores del color, la forma y la línea.



27. Graeser. *Traslocación II*, 1969.



28. Nicholson. *Febrero de 1959, (media luna)*, 1959.

En Ben Nicholson (1894-1982) (fig. 28), los motivos se reducen a unas pocas formas básicas: rectángulo, círculo y, a veces, la forma abreviada de un cántaro o jarra. El “lirismo geométrico” de Nicholson se nutre de la tensión formal entre la línea recta y la curva, entre la configuración abstracta artificial y el fragmento del mundo visible. Su paleta es atenuada; sus composiciones, inspiradas en formas musicales y arquitectónicas, están realizadas en muchas ocasiones en blanco sobre blanco o gris sobre gris, esto también puede verse en la última etapa de Scully. A veces, también convierte el plano

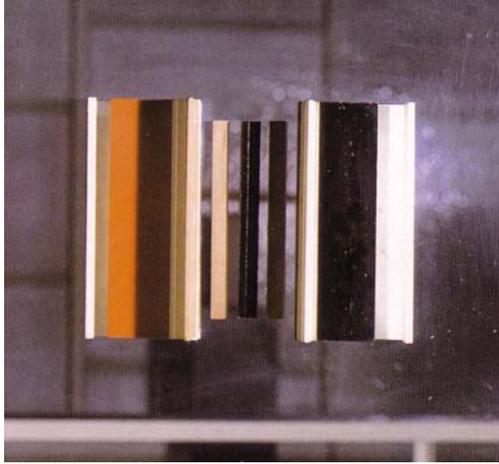
pictórico en bajo relieve y enfatiza el juego de luces y sombras. Este mundo de imágenes se basaría en la experiencia visual libremente traducida. Con independencia de los colores y formas “naturales” se manifestaría en pintura sobre la tela, la propia creación del artista, una “nueva realidad”.

El desarrollo del arte abstracto después de la guerra partió de una objetivación purista basada en la forma calculada matemáticamente, pasando por un reino autónomo de signos llenos de recuerdos de la naturaleza, para llegar finalmente a una representación de sentimientos y sensaciones subjetivas, reflejos mentales de las experiencias de la realidad del artista: un arte expresionista abstracto, que culminó en l'art informel en Europa y la pintura de acción o *action painting* en los Estados Unidos.

La poderosa abstracción expresiva de Pierre Soulages (1919) (fig. 29), caracterizada por el uso de una espátula especial, con la que el artista aplicaba franjas enormes de un negro brillante a la manera de Edouard Manet (1832-1883) sobre fondos monocromos, a menudo claros, que sugieren un espacio ilimitado, con lo que conseguía impresionantes efectos de contraste, al igual que Scully. Soulages mostró su mágico dominio de los negros, en contraste con la claridad del fondo, como Manet. El tratamiento de la luz puede considerarse impresionista, pero su búsqueda de la luminosidad se yuxtapone al estudio de las superficies de color, de los contornos y de las texturas, la soltura de la pincelada, sin ningún titubeo, con esa maestría con la que el artista con pocos pero acertados toques, lograba captar y transmitir lo esencial.



29. Soulages. *Pintura*, 1953.



30. Pasmore. *Construcción transparente*, 1959-60.

En Inglaterra, la figura más destacada de la pintura del periodo fue Ben Nicholson, pero el pionero de la abstracción pura en su país fue Victor Pasmore (1908-1998) (fig. 30). Que después de seguir los pasos de Bonnard cultivando un sofisticado estilo francés, estuvo bajo la influencia de Piet Mondrian.

## 1.2.2.- La Escuela de Nueva York.

*“La justificación del término “expresionismo abstracto” radica en que la mayor parte de los pintores así denominados siguieron el camino de los expresionistas alemanes, rusos o judíos con el fin de romper, mediante el arte abstracto, con el cubismo tardío. Pero todos ellos arrancaron de la pintura francesa, de la que obtuvieron su sentido fundamental del estilo, y de hecho, aún mantienen algún tipo de continuidad con esa tradición. Y no menos importante: de la pintura francesa obtuvieron su más vívida noción de un arte ambicioso y grande y de la dirección que éste debía tomar en líneas generales en su época.”<sup>34</sup>*

Los integrantes de la Escuela de Nueva York, a menudo se establecen en dos grupos, uno de tendencia más gestual y gráfica: *Action Painting*, o Pintura de Acción; y otro, en el que predomina el interés por el color: *Colour Field*: “pintura de campos de color”. El término *Action Painting* fue acuñado por el crítico Harold Rosenberg<sup>35</sup> en el artículo *Los pintores de acción americanos*, publicado en la revista *Art News* en 1952. Y *American Type Painting*: “pintura de tipo americano”, utilizado por Clement Greenberg<sup>36</sup>, para distinguirla de la pintura europea. Los artistas de este movimiento son

---

<sup>34</sup> Greenberg, C. *Op. Cit.* p. 68.

<sup>35</sup> Harold Rosenberg (1906-1978), crítico estadounidense fue uno de los ensayistas más destacados de la década de los 60 en los ámbitos académicos y periodísticos del Este de Estados Unidos. Desarrolló el concepto de "pintura de la acción" para describir el trabajo de los pintores de la Escuela de Nueva York tales como De Kooning y Pollock. En 1967 Rosenberg escribía regularmente sobre arte para el *New Yorker*.

<sup>36</sup> Clement Greenberg (1904-1994), ha sido posiblemente el crítico de arte más influyente de los últimos tiempos. Desempeñó su labor de crítico en revistas como *The Nation* y *Partisan Review*, hacia los años cuarenta, y más tarde en *The New York Times*, *Art Forum* o *Arts Magazine*.

figuras de acentuada individualidad que han repercutido de forma vital en la pintura de Scully.



31. Kline. *Nueva York*, 1953.



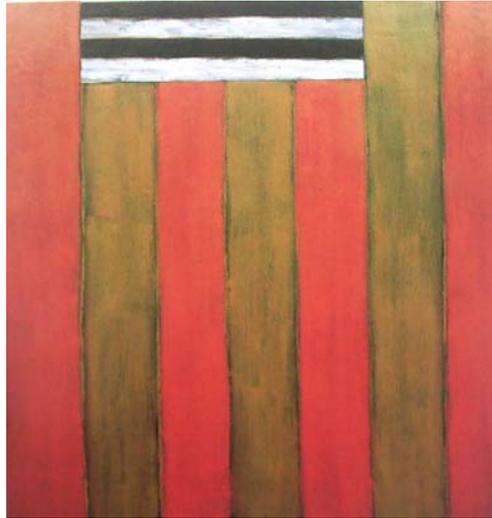
32. Scully. *Small Barcelona Painting 1.29.99*, 1999.

La gran vitalidad de la Pintura de Acción, su dramatismo y patetismo, llegaron a su máxima expresión en los cuadros de gran formato en blanco y negro de Franz Kline (1910-1962) (fig. 31), cuya pincelada posee la misma gestualidad y fuerza que las de Scully (fig. 32), así como los blancos matizados, unas veces transparentes, dejando ver el color que está detrás, y otras empastados o manchados ligeramente, alcanzando así una riqueza tonal.

Robert Motherwell (1915-1991) (fig. 33, 35), pensaba que las leyes del arte tenían primero, un carácter ético y, sólo en segundo término, estético. Su larga e impresionante serie de *Elegías* dedicada a la República Española. Y es de destacar la gran similitud que poseen ciertos cuadros de Scully con la pintura de Motherwell, como *Pequeña cárcel española*, 1941-44 (fig. 33). La disposición de las franjas torcidas, el color y las texturas de la pincelada, así como los matices del blanco, recuerdan indiscutiblemente a sus composiciones (fig. 34).



33. Motherwell. *Pequeña cárcel española*, 1941-44.



34. Scully. *South Eagle*, 1983.



35. Motherwell. *Elegía por la república española*, 1965-67.



36. Hofmann. *Veluti in Speculum*, 1962.

Hubo un puente, una conexión directa entre el expresionismo europeo y americano, en la persona y la obra de Hans Hofmann (1880-1966) (fig. 36). Sus composiciones también están marcadas por la facultad generativa del color para determinar la forma. Fue al entrar en contacto con Henri Matisse (1869-1954) y, sobre todo, con Kandinsky, cuando Hofmann encontró su estilo personal, que culminaría con lo que él denominaba “empuje y atracción” de los

colores, la capacidad de las formas coloreadas yuxtapuestas de evocar el espacio, y la de las corrientes de energía que surgían de ellos de superar virtualmente los límites del cuadro.<sup>37</sup>

Así las reflexiones teóricas del pintor Max Bill sobre la multiplicidad de relaciones de color en el cuadro hacen que se evidencie el diseño de aquellas concreciones artísticas que se producirán con la pintura Colour Field y el Op Art.

*“La limitación sin límites fijos, la multiplicidad que no obstante forma una unidad; la homogeneidad, que por la sola presencia de un acento se modifica; las vibraciones y los resplandores de partículas de color yuxtapuestas, el campo de fuerza compuesto de múltiples variables, las paralelas que se cortan, y la infinidad que se vuelve sobre sí misma como el presente, y al lado otra vez el cuadrado en toda su firmeza, la recta que no se ve turbada por la relatividad, y la curva que en cada uno de sus puntos forma una recta, todos estos hechos que aparentemente no tienen nada que ver con las necesidades diarias de los hombres son de gran trascendencia a partir del momento en el que se convierten en arte.”<sup>38</sup>*

La pintura Colour Field, cuyos representantes más destacados fueron Clifford Still, Barnett Newman (1905-1970), y Mark Rothko (1903-1970), así como sus predecesores Ad Reinhardt (1913-1967), Frank Stella (1936), Ellsworth Kelly (1923), Kenneth Noland (1924) y Morris Louis (1912-1962). Se caracterizó por la participación absoluta del color mediante la aplicación de una capa fina que evitaba las ilusiones espaciales y que acentuaba todo lo superficial, utilizando formatos muy grandes. Se intentó hacer perceptible como alternativa

---

<sup>37</sup> Scully al igual que Hofmann, admite estar influido por Matisse, al cual le ha dedicado diversos homenajes en sus obras. En la conferencia del IVAM, 2004.

<sup>38</sup> Max Bill: La manera matemática del pensamiento en el arte de nuestro tiempo, trabajo N° 3, marzo 1949. Recogido en: THOMAS, K. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX, Ed. del Serbal, Barcelona, 1988. p. 199.

a la sensación óptica del dripping<sup>39</sup> gestual, la calidad tonal del color en graduaciones de superficies cromáticas claramente definidas. Se trata de la pintura *Hard-edge*<sup>40</sup>.



37. Newman. Adán. 1951-52



38. Reinhardt. Nº 107.  
1950

Barnett Newman (fig. 37), trabajó con grandes áreas de color uniforme, rotas o interrumpidas por bandas verticales alternadas, que fijan cada color dentro de unos límites estrictos evitando cualquier modulación de mezcla en el ojo del espectador.

Ad Reinhardt (fig. 38), muestra en sus espacios simétricos el valor expresivo del color por sí mismo, en la máxima densidad. La originalidad de este experimento pictórico con el color se basa en la

---

<sup>39</sup> Mediante oscilaciones pendulares se deja chorrear la pintura desde un recipiente perforado sobre un lienzo extendido en el suelo. Este procedimiento exige la actuación automática simultánea del artista excluyendo la reflexión estilístico-formal. Glosario de términos técnicos en: *Ibidem* p. 14

<sup>40</sup> Tendencia dentro de la pintura Colour Field que dispone cada superficie de color en formas claramente definidas, casi siempre geométricas, separando una de otra mediante contornos más o menos precisos. *Ibidem* p.16.

representación de superficies de un solo color como expresión visible del no-color. La posibilidad de poder realizar la negación absoluta mediante la concreción de la total ausencia de colorido supone para Ad Reinhardt una fuente de ideas metafísicas en el sentido del cuadrado negro suprematista de Malevich:

*“El arte no debe de ser una comodidad ni una ocupación. El arte no es el lado espiritual de los negocios. La única medida del arte es su unicidad y belleza, adecuación y pureza, abstracción y solución. Lo único que puede decirse sobre el buen arte es la falta de aliento, de vida, de muerte, de contenido, de formas, de espacio y de tiempo. Todo esto es siempre el objetivo del arte.”<sup>41</sup>*



39. Still. *Sin Título*, 1964.



40. Rothko. *Magenta, negro y verde sobre naranja*, 1949.

Clyfford Still (1904-1980) (fig. 39), configuró a mediados de la década de los cuarenta, su tema más característico: amplios campos de color de textura densa y áspera, con puntos vacilantes, sinuosos,

---

<sup>41</sup> Jürgen Claus: *El arte Hoy*, Hamburgo. 1965. *Ibidem* p. 199-200.

como desgarrados, a menudo periféricos, por los que emergen acentos sombríos o brillantes que surgen del fondo.

Mark Rothko (1903-1970), que hacia finales de los años treinta y principios de los cuarenta tuvo interés hacia el mundo primitivo, elaborando una pintura de formas biomórficas que emergen entre registros horizontales, empezó entre 1947 y 1950, a configurarse un estilo propio, una pintura abstracta que da un papel primordial a las áreas de color (fig. 40). La composición se reduce a unos rectángulos de contornos difusos que parecen flotar sobre un fondo cada vez más reducido. En muchas obras la luminosidad del color y los efectos atmosféricos, unidos al gran tamaño, crean un ambiente contemplativo y místico que tiene su expresión más coherente en la capilla que pintó hacia 1965-1967, para una organización religiosa de Houston, en Texas.

En los últimos años, trabajaba la sutileza de matices casi imperceptibles entre negros y grises.

Rothko, es la principal influencia para Scully, como afirma en un texto publicado por primera vez en el *Times Literary Supplement*:

*“El hecho es que figura y fondo, cielo y mar, todas las experiencias vividas por el artista y todas las historias que él quería explicar se encuentran concentradas y destiladas en rectángulos que tienen la solemnidad de las piedras del Stonehenge y lo trágico evanescente de los cielos y las marinas de Turner, [...] Un fervor moral o ético puede conducir a un artista a la simplicidad formal y algunas veces a una pintura desnuda, como es el caso de Mondrian. De un lado, Rothko es austero y geométrico; pero por el otro está obsesionado por una desesperación sensual, un desconuelo entendido como un abrazo físico y melancólico. En la pintura de Rothko nada es nítido, nada es seguro y nada es definitivo. Con tristeza y constancia, trabaja contra la muerte de su propia luz, fenómeno que no puede conjurar ni con sus rojos, naranjas, amarillos y azules radiantes. Con el uso que él hace del negro y del gris hacia el fin de su vida, yo no veo*

*tanto la sumisión de una imaginación sensual como la aceptación de su propio encerramiento y fin. La vida acompaña al arte y el arte refleja el curso de la vida, tan inseparables como un cuerpo y su sombra*<sup>42</sup>.

Mediante dicha afirmación, aunque hable sobre la pintura de Rothko, está opinando de su propia obra. Sin embargo, con respecto al sentimiento y la emoción pictórica, Scully reinventa ese anhelo espiritual que está buscando gran parte del arte occidental. Uno y otro coinciden en su concepción abierta de la composición, el carácter sonoro de los colores, su vibración visual y la decisión de poner la pintura en finas capas, una sobre otra, serenamente.



41. Louis. *Seal*, 1959.

Artistas como Morris Louis (fig. 41) y Kenneth Noland (fig. 45) de una generación posterior, adoptaron la técnica de Helen Frankenthaler<sup>43</sup>, desarrollándola hacia la pintura Colour Field. Aquí el

---

<sup>42</sup> Sean Scully, *Mark Rothko. Corps de Lumière*. Ed. L'Échoppe, París, 1999, p. 8. Una primera versión inglesa de este texto fue publicada en el *Times Literary Supplement* del 6 de noviembre de 1998.

<sup>43</sup> Helen Frankenthaler (1928) procede de la esfera de influencia de Hans Hofmann. Esta artista desarrolló una versión muy personal del action painting, que fue menos dramática que la de sus predecesores. Una tendencia lírica,

medio del óleo adquiere una sorprendente transparencia, fluye casi con la misma libertad que la acuarela y aparece inmaterial y bañado de luz incluso en los grandes formatos.

Así sus pinturas, formadas por bandas de color verticales, translúcidas y entreveradas, son conocidas como *veils* o veladuras (fig. 41). Este juego de veladuras coincide en cierta manera con Scully, es el hecho de poner color sobre color. Sus primeras pinturas después de su irrupción, son capas de cambiantes matices y tonos.



42. Louis. *Alpha pi*, 1961.

43. Scully. *Sin Titulo*, 1969.

Ambos artistas combinan también, (uno en el período final de su actividad pictórica, y el otro en sus inicios) (fig. 42 y 43), con una serie de pinturas en franjas de color, generalmente de ancho apenas diferente, reunidas a cierta distancia de los costados de la tela. Pero, en su estricto paralelismo, las líneas de color parecen inertes y esto es cierto aun cuando, en tres pinturas de esta serie, las franjas cruzan diagonalmente a través de la tela. Inercia, estricto paralelismo e impulso constructivo eran las características que Louis compartió con otros pintores abstractos postpictóricos.

---

así como sugerencias de cosas observadas, especialmente paisajes, dominaron en su obra desde el principio. También inventó una técnica que demostró ser fundamental para la pintura americana más allá del expresionismo abstracto: la técnica *soak stain*, en que la pintura se coloca sobre una tela sin imprimación. Esto permitió a la artista unificar el color y el soporte, el contenido y la forma, en una estricta bidimensionalidad.

La pintura de Kenneth Noland es más rigurosa y geométrica que la de Louis y Scully. Dispone con mezclas luminosas y pastosas rayas ordenadas en rectángulos, círculos o en forma de V que siguen más allá del borde del cuadro hasta el infinito. Desarrolla una técnica específica de la aplicación del color. Las rayas de color no se pintan, sino que la tela es coloreada superficialmente de manera que el gesto del proceso pictórico queda por completo excluido y el color puede concebir pistas sobre la superficie que solamente están demarcadas por el color o el no-color (negro). En algunas pinturas de Scully, podemos observar ese mismo tratamiento, respecto a la limitación de la franjas, las tintas son planas y no se percibe la pincelada.



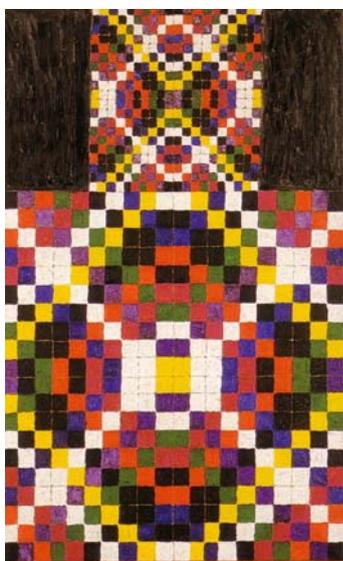
44. Johns. *Target with Plaster Casts*, 1955.



45. Noland. *Turnsole*. 1961.

El primer motivo importante en la obra de Noland tiene la forma de diana con anillos concéntricos en diferentes tonos (fig.45). Los cuadros compuestos sobre este principio son de fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. En ellos, esta forma fue usada, no como Jasper Johns (fig.44) con una deliberada intención de aludir

a su banalidad, sino como medio de concentrar el efecto del color. A menudo estas dianas parecen girar contra el fondo de la tela sin marco, efecto producido por el teñido irregular en sus bordes. Estas telas, como las pinturas tardías en franjas diagonales de Louis, tienen relación con algunos cuadros de Mondrian, donde la tela está diseñada para ser colgada diagonalmente. El color se reduce así a su más simple relación, y es abandonada toda pretensión de composición.



46. Jensen. *Esfinge del sur*,



47. Held. *Sin Título*, 1960.  
1960.

Los logros de los artistas del Colour Field sacaron a la luz a muchos otros artistas anteriormente poco conocidos. El principal entre los de más edad fue Alfred Jensen (1903-1981) (fig. 46). Los campos de color de tonos potentes y delicadamente articulados combinan la pintura con los juegos intelectuales y los principios numerológicos. Así, demostró un método de unificación característico del sistema vigesimal creado ancestralmente por chinos y mayas. Los sistemas antiguos del calendario, el borde del sol que reaparecía, han sido una

fuerza de sus estructuras concretas y simbólicas del número. Su uso está gobernado por la dualidad y la oposición de las estructuras del número impar y par.

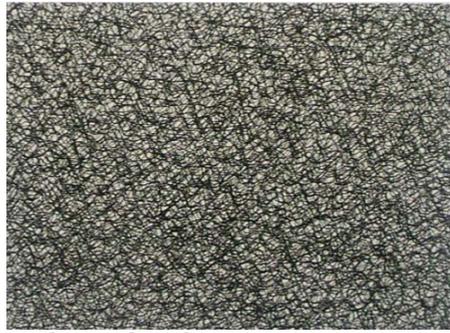
Entre los pintores más jóvenes influidos por el enfoque del Colour Field también destaca especialmente Al Held (1928-2005) (fig. 47). Scully en sus pinturas en forma de damero, mezcla la estructura de Jensen, con la pincelada de Held.

Pero en la pintura americana también existió una cierta sensibilidad, que se manifestó fundamentalmente clara en la obra de Marc Tobey (1890-1976) (fig. 48). Su pintura se opone al frenesí expresivo típico de los artistas de la action painting. Tobey no es un pintor de acción, sino de meditación, lo que le diferencia de la mayor parte de los pintores del momento.

Partiendo del conocimiento profundo del arte de Extremo Oriente que le proporcionaron diversos viajes, en los años treinta se interesa por la caligrafía oriental -los signos-, a los que despoja de su significado tradicional, para quedarse sólo con ellos, haciéndose así repetibles hasta el infinito y dando lugar a una trama o laberintos filiformes, casi iguales. Su meta era armonizar las culturas oriental y occidental. En la primera etapa artística de Scully, se evidencian ciertas similitudes con estas obras, en las que se aprecia claramente una especie de *horror vacui* que llena la imagen de pequeños símbolos realizados a bolígrafo (fig. 49), que forman tramas casi idénticas a las de Tobey.

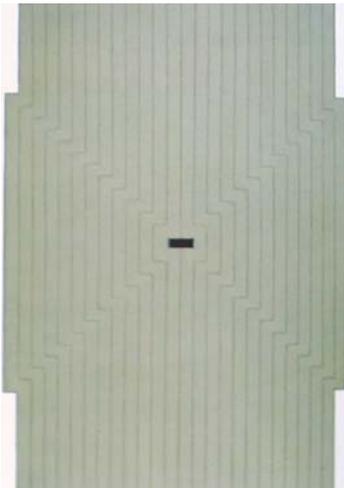


48. Tobey. *Cosecha*, 1958.  
(detalle).



49. Scully. *Sin Título*, 1969.

En las pinturas de Frank Stella (1936) (fig. 50), se encierra en cada superficie de color un estrecho espacio vacío (línea en blanco), fondo de la tela como zona neutral entre color y color. Desarrolló inicialmente pinturas negras en bandas paralelas que parecen estar generadas por el grosor del bastidor, luego a partir de 1967, fue seleccionando colores artificiales, metálicos, iridiscentes, subrayando la calidad artificial de la pintura, al tiempo que los formatos de geometría irregular acentuaban su carácter como objeto.

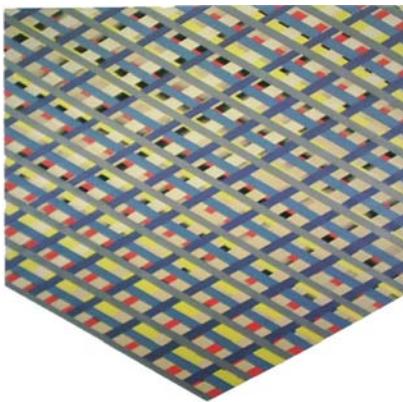


50. Stella. *A una profundidad de unas seis millas*, 1960.

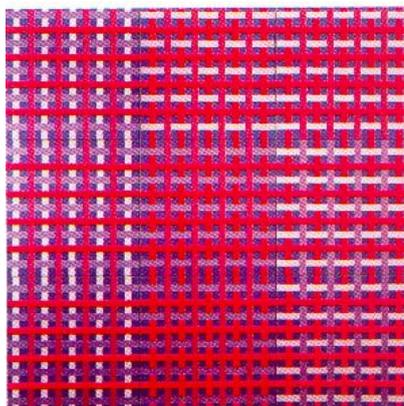


51. Stella. *Hyena Stomp*, 1962.

Con ello Stella alcanza la tridimensionalidad de sus pistas de color. Sus propiedades perspectivas llegan a desarrollarse libremente de manera que las superficies se distribuyen en diferentes zonas. Sus obras presentan a veces la estructura de un puzzle, cuyas piezas encajan las unas con las otras a base de triángulos (fig. 51). Scully también utilizó en los años setenta una estructura modular, trabajada mediante tintas planas, que separan definitivamente los distintos campos de color (fig. 52 y 53).



52. Scully. *Overlay 2*, 1973.



53. Scully. *Red Composite*, 1974.

Este empleo de paneles modulares, que tanto utilizó Scully en sus inicios (fig. 55), ha caracterizado también obras de Ellsworth Kelly (1923) (fig. 54). Kelly se formó en Boston y París, su estancia en la capital francesa, entre 1948 y 1954, le puso en contacto con las formas biomórficas de Arp y las pinturas y paneles recortados de Matisse, ambas presentes en sus collages y pinturas que muestran formas geométricas muy simples de bordes netos y colores puros. También construyó paneles de aluminio pintados, yuxtapuestos en distintas direcciones. Sus cuadros “minimalistas-concretos” fueron pintados mucho antes de que se acuñaran los términos para describir estos estilos. Un rasgo fundamental en su pintura es su renuncia a

todo contenido referencial. El cuadro, reducido a una superficie pintada y su soporte, se representa a sí mismo. La pintura y el tema son una unidad.



54. Kelly. *Dos paneles amarillo rojo*, 1968.



55. Scully. *Hidden Drawing 2, (dibujo cambiante 2)*, 1974.

### **1.2.3.- Pop Art.**

Las bases del pop-art nacen tanto del interés que manifestaron algunos artistas de la vanguardia londinense por las imágenes de los objetos de uso corriente de la civilización urbana, dirigidas por los medios de comunicación de masas. Como por el deseo de acercar el arte al público frente al estilismo que había caracterizado hasta entonces el arte de vanguardia. Paralelamente a la evolución del Pop Art en Inglaterra, en los años cincuenta en EE.UU., Jaspers Johns (1930) y Robert Rauschenberg (1925) reintrodujeron en la pintura dominada por el lirismo del expresionismo abstracto, la representación de objetos reales y familiares, recurriendo sistemáticamente a los objetos industriales convirtiendo sus imágenes en los símbolos característicos de la cultura norteamericana. La rehabilitación de imágenes tomó en ellos las formas más variadas, Tom Wesselmann (1931) extrajo sus temas de la vida cotidiana, Roy Lichtenstein (1923-2003), se inspiró en el lenguaje de las tiras de cómic y Andy Warhol (1928-1987) basó la fuerza de sus imágenes en la repetición de un tema de lo más banal y cotidiano posible.

Otro artista de la generación del pop-art, fue Keith Haring (1958-1990), cuya base artística fue el cómic, los dibujos animados y los brillantes y resplandecientes fenómenos de la cultura de masas.

En España, el pop-art tuvo una presencia minoritaria, aunque esta estética es patente en la obra de diversos artistas. En primer lugar, destaca el Equipo Crónica, formado en 1964 por Rafael Solbes, Manuel Valdés y Juan Antonio Toledo. Fundado sobre la base de un realismo pictórico influido por el Pop Art, el Equipo Crónica emprendió una crítica de las imágenes de la cultura contemporánea con una marcada voluntad política, el pintor Arroyo, también siguió

este estilo. Por su parte Gordillo anunció con su serie "Cabezas", su adopción al pop-art como método para caricaturizar a la sociedad de consumo.

Pero el Pop Art fue más que nada, un corte conceptual con la estética anterior europea, epígono del vanguardismo. Aunque valoraba lo nuevo, no era vanguardia; no concebía el arte como conocimiento, ni como revolución y no iba dirigido a una élite en particular.

*“Andy Warhol estaba profundamente vinculado a la deshumanización de la cultura y la encarnó, y realmente se convirtió en parte de ella.[...] Hizo posible para toda una generación, y muchas generaciones de artistas que le han seguido, ser aliviados de la carga, del peso de la creación del arte. Para mí es el peso de la creación del arte lo que lo hace tan interesante. Soy el polo opuesto a Warhol.”<sup>44</sup>*

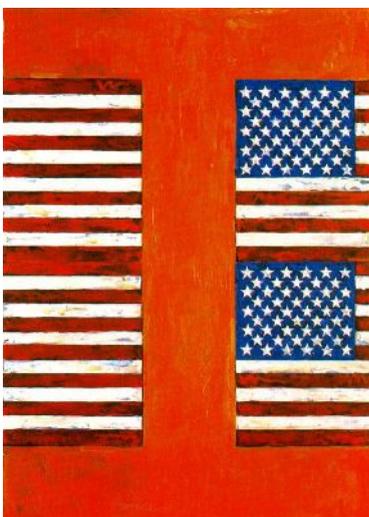
Con dicha afirmación, está claro que el Pop Art y en especial Warhol, ha sido una influencia negativa para Scully. Un arte superficial que aunque representa figuras reconocibles, deshumaniza la cultura, y la convierte en algo sin alma, vacío y mecánico.

De todos los artistas relacionados con el Pop, sólo Jasper Johns (fig. 56), ha sido una innegable influencia para Scully. Pintor, escultor y artista gráfico, ha representado un papel muy importante en el desarrollo del arte de mediados del siglo XX en Estados Unidos. En 1954 comenzó a pintar obras de un modo radicalmente diferente al expresionismo abstracto que dominaba la escena artística estadounidense en aquel momento. Sus obras se centraban en temas

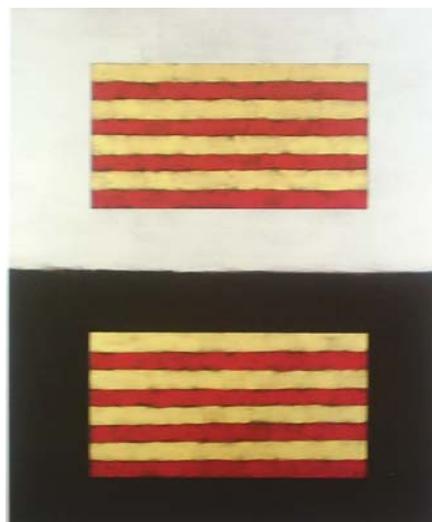
---

<sup>44</sup> Parte de una entrevista inédita en España, realizada por Eric Davis del Journal of Contemporary Art, Nueva York, en 1998. Que aparece en esta tesis, en el capítulo 5.

tan conocidos como dianas, banderas estadounidenses, números y letras del alfabeto. Pintaba con objetividad y precisión, aplicando gruesas capas de pintura de modo que el propio cuadro se convirtiera en un objeto y no sólo en la reproducción de objetos reconocibles. Esta idea de arte-como-objeto se convirtió en una poderosa influencia en la escultura y la pintura posteriores; solía integrar objetos tridimensionales a sus pinturas, al igual que Robert Rauschenberg. Hacia finales de la década de 1950 sus obras comenzaron a mostrar una composición más libre y suelta. En algunas añadía objetos reales sobre el lienzo, como reglas y compases. Aunque forma parte del Pop Art, técnica y compositivamente sus cuadros guardan relación con la abstracción. La frontera entre la realidad del objeto representado y la realidad de la representación se desvanece.



56. Johns. *Dos banderas sobre naranja*, 1986.



57. Scully. *Stare Red Yellow*, (*mirada fija roja y amarilla*), 1997.

La bandera americana de Johns, no contiene un significado profundo ni metafórico más allá de lo que ya trasmite. Pero, a la vez, la bandera se convierte en parte de una pintura abstracta. Algunas obras de Scully tienen indiscutibles semejanzas con las de Johns, los

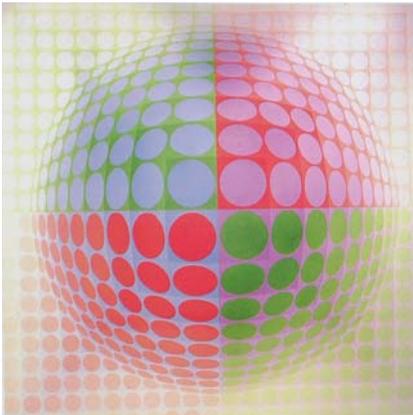
insets a modo de banderas, el tratamiento del color, los fondos y la textura de las pinceladas, hacen dudar de quién es quién (fig. 56 y 57). Tanto Johns como Scully, confirman de una forma nueva y muy personal que el gran arte no depende de la importancia o la grandiosidad del tema. Por el contrario, incluso se podría decir que cuanto más humilde sea el tema más libertad tenemos como espectadores para concentrarnos en la calidad del cuadro. Muchas de las obras de Johns fueron realizadas con encáustica, una mezcla de pigmento con cera caliente, derivada del procedimiento que se usaba en los antiguos retratos coptos de momias<sup>45</sup>. Esta técnica permite una rápida ejecución y facilita la aplicación de una capa tras otra, procedimiento que el artista usa a menudo y que proporciona al cuadro el carácter de un objeto, aunque no se incluyan en él objetos reales. Sin embargo, la paleta y la maestría de la composición indican que es más un pintor que un elaborador de objetos.

---

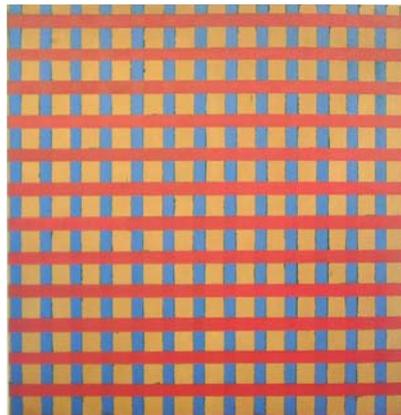
<sup>45</sup> El término copto se presta a confusión en cuanto a su significado. Tradicionalmente se le ha dado un sentido étnico-religioso, identificando con esta expresión a los cristianos egipcios y la cultura desarrollada por estos.

### 1.2.4.- Op Art.

El arte óptico: Op Art, fue una tendencia artística abstracta, que se desarrolló a mediados de los años 60, basada en la composición pictórica de fenómenos puramente ópticos, y fue una gran influencia para Scully, sobretodo en su época más temprana. La exposición presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1965, *The Responsive Eye* (El ojo que responde), marcó el triunfo de esta forma de arte y su rápida extensión a la publicidad, la moda y al grafismo comercial. El Op Art derivado del contraste de colores empleó la sintaxis de estructuras seriadas del constructivismo geométrico para poder hacer visibles los fenómenos de visión fisiológicos al observar superficies de color de intensas vibraciones. El método del tramado en color seriado, desembocó posteriormente en una gran variación de juegos con la alteración de tamaños de unidades superficiales de estructuras.



58. Vasarely. *Vege Pal*, 1969



59. Scully. *Crossover Painting 1*, 1974.

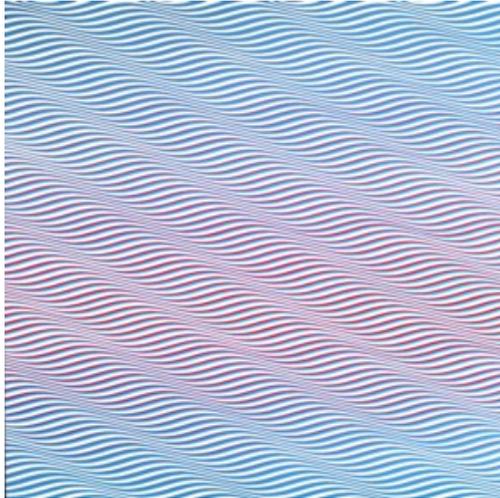
M. C. Escher, aunque no de forma abstracta, ya había experimentado con dibujos paradójicos y ópticamente cambiantes<sup>46</sup>, pero se considera al húngaro Víctor Vasarely (1908-1997) (fig. 58), como el padre del Op Art con sus aportaciones sobre los efectos del color a partir de formas geométricas y de la creación de perspectivas que aportan una ilusión tridimensional.

Vasarely desarrolló el Op Art como un arte de vibración del color a partir de los experimentos cromáticos de la Bauhaus, al aprovechar experimental y estéticamente la vivencia fisiológica visual de un efecto vibratorio mediante el contraste simultáneo del color (positivo – negativo). Este efecto se produce a causa de la pereza del ojo, que no analiza los contrastes regulares de estrechas pistas de color o de pequeñas partículas como tales, sino que percibe una ilusión que sintetiza las líneas de contraste seriadas en un efecto de movimiento espacial. Este contraste ha sido utilizado por Scully en muchas de sus obras de los años setenta (fig.59), el uso de colores complementarios acentúa esa sensación de oscilación.

La artista británica Bridget Riley (1931), es otra figura clave del arte óptico con sus primeras obras en blanco y negro que desarrollan el efecto moaré, y con el posterior uso de bandas de color con intervalos blancos. Vemos como Scully se inspira en Riley (fig. 61), mediante lápices de colores traza líneas onduladas que se repiten formando un espacio sinuoso, que causa el mismo efecto de muchas obras de Riley (fig. 60), aunque de manera más superficial y menos elaborada.

---

<sup>46</sup> Maurits Cornelius Escher (1898-1972), entra de lleno en el concepto de 'arte matemático'. Él mismo manifestaría: 'Con frecuencia me siento más próximo a los matemáticos que a mis colegas los artistas'. 'Todos mis trabajos son juegos. Juegos serios'. Sin duda la parte fundamental de su obra la constituye la división regular del plano.



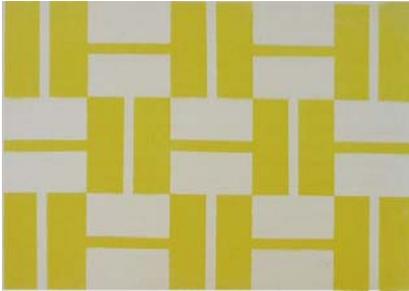
60. Riley. *Cataract 3*, 1967.



61. Scully. *Sin Título*, 1969.

Otro artista francés François Morellet (1926) (fig. 62), basa su trabajo en la combinación y en el azar de las permutaciones y de los cambios. Tramas lineales inspiradas en la técnica y en la ciencia. En 1952 Morellet, adopta un lenguaje geométrico (con influencias de Mondrian, del que se alejará más tarde), utilizando formas elementales que introduce en sus estructuras primarias mediante

sistemas establecidos. Desde 1958 trabaja con los denominados sistemas de azar<sup>47</sup>.

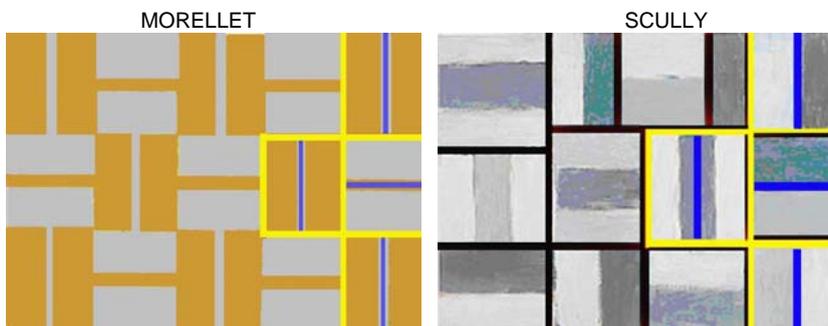


62. Morellet. *Pintura*, 1952.



63. Scully. *Small Barcelona Grey Wall of Light 10.1.00*, 2000.

Vemos como el esquema compositivo de Scully coincide con una de las combinaciones de Morellet (fig. 62 y 63). La disposición de las franjas en grupos verticales y horizontales alternativos es la misma, como puede verse en el esquema compositivo marcado con líneas amarillas (fig. 64). Aunque en la obra de Scully hay desplazamientos de las bandas, que hacen que la imagen no sea simétrica, aportando una especie de “engaño” visual que proporciona (ver en esquema compositivo líneas negras, fig. 64).



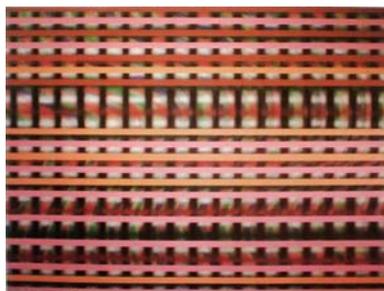
64. Esquemas compositivos realizados, a partir de las obras citadas.

<sup>47</sup> En estos sistemas, el artista ha determinado la estructura de la obra artística dentro de una retícula regular, dejando al azar que determine la repartición de esos elementos plásticos idénticos. Juega con el plano, las elevaciones, los volúmenes contruidos y los espacios.

Las obras de Yaacov Agam (1928) (fig. 65), están divididas por láminas angulares. Sus formas coloreadas cambian al alejarse y al acercarse al cuadro. Se vuelven más anchas y después más estrechas, hasta que la imagen se abre para revelar su aspecto multicolor o se condensa un plano negro y lleno de texturas.

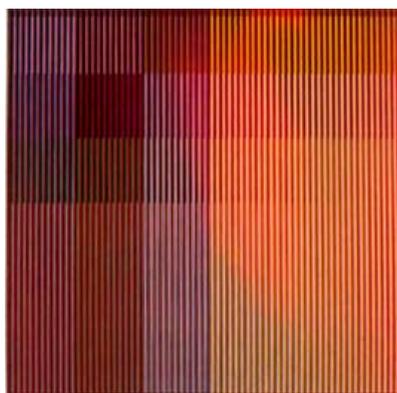


65. Agam. *La vida es una sombra que pasa*, 1969-70.

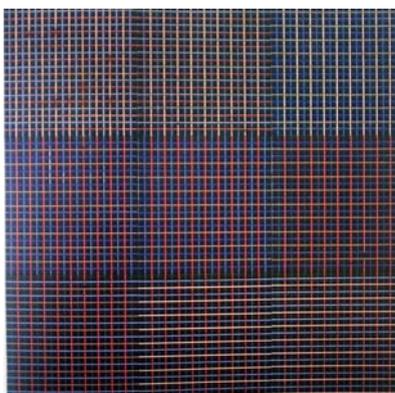


66. Scully. *Shadow*, 1970.

En los comienzos de la pintura de Scully podemos ver algunas semejanzas con la obra de Agam; detrás de las franjas horizontales y verticales se percibe una imagen que contrasta radicalmente con la rectitud de estas, en este caso se trata de trazos ondulados (fig. 66). El resultado final de ambos es muy parecido.

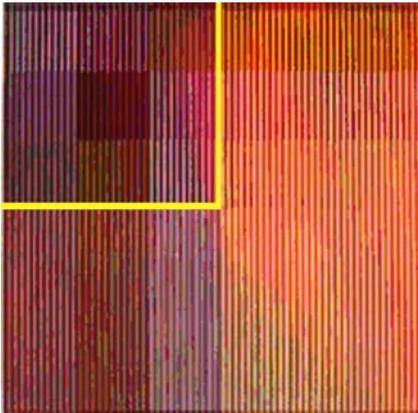


67. Cruz-díez. *Phisicrome 2068*, 1965.



68. Scully. *Black Composite*, 1974.

El venezolano Carlos Cruz-Díez (1923) (fig. 67), utiliza de forma similar los cambios en el punto de vista del espectador y en la luz incidente. En algunas obras de Scully de los años setenta, puede verse el mismo método de trabajo, (fig. 68).



69. Esquema compositivo.

En la obra de Cruz-Díez, puede descubrirse en la parte izquierda superior (ver esquema, fig. 69), una estructura semejante a la obra de Scully: *Black Composite*, (fig. 68). El Minimalismo, nace a lo largo de los años sesenta, directa y figurativa del Pop Art. De esta manera, se

desarrolla una pintura abstracta que limita su potencial expresivo a unas pocas categorías de formas axiomáticas. Es un retorno de la forma a las estructuras primarias, de manera similar a como lo hizo el cubismo a principios del siglo XX. Definitivamente Scully, está vinculado a esta corriente, pero solamente hasta la década de los ochenta, cuando sufre un rechazo hacia esta tendencia y cambia su estilo, haciéndolo menos rígido y formal.

Eusebio Sempere (1923-1985) (fig. 70), estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En 1948 viajó a París, donde descubrió la obra de Wassily Kandinsky, una de sus principales influencias. Sus primeras pinturas, en las que ya se hace patente su interés por lo cinético, recuerdan ciertas composiciones abstractas de Kandinsky, tanto por su energía como por los colores empleados. Uno de los aspectos más interesantes de su pintura es, sin duda, el color. Sempere no utilizó casi nunca colores primarios, ni siquiera secundarios, sino tonalidades de gran sutileza cromática. Su obra

está definida por la linealidad y por la repetición de sus figuras geométricas, buscando efectos ópticos en los que el color contribuye poderosamente a crear el volumen y efecto deseados. Forma y volumen producen un efecto de vibración casi constante en sus obras.



70. Sempere. *Ritmo Lineal*, 1953.

El valenciano, Jose María Yturralde (1942), (fig. 71), Catedrático de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Evolucionó a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta por la escena del arte español, quedando fijado en los manuales como el pintor de la geometría imposible. Algunas de sus obras de aquel entonces son deudoras de las de Victor Vasarely, o Eusebio Sempere. Uno de sus períodos más conocidos fue aquel en que pintó sus “figuras imposibles” –basadas en la falsa perspectiva– y realizó algunos objetos cinéticos, se convirtió en uno de los integrantes del mencionado grupo Antes del Arte –impulsado por Vicente Aguilera Cerni. Pero según señala Juan Manuel Bonet:

*“El antiguo geómetra y antiguo miembro de grupos es hoy un pintor solitario y “sin adjetivos”, que se pone a sí mismo metas cada vez más altas, que desea, por decirlo con la célebre y para mí maravillosa frase rothkiana, “expresar emociones humanas básicas” o, por emplear sus propias palabras, hacer “más que un objeto en sí mismo, un elemento de meditación”.<sup>48</sup>*



71. Yturralde. *Postludio*, 2004.

---

<sup>48</sup> Del escrito realizado por Juan Manuel Bonet, recogido de la pág. Web personal de José María Iturralde: [www.yturralde.org](http://www.yturralde.org)

### 1.2.5.- Minimalismo.

Una representante destacada del Minimalismo, fue Agnes Martin (1912-2004) (fig. 72), de la cual Scully recibe una influencia directa como podemos ver (fig. 73). Sus sensibles pinturas y dibujos en las que las formas abstractas se reducen cada vez más a combinaciones de redes seriales, horizontales o verticales, no sólo tuvieron una gran repercusión en la generación más joven, sino que se anticiparon a las futuras tendencias minimalistas y conceptuales. El soporte determina la forma y la extensión de la superficie pintada; los perfiles pintados son sustituidos por los bordes de las diversas telas más pequeñas agrupadas para formar un conjunto.

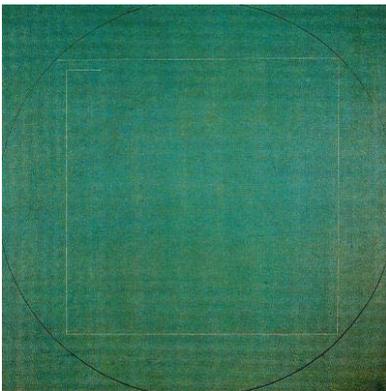


72. Martin. *East River*, 1960.

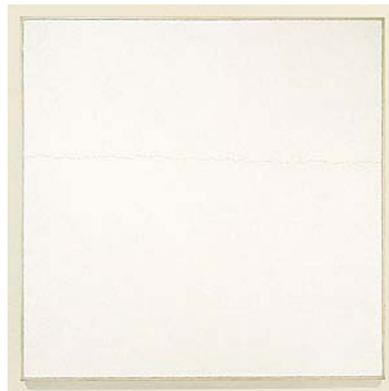


73. Scully. *Overlay 2*, 1974. 76.

El intento de transformar la pintura en un objeto reduciendo radicalmente el elemento de la forma y eliminando el toque personal, dejando sólo una superficie opaca tan lisa como un espejo, adopta una forma extrema en las obras perfectamente ejecutadas de Robert Mangold (1937) (fig. 74). Una gran influencia para Scully al igual que Robert Ryman (1930), (fig. 75).



74. Mangold. *Sin Título*, 1974.



75. Ryman. *Surface Veil III*, 1971.

Mediante su descomposición analítica, la claridad de las aplicaciones y la naturaleza de los soportes del cuadro, de los

materiales, y el límite entre carácter y determinación, Ryman parcela la pintura con un objeto concreto y consigue aún así, una obra de una gran riqueza e identidad propia. Sus obras han demostrado ser las más lógicas entre las de los pintores analíticos. Ya a finales de los años cincuenta producía cuadros blancos que, vistos de forma aislada, no eran nada sensacionales, teniendo en cuenta que incluso representantes del arte informal como Tàpies ya habían trabajado en un estilo similar. El efecto de la textura de la tela se incluyó en el efecto de la superficie blanca pintada. Materiales como acero, aluminio, cobre, fibra de vidrio o cartón, utilizados como soportes, subrayaban el carácter de objeto de las obras.

Raimund Girke (1930-2002) (fig. 76), no fue un pensador analítico como Ryman, ni un abstracto místico y cromático como Brice Marden. Aunque tan tenaz en la utilización del color como lo fue Reinhardt en su fidelidad al negro, las obras del artista alemán no tienen la calidad hermética de las *Pinturas negras* del americano. El blanco de Girke parece expandirse y contraerse, parece abierto, en continuo cambio. Este tratamiento del blanco y su gestualidad indicando la dirección de la brocha, así como la textura final, se manifiesta también en la pintura de Scully (fig. 77), y en el artista inglés Alan Green (1932) (fig. 78).



76. Girke. *Contraste*, 1992.

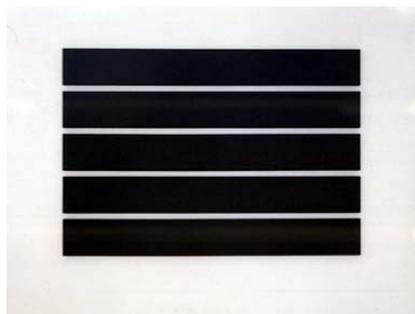


77. Scully. *Solomon*, 1982.

Para Green, un cuadro hecho con medios puramente pictóricos tiene más oportunidades de pertenecer al mundo real que una reproducción de la realidad externa. Considera también que la imagen pintada es un objeto concreto, autónomo.



78. Green. *Check*, 1973.

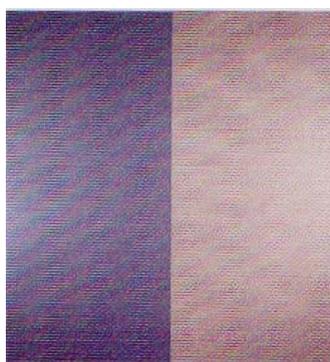


79. Charlton. *Pintura horizontal en 5 partes horizontales*, 1996.

Los paneles contemplativos de Alan Charlton (1948) (fig. 79), son abstracciones radicales de tintas planas. Pero los cromáticos colour field paintings del artista norteamericano Brice Marden (1938) (fig. 80), son un caso completamente diferente. Con sus tonos oscuros, cercanos al negro, de superficies mates y uniformes, que absorben la luz más que reflejarla, el pensamiento de Barnett Newman deja un claro rastro en la obra de Marden.



80. Marden. *D'après la Marquise de la Solana*, 1969.



81. Scully. *Dyptych*, 1976.

Como Newman, Marden propugna una religiosidad sin imágenes. El ritmo de los campos rectangulares, estructuras diagonales o paralelas proporcionales y curvaturas antropomórficas, y la alternancia de matices de color claros y oscuros en su obra corresponden, según el artista, a la sensibilidad humana. Considera también que el papel del artista es el de un mediador entre el hombre y las fuerzas invisibles y místicas que se encuentran detrás de todas las cosas.

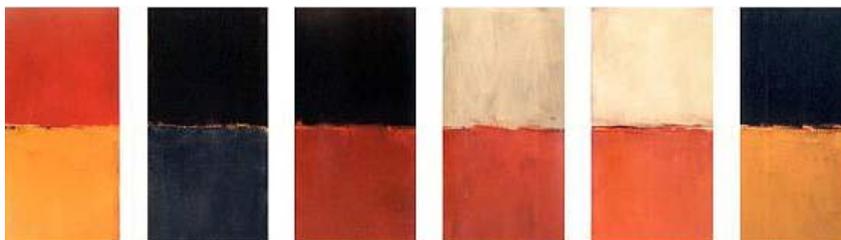
El cálculo racional y la sensibilidad religiosa se mezclan en su pensamiento y en su obra. Scully realizó algunas obras, dípticos y trípticos que reflejan ese mismo estado de emocionalidad del individuo (fig. 86), utilizando la misma gama tonal y el mismo tipo de superficies lisas y mates.



82. Palermo. *Puntos de la brújula I*, 1976.

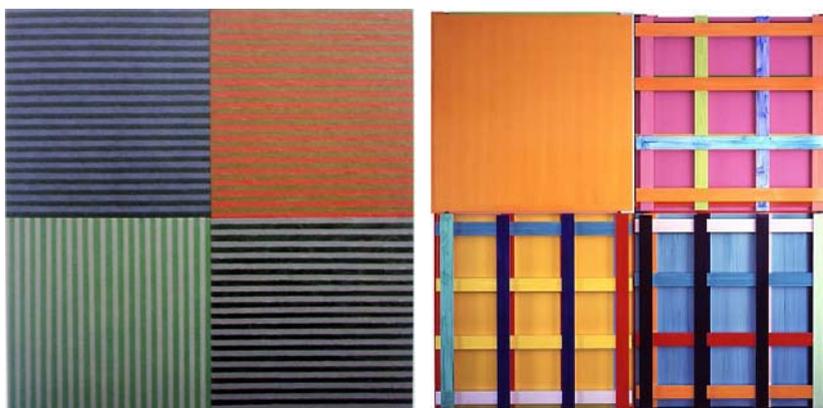
Por otra parte, Blinky Palermo (1943-1977) (fig. 82), se sintió impresionado por el constructivismo. Su enfoque combinó un tratamiento de la pintura como objeto autónomo, que se manifestó a partir de 1972 con una serie de pinturas sobre metal de una sensibilidad por el espacio circundante, con el que sus obras, casi siempre estaban relacionadas. El objetivo de su trabajo era conseguir una secuencia de poderosos campos de color claramente definidos,

que parecen formar una unidad con el soporte. Scully ha intentado conseguir lo mismo, mediante una serie de fotografías de fragmentos de sus obras, en los que cobra gran trascendencia la línea del horizonte. La composición de las seis imágenes se torna políptico, y potencia de la misma manera que Palermo cada elemento para conformar un todo (fig. 83).



83. Scully. *Art Horizon IV*. 2003.

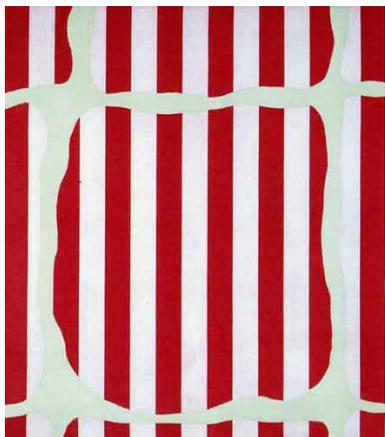
Para Imi Knoebel (1940) (fig. 85), la experiencia reveladora fue el suprematismo de Malevich. Especialmente su *Cuadrado negro*, con el tratamiento emocional de la geometría unido a una especie de nostalgia por la obra inmaterial. Y el desarrollo de los ejercicios de composición constructivos y estructurales de Itten y Moholy-Nagy, en cuanto a la defensa de la sensación pura.



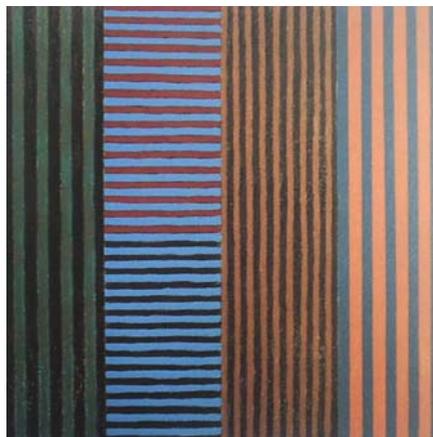
84. Scully. *Four 8*, 1980.

85. Knoebel. *OIIONE*, 2003.

Sus obras y las de Scully, se construyen con pretendidas retículas: entramado de verticales y horizontales superpuestas unas sobre otras (fig. 84). El reduccionismo de Knoebel se halla entre el espacio propio del minimalismo, presentando una superficie hipnótica y una estratificación de ritmos y colores que a pesar de la complejidad, tienen siempre una gran armonía. Una concentración en expansión de la pintura sobre metal, mediante juegos de contrastes y reflejos. Rudi Fuchs señaló<sup>49</sup> que Knoebel es un mago de los colores, con un sentido cromático de una sensualidad extraordinaria. En su artificiosidad y concordancia de lo discordante no falta la inquietante duda, aunque domina el lirismo, ese cambio del trazo que deposita el color, la focalización de un imaginario que también es «acuático». Los colores en expansión imponen una atmósfera de belleza absoluta; Knoebel, fascinado por el eclipse del sentido que impuso el cuadrado negro de Malevich, termina creando un espacio plástico paradisíaco.



86. Buren. *Pintura de formas variables*, 1966.



87. Scully. *Windows*, 1982.

La obra de Daniel Buren (1938) (fig. 86), de carácter conceptual, ha suscitado debates sobre si verdaderamente es un pintor o no.

---

<sup>49</sup> Catálogo de la exposición: Imi Knoebel. Retrospectiva 1968-1996. Ed. IVAM. p. 8 y 9.

Utiliza franjas alternas de color y blanco aplicadas de forma regular e impersonal sobre material para toldos, hojas de plástico, papel o lona. Influído por las ideas de Herbert Marcuse<sup>50</sup>, comienza a trabajar dentro de la tradición realista que resurgió en Francia en los años sesenta, poco después de la invasión del arte Informal. Entre las primeras preocupaciones del artista se encontraba reducir lo pictórico a la mínima expresión, lo cual lo llevó a usar una banda siempre de 8.7 centímetros de ancho. Con este recurso, afirmaba, que el mundo puede ser reducido a una dualidad binaria, espacio-banda, que podía crear un espacio significante, sin recurrir a la representación.

En los años setenta, sus instalaciones pictóricas, tomaron por asalto diferentes edificios públicos, carteleras espectaculares, museos y universidades, que vieron su estructura modificada por la fijación de bandas decorativas en los elementos clave de su arquitectura: columnas, capiteles, frontones, arbotantes, escalinatas. Con unos cuantos toques de color y la alternancia entre bandas, fue capaz de alterar estéticamente el ambiente. Evidenciando el deseo de

---

<sup>50</sup> Herbert Marcuse (Berlín, 1898-1979), filósofo y sociólogo alemán, una de las principales figuras de la Escuela de Frankfurt. Examinó críticamente los comportamientos y estructura del sistema estadounidense. Marcuse pensaba en trascender "el mundo dado" para arribar a una situación de "verdad", de "liberación" del ser humano y de sus condiciones sociales. En cambio, cuando Marcuse se dirigió con ese título a los estudiantes de la Universidad Libre de Berlín el 10 de julio de 1967 estaba pensando en una cosa muy distinta. El "final de la utopía" era entonces para Marcuse precisamente *el comienzo de la posibilidad de realización de aquello que la utopía (socialista) anticipaba*. No deja de ser llamativo el hecho de que, con su lenguaje hegeliano, Marcuse identificara el final de la utopía con el fin de la historia, en tanto que posibilidad de ruptura con el continuo histórico que había sido la evolución de la humanidad. "Fin de la utopía" era, pues, en ese contexto, admisión de la posibilidad de realización del socialismo y nueva definición del mismo mediante la acentuación de la subjetividad.

manifestar que el espacio del arte puede ser más importante que el arte mismo.



88. Daniel Buren. *Cabañas Estalladas*, 2000. Trabajo Situado

Ha realizado diversas instalaciones de *cabañas estalladas* (fig. 88), una serie de espacios ortogonales realizados en acrílicos de color transparente montados sobre estructuras prefabricadas de madera. Cada estructura cúbica ha sido abierta por los cuatro lados. Las oquedades dan lugar a puertas que colocadas a los lados parecen haber sido empujadas por el impacto de una explosión.

Scully al igual que Buren ha utilizado bandas de color desde hace veinticinco años. Pero mientras que en este tenemos la construcción de un ambiente o la modificación del mismo, en Scully la representación tiende a subrayar lo arquitectónico (fig 89), aludido a través de las superficies cuadrículadas, similares a las retículas de colores y formas angulares que encontramos en los muros, las calles y el diseño urbano. La suya es una obra que impone la sensación de la materia pictórica y del acto de pintar, que para Buren parecen

innecesarias. En el fondo del arte de Scully, se encuentra la intención de construir un mundo a partir de una tecnología muy limitada, el pincel y el óleo. La superficie de su pintura emana expresión y naturalidad; por el contrario en las estructuras de bandas de Buren predomina un racionalismo aséptico y tecnológico.



89. Scully. *Sanda*, 1993.





## 2.- SEAN SCULLY

Sean Scully nace en Dublín, en el año 1945. En 1949 se traslada a Londres con su familia. Entre 1968 y 1972, estudia en la Facultad de Arte de la Universidad de Newcastle, donde reacciona frente al Op Art y se ve influenciado por diversos artistas, como: Bridget Riley, Jesús Rafael Soto, y François Morellet. En 1972-73 se le concede una beca para continuar sus estudios de doctorado en la Universidad de Harvard. De 1973 a 1975, Scully enseña en la Chelsea School of Art y en la Goldsmith's School of Art de Londres. En 1975 se traslada ya definitivamente a Estados Unidos, donde dará clases en la Universidad de Princeton, Nueva Jersey. En 1983, obtiene la nacionalidad norteamericana y recibe la beca del Nacional Endowment for the Arts. En 1992 viaja a Marruecos, donde rueda por encargo de la BBC una película sobre Henri Matisse. En 1994 pinta los primeros cuadros en su taller de Barcelona. En el 2000, es nombrado miembro honorario del London Institute. Actualmente Scully vive y trabaja en Nueva York, Barcelona y Londres. (Ver Currículum completo Capítulo 6).

A grandes rasgos puede decirse que la pintura de Scully es abstracta, con una estructura formal compuesta por rectángulos, cuadrados, líneas tanto verticales como horizontales, y franjas transversales que aumentan el contraste de las obras. En dicha estructura variable, las formas geométricas puras, no son planas sino texturadas, esta intensa plasticidad es el resultado de su enérgico

aprovechamiento del material pictórico y de la aplicación de los colores en múltiples capas, lo que confiere a la obra una gran riqueza de matices y hace que irradie una luz en el espacio, que sorprende al espectador, un resplandor parecido al que reflejan las piedras semipreciosas, y que el artista encuentra de gran belleza, como señala:

*“Es una luz de una densidad y una nobleza que nosotros no podemos tener porque no tenemos consistencia, porque existimos en un mundo de agua en el que vemos la luz y la tenemos a nuestro alrededor. La hemos idolatrado y la consideramos pura esencia. Pero nunca fuimos capaces de poseer una luz corpórea, y eso es en cierto modo lo que busco aquí: una luz sólida.”*<sup>51</sup>

En una afirmación que el artista hizo sobre su serie *Wall of Light* (1998-2000), resume lo que podría ser la concepción de toda su obra:

*“Estoy intentando dar a la luz una sensación de cuerpo [...] Las palabras luz y espíritu son, en mi opinión intercambiables. Quiero capturar algo que tenga una quietud clásica y al mismo tiempo suficiente emoción o disonancia para crear una condición que no esté resuelta [...]”*<sup>52</sup>

Otorgar a la luz una sensación de cuerpo es desnudar a la pintura de todo lo superficial, llegando a la esencia misma de la pintura. Porque para Scully la pintura es la manifestación de lo humano, lo que puede expresarse plásticamente desde el interior. Por eso, la emoción o la disonancia que él comenta, es el movimiento y la sensualidad de la obra; lo clásico es entonces la forma, la geometría. Así, estas dos propuestas inherentes y elementales se multiplican y

---

<sup>51</sup> Véase Ned Rifkin, “Entrevista con Sean Scully”, 1994, en: *Sean Scully: Twenty Years, 1976-1995*. Edición Ned Rifkin. The High Museum of Art. Atlanta 1995. pág.78. De ahora en adelante citado como: *Scully/Rifkin 1994*.

<sup>52</sup> “I am trying to give light a feeling of body... The words light and spirit are interchangeable in my opinion. I’m trying to capture something that has a classical stillness and at the same time has enough emotion or dissonance to create an unresolved quality...” Cfr. *Sean Scully. Walls, Windows, Horizons*. David Winton Bell Gallery, Providence, septiembre- octubre, 2001.

combinan, haciendo coincidir la memoria del pasado con la del presente.

*“Si se habla de Matisse, de Mondrian y de Rothko, también se está hablando de mi obra. Es cierto que hay otros pintores, pero si de este siglo se tiene en cuenta sólo a estos tres, eso ya dice mucho sobre mi propia obra”.*<sup>53</sup>



90. Scully. *Wall of Light* (Muro Pink de luz rosada), 1998.



91. Matisse. *La habitación roja*, 1911.

El significado de esta declaración no se refiere a que su pintura sea una amalgama, o una derivación, sino que con estos pintores Scully dialoga constantemente. Éstas son las figuras que crean lo que llamaría Harold Bloom *"las ansiedades de la influencia"*.<sup>54</sup>

Scully nombra a estos artistas, como una especie de estudio de sus intenciones, pero no pretende señalar semejanzas estilísticas o formales, podría decirse -resumiendo- que Matisse representa la devoción por la vida, la sensualidad, esa pincelada textural casi

---

<sup>53</sup> Véase Armin Zweite, *Sean Scully: Óleos, pasteles, acuarelas, fotografías*. Ed. IVAM, 2002. p.15.

<sup>54</sup> Harold Bloom (EE.UU 1930). Escritor y crítico literario. *La angustia de las influencias*. 1973. Venezuela, Monte Ávila Editores. En esta obra aplica estructuras freudianas a las genealogías literarias, y postula que la dinámica de la historia literaria surge de la 'ansiedad hacia la influencia' que siente el artista, su temor de que no es el propio creador y de que las obras de sus predecesores, al existir antes y más allá de él, asumen una prioridad esencial sobre sus propios escritos.

carnal, la repetición, el uso de patrones, lo que tiene de decorativo. Llenaba el espacio, lo decoraba, lo trazaba.

Para Scully, Rothko pretende una ambición magnánima que no tiene nada que ver con el gusto: aquí se plantea la cuestión de la belleza. Sin embargo, para él la belleza en el arte tiene que ser compleja y completa como una experiencia, y debe estar preparada además para recoger el dolor y el patetismo. Porque *“sabía que los bordes del mundo, y todas las cosas en el mundo, están tamizadas por el misterio y la tristeza”*<sup>55</sup>.

Por otro lado Mondrian, representa la ortogonalidad, el rigor y el universalismo, por la exactitud de sus composiciones. La obra de Scully posee evidentes influencias de Mondrian y de Rothko, pero su contenido es radicalmente opuesto, Mondrian estaba convencido de que su pintura podría ayudar a crear una atmósfera que, en su belleza, no fuera sólo útil y racional sino también pura y plena; una especie de “tiranía de la perfección”. A Scully le preocupa más lo que le rodea, lo que hay a su alrededor:

*“...todo esto, pienso yo, es un desesperado intento de recomponer el mundo, y es como si yo fuera de un lado para otro intentando reconstruirlo a partir de esos fragmentos y piezas rotas”*<sup>56</sup>.

Para Scully, su obra trata de la imperfección, y de la incoherencia, pero según él *“expuesta con toda coherencia, lo que es una ironía”*<sup>57</sup>.

En estos términos otra gran influencia ha sido Cézanne, cuyo trabajo según el artista, es trascendental. Es un “constructor” de

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>56</sup> Armin Zweite, *Sean Scully: Óleos, pasteles, acuarelas, fotografías*. Ed. IVAM, 2002. p.10.

<sup>57</sup> *Idem*.

pinturas; dijo que todo lo que tenía era su pequeña emoción. Y ésto, en esencia, es todo lo que Scully tiene. Su trabajo no es un rechazo hacia las influencias, pero si una incorporación de algo que usa para sí mismo. *“Yo los he comido, y ahora soy ellos. Esto es lo que intento decir con la espiritualidad. Es una absorción y una identificación completa. No he avanzado simplemente con el sentido de la competición.”*<sup>58</sup>

El pintor se ve a sí mismo y a su obra dentro de una práctica específica, que él encuentra presente en los tres artistas mencionados, y apunta más que nada a una determinada actitud, que informa de su labor artística. Además un pintor tiene el deber de mirar hacia atrás, ser consciente de su situación histórica, ser crítico y cuestionarse su relación con otros artistas, tanto antiguos como contemporáneos.

*“A mi modo de ver, un cuadro abstracto ofrece la posibilidad de viajar sin tener que aguantar el tedio del trayecto. Rothko creó muchos grandes cuadros. La pregunta es: ¿cambia su arte el mundo tal como a él le habría gustado? O dicho de otro modo: ¿sería el mundo más pobre sin él? La respuesta a ambas preguntas es sencillamente: sí.”*<sup>59</sup>

Para Scully, el oficio de pintor arraiga en la tradición y no es algo que haya que modernizar o transformar.

El significado y el significante son para él una misma cosa. El color y la pincelada, las formas individuales y las estructuras compuestas se refieren, básicamente, a sí mismas.

---

<sup>58</sup> David Carrier : *Sean Scully*. Ed. Thames & Hudson. Londres, 2004. Entrevista de Kevin Power : *Conversation with Sean Scully*. p. 209

<sup>59</sup> Armin Zweite, *Sean Scully: Óleos, pasteles, acuarelas, fotografías*. Ed. IVAM, 2002. p. 11.

*“El arte es estrictamente una cuestión de experiencia, no de principios, y lo que cuenta en arte, en primer y último lugar, es la calidad; todo lo demás es secundario.[...] La presencia o la ausencia de una imagen identificable tiene tanto que ver con el valor de una pintura o una escultura como la presencia o la ausencia de un libreto con el valor de la música.”<sup>60</sup>*

Clement Greenberg, es una influencia específica para Scully, pues toma de él su ambición de “humanizar la abstracción”, y sacar el mayor potencial dentro del medio con el cual se está trabajando. Cree que para hacer algo en pintura, se tienen que utilizar las ventajas naturales de esta, pues posee un potencial único para captar e incluir las sensaciones y el conocimiento.

*“Estos pintores norteamericanos no pretendían ser avanzados. Pretendían simplemente pintar buenos cuadros y firmarlos con sus propios nombres, y de hecho han “avanzado” en busca de cualidades análogas a las que admiraban en el arte del pasado.”*

De todas maneras, Scully afirma: *“Greenberg no es alguien con quien yo esté normalmente de acuerdo. Pero no importa. Greenberg tenía el poder personal de pertenecer a una minoría y seguir hasta el final en esa minoría, y siempre defendiendo su postura de manera muy elocuente.”<sup>61</sup>* No coincide con Greenberg en el sentido de la innovación. Scully si que avanza, va más allá. Pretende crear algo nuevo, que indiscutiblemente, como indica la cita de Greenberg, posee propiedades análogas del arte del pasado.

---

<sup>60</sup> Greenberg, C.- *Arte y Cultura*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1979. p. 126.

<sup>61</sup> Parte de una entrevista inédita en España, realizada por Eric Davis del *Journal of Contemporary Art*, Nueva York, en 1998. Que aparece en esta tesis, en el capítulo 5.



92. Scully. *Pink Insert*, 1991.

*“La pintura es absolutamente primitiva. Esta cualidad fundamental es magnífica pero hace de la pintura algo difícil. La pintura se sustrae al progreso del mundo, pero mantiene su compromiso con el espíritu humano”<sup>62</sup>.*

Realizando pues, un análisis plástico sobre los principios compositivos de sus pinturas podrá determinarse si, dependiendo de los casos, puede o no llegarse a comprender la representación abstracta desde el punto de vista del contenido. Como veremos más adelante, la imaginación estética de Scully reside en la creencia de que es posible vencer la distancia entre cuadro y espectador, haciendo análogas la conciencia del objeto y la conciencia del yo.

Este capítulo está dividido en cuatro subcapítulos:

- Una primera etapa: Los inicios. (1970-1973). Donde pueden verse los comienzos de Scully, influenciados por diversos artistas pertenecientes al Op Art, como Bridget Riley o François Morellet.

---

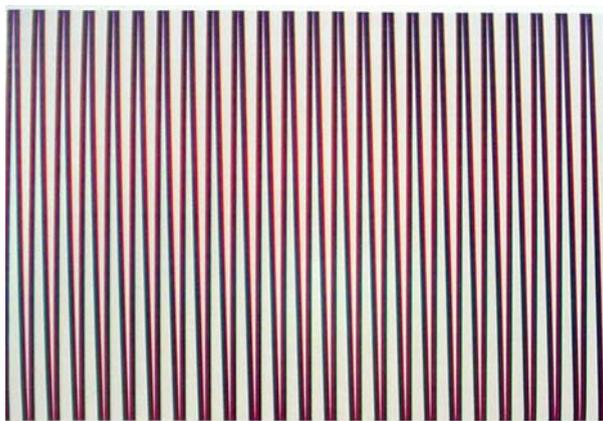
<sup>62</sup> Armin Zweite, Op cit., p. 11.

- Una segunda Etapa: Estancia en Estados Unidos (1973-1980). Donde Scully sigue realizando cuadros de franjas, pero interrumpiendo de vez en cuando el procedimiento; es la aparición del *Inset*: el procedimiento del cuadro dentro del cuadro, el significado del término *Inset*, es el de insertar cuadros de pequeño formato, provistos de su propio bastidor dentro de otros mayores, siendo su apariencia la de composiciones con una estructura compacta y uniforme. También se habla de la influencia de Robert Ryman en obra de Scully.
- Una tercera Etapa: Viraje y ruptura, evolución formal y técnica (desde 1980 hasta la actualidad). Donde a principios de los 80 la obra de Scully sufre una metamorfosis. En principio el artista cambia de la pintura acrílica al óleo. El cuadro ya no es un ente compacto e individual, ahora se divide en distintas piezas, polípticos. Aparece la presencia de contrastes u oposiciones, con la que se pretende alcanzar algo que él mismo Scully ha definido como: humanización de la abstracción; el artista quiere devolver a la pintura su capacidad comunicativa sin por ello convertirla en retrógrada o decorativa. Se trata de enriquecer la pintura mediante la reducción, uniendo lo humano con la pintura, y abriendo ésta hacia la comunicación, intentando encerrar lo universal en lo particular y transformar lo estructural en gestual.
- Influencias a otros artistas actuales. En este capítulo se han recopilado distintos artistas actuales que reflejan en sus pinturas similitudes pictóricas o de contenido, que de una forma u otra han podido ser influenciadas por la obra de Scully. Entre ellos cabe destacar Sigfredo Chacón, Stephen Ellis, P. A. Ferrand, Rufo Criado, Peter Halley, Juan Uslé, Bernard Frize, Bernard Piffaretti, Thomas Stalder, Angela

Dwyer, José Loureiro, Callum Innes, Jaime Franco, Ian Davenport, y Ruth Root, entre otros.

## 2.1.- Primera etapa, los inicios. (1970-1973)

Los comienzos de Sean Scully estuvieron influenciados por diversos artistas pertenecientes al Op Art (como ya hemos visto en los antecedentes). Sus primeras obras son obras técnicamente impecables.



93. Riley. *Orient 4*, 1970.

En dos obras de Scully (fig. 94 y 95), podemos ver la gran influencia de Bridget Riley (fig. 93). La estructura formal es básicamente la misma. Sin embargo en los cuadros de Riley la línea se percibe más limpia y rigurosa, con tintas más planas. Scully utiliza veladuras y fondos más texturados, como podemos ver en el cuadro *Gray Zig Zag* (fig. 94). No obstante en los años siguientes tiende a realizar obras de técnica más cuidada y precisa.

*Red Light* (fig. 96) de 1971, está constituido por una red compacta. Se trata de franjas de diversos colores verticales y horizontales, colocadas unas sobre otras, dando un efecto de

enrejado, una especie de “horror vacui”. Podemos ver similitudes formales con ciertas obras de François Morellet, a base de tramas o redes (fig. 97). Pero, el color tiene gran importancia en la estructura, puesto que las diversas capas de tonos medios, menos saturados, colocados tras las líneas más superficiales, hacen que exista una cierta profundidad, puesto que las franjas rojas y naranjas, saturadas al máximo, se acercan al espectador impulsadas por el azul.



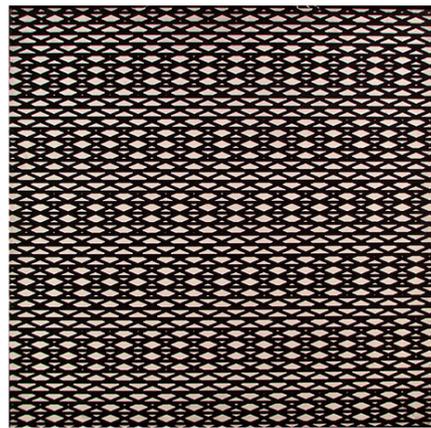
94. Scully. *Gray Zig Zag*, 1970.



95. Scully. *18-3-72*, 1972.



96. Scully. *Red light*, 1971.



97. Morellet. *Trames simples*, 1926.

Es la combinación de colores complementarios, lo que hace que la composición vibre. También la anchura de las franjas es primordial,

pues varían tanto en sí mismas como en la distancia que hay entre ellas. Por lo tanto, la estructura percibida a primera vista como algo uniforme es en realidad un conglomerado de redes con distintos ejes.

Estos cuadros compactos de los años setenta están contruidos a partir de innumerables capas de colores, las primeras aún se perciben en los bordes y en el fondo del cuadro. Porque a Scully le interesa aproximar el plano visual de sus composiciones al plano material del soporte de la pintura. Además, los límites entre las franjas de colores se vuelven más transparentes o, como él mismo ha dicho:

*“Completamente orgánicos” [...] “Los cuadros”, decía, “no eran simplemente demostraciones de un proceso. Trascendían con creces ese planteamiento, que se había vuelto, por así decir, muy vital y muy humano.”<sup>63</sup>*

Esta frase es como una previsión del desarrollo que más tarde se produciría en sus obras: humanizar la abstracción. Lo que si puede apreciarse en las obras de Scully, es la intención de unir la rigidez, la pureza y la intransigencia del Op Art con otras formas plásticas mucho más expresivas, más táctiles.

Aún así, la representación de la lisura y homogeneidad en los cuadros de esta época, sigue siendo una de las pretensiones fundamentales de Scully y de muchos otros pintores abstractos de los años sesenta y setenta.

El cuadro Red, de 1972, (fig. 98) es una obra que tiene influencias de Mondrian. Se trata de un fondo rojo, sobre el cual se superponen tres franjas negras horizontales, y sobre estas a su vez, dos retículas

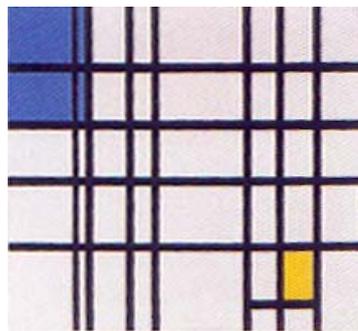
---

<sup>63</sup>Citado a partir de William Feaver, *Sean Scully*, en *Art Internacional*, noviembre 1973, p.26.

cuadradas blancas, paralelas a los bordes del cuadro, pero con distinto eje, la segunda retícula es más fina que la otra y está delimitada por delgadas líneas amarillas. Y como elemento final, montada sobre éstas a su vez, aparece otra retícula más de líneas azules con distinto eje de nuevo. Los diversos ejes producen un descentramiento de las estructuras reticulares y un aumento de las distancias entre horizontales y verticales, esto da origen a una estructura dinámica y vital. A modo de ejemplo comparativo tenemos la obra de Mondrian *Rhythmus aus geraden Linien*, (fig. 99). Como se ha dicho anteriormente, existe un paralelismo con las composiciones de Mondrian, pero es un paralelismo técnico. El trabajo de Scully es efectivamente más complejo en su apariencia formal, pero su principio compositivo se muestra mucho más sencillo. Esto se debe a que él, no busca -como Mondrian- una estructura dependiente, en la que exista una concordancia entre elementos contrarios: el vacío y la saturación, lo abierto y lo cerrado; sino una organización racional de elementos compositivos simples que produzcan, sin embargo, un efecto irracional, como si el cuadro fuera un pedazo del estampado de una tela o la estructura trenzada de una alfombra o tapiz.



98. Scully. *Red*, 1972.



99. Mondrian. *Rhythmus aus geraden Linien*, 1937-42.

Mondrian entendía la pintura como:

*“La composición de rectángulos de colores que expresan la realidad más profunda. Las superficies coloreadas expresan plásticamente no formas sino relaciones, y lo hacen tanto por su disposición y tamaño como por la fuerza de sus colores”.*<sup>64</sup>

Scully definió los objetivos de *Red*, diciendo que: *“le hubiera gustado reconciliar a Mondrian con Pollock”.*<sup>65</sup>

De ahí, que el artista solamente extrajo los elementos visuales de sus respectivas obras con el fin de combinarlos, Scully consiguió una especie de simbiosis en la que apenas podían reconocerse ya sus orígenes. *“Mondrian me enseñó cómo geometrizar a Pollock”.*<sup>66</sup> De Mondrian mantuvo los ángulos rectos, las franjas y los colores de fondo; de Pollock los elementos gestuales y expresivos, lo impulsivo y lo descontrolado del *dripping*<sup>67</sup> (fig. 100).

La idea de repetición siempre va unida a la idea de variación; en la pintura de Pollock es una repetición-variable, una repetición de tipos icónicos. A veces, se produce una acumulación de formas que pierden su naturaleza individual y se perciben como conjunto. Esta clase de repetición es una repetición continuada, que podría considerarse ilimitada, puesto que algunos elementos están cortados dentro del cuadro como si cada imagen sucediera a la anterior una y otra vez. También existen variaciones a nivel cromático y textural.

---

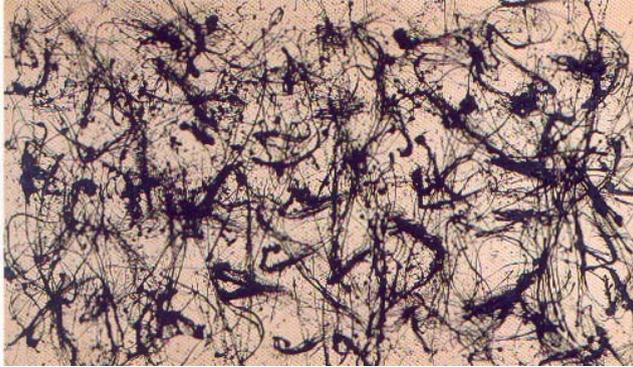
<sup>64</sup> Piet Mondrian: *La nueva organización. Neoplasticismo/Nieuwe Beelding*, Munich 1925, pp.8 y 11.

<sup>65</sup> Conferencia en la Universidad de Harvard, 10 de agosto de 1992.

Grabación Magnetofónica.

<sup>66</sup> David Carrier : *Sean Scully*. Ed. Thames & Hudson. Londres, 2004. Entrevista de Kevin Power : *Conversation with Sean Scully*. p. 209

<sup>67</sup> Mediante oscilaciones pendulares se deja chorrear la pintura desde un recipiente perforado sobre un lienzo extendido en el suelo. Este procedimiento exige la actuación automática simultánea del artista excluyendo la reflexión estilístico-formal. Glosario de términos técnicos en: THOMAS, K. *Op Cit.* p.14.



100. Pollock. *Number 32*, 1950.

Scully ha manifestado en más de una ocasión que las retículas y las líneas entrecruzadas tienen su origen en parte, en estímulos externos como por ejemplo, las vías del ferrocarril y los puentes de hierro que definen el paisaje urbano de Newcastle. Las diversas franjas no deberían interpretarse como algo totalmente no figurativo, sino como abstracción de impresiones visuales.

Este planteamiento está tan alejado de Mondrian como de Pollock, quien ya había recalcado que el artista no tiene que partir de un mundo exterior sino que debe representar un mundo interior y dar expresión a la energía, el movimiento y las fuerzas interiores.

En Scully, existe la división entre la fuerza de lo sensual y el control estratégico, entre lo espontáneo y lo cerebral.

## 2.2.- Segunda Etapa: Estancia Norteamericana. (1973-1980)

En 1972 Scully llega a Harvard (Boston), con una beca para continuar sus estudios de doctorado. Allí hace examen de conciencia y trabaja intensamente con obras ya iniciadas anteriormente. Son trabajos que tienen calidad de objetos, y en los que existen reminiscencias del viaje que Scully realizó a Marruecos en 1969, donde se dejó seducir por los colores de las alfombras y las telas nativas. No obstante, aunque sigue realizando cuadros de franjas, interrumpe de vez en cuando el procedimiento, como es el caso de la obra *Inset#2* de 1973 (fig. 101). Se trata de líneas y bandas diagonales que se superponen. El cuadro está dividido en nueve partes, de las cuales, dos de ellas, son distintas al resto y parecen dar título al cuadro. Estas dos piezas se insertan, y cortan la continuidad diagonal, puesto que se trata de franjas verticales con distinta anchura y textura. Con respecto a la utilización del color, la zona de las diagonales, está compuesta por ocre amarillos, naranjas, rojos, blancos y negros, cuyo tratamiento es más preciso y mucho menos texturado que las dos fracciones del "Inset".

Esta estrategia compositiva será llevada a cabo más adelante por Scully en la mayoría de sus cuadros. El procedimiento del cuadro dentro del cuadro, es precisamente lo que da significado al término *Inset*. Insertar cuadros de pequeño formato, provistos de su propio bastidor dentro de otros mayores, cuya apariencia es compacta y uniforme. De esta época es también la obra *Grid*, 1973 (fig. 102), el cuadro es como una especie de puzzle que se divide en veinticinco partes distintas, similar a *Inset#2*, donde destacan las líneas que separan cada pieza, así como la inserción central roja de distinta textura al resto.

Otras obras de este periodo se caracterizan por desviaciones respecto al modelo rectangular, como *Overlay 1* (fig. 103) y *Overlay 2* (fig. 104) ambas de 1973. Se las ha comparado con los cuadros romboidales de Kenneth Noland, pero se trata de pinturas estructuradas con el borde inferior plegado en un ángulo obtuso cuyo perímetro resultante son cinco esquinas en lugar de cuatro.

La alteración de la composición es evidente, pues sobresale la punta inferior del lienzo, y se intensifican las cortantes diagonales de la estructura interna. El uso de colores vivos y complementarios, la simplicidad formal con franjas que sólo varían en anchura, la frecuencia de repeticiones y superposiciones; son rasgos distintivos de los cuadros de esta época, pero también con características comunes a otros pintores de su generación.

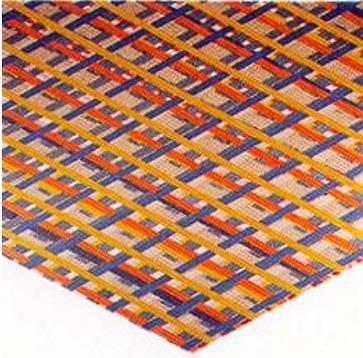
A Scully no le parecía que fuera posible, al menos en aquel momento, una relación directa entre arte y vida, es decir una aportación física y emocional a la pintura abstracta vinculada con los medios descriptivos de Rothko durante los años cincuenta y sesenta.



101. Scully. *Inset#2*, 1973.



102. Scully. *Grid*, 1973.



103. Scully. *Overlay I*, 1973.



104. Scully. *Overlay 2*, 1973.

Hacia ya tiempo que Scully se había decidido por un arte independiente donde la producción artística tenía que ir ligada a los medios de representación. Podría decirse también que Scully, de este modo, se unía a la concepción de las palabras de Stella:

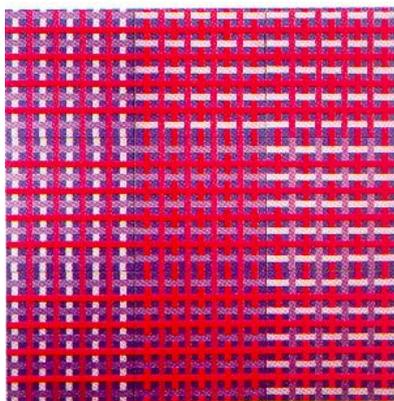
*“Mi pintura se basa en el hecho de que sólo se puede ver lo que está ahí [...] Si el cuadro fuera lo suficientemente austero, preciso y adecuado, podría verse sin más. Todo lo que se gana con la visión de mis cuadros, lo que yo mismo saco en limpio de ellos, radica en que la idea pueda verse en su plenitud sin confusión alguna [...] Lo que se ve, es lo que se ve”.*<sup>68</sup>

Otra obra de esta época, *Red Composite* (fig. 105) de 1974. El cuadro consta de nueve tableros. Predominan claramente las líneas rojas, que están dispuestas en horizontal y vertical. La composición reticular del conjunto está dividida en nueve fragmentos, como un juego de piezas en el que lo importante es cada porción y su correspondiente combinación. Como si cada una de las partes del cuadro hubiera sido realizada aparte e incorporada después al resto para formar el conjunto en su totalidad. Así mismo podemos ver también en *Black Composite*, (fig. 106) de 1974, que las líneas son más delgadas, pero la estructura compositiva es similar a *Red*

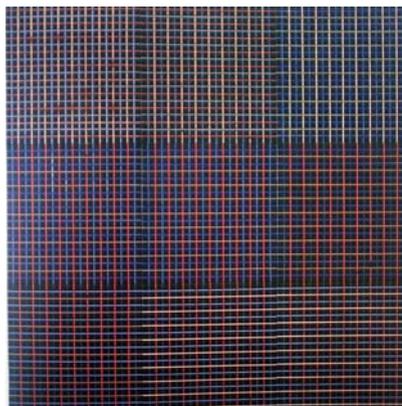
---

<sup>68</sup>Gregory Battcock (ed.): *Minimal Art. A Critical Anthology*; Nueva York 1968., p.158.

*Composite*. Aunque en realidad, la estructura compuesta es sencilla, son las piezas las que confieren a las obras más complejidad. Más adelante, Scully sustituirá el procedimiento de la división por la adición. Porque en este periodo, las estructuras de sus obras parecen formar sus propias variaciones.



105. Scully. *Red Composite*, 1974.



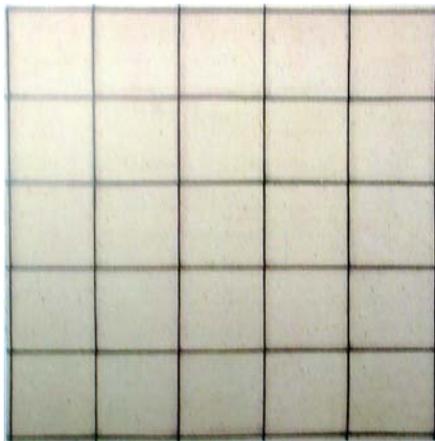
106. Scully. *Black Composite*, 1974.

Su repertorio formal se reduce a franjas rectangulares de idéntica anchura y a una gama de colores relativamente limitada, pero aún así Scully realiza múltiples combinaciones y variaciones sorprendentes; con resultados a veces sencillos y otras complejos, policromos y monocromos, pequeños y monumentales.

En sus obras existe pues una dialéctica entre innovación y repetición. Está claro que la composición de verticales y horizontales no es algo nuevo, pero el artista debe marcar la diferencia, como es sabido, es más importante el “cómo pintar” que el “qué pintar”. En este caso la sencillez de la retícula, permite situar a ésta en el origen de la pintura.

Los primeros años que Scully pasó en Nueva York, fueron decisivos, puesto que pudo conocer a Robert Ryman (fig. 107).<sup>69</sup> Su obra estimuló a Scully a simplificar aún más su vocabulario formal, según Scully:

*“Su obra me pareció muy interesante porque en ella se había llevado al extremo la reducción y también por el grado de renuncia que había en ella. No parecía en absoluto que quisiera, como otros artistas hacer cuadros. Estaba dispuesto a renunciar a mucho y a mí todo eso me pareció muy interesante, pues me forzaba a ver su obra como algo completamente experimental, algo fuera del amparo de la historia del arte. Lo más sólido de su creación radica para mí en un profundo sentido ético. Eso me fascinaba, era un ideal para mí.”*<sup>70</sup>



107. Ryman. *Dibujo Tensado*, 1963.

Los cuadros de Scully de los años setenta, aún así no revelan la fascinación por Ryman. Sin embargo, cabe destacar su abandono

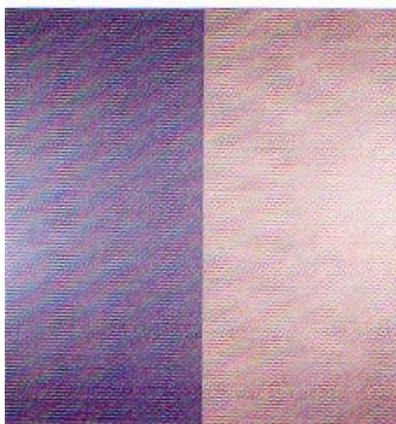
---

<sup>69</sup> Robert Ryman, Tennessee, Nashville, 1930. Trabaja predominantemente con pinturas blancas en formatos cuadrados, usando soportes como el acero, paneles de fibra de vidrio o lienzo de sutiles gradaciones de textura y tono. Eliminando las confusiones innecesarias de color y forma, explorando la propiedad física misma de la pintura como un objeto.

<sup>70</sup> Véase Maurice Poirier: *Sean Scully, Nueva York 1990*, p. 61. Desde ahora citado como: *Scully/Poirier 1990*.

temporal del contraste cromático, y el desarrollo de una serie de obras oscuras, con colores opacos combinados con negros. También sintetiza trascendentemente la estructura de los cuadros. La retícula desaparece, reemplazándola por franjas por lo general muy delgadas y horizontales con poca separación entre ellas. El proceso de trabajo se ve sujeto a escasas etapas, y la repetición confiere a las obras un cierto carácter mecánico. Esta nueva orientación queda expresada en *Dyptych*, de 1976 (fig. 108). Las pinturas de este periodo son herméticas, se definen por su precisión, y revelan una actitud que Ad Reinhardt habría formulado de modo convincente y según la cual el cometido de la pintura se limita a la permanente repetición de un mismo acto:

*“...de un único esquema, de la misma monocromía, de la misma distribución de líneas [...] de la misma simetría, de la misma textura, del mismo proyecto formal [...] del mismo trabajo, hasta que todo se resuelva en un uno indivisible [...] en una uniformidad y un no-desorden omnicomprensivos”<sup>71</sup>.*



108. Scully. *Dyptych*, 1976.

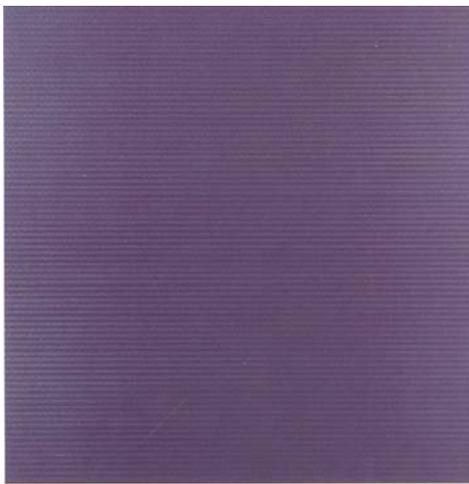
---

<sup>71</sup> Ad Reinhardt, *Escrituras y Conversaciones*, Edición de Thomas Kellein, Munich 1984, p. 140.

Gradualmente sus composiciones se van simplificando y sus pinturas se vuelven, paso a paso, más sencillas y menos confusas visualmente. Se ha dicho que los cuadros de Scully presentan los mismos rasgos que las *Black Paintings* de Stella realizadas entre 1958 y 1960 (fig. 109). Ninguno de los dos deseaba crear una estructura de sentido.



109. Stella. *Tuxedo Junction*, 1960.

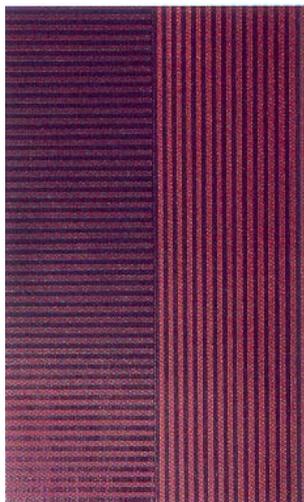


110. Scully. *Catherine*, 1979.

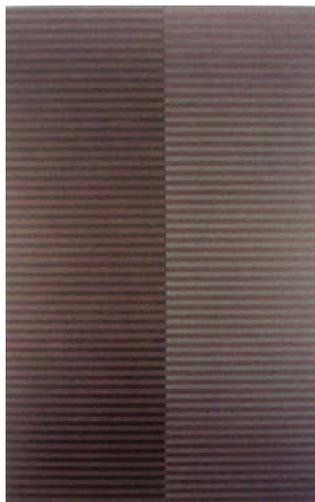
Scully pretende llegar a la esencia del arte, por medio de la geometría de las líneas repetitivas. Niega todo sentimiento, y quizás tan solo pretenda invitar al espectador a abstraerse. Otro ejemplo de esta etapa podemos verlo en la obra titulada, *Catherine*, de 1979, (fig. 110).

No obstante seguirá trabajando la abstracción pero se opondrá a la rigidez y a la ausencia de determinación de una conducta que, según él, había llevado bajo el influjo del minimalismo, a la producción en serie y a simples repeticiones. Progresivamente las franjas de sus cuadros se ensanchan. Tras cinco años de líneas

puramente horizontales, Scully empieza a realizar combinaciones de estructuras verticales y horizontales, pretende salir del estatismo, y recupera también el color. Así lo vemos, en *Tyger, tyger* y *Pizarra*, ambos de 1980 (fig.111 y 112).



111. Scully. *Tyger, tyger*, 1980.



112. Scully. *Pizarra*, 1980.

*“El poder de la pintura abstracta, radica en el cambio constante y en la incesante transformación de un estado físico en un estado visual, emocional y espiritual y viceversa. Y esto sólo es referible directamente a situaciones humanas”.*<sup>72</sup>

Lo que aquí expresa, no es más que el rechazo de una estética demasiado rígida que renuncia a la composición, a la relación y al sentimiento; apoyándose exclusivamente en experiencias óptico-plásticas, condicionada por la repetición de estructuras invariables.

---

<sup>72</sup> Sam Hunter: “Sean Scully’s Absolute Paintings”, en *ArtForum*, noviembre de 1979, p. 34

### **2.3.- Tercera Etapa: Viraje y ruptura, evolución formal y técnica. (Desde 1980 hasta la actualidad)**

*“El hombre se convertirá en una criatura gigantesca cuando sea capaz de unir su infierno y su cielo”<sup>73</sup>*

A principios de los 80 la obra de Scully sufre una metamorfosis. Durante este periodo, sus obras estuvieron influenciadas en parte por el neofigurativismo, y las tajantes transformaciones de su obra guardan cierta relación con los movimientos artísticos que en aquel momento estaban emergiendo.

Con respecto a la estructura de sus obras, el refuerzo del marco confiere más volumen y más consistencia a sus cuadros.

Es también en esta época cuando Scully cambia la pintura acrílica por el óleo, lo que proporciona a su colorido profundidad, múltiples texturas y más claridad. Los colores pierden uniformidad porque trabaja sobre la pintura aún húmeda, haciendo que las diversas capas se acoplen y mezclen una encima de otra, permitiendo que se puedan percibir las huellas dejadas por las cerdas de los pinceles anchos y las tonalidades dispuestas en las capas inferiores trasluzcan cambiando en parte los colores aplicados en las capas superiores. En estas obras predomina el negro, y el gris se presenta con una rica

---

<sup>73</sup> Ernesto Sabato, *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1968, p.84.

gama de matices; también los blancos muestran diversas tonalidades tanto cálidas como frías.

Los fondos de los cuadros, de mezclas oscuras, modifican los colores claros haciendo que el efecto sea de una mayor opacidad. El rojo y el amarillo son ahora más utilizados que el azul. Y los marrones y pardos se mezclan con ocre y beige, proporcionando al negro más densidad y contundencia.

Aumento de la modulación como principio estructural, hacia dentro en las relaciones internas, y hacia fuera en las relaciones externas. En general aplica el principio de la subdivisión estática con sistemas de proporción sencillos: 1/1, 1/2, 2/3, 3/4., etc. Las distintas piezas de los cuadros manifiestan disconformidades, y al mismo tiempo unión y equilibrio, esto confiere a los cuadros una personalidad característica de tensión. Es un juego entre elementos contrarios, que se necesitan los unos a los otros para formar tanto una estructura unitaria como emotiva, porque Scully pretende articular la intuición, la sencillez y el control, buscando así la proximidad con el espectador.



113. Scully. *Backs and Fronts*, 1981.

En 1981, la obra de Scully sufre un cambio de rumbo, que supone una ruptura absoluta con respecto al conjunto de su obra anterior. *Backs and Fronts*, de 1981 (fig. 113), es un políptico dividido en once partes. Con una anchura total de unos seis metros y una altura de casi dos metros y medio, se convierte en el cuadro más grande pintado por Scully hasta entonces.

Los distintos módulos son de diverso tamaño, seis de ellos están realizados con bandas verticales y cinco con bandas horizontales, no alternativas. La anchura de las líneas, horizontales o verticales, cambia en cada lienzo, al igual que los colores. El ensamblaje de los distintos formatos hace que los lienzos no estén alineados, y esto otorga a la obra una silueta desigual intensificada además por la diferencia de grosor de cada lienzo, haciendo que la superficie pictórica unas veces sobresalga y otras se aleje.

Es una obra clave, base de las obras que Scully desarrollará en los años posteriores:

*“Es por así decir un manifiesto pictórico [...] un cuadro de significado decisivo. Pues había en él relaciones y las relaciones no tenían ningún sentido. Todas las partes están pintadas de un modo distinto; algunas densas otras más sueltas, pero en ningún caso pensaba en el resultado final; al final las ensamblé todas [...] [El cuadro] tenía [...] una energía bastante desafiante. Cuando se piensa en el minimalismo, con todo su exclusivismo y su actitud crítica, con el sentido que en él adquieren la elección del material y la reducción cromática, y luego se fija uno en Backs and Fronts, se siente un verdadero espíritu de contradicción. Era justo lo contrario de lo que estaba haciendo sólo un año antes. Algo completamente distinto. Casi como un giro de 180 grados. Ves un lado y esa es tu realidad, y luego le das la vuelta y tienes una realidad completamente distinta. Así de emocionante me resultaba entonces.”<sup>74</sup>*

---

<sup>74</sup>Entrevista de Scully con Hans-Michael Herzog. *Op. cit.*, p. 47.

El objetivo de Scully con esta obra, es el de construir una estructura relacional. No se trata de una reiteración de elementos idénticos, sino de partes con estructuras similares pero de distintas dimensiones, de colores y tratamientos diferentes, también respecto a la textura de la superficie de cada lienzo. Por lo tanto se trata de una relación de correspondencia.

Es una composición que se caracteriza pues por la irregularidad. Pero ésta suma riqueza al conjunto. Según Scully: “Quería que el lado izquierdo fuera muy correcto y el derecho muy torpe”.<sup>75</sup> El centro del cuadro se encuentra en la coincidencia entre las líneas horizontales y las verticales de dos lienzos.

La obra *Enough* (fig. 114), también de 1981, tiene mucho que ver con *Backs and Fronts*, puesto que Scully combina las diversas estructuras con un mismo propósito, una visión ambivalente de conjunto e individualidad:



114. Scully. *Enough*, 1981.

---

<sup>75</sup> Scully/Poirier 1990, p.101.

*“Yo quería devolver a la pintura esa capacidad de comunicación. La cuestión, sin embargo, era cómo devolverle esa capacidad y cómo pintar cuadros vitales sin que fueran retrógrados o simplemente decorativos. Atravesé un periodo de extrema austeridad, y luego exploté. Creo que durante ese periodo acumulé conocimientos e información. En este cuadro puse todo lo que podía poner. Por eso se titula ‘Enough’ (Bastante)”.*<sup>76</sup>

Podría decirse que las distintas dimensiones de los componentes configuran un todo.

*“Esta pintura es como un pequeño manifiesto, tiene carga, y es un poco comprimida y centrífuga. Ahora bien, es descaradamente compositiva: tienes todos esos colores distintos, superficies diferentes, color sin reparos, es decorativa, está llena de placer... Dicho sin ambages, tiene todo lo que antes rechazaba”.*<sup>77</sup>

Esta obra consta de seis fragmentos distintos de líneas verticales y horizontales, pero en este caso concreto, cada parte no lleva su propio bastidor, sino que los fragmentos están pintados en un solo lienzo. Además la segmentación del cuadro no es simétrica; ésto es una innovación en su obra, un cambio, puesto que no se daba en trabajos anteriores. Es una especie de puzzle en el que la totalidad presenta una forma dinámica y centrada. Asimismo, las líneas no parecen trazadas con regla, y muestran irregularidades, parecidas a las de alfombras y tapices. Los colores son heterogéneos, y la superficie del cuadro es más vistosa.

La semejanza de estos cuadros con estructuras textiles no es para nada casual. En muchas ocasiones Scully ha hablado de su interés por las mantas de lana indias del s. XIX y del trabajo de los tejedores y tintoreros de lana de Marruecos, que tienden las telas al

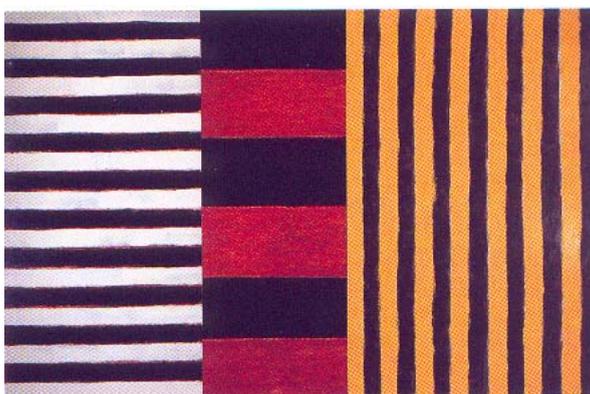
---

<sup>76</sup> Scully/Rifkin 1994. *Op. cit.*, p. 94.

<sup>77</sup> *Ídem.*

azar unas junto a otras formando sin querer un orden cromático dinámico, que es totalmente aleatorio.

En 1982 Scully realiza *Heart of Darkness*, (fig. 115) un cuadro decisivo para su carrera, pues da un vuelco a todos sus trabajos anteriores. El título de la obra es el de la novela de Joseph Conrad “El corazón de las tinieblas”. Con este trabajo Scully rechaza la restrictiva corrección del minimalismo, pero, tomando sin embargo el vocabulario de éste y ampliándolo.



115. Scully. *Heart of Darkness*, 1982.

Scully quiso expresar en esta obra una dimensión aterradora, la estructura de contraste entre horizontales y verticales, y la elección de los colores en los que destaca sobretodo el negro, confiere al conjunto algo que hace que el espectador pueda percibir un aire desconcertante, sobrecogedor e implacable.

*“El corazón de las tinieblas es, sin lugar a dudas, una declaración de intenciones, porque la forma en que está pintada esta zona con respecto a aquella expresa el contenido de un modo que antes se me escapaba [...] El corazón de las tinieblas es muy tranquilizador y lineal; es un viaje.”<sup>78</sup>*

---

<sup>78</sup> Scully/Rifkin 1995, p. 96.

El cuadro es una especie de tríptico. La primera pieza de la izquierda está formada por bandas horizontales blancas y negras. La pieza central más estrecha que la anterior, está constituida por bandas más anchas horizontales rojas y negras, y como último contraste, la pieza final de la derecha contiene bandas verticales amarillas y negras, casi del mismo grosor que las de la pieza de la izquierda. Aunque el cuadro queda fragmentado visualmente, el conjunto de las distintas partes se percibe como una imagen unitaria. Con este cuadro Scully estuvo trabajando bastante tiempo, y según él, la parte derecha de éste fue la que le causó más problemas. En una conferencia realizada en la Universidad de Harvard en 1992, dijo al respecto que:

*“Caminaba un día por Canal Street, en Nueva York, para comprar colores cuando pasé por una oficina de correos: en la puerta de entrada las consabidas franjas de advertencia negras y amarillas, sólo que en este caso trazadas con torpeza, si bien, al mismo tiempo, llenas de energía y espontaneidad. Esto me cautivó de tal modo que compré de inmediato esos mismos colores y rápidamente completé con ellos el cuadro; éste adquirió así una dimensión novedosa e inesperada en la que no había premeditación alguna y con la que logré insuflar en Heart of Darkness, a partir de una simple reacción ante algo visto poco antes, algo de la vitalidad urbana de Nueva York y del barrio del Soho.”<sup>79</sup>*

Para Scully el color, las pinceladas, la composición, solamente se refieren a sí mismas. Si el cuadro puede o no expresar sensaciones, sentimientos o recuerdos, sobrepasa las circunstancias reales de la obra, es algo que tiene que llegar del espectador. Según dijo Scully sobre la relación entre artista y espectador:

---

<sup>79</sup> Conferencia en Harvard, 10 de agosto de 1992. Grabación Magnetofónica. Recogido del catálogo: *Sean Scully: (óleos, pasteles, acuarelas, fotografías)*: Institut Valencià d'Art Modern, (Valencia), Ed. IVAM, Valencia. 2002.

*“Si un artista despierta simpatías es sencillamente porque realiza nuestros pensamientos o da forma sensible a nuestros anhelos, los suyos y los míos. Yo no intento que lo que yo expreso sea distinto de lo que usted querría expresar. Me gustaría expresar lo mismo.”<sup>80</sup>*

Porque como ya hemos dicho anteriormente, para Scully el “cómo” pintar en el desarrollo de sus obras, es más importante que el “qué” pintar. Cuando un espectador siente algo al contemplar sus cuadros, lo hace porque la forma, o el procedimiento que utiliza Scully al realizar sus cuadros, atrapa a este, y ambas percepciones (la del pintor y la del espectador) se unen. Scully expone claramente que en el proceso de la percepción no pueden presuponerse ni la unidad del sujeto ni la del objeto:

*“sino que ambas presuntas unidades pertenecen al horizonte de la experiencia. [...] A este lado de la idea del objeto, como la del sujeto, se trata de volver a encontrar en status nascendi el hecho de mi subjetividad y el objeto, el estrato originario del que surgen por vez primera las ideas y las cosas.”<sup>81</sup>*

*Heart of Darkness* (fig. 115), y las pinturas de los años ochenta y noventa son innovadoras por un lado y tradicionales por otro. Tradicionales en cuanto a la técnica, pero innovadores en cuanto al modo en que se representan las emociones, los sentimientos, expresando estados de ánimo y situaciones humanas mediante la relación de fuerzas cromáticas y compositivas.

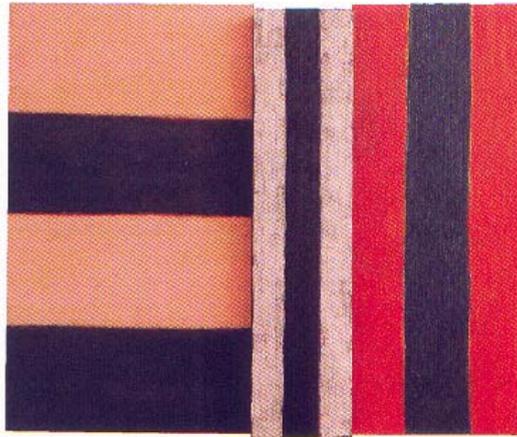
Sus obras aluden a la unidad, pero sin embargo, están fragmentadas mediante métodos específicos de subdivisión, cargados de contrastes. El rigor y el desconcierto se mezclan de una forma espontánea. Todo lo dicho se contempla también en otra obra titulada

---

<sup>80</sup> Carter Ratcliff, *Sean Scully y la pintura Moderna. La constitución del Arte*, en: *Sean Scully*, Galerie Städtische en Lenbachhaus, Munich 1989, p. 31.

<sup>81</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Fenomenología de la Percepción*, traducción e introducción de Rudolf Böhm, Berlín 1966, p. 429.

*Paul* de 1984 (fig. 116). *Paul* es el nombre del hijo de Scully, nacido de su primer matrimonio. Hacía años que no se veían y de repente murió en un accidente de tráfico a los 18 años de edad. Este suceso afectó profundamente a Scully, y por ello realizó este cuadro conmemorativo al que dio por título el nombre de su hijo, y así podía expresar y desahogar su tristeza por él.



116. Scully. *Paul*, 1984.

El cuadro se divide en tres partes, las dos secciones de la derecha, que son más o menos la mitad de la superficie del cuadro, tienen una estructura vertical. La de la derecha es la más ancha de las dos, y está constituida por tres franjas dos rojas y una de color negro azulado en su centro; la sección central, más estrecha, tiene una franja central negra que se sitúa entre otras dos de color blanco grisáceo. La sección de la izquierda, consta de cuatro franjas horizontales, dos ocre y dos negras verdosas, cuya anchura corresponde al grosor del panel central. La representación de la parte derecha es más rotunda debido al color, pero existe un mayor equilibrio formal a la izquierda. Lo que más llama la atención de esta obra es la sencillez de su composición y el color, matizando el negro en cada parte, y combinándolo con el rojo y el ocre claro. Así, este

cuadro de aspecto tan estático y rígido, está dinamizado, por el contraste y el dramatismo propio que encierran la verticalidad y la horizontalidad, lo intenso y lo sosegado, la vida y muerte.

Según Carter Ratcliff cuando escribe sobre Scully dice:

*“Al dar forma a la ambigüedad con la mayor claridad posible, ofrece un anclaje muy seguro a un tipo de conciencia que, porque es moderna, es forzosamente vacilante.”*<sup>82</sup>

En 1984 Scully realiza *No Neo* (fig. 117), con este título Scully afirma abiertamente su deseo de sustraerse tanto del Neoexpresionismo como del Neo-Geo. El cuadro es parecido a *Paul*, y según Scully, uno de sus mejores cuadros. En lo que respecta a su composición, las bandas verticales de la parte derecha no llegan hasta abajo del todo, sino que están interrumpidas por cuatro franjas horizontales de color naranja y un siena o marrón oscuro. Lo único Neo-Expresivo que podría tener el cuadro es la fuerza de los contrastes, y de existir algo Neo-Geo sólo sería la combinación de bastidores rectangulares. Se consolida aquí la finalidad de condensar los distintos elementos individuales en una forma, la unidad. La pincelada, es en parte fluida, en parte texturada, potenciando la tactilidad en el cuadro. Se tiende a desdibujar las formas abstractas y geométricas de los rectángulos y las líneas. Y es ahí donde reside en parte la plasticidad de todo el cuadro, manifestada por el adelantamiento de unas partes y el retroceso de otras, reforzada mediante el color que marca los contrastes de luz y oscuridad.

---

<sup>82</sup>Ratcliff: *op. cit.*, p. 34.



117. Scully. *No Neo*, 1984.

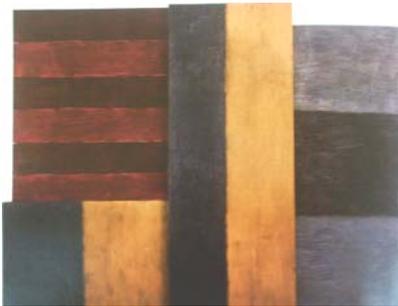
Analizando los cuadros realizados a partir de los años ochenta, se descubren ciertas constantes estructurales. La superficie de los cuadros se fracciona verticalmente en tres partes, pudiendo considerarse esta estructura modular (2/3) como tríptico. A *Heart of Darkness* (fig. 115), siguieron por ejemplo *Bonin* de 1982, *Stare* de 1984, *Rock me* de 1985, o *Durango* de 1990. (Fig. 118, 119, 120, 121). Entre todos estos cuadros hay muchas diferencias, pero se manifiesta una y otra vez la presencia de una serie de zonas parecidas.



118. Scully. *Bonin*, 1982.



119. Scully. *Stare*, 1984.



120. Scully. *Rock me*, 1985.



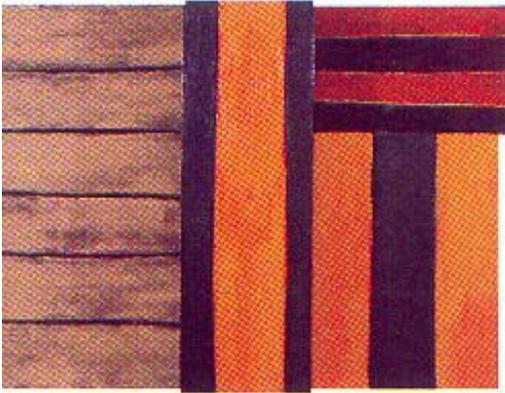
121. Scully. *Durango*, 1990.

Todos los componentes estructurales de *No Neo* aparecen de nuevo en el cuadro titulado *Tonio*, de 1984 (fig. 122) aunque el formato es menor. No obstante se perciben importantes diferencias.

La relación entre las partes es distinta. En *Tonio* los paneles laterales son, a diferencia de *No Neo* (fig. 117), de la misma anchura y la parte central es mucho más estrecha como sucede en *Paul* (fig. 116). Las franjas horizontales de la derecha han pasado de la parte inferior (en *No Neo*) a la superior; además posee su propio bastidor, por lo que sobresale un poco de la superficie de la obra.

La contundente franja vertical oscura insertada en el centro, juega estéticamente, con otra franja similar que se encuentra en el panel derecho, compuesto por tres franjas de idéntica anchura y color que el panel central.

De todas maneras, puede afirmarse que en *Tonio* hay una mayor proporción, debida a la influencia de las simetrías, y una menor intensidad de los contrastes, con tonos menos disonantes y más cálidos. Cabe destacar que la disposición de la parte derecha está en forma de cruz en Tau, esquema que Scully convertirá más adelante en cuadro independiente, es el caso de *Cross*, obra de 1986 (fig. 123).



122. Scully. *Tonio*, 1984.



123. Scully. *Cross*, 1986.

Valorando los particulares contrastes y las evidentes asimetrías internas, los trabajos de Scully se avalan y justifican por sí mismos; por ello, en ocasiones se puede llegar a pensar que suponen poco tiempo en el proceso de trabajo. Pero un ensayo de Brook Adams<sup>83</sup> demuestra que esto no es así y que habitualmente Scully trabaja en sus cuadros largo tiempo, volviendo sobre ellos continuamente y ensayando múltiples soluciones. Como por ejemplo *Any Questions* (fig. 124 y 125), de 1985 del que existen varias versiones e interpretaciones.



124. Scully. *Any Questions*. (versión #1), 1985.



125. Scully. *Any Questions*. (versión #2), 1985.

<sup>83</sup> Brook Adams: "The Stripe Strikes Back", en *Art in America*, octubre de 1985, p.119 y ss.

En las versiones #1 y #2 de este mismo cuadro puede observarse como, Scully cambia los colores únicamente, pasando de un extremo a otro, de cálidos y saturados (fig. 124), a tonos matizados y suaves (fig. 125). Aunque finalmente la pintura (fig. 126), realizada con posterioridad en el año 1995, resulta una combinación de ambas versiones, optando una vez más por los fuertes contrastes. La parte izquierda de la obra sigue fiel a la segunda interpretación, está dividida en tres franjas verticales blanco-negro-blanco de igual anchura; los blancos están matizados con ocre y grises, creando una atmósfera más sosegada y ambiental.



126. Scully. *Any Questions*.1995.

En contrapunto, la parte derecha, está pintada con colores saturados rojos y naranjas, dando dinamismo y energía, además está segmentada verticalmente, en principio en dos secciones, la de la izquierda, dividida en tres cuadrados del mismo formato, fragmentados así mismo en cuatro franjas naranja-rojo-naranja-rojo. El cuadrado del medio posee las franjas verticales y el resto horizontales. La segunda sección, está dividida en tres rectángulos, dos iguales fraccionados a su vez en cuatro franjas verticales rojo-naranja-rojo-naranja, y un rectángulo más estrecho en el medio que está fraccionado también en cuatro franjas, pero esta vez horizontales.

Desde el punto de vista de la proyección, Scully no parte de una idea predeterminada para realizar sus obras. Lo que hace, más bien, es primero establecer algunas líneas maestras, y después ponerse a trabajar inmediatamente sobre los lienzos ya preparados, pero tratando de forma independiente los distintos paneles de los que constará el cuadro, otorgando a cada uno su propia atmósfera pictórica. Y como punto final el ensamblaje de las partes y el proceso, a menudo largo y trabajoso, del retocado, que será más complejo cuantas más partes haya que unir<sup>84</sup>.

Desde *Heart of Darkness* (fig. 115) Scully se interesa cada vez más por la relación entre las partes y el todo. Se pueden trazar al respecto, tres líneas distintas:

- 1.- *Backs & Fronts* (fig. 113) se situaría, así al comienzo de la estructura en hilera.
- 2.- *The Bather*, (fig. 127) realizado en 1983, presenta 4 bastidores separados (3/4), cada uno con su propio formato, sobresaliendo algunos de ellos con respecto a los demás. La presencia dominante de un eje vertical permite anticipar que la composición de los trípticos va interesando cada vez más a Scully. Este interés llegará hasta los años noventa, puesto que en sus obras actuales ya no suelen aparecer.
- 3.- Y obras divididas en dos partes en las que la separación puede ser vertical u horizontal, como es el caso de *Dyptich* de 1976 (fig. 108), ó *Tyger, Tyger* de 1980 (fig. 111), y *Angelica* de 1982.

---

<sup>84</sup> Conferencia en Harvard, 10 de agosto de 1992. Grabación Magnetofónica. *Op Cit.* p.164.



127. Scully. *The Bather*. 1983.

Pero estos trabajos segmentados en horizontal se dan en Scully ya desde los años setenta, como *Cross* (1986) (fig. 123). Esta forma, no suele aparecer sola, sino más bien en combinación con otras estructuras. La razón es que Scully prefiera, por lo general, formatos apaisados, tanto en sus pinturas como en sus trabajos sobre papel. Y cuando trabaja con formatos verticales, lo que suele hacer es insertar partes autónomas en la configuración total del cuadro.

Podemos ver, en este contexto, la obra titulada *Black Robe* (fig. 198), de 1987. El cuadro está fragmentado con una geometría bastante rigurosa. Aunque su estructura general está dividida en dos partes como en otras obras.

Los cuadros de Scully no tienen un núcleo iconográfico fijo, no son portadores de un mensaje unívoco y no evocan ningún sentimiento determinado, sino que están abiertos a múltiples reflexiones.

La claridad de *Black Robe*, está aún más acentuada en el cuadro *Pale Fire* (fig. 128) de 1988. Se trata de tres franjas rojas verticales que segmentan un fondo blanco cálido matizado. La simplicidad de esta estructura queda suspendida por un gran inset rectangular.

Dicho inset comienza en medio de la franja roja de la izquierda y se extiende hacia la derecha hasta la línea de unión de la segunda franja blanca y la segunda roja. Está compuesto por quince delgadas bandas verticales que alternan los colores naranja rojizo y gris azulado oscuro. Este inset queda visiblemente desplazado hacia la parte inferior izquierda de la composición, y adquiere un valor decisivo en la percepción del cuadro, pues altera por completo su equilibrio. La mirada del espectador oscila continuamente entre el equilibrio del conjunto y la irrupción del inset.



128. Scully. *Pale Fire*, 1988.

La tendencia a la simplificación extrema está presente en este cuadro y en muchos otros, como por ejemplo, *Red Star* (fig. 129) de 1990.

La superficie de la obra está dividida en seis amplias franjas verticales que alternan el negro azulado y el gris. Las dos franjas del medio sobresalen ligeramente. El cuadro es un tríptico cuya zona derecha presenta un inset que ocupa parte de sus dos franjas. El inset reproduce, aunque a pequeña escala y con un giro de 90°, la misma composición presente en el conjunto del cuadro, está formado por seis bandas horizontales de color negro y rojo oscuro. Esta obra

está considerada como una pintura del vacío, del sosiego y de la soledad; este carácter sombrío queda más acentuado por la opacidad del colorido. Es un cuadro cerrado, e infranqueable. El pequeño inset dentro del cuadro refuerza el hermetismo, pues más que proporcionar una salida la bloquea.



129. Scully. *Red Star*, 1990.

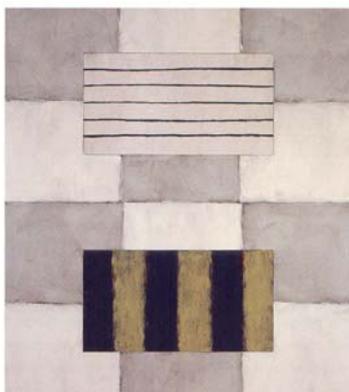
En la obra de Scully cada vez se hacen más frecuentes las composiciones en las que el inset ocupa el centro, composición con dos insertos centrales, como *A Happy Land* (1987) (fig. 201), o *Empty Heart* (1987) (fig. 202).

Hay casos en que la obra consta de dos insertos de igual anchura y distinta altura, como *A Bedroom in Venice* (1988) (fig. 203), o viceversa, de igual altura y distinta anchura como, *Crossing* (1989) (fig. 204), o de idéntico tamaño en la misma posición como, *Catherine* (1987) (fig. 205), o de idéntico tamaño en distinta posición como, *Why and What (Yellow)* (fig. 206) de 1988.

También ha realizado trabajos con cuatro insets dispuestos simétricamente pero de proporciones que pueden ser o no idénticas como, *Us* (1988) (fig. 207), ó *Backwards Forwards* (1987) (fig. 208).

Las diferencias entre unas obras y otras radican en la estructuración de conjunto de los cuadros y en la de los insets. Con esta recopilación de formas geométricas, Scully ha creado un método de montaje. Los elementos aislados o individuales -los insets- son muy sencillos y constan de rectángulos que se ajustan a las franjas pictóricas.

Todas estas obras, están caracterizadas por un lado, por el color intensamente provocativo, lleno de contrastes, aplicado de una manera personal; y por otro, por las múltiples combinaciones de formas elementales, ordenadas en franjas horizontales y verticales, (realizando parcelaciones, reducciones, ampliaciones), creando distintas armonías; otras ocupan superficies con modelos particulares como el damero, en el cuadro *Lucia* (fig. 130) de 1996.



130. Scully. *Lucia*, 1996.



131. Scully. *Floating Paintings*. 1995.

Scully opta unas veces por reforzar la superficie de sus cuadros y otras por aproximar la pintura a la escultura, utilizando diversos bastidores individuales, como en el caso de las *Floating Paintings* (fig. 131), montados sobre soportes metálicos. El material pictórico es casi siempre óleo sobre lienzo, pero hay algunos ejemplos en los que el

soporte es otro como *Spirit* (1992-99) (fig. 132), una obra en la que los lienzos pintados se combinan con módulos de acero.

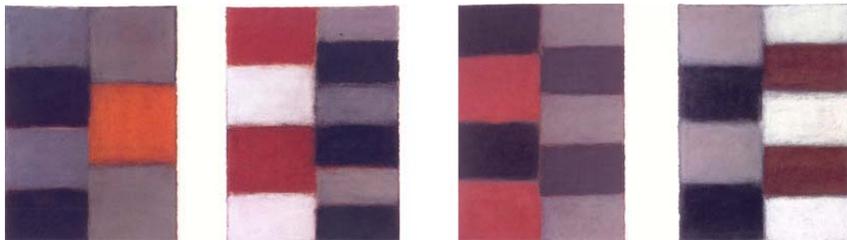
Son composiciones contundentes, cuya energía reside en su contraste. Lo sencillo se declara complejo. Se encuentra el equilibrio entre la parte y el todo, entre figura (el inset) y fondo, entre estructura y representación. Scully investiga las relaciones entre los elementos contrarios y considera las discordancias bastante más interesantes que las armonías.



132. Scully. *Spirit*, 1992-99.

Uno de los aspectos fundamentales que dan más fuerza a la obra de Scully, es el color. Existe una tendencia a los fuertes contrastes y a los tonos brillantes e intensos, características usuales en sus obras de finales de los años ochenta y principios de los noventa. Pero a medida que la estructura de los elementos pictóricos va ganando en flexibilidad, los colores se hacen cada vez más claros y radiantes. La evolución de Scully en la segunda mitad de los años noventa señala confianza y optimismo. Se muestra una serenidad y una seguridad que las obras de los años ochenta no tenían, puesto que Scully debía demostrarse en principio a sí mismo y al mundo que había descubierto y adquirido un estilo pictórico propio.

Mientras que cuadros como *Heart of Darkness* (fig. 115), *The Bather* (fig. 127), y *No Neo* (fig. 117) tienen algo violento y brutal, obras como *Four Large Mirrors* (fig. 133) o las series de *Wall of light* (fig. 146) o *Passenger* (fig. 138) revelan seguridad y sosiego, una relajación y un optimismo subyacente cuyos modelos ya no son Mondrian o Pollock, sino Matisse. Porque la gran novedad aportada por Matisse estribó en dar libertad al orden, es decir, en poderse mover con ligereza dentro de lo ya dado y existente. Así en las obras de Scully de los últimos años, los aspectos estéticos están presentes con más decisión que en obras anteriores. No obstante, los aspectos estéticos, deben entenderse como una síntesis positiva de imaginación e intención.



133. Scully. *Four Large Mirrors*. (*Cuatro espejos grandes*), 2000.

El cuadro *Passenger* (fig.145) de 1997, es de un formato casi cuadrado con un gran inset rectangular y vertical desplazado hacia la derecha. En un vídeo hecho por Robert Gardner<sup>85</sup> sobre la realización de este cuadro, puede verse el proceso de trabajo del artista. Scully muestra en primer lugar los lienzos extendidos sobre el bastidor y el marco. Colgado horizontalmente, el lienzo queda abierto en el

---

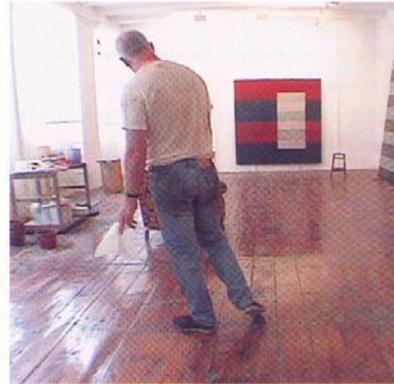
<sup>85</sup> El documental *The Passenger*, fue realizado por Robert Gardner (Massachusetts, 1925) en su estudio en Barcelona al comienzo del verano de 1997. Roberto Gardner, filmó lo que él llama "una observación en cuatro movimientos." El intento del documental es transmitir una experiencia del contacto de Scully con el trabajo, un contacto físico y emocional. Biblioteca de la Universidad de Harvard.

espacio reservado al inset. Scully hace a continuación algunas delimitaciones verticales con carboncillo que marcan la anchura de las que luego serán las franjas horizontales, de color rojo y negro azulado.



134. Scully en su estudio de Barcelona.

La impresión resultante es la de una obra contundente, y cromáticamente intensa. Pero el artista no acaba de estar satisfecho y modifica el inset, sustituyendo los tonos luminosos amarillo y crema, por una secuencia de gris claro-blanco matizado (fig.142-143). Sin embargo esta segunda versión es rechazada. Más adelante, Scully cambia también la secuencia cromática de las franjas horizontales principales, en lugar de rojo, opta por el negro, y en lugar del negro azulado, opta por el ocre amarillo.



135. 136. Scully en su estudio de Barcelona.



137. Scully en su estudio de Barcelona.

Este cambio modifica el peso específico del negro dentro de la composición. Puesto que finalmente el negro se sitúa en la parte superior del cuadro (fig.137). Como decía Joseph Albers: *“Del mismo modo que “los caballeros las prefieren rubias” cada uno tiene preferencia por ciertos colores y prejuicios contra otros. Esto también se puede decir de las combinaciones de color. Parece bueno que tengamos gustos distintos. Lo mismo nos pasa con el color que con la gente de nuestra vida cotidiana. Cambiamos, corregimos o invertimos*

*nuestras opiniones sobre los colores, y esos cambios de opinión pueden ir hacia atrás o hacia adelante.*<sup>86</sup>

Pero también esta tercera fase queda descartada a favor de una cuarta, que sería la definitiva. En ella, la secuencia original es transformada, quedando el negro sustituido por un blanco matizado frío y el ocre amarillo sustituido por negro. El inset es el único que no sufre modificación alguna.



138. Scully en su estudio de Barcelona.

*“Hay una amplia gama tonal en mi trabajo. Y la mayoría de los colores son impuros y después encuentran otra vez la superficie, aquí es desde entonces donde se proyectan su cuerpo y forma, se colocan, se sitúan y se pintan, y el ritmo de la pintura se vincula con ellos. Es tan extremadamente complejo desde que una pintura que era amarilla se vuelve negra y en su viaje nunca puede ser una pintura totalmente negra. Será siempre una pintura negra con una historia amarilla. Ésta, por supuesto, es la manera como se hace en nuestro mundo.”*<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> RUHRBERG, K. *Op cit.* Pág. 179.

<sup>87</sup> David Carrier : *Sean Scully*. Ed. Thames & Hudson. Londres, 2004. Entrevista de Kevin Power : *Conversation with Sean Scully*. Pág. 212.

Por tanto hay una sustitución de colores en la elaboración de la pintura. Este cambio cromático es en cierto modo una señal de que se puede alcanzar una gran contundencia pictórica con los medios más sencillos. Porque idear, trabajar, percibir y representar forman parte de un mismo proceso, cuya experiencia estética tiene su origen en el desarrollo mismo del trabajo. Según Ludwig Wittgenstein: *“Esto guarda relación con el hecho de que ninguna parte de nuestra experiencia es tampoco a priori. Todo lo que vemos podría ser también de otra manera. En general, todo lo que podemos describir podría ser también de otra manera. No hay orden alguno a priori de las cosas.”*<sup>88</sup>

Así las ideas artísticas nacen a menudo de experiencias físicas y la obra es el resultado en el que coexisten diversos factores, como el tipo de material, el trabajo artístico, el azar, la predisposición personal del artista y otras particularidades. Sin embargo, hay que reconocer que los conceptos estructurales tales como la división de la superficie pictórica, la posición y la anchura y profundidad de las franjas y los insets; su reducción del repertorio formal a verticales y horizontales no contradice a lo que es la noción fundamental del proceso creativo. Sus obras son como trampas en las que el espectador se enreda y sumerge una y otra vez. Y la prueba que proporcionan de la falibilidad de la percepción es muy grande. Es la demostración del hecho de que no hay soluciones válidas sino sólo cambio permanente, variación infinita. Lo mismo se puede afirmar con los colores, cuya tonalidad varía en función de los colores adyacentes, y están sujetos a una temperatura continua y a un cambio climático de cálido a frío, de frío a cálido.

---

<sup>88</sup> WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Ed. Alianza. Madrid, 1993. Tractatus (5.634), pág 145.

En los cuadros de Scully se da una superposición de distintas capas de color que se van sustituyendo unas por otras, y que dejan marcas más o menos visibles mediante contornos desdibujados; los colores parecen avanzar y retroceder en el espacio. Porque para el artista pintar encima es un desarrollo y no una corrección. La unidad del cuadro tiene que tener en cuenta los desgarros, la posibilidad de la disonancia. Scully piensa que es más adecuado plantearse un modelo como este para entenderse a sí mismo.<sup>89</sup>

Si observamos otras obras de los años noventa como *Durango* (fig. 121), *Palace* (fig.139), *Yellow Ascending* (fig.140), o *Vita Duplex* (fig.141), nos damos cuenta que determinados componentes formales pierden firmeza, rigor y frialdad, y toman un aspecto inacabado en el que la aplicación de múltiples estratos se convierte en líneas más flexibles y bordes menos tajantes.

Este aspecto inacabado, tan logrado, demuestra unidades subjetivas, pero sin que se sepa a qué aluden en concreto particularidades como la imprecisión de los bordes, la superficie texturada, etc. La disposición geométrica de estas obras causa un distanciamiento, enfrentándose a las reglas combinatorias del espectador, sin embargo el color y la pincelada conservan una gran fuerza de atracción y manifiestan su lado emotivo.

Porque según ha expresado Scully, lo que intenta es otorgar una dimensión humana a la geometría de sus obras. Pretende dar forma a las vivencias. Es lo que señala una y otra vez en entrevistas y conferencias:

---

<sup>89</sup> Scully/Rifkin 1994, p. 61.

*“...el deseo de liberar a la pintura abstracta del gueto de la indiferencia, supuesta o real, y de reaccionar con las pinturas ante la realidad del individuo y de la sociedad.”<sup>90</sup>*

Más adelante vuelve sobre ese mismo pensamiento:

*“Parece como si se pudiera decir un montón de cosas contra la pintura acusándola de ser una forma artística superflua. Y la verdad es que lo entiendo muy bien, pues si se considera y analiza la historia, vemos que en la sociedad hemos evolucionado de la producción individual a la producción en masa y a la fabricación tecnológica y que, visto así, la pintura supone una resistencia absurda, demencial. Pero también creo que cuanto más tecnológico se vuelva el mundo, más desesperado se tornará el impulso humano hacia el misterio y hacia la autenticidad de la experiencia individual. Y también hacia la pintura, porque la pintura está más allá, por encima de los vaivenes de la evolución.”<sup>91</sup>*

La pintura de Scully, legitima su individualidad, su abstracción y su naturalidad. En ella se distingue tanto su principio estructural como su proceso de realización. Todos los elementos distributivos están sometidos al control, examinando el color y las combinaciones compositivas, se fija atentamente en el desarrollo de todo lo que va realizando, para después aceptarlo o no. Pretende devolver a la pintura su capacidad comunicativa sin por ello convertirla en retrógrada o decorativa.<sup>92</sup>

La coherencia de su estilo habla por sí sola, pero es indudable que el pasado en la pintura, es para él una gran reserva de estímulos. En este sentido Scully manifestaba:

*“Quiero que mis obras estén rigurosamente estructuradas y que sean atemporales, de alguna manera, clásicas; que nos*

---

<sup>90</sup> Armin Zweite, *Sean Scully: Óleos, pasteles, acuarelas, fotografías*. Ed. IVAM, 2002. p. 67.

<sup>91</sup> Idem, p. 61.

<sup>92</sup> Scully/Rifkin 1994, p.63.

*remitan a la historia; pero que al mismo tiempo sean apasionadas, y viscerales en su pasión.*<sup>93</sup>

Ante el fin inminente de la pintura, Scully propone mantener su sencillez hasta donde sea posible y reducirla a su esencia, demostrando principalmente su enorme vitalidad. Trata de enriquecer la pintura mediante la reducción, pretende unir lo humano con la pintura, abrir la pintura hacia la comunicación, intentar encerrar lo universal en lo particular y transformar lo estructural en gestual.

En estos últimos años el artista ha diferenciado y evolucionado sus estrategias artísticas, simplificándolas por un lado y agrupándolas por otro. Esta ambigüedad estratégica se ha traducido en numerosas y excelentes obras que transmiten emociones internas y que rozan lo estético como algo positivo, optimista y prometedor.



139. Scully. *Palace*, 1992.



140. Scully. *Stone Light*, 1992.

Entre las obras más importantes de Scully, además de *Durango*, destacamos *Palace* (fig.139), *Gabriel* (fig.143), y *Vita Duplex* (fig.141) entre otras, de las cuales cabría destacar también *Stone Light* de 1992 (fig.140). Expuesto este cuadro por primera vez en París en 1990, el artista ha seguido trabajando en él posteriormente y ha intensificado los contrastes entre franjas claras y oscuras. El color que

---

<sup>93</sup> Recogido de la conferencia impartida en el IVAM. Valencia. 4/5/2004.

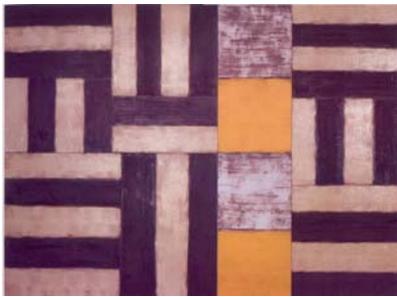
era en un principio más llamativo, dio un giro hacia lo dramático cuyo efecto más evidente, es la acentuación de la estructura. Con este título Scully se refería a la luz reflejada por las piedras semipreciosas, que él encuentra de una gran belleza y profundidad. Aquí le interesa al pintor la relación entre repetición y diferencia, entre equilibrio y desequilibrio, entre simetría y asimetría. En su conjunto, la pintura conserva su unidad, pues la forma externa y la uniformidad estructural destacan sobre el contraste cromático.

Sin embargo, Scully deja de utilizar temporalmente formas plásticas tan precisas como las de *Stone Light* (fig. 140). Y esa innovación parece advertirse ya en *Palace* (fig. 139) también de 1992.

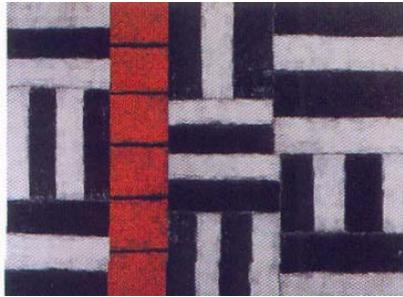
Esta obra está definida por un color gris plateado y un amarillo claro, percibidos como elementos estructurales, pues el fondo oscuro impregna el conjunto de la composición confiriéndole un carácter indefinible y traslúcido. Pese a la distinta anchura de las partes que lo conforman, se trata de un tríptico. Los módulos constan de dos, tres o cuatro franjas y quedan desunidos casi transformados en signos. Hay aquí diversos principios compositivos que se complementan el uno al otro y que permiten distintas lecturas de la estructura del cuadro. Semejante a *Stone Light* (fig. 140), también aquí aparece el inset destacando sobre el resto. Las diferencias cromáticas de este inset se han subrayado al máximo, del amarillo claro se pasa al ocre anaranjado y del gris al negro.

En el caso de *Vita Duplex* de 1993 (fig. 141), el inset está aún más diferenciado, y la división del cuadro resulta más precisa. El cuadro está fraccionado verticalmente, las franjas verticales y horizontales quedan dispuestas en módulos, variando el número de franjas. El eje central, compuesto por cuadrados claramente

delimitados, trastorna la uniformidad de la composición, pero también sirve de unión entre las partes laterales. *Vita Duplex* aborda la idea de la doble existencia, del punto de vista doble en contraposición al punto de vista único. En esta obra hay según el artista mucho arrepentimiento y cambio. Es una pintura matizada hasta el extremo. El negro fue, en un primer momento verde, y todavía puede percibirse en la superficie. Sigue así un esquema compositivo parecido a *Yellow Ascending* de 1990 (fig. 142), y al de *The Bather* (fig. 127) de 1983.



141. Scully. *Vita Duplex*, 1993.



142. Scully. *Yellow Ascending*, 1990.

*Yellow Ascending* (fig. 142), de 1990, trata la idea de la Ascensión. Estas pinturas no son religiosas, pero si son espirituales. No siguen reglas, pero aluden a temas religiosos del pasado, sin limitarse al catolicismo. De ahí la austeridad de esta pintura, que utiliza, una vez más, esas enormes franjas verticales y horizontales, pero ejecutadas con una gran fisicidad, aunque con esa polaridad del blanco y negro que se da en tantas de sus obras. Y atravesando todo el cuadro: una escalera (simbolizada por el inset rojo), como sugiriendo la posibilidad de la ascensión, y a la vez, como ruptura y contraste entre el fondo construido a base de enormes bandas blancas y negras.

De estas consideraciones se puede decir que, por una parte, Scully va disolviendo poco a poco las estructuras tajantes de sus

grandes formatos para centrarse cada vez más en la unidad de la impresión total de la obra, con lo cual rinde tributo al concepto de All-Over<sup>94</sup> (repetido sobre toda la superficie), y por otra parte, en cambio, acentúa los contrastes y muestra las discordancias.

Una consideración formal de las observaciones precedentes permite afirmar lo siguiente: obras como *Hammering* y *Durango* (fig. 132) no presentan inset alguno y su estructura estriba en el contraste de franjas claras y oscuras.

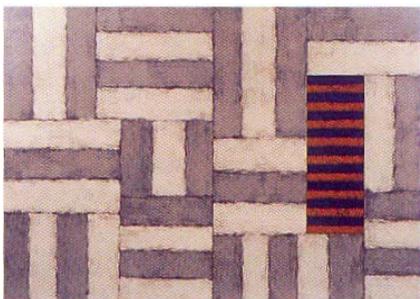
El cuadro titulado *Gabriel* (fig. 143), viene a ser una síntesis de ambas tendencias. Muestra una sola línea divisoria vertical ininterrumpida justo en el centro y doce módulos que constan de entre dos y cinco franjas de colores gris y blanco matizado. Hay tendencia a la diferenciación y descomposición de grandes conjuntos formales. El inset desplazado hacia la derecha, consta de dieciocho franjas alternando los colores negro azulado y rojo.

Scully hace un comentario sobre el cuadro muy revelador, e ilustra claramente cuanto desea que las características estructurales y cromáticas se conciban como parte del contenido. Para Scully, *Gabriel* es un cuadro religioso:

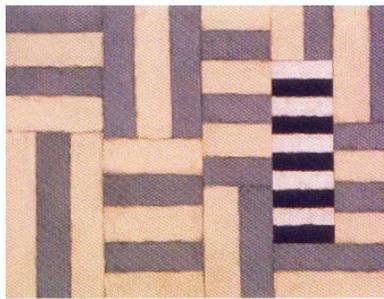
---

<sup>94</sup> La mayor invención del action painting fue el descubrimiento en 1947, que llevaron a cabo Pollock, Rothko, Still y Newman, de una nueva superficie de la pintura que denominaron all over, para significar un campo abierto sin límites en la superficie del cuadro, donde el espectador era envuelto por la inmediatez de la estructura. En las configuraciones *all-over* de Pollock, no hay punto focal y la pintura genera una energía continua tan cargada que parece sobrepasar los límites del cuadro, que, a su vez, para intensificar esta sensación, agranda su escala. Still, Rothko y Newman elaboran su all over por medio de campos de color, eliminando toda traza de figuración y simbolismo, contraste de luz y sombras, para agrandar al máximo el impacto visual y emocional del color.

*“Gabriel es uno de los arcángeles cuyo sexo habría de quedar sublimado en el aire, aunque era supuestamente femenino. Pensé en la claridad y en la pureza del aire y me pareció un buen título. Un cuadro muy armonioso, una pintura de arrebatadora belleza, tierna y monumental”<sup>95</sup>*



143. Scully. *Gabriel*, 1993.



144. Scully. *Michael*, 1997.

Parecido a *Gabriel*, pero más sencillo y con menos detalles, es la pintura *Michael* de 1997 (fig. 144). Tratada también con colores gris y blanco. La zona izquierda está dividida en cuatro partes y su paralelismo con el inset es más fuerte que con la parte derecha. En dicha parte derecha aparece el inset, que a diferencia de *Gabriel*, está dividido en diez bandas alternando blanco y negro.

El artista ha ensayado repetidas veces variantes del principio compositivo como podemos ver en algunas de sus acuarelas realizadas en 1993 (fig. 145). En su caso una idea surge siempre de otra anterior, los elementos pictóricos se unen y se repiten transformándose mutuamente.

---

<sup>95</sup> Scully/Rifkin 1994, p. 78.



145. Scully. Acuarelas, 1993.

En estos últimos años podemos contemplar diversos cuadros titulados *Wall of Light* (fig. 146). Donde son evidentes las similitudes con obras anteriores.



146. Scully. *Wall of Light*, 1999.

En estas luminosas obras el acentuado contraste entre el inset y el resto del cuadro ha desaparecido. Da la impresión de que toda la obra consta de numerosos insets, porque la división de la superficie pictórica no se compone, como antes, de franjas

alternantes de dos colores.

Las franjas tienen su propio carácter cromático, y forman rectángulos y cuadrados constituidos cada uno de ellos por dos o tres franjas como máximo. Por tanto, las repeticiones estructurales de obras anteriores todavía permanecen, pero el resultado de la obra es

más provocador y sugerente por la gran variedad de colores que utiliza.



147. Scully. *Barcelona 9. 28.99*, 1999.

La serie *Wall of Light*, está compuesta por numerosos y grandes formatos, que ponen de manifiesto una etapa creativa especialmente prolífica. Estas obras están realizadas en su estudio de Barcelona, e inspiradas según él, en la luz del Mediterráneo. Luz que plasma de nuevo en los pequeños cuadros de la serie *Barcelona* (fig. 147). Estos trabajos son espléndidos, por su particular elegancia y colorido. Son cuadros alegres, aunque los tonos llamativos suelen quedar atenuados por los grises, es un estudio de lo neutro frente a lo llamativo, una exposición de contrastes:

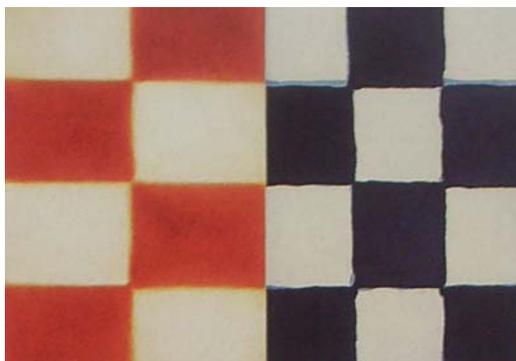
*“Porque si haces que ese color estalle más, te saldrá algo visualmente tramposo, con lo que el cuadro hubiera perdido la poesía y el misterio.”<sup>96</sup>*

En el aspecto creativo las franjas, muy estrechas en sus primeros trabajos, han ganado en anchura. Los cuadrados y rectángulos empiezan a hacer su aparición desde los años ochenta, individualmente, pero se insertan más adelante en composiciones de

---

<sup>96</sup> Ver entrevista Scully/Ned Rifkin en Sean Scully. *Vint Anys, 1976-1995*. Fundació “La Caixa”. Barcelona. 1996. p. 93.

franjas de distinto grosor y, hacia 1990, van ganando consistencia hasta establecer totalmente la estructura de los cuadros.



148. Scully. *Barcelona Diptych 5*, 1996.



149. Scully. *Small Barcelona White Robe*, 2002.

La alternancia de franjas, da paso a la de rectángulos o cuadrados claros y oscuros que otorgan a una serie de obras la apariencia de dameros o tableros de ajedrez, como por ejemplo, *Barcelona Diptych 5* de 1996 (fig. 148), que forma parte de una serie de grabados sobre la misma ciudad. Respecto a este tipo de estructura compositiva en la pintura del s.XX podemos mencionar a François Morellet (fig. 62), Georges Baselitz (fig. 150), o a Paul Klee (fig. 151). Las pinturas de damero de Klee reflejan problemas de equilibrio plástico, de proporción, de ritmo, de movimiento, etcétera. Y evidentemente, el color, con el que Klee consigue sobre esta base formal sencilla, un gran número de variaciones cromáticas que alternan entre lo austero y lo lúdico, entre lo complejo y lo elemental.

*“El damero y la franja son maneras de romper el espacio, de localizarlo. También está relacionado con la idea de la existencia de un tablero de juegos ahí arriba, donde ocurren las cosas, y la cuadrícula tiene relación con muchas cosas con la pared, [...] en cada cuadrado, la relación entre la pincelada y el motivo es anárquica, como en todos los dameros. Cada damero puede tomarse por una pintura all-over con un diseño*

*que se repite por toda la superficie. Cada uno de estos cuadrados podría ser una pintura, [...] cuando hago dameros la pintura puede ir en cualquier dirección.*<sup>97</sup>

Las obras de Baselitz<sup>98</sup> (fig. 150) y Scully tienen también en común, además de la estructura de damero, la problemática figura/fondo. Pero en Scully, el modelo de damero, se caracteriza por la eliminación de todo lo dramático y por el dominio de todos los elementos estructurales, al contrario que Baselitz en la que la subdivisión del espacio se basa en un ordenamiento sin significado.



150. Baselitz. *Adieu*, 1982.



151. Klee. *Super-chess*, 1937.

Además es trascendente la relación de sus obras con las antiguas tradiciones artesanas. Una prueba es la tarjeta de invitación para una exposición celebrada en Nueva York (fig. 153) en 1999, en la que aparecen juntos un motivo de una obra de Scully y un

<sup>97</sup> Ver entrevista Scully/Ned Rifkin en Sean Scully. *Vint Anys, 1976-1995*. Fundació "La Caixa". Barcelona. 1996. p. 112.

<sup>98</sup> Georg Baselitz (*Sachen, Sajonia, 1938*). Escultor, grabador y pintor alemán. Máximo exponente del neo-expresionismo. Su obra puede ser vista, de hecho, como la típica voluntad de confrontación con la pintura, fuera de todas las categorías formales y de los valores expresivos tradicionales, tomando como base la intención de superar la irreducible contraposición de la pintura figurativa y la abstracta. Sus obras más conocidas representan personajes e imágenes pintadas boca abajo, como si al cuadro se le hubiera dado la vuelta.

detalle de un atuendo ceremonial precolombino de época paleocristiana; las diferencias entre ambas imágenes son casi imperceptibles. Asimismo Scully escribió al respecto un pequeño texto que acompañaba a la invitación:

*“...aun cuando intentemos -en lugares distintos y en distintas épocas- hacer lo mismo, es imposible. Por universal que sea un motivo, al hacerlo nuestro echa raíces en nuestro tiempo y en nuestro mundo.”<sup>99</sup>*



152. Scully. *Planes of Light*, 1999.



153. Tarjeta de invitación para la exposición *Side by Side* de la Galeria Knoedler & Co., Nueva York, 1999.

Los resultados de este principio compositivo también se distinguen en la serie dividida en cuatro partes titulada *Four Days* de 1995 (fig. 154). Pero no son únicamente la estructura y el color las que dicen algo sobre el contenido de sus obras, también el procedimiento de trabajo permanece vivo.

---

<sup>99</sup> Tarjeta de invitación de la exposición: *Sean Scully. Side by Side*. Galerie Knoedler & Co., Nueva York, 1999.



154. Scully. *Four Days*, 1995.

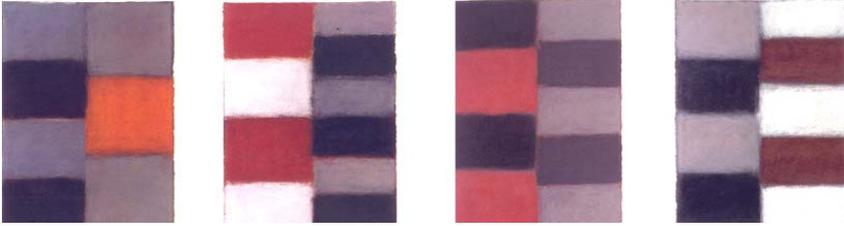
Scully siente la pincelada como prueba de manifestaciones vitales fundamentales. Así en contestación a la reflexión de Ned Rifkin, de que en los cuadrados tienen su cometido los contrastes y las direcciones de la pincelada, Scully respondió lo siguiente:

*“Sí, claro que hay oposición, turbulencia y lucha dentro de la forma, pues así se ofrece al Yo la oportunidad de afirmarse mejor. Dentro de cada cuadrado existe una relación anárquica entre la pincelada y el motivo y esto se aplica igualmente a la totalidad del damero. Cada uno de ellos y puede verse como una pintura All-over y cada uno de los cuadrados como un cuadro. En cambio, cuando se pinta una franja, la pintura sigue a la forma, al menos en mi obra. Cuando pinto dameros, sin embargo, el color puede ir en cualquier sitio [...] La franja exige dirección y forma. Por eso el modo en que está pintada te da algo así como sexualidad, identidad y consistencia [...] Pintar es algo que tiene mucho que ver con la sexualidad y la identidad; al menos así lo veo yo. Cuando la forma no manifiesta, en cambio, orientación alguna, la sensualidad tiene que encontrar su propia dirección. Aislada de la forma, la propia sensualidad se torna acto creativo y formal, es decir, que también en este caso la posibilidad de expresión e interpretación está ligada al modo de pintar la forma. El equilibrio de fuerzas dentro de la obra se transforma: Los cuadros de damero son muy sugerentes a este respecto.”<sup>100</sup>*

En la serie *Four Large Mirrors*, 2000 (fig. 155), es muy importante la composición cromática. Tiene una gran fuerza expresiva, y las estructuras son fáciles de comprender, en cierto modo por el color

<sup>100</sup> Scully/Rifkin 1994, p. 75.

que hace que las formas avancen o retrocedan en la mirada del espectador.



155. Scully. *Four Large Mirrors*, 2000.

Esta suma de color y forma tan sencilla, puede emparentarse con los tejidos de las franjas de alfombras y tapices que tanto atraen a Scully.

La preferencia de lo óptico y de lo excesivamente perfecto, va disminuyendo y transformándose, a medida que se acentúa lo sensorial, lo táctil y la manifestación del proceso pictórico. Sus obras no son meramente estéticas y decorativas. Scully ha desarrollado un lenguaje pictórico particular que se preocupa, por el lado emocional del hombre y por su realidad vital y hace de él el principal receptor de su obra.

Tanto las series *Wall of Light* (fig. 146) y *Four Large Mirrors* (fig. 155), como otras obras anteriores demuestran lo que a Scully le fascinaba de los cuadros de Rothko. En un hermoso ensayo titulado *Bodies of Light*<sup>101</sup> y publicado en 1998 con motivo de la retrospectiva de Rothko, Scully escribe interesantes y claras referencias, como la siguiente:

*“Los grandes cuadros luminosos de tonos amarillos, rojos y azules provocan una impresión de amplitud no sólo por la variedad de la paleta, sino sobre todo por el modo en que*

---

<sup>101</sup>Véase *Times Literary Supplement*, Londres, 6 de noviembre de 1998, pp.4-6.

*irradian en el espacio evocando todo un despliegue de sentimientos. Transmiten una asombrosa y ricamente orquestada prodigalidad. Son cuadros que pueden colgar por igual en grandes pabellones o en salas modestas. Sea cual sea el espacio que ocupen, las obras lo tornan luminoso sin por ello adueñarse de él. Theirs is simple an act of living.*<sup>102</sup>

En conclusión la rígida retícula de los años setenta ha derivado, en una estructura flexible de horizontales y verticales; la lisura del cuadro desaparece en pos de la textura; los colores son ahora más ricos y matizados; en lugar de uniformidad, complejidad; en lugar de espacios cerrados, superficies abiertas; en lugar de limpias líneas divisorias, bordes imprecisos y transparentes.

---

<sup>102</sup>Sean Scully: "Bodies of Light", en *Art in America*, julio de 1999, p. 111.

## 2.4.- Artistas actuales relacionados con la obra de Sean Scully.

Muchas veces hemos podido escuchar que una tendencia artística ha sido desbancada por otra nueva y diferente, pero la historia ha cambiado su destino una vez más a favor de lo que algunos consideran que es el paradigma del arte del momento. De esta manera, artistas como Joaquín Torres-García (Uruguay, 1874-1949), Jesús Rafael Soto (Venezuela, 1923-2005), Julio Le Parc (Argentina, 1928), Gonzalo Fonseca (Uruguay, 1922-2000), y Carlos Cruz-Díez (Caracas, 1923) (fig. 156) por sólo mencionar algunos, nos han dejado un legado abstracto de gran valor. En la actualidad, hay una preocupación con un mayor énfasis en lo pictórico.



156. Cruz-Díez. *Fisicromía* Nº 221, 1966.

Ampliando los términos para hacer justicia al enorme horizonte que domina el arte de hoy, debemos también mencionar a todo un conjunto de creadores que desde hace varios años viene examinando a nivel internacional las nuevas posibilidades de la abstracción, protagonizada por Howard Hodgkin (Gran Bretaña, 1932), Imi Knoebel (Alemania, 1940) (fig.158), Jonathan Lasker (USA, 1948), Brice Marden (USA, 1938), Gerhard Richter (Alemania, 1932) (fig.157), entre otros.



157. Richter. *Pintura Abstracta (726)*, 1990.



158. Knoebel. *LNNDNN*, 2004.

De este modo, para nosotros, Sean Scully ha influenciado a diversos artistas actuales, en los que aparecen algunas similitudes respecto al color, la forma y el contenido de la obra. Entre ellos cabe destacar a Sigfredo Chacón, Stephen Ellis, P. A. Ferrand, Rufo Criado, Peter Halley, Juan Uslé, Bernard Frize, Bernard Piffaretti, Thomas Stalder, Angela Dwyer, José Loureiro, Callum Innes, Jaime Franco, Ian Davenport, Ruth Root, entre otros. La relación de los artistas se establece por generaciones y fecha de nacimiento.

\*\*\*

**Sigfredo Chacón** (Caracas, 1950), (fig. 159, 160 y 161), "pinta pinturas abstractas" mediante una actitud casi sarcástica. El colorido en sus pinturas está muy relacionado con el interés que el artista ha tenido por el diseño gráfico. Es muy probable que las áreas de color sean también el producto de una estrategia visual urbana de colores planos y de altos contrastes. Su obra puede incluirse entre aquellas que generan un resultado, es decir, un "efecto y consecuencia de un hecho o de una operación". Esta decisión por un trabajo claramente definido tiene sus orígenes en el arte conceptual, en el cual el método prevalece sobre el resultado final.

Chacón trata de desordenar, generando un caos "imprevisible". Es aquí donde él parece encontrar su verdadera preocupación. Como ha señalado el artista sobre el orden y el caos, cree que en la sociedad total, el arte tiene que llevar caos al orden, más que lo contrario. En sus pinturas existe una inclinación por la reagrupación y por el proceso de corrección, que pasa de lo desordenado a una sensación gestual que él mismo prepara como metáfora, haciendo que su trabajo revele cualidades plásticas desapercibidas.

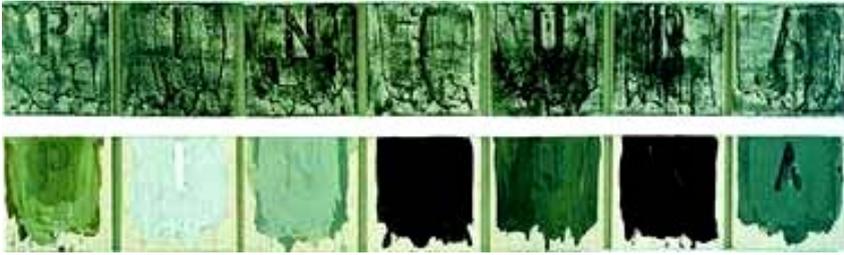
La obra de Chacón se propone abordar el género de la pintura y el dibujo, calcando la superficie de la tela y arrasando con toda la textura que se encuentra en ella. Estos dibujos al final se convierten en otra pintura, monocroma y doblemente gestual, y se realizan nuevamente a través de un proceso mecánico. El artista, pretende convertir la pintura en un espacio donde los procesos superficiales definen la totalidad de la obra.



159. Chacón. *Pura pintura abstracta*, 1995.



160. Chacón. *Serie Pintura, pintura abstracta drippings*, 1999.



161. Chacón. *Pintura, pintura*, 2004.

Hay claras similitudes entre la obra de Scully y Chacón, no solamente respecto a la composición, sino también en relación a la forma de aplicar la pintura sobre la tela, evidenciando la pincelada y las texturas, creando la sensación de algo inacabado, y haciendo fluir el color por la superficie del lienzo. Todo ello son huellas experimentales, mediante las cuales ambos artistas reflejan su presencia en ese proceso de creación y realización de una obra. Consiguiendo lo mismo: que el “cómo”, es decir, el procedimiento sea más importante que el “qué”.

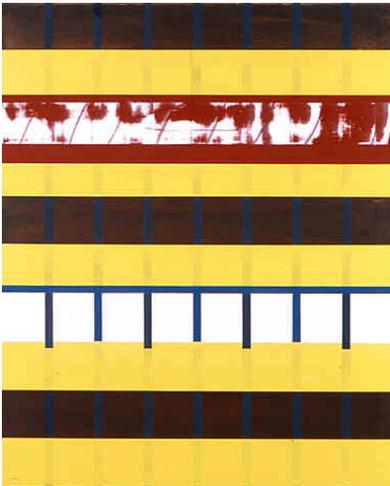
La tensión entre orden y caos que Chacón logra en sus obras, es una lucha de contrastes y fuerzas. Podría ser igualmente entendida como una tensión entre expresividad e inexpresividad.

A diferencia de Scully, las pinturas de Chacón no forman parte de una tradición filosófica en la que los valores estéticos se sostengan por una fuerte espiritualización. Todo lo contrario; se inclina a desarmar un poco esa tradición, construyendo la superficie de su pintura y luego, conscientemente planificando el resultado de la obra con premeditación. La pintura recupera su energía física y su materia plástica, a través de un desbordamiento de pigmentos y resinas pictóricas que afirman radicalmente el espíritu industrial de nuestra época.

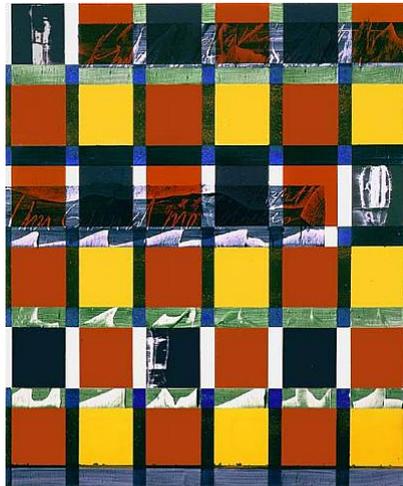
**Stephen Ellis** (USA, 1951), (fig. 162 y 163), su pintura hace referencia a imágenes "sintéticas", ya sean analógicas, fotográficas, o

digitales, etc. Trata de establecer un nuevo tipo de representación, que utiliza la abstracción como mejor vector de evocación de este universo de la imagen.

El pintor, que se entrevistó con Gerhard Richter en los años 80 en Alemania, le pide prestado un concepto que define en la observación, de su pintura: "*una síntesis por la cual el aura del espacio fotográfico se convierte con una cierta autoridad que la propia imagen fotográfica vuelve inútil*". Es por el contrario el inventor de lo que se podría llamar el "aura fotográfica"<sup>103</sup> nacida de una fascinación nostálgica para el gigantismo y el deterioro de la imagen animada. Golpes de pincel aplicados enérgicamente y encuadrados, se suceden horizontalmente en sus telas, asimilados por la vista a la sucesión de las imágenes parecidas a un rollo de película.



162. Ellis. *Sin Título*, (SEN-01-3 / *Yellow Stripe*), 2001.



163. Ellis. *Grin at me*, 2003.

La utilización metafórica de los colores al igual que la de Scully, prolonga la de la rejilla, donde las asociaciones cinematográficas,

---

<sup>103</sup> Stephen Ellis, "Alter the fall", *Abstraction and Synthetis*, Galerie Nächst St. Stephan, Vienne, 1992.

arquitectónicas, narrativas y musicales se cruzan literalmente en una lectura melódica de la obra.

Confundida con su pensamiento, su imagen y su relato, la rejilla es toda una metáfora. Se trata más, por otra parte de una disposición que de un movimiento, y más concretamente de un ritmo - la regularidad de la rejilla que da el tempo - según el cual la metáfora se despliega y se revela representándose infinitamente.

**P. A. Ferrand** (Francia, 1952), (fig. 164 y 165).

*"Durante el reciente período, trabajé con una sobriedad de medios que pareció a veces restrictiva. Con todo la renuncia forma parte integrante de la actividad de todo artista. En primer lugar porque no puede 'hacerlo todo', pero sobre todo porque debe esforzarse en considerar los medios incluidos de los que dispone de manera abstracta y desinteresada. Cuando se consideran todas estas cosas sin ningún sentido posesivo su potencialidad aparece más obviamente. Así la moderación, en arte, es más productiva que el eclecticismo"<sup>104</sup>.*

La pintura de P.A. Ferrand nos enseña a recordar el aprendizaje de la humildad; lo que el desinterés aporta de libertad, la renuncia de disponibilidad. La sobriedad aparece como un punto de apoyo necesario, y casi suficiente, para alcanzar una espiritualidad perdida. La evolución de su pintura puede verse a partir de la abstracción como estado esencial de la pintura.

*"Es posible que la pintura en un determinado momento no permita ver otra cosa más que la única pintura. Como una pared que tapa repentinamente la vista. Es necesario*

---

<sup>104</sup> P.A. Ferrand, "A propos des tableaux blancs, sur l'introduction de la couleur", cat. exposición Galerie Patrick Roy, Lausanne, febrero-marzo 1996. p. 31.

*entonces encontrar los medios de salir de este estado momentáneo*"<sup>105</sup>



164. Ferrand. *Essential Painting # 528*, 1995.



165. Ferrand. *Essential Paintings # 59, # 64*, 1995-1996.

Y como en el caso de Scully, poseyendo su espacio y su luz, la forma de la tela no tiene más importancia: el formato cuadrado se impone entonces para su evidencia. La división ortogonal y el color surgen como los privilegios de esta sencillez deseada, y conquistada: *"esta oposición fundamental entre los colores oscuros y los colores claros, y también entre los colores fríos y los colores cálidos, permite entrar al mismo nivel en la pintura pura, tal como siempre ha existido"*<sup>106</sup>.

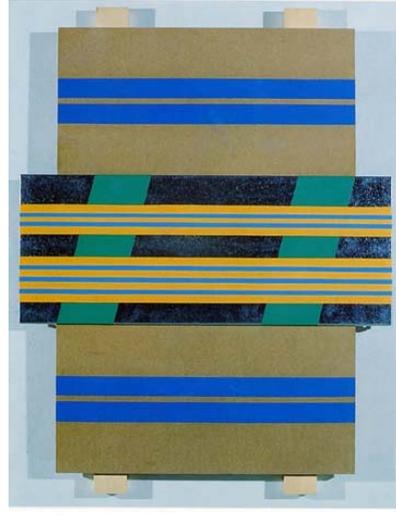
---

<sup>105</sup> Entrevista con F. Nyffenegger, en el cat. *Peinture*, Art & Public, Génova, septiembre 1993.

<sup>106</sup> P.A.Ferrand, *op cit.* p.32.



166. Criado. *Sin Título (Reflejos)*, 1997.



167. Criado. *Construcción nº 28*, 2001.

**Rufo Criado** (España, 1952) (fig. 166 y 167). En sus obras, al igual que Scully, la geometría asume el papel central, aunque el propio artista manifieste tener los ojos puestos en la naturaleza. Ésta es para él su fuente de inspiración, pero geometrizada, como en la obra de Scully, trasformada y humanizada subjetivamente. También hay que observar similitudes en cuanto a la composición empleada: estructuras ortogonales, uniformidad cromática, simetrías y tendencia a la construcción de módulos repetitivos.

**Peter Halley** (USA, 1953), (fig. 168 y 169) está considerado uno de los artistas más influyentes del panorama internacional. Su obra se dio a conocer a mediados de los años ochenta en Nueva York, como impulsor del llamado movimiento Neo-Geo. Esta corriente pictórica reaccionó frente a la emotividad del neo-expresionismo y supuso un resurgimiento de la abstracción geométrica. En la obra de Halley se advierte cierta carga crítica a pesar del carácter eminentemente formalista de este movimiento, así como también una alusión a la

tecnología. Su pintura hace referencia tanto al espacio y al tiempo de nuestra sociedad, como al ámbito político y social en el que vivimos.



168. Halley. *CUSeeMee*, 1995.



169. Halley. *The Negotiator*, 1998.

Sus formas rectilíneas son la expresión plástica de nuestro complejo paisaje urbano y de nuestros mecanismos de información a través de redes de comunicación. Su serie de variaciones sobre el tema de la celda recuerda al inset que introduce Scully en sus pinturas como objetos independientes. Mediante las proporciones, la superposición o la combinación de sus prisiones con paneles monocromos, Halley establece un gran número de composiciones a partir de recursos formales limitados.

La obra de **Juan Uslé** (España, 1954), (fig. 170 y 171) cambió en 1991, después de un par de años de residencia en Nueva York. Desaparecen de su obra las referencias románticas al paisaje y cualquier resto de expresionismo, para desarrollar un lenguaje extremadamente personal. Sus obras se caracterizan a partir de este momento por sus singulares colores intensos y no naturalistas, y por la alternancia de gesto y geometría, sobriedad y barroquismo, dinamismo e inmovilidad. Cada una de estas características puede

aparecer por sí sola o simultáneamente a su contraria en todas las proporciones posibles.



170. Uslé. *Me enredo en tu cabello*, 1993.



171. Uslé. *Cinco Fisuras*, 2004-05.

De apariencia conceptual, los espacios múltiples de Juan Uslé están basados, al igual que Scully, en muchas ocasiones en la realidad, como se ha podido observar desde el momento que se han hecho públicos sus trabajos fotográficos. Uslé plasma en cierta medida fenómenos lumínicos similares a los que podemos entrever al mover la cabeza yendo en un coche a gran velocidad, o al intentar establecer una suerte de geometría a partir de la superposición de planos diversos, incluyendo sombras o reflejos. No todo es una operación racional pues existen, por ejemplo, la memoria, las emociones, el azar y los sueños.

Uno de los grandes hallazgos de Juan Uslé estriba, en cualquier caso, en que logra convertir toda esta especulación fenomenológica, extremadamente rigurosa y que constituye un reto intelectual, en una entusiasta invitación sensorial.

**Bernard Frize** (Francia, 1954), (fig. 172 y 173) se da a conocer como pintor experimental en 1977 con una serie de cuadros donde

utiliza la técnica del "all over"<sup>107</sup>, creando una superficie donde acumula una infinidad de trazos multicolores en los que utiliza un pincel de cerda suave y sumamente fina que tradicionalmente era empleado por los pescadores para pintar artesanalmente sus redes y cordajes de pesca. A partir de este momento crea nuevos y sorprendentes procedimientos de producción rechazando los métodos tradicionales y las operaciones que parten de reglas o principios preestablecidos. Debido a esta búsqueda incesante de técnicas y procesos de manufactura, su obra carece de unas constantes estilísticas que impiden identificarlo como un artista afín a una determinada corriente plástica.



172. Frize. *Allie*, 2001.



173. Frize. *Justique*, 2003.

Actualmente Frize presenta una colección de pinturas, donde incluye un grupo de trabajos compuestos por una acumulación de franjas multicolores con un complejo juego de tonalidades, sobre los que aplica diversas capas de barniz y resinas con el propósito de suavizar la superficie, hasta conseguir una apariencia fría con un acabado industrial. Su pintura persigue un orden aséptico que evite la

---

<sup>107</sup> El término "all over" significa repetido sobre toda la superficie. En 1947 Pollock, Rothko, Still y Newman, denominaron all over a una nueva superficie de la pintura que significaba un campo abierto sin límites en la superficie del cuadro, donde el espectador era envuelto por la inmediatez de la estructura.

proyección expresiva del artista y cualquier tipo de representación. Sus obras no tienen ningún carácter simbólico y sólo pueden ser consideradas como una manifestación material de los procesos de producción. Su trabajo constituye una práctica y una reflexión sobre el uso de los materiales y las técnicas de manipulación que surgen de su propia capacidad inventiva, lejanos de cualquier intención de representar una visión de mundo.

La atracción que en él ejerce el color como expresión de su pintura, lo lleva en ocasiones a aplicarlo directamente en la superficie de la tela para percibir su efecto como una cubierta material que se desplaza en una dirección a partir de las determinaciones del azar y de acciones de tipo aleatorio. En muchas de sus obras, al igual que en las de Scully, además de la similitud textural de la pincelada, se advierte un control del gesto, mediante el desarrollo de unas estructuras que nos remiten a la construcción de un trazo continuo.

**Bernard Piffaretti** (Francia, 1955), (fig. 174 y 175). La duplicación de la imagen en los lienzos de Bernard Piffaretti se desarrolla a principios de los años ochenta. Conocemos "*los orígenes, las maneras, los finales*"<sup>108</sup>, una serie de explicaciones sobre la repetición en su obra a partir de lo que dice el propio artista<sup>109</sup>.

Al igualar todos los posibles iconográficos, la duplicación indica la importancia del tema. Reproduce el desgaste de la pintura de hoy, haciendo al mismo tiempo referencia a su historia - la de la "*segunda*

---

<sup>108</sup> Título del catálogo de la exposición: *Bernard Piffaretti*, Galerie Jean Fournier, 1990 (con textes de Yves Michaud, Jean Pierre Criqui, y Didier Semin).

<sup>109</sup> Conferencia de Bernard Piffaretti "La duplication est un question" (La duplicación es una cuestión), pronunciado en el coloquio "*La Question du double*" (La cuestión del doble), en l'École des Beaux-Arts de Mans, abril 1996.

vez". Cancela todo efecto subjetivo, todo efecto de serie, de cronología, y también de estilo o progresión.



174. Piffaretti. *Sin Título*, 1998. 175. Piffaretti. *Sin Título*, 2001.

El artista también destaca la importancia que tiene para él, el tiempo<sup>110</sup>: *"no es necesario incluir esta duplicación como la vuelta de lo mismo, sino más bien observar lo que el mismo "pasa a ser"*<sup>111</sup>. La característica "inserta" literalmente como el tiempo en la pintura de Bernard Piffaretti: la segunda imagen no está copiada pero es una "segunda vez", una "más tarde"<sup>112</sup>. En la imagen de la característica de división, el devenir es un concepto a la vez central y sin consistencia posible, no hace más que establecer una vía. Para Scully esta idea de división está presente en el ser humano<sup>113</sup>, y eso también pretende reflejarlo Piffaretti<sup>114</sup>. Sus dípticos son algo así como individuos divididos en dos, caracteres duplicados que funcionan como unidad indivisible.

---

<sup>110</sup> El tiempo, es el título de una exposición personal, en la Galerie Jean Fournier, 1992, así como del catálogo: una "antología sobre el tiempo" realizado por el artista.

<sup>111</sup> Conferencia de Bernard Piffaretti, l'École des Beaux-Arts de Mans, abril 1996.

<sup>112</sup> *Ídem.*

<sup>113</sup> Entrevista personal con el artista. Capítulo 4, p.363.

<sup>114</sup> *Ídem.*

**Thomas Stalder** (Irlanda,1960), (fig. 176, 177), su pintura es superficie, en el espacio de lo visible, lo plano, y lo aparente. Dentro de la pintura abstracta todo viene de la superficie de la obra, pero esto no es más que el pretexto para entender lo que hay detrás.

El historiador francés, Yve Alain Bois<sup>115</sup>, a partir de la lectura innovadora de la superficie de la pintura inaugurada por Hubert Damisch<sup>116</sup>, invita precisamente a ver en la superficie lo esencial de la pintura.

*"El caso de Mondrian es sintomático. ¿Cuántas lecturas puramente geométricas (indiferentes al medio de expresión), cuántas interpretaciones resultando de una ceguera ante los juegos sutiles de los cuadros, han dado lugar a la imagen llena de una rejilla impuesta sobre un fondo neutro?"<sup>117</sup>.*



176. Stalder. *Sin Título*, 1994. 177. Stalder. *Sin Título-100*, 1995-96.

Esta "*rejilla impuesta sobre un fondo neutro*" es en gran medida la hipótesis de trabajo de Thomas Stalder. Solamente se invierte su

---

<sup>115</sup> Yve Alain Bois, (Argelia,1952), es un importante historiador y crítico de arte.

<sup>116</sup> Hubert Damisch, (Francia,1928), es un filósofo francés especializado en estética e historia del arte, profesor en l'École des hautes études en sciences sociales de Paris.

<sup>117</sup> Yve-Alain Bois, "Paintings as Model", *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990, p. 247.

demostración. Lo que se ve en la superficie, lo anula, mostrándonos no lo que hay detrás, pero sí ante ella. Como en la pintura de Scully, lo esencial no comienza allí donde la superficie se agota; está en ella, en la articulación de sus múltiples capas y niveles.

En sus obras el fondo gris o blanco ofrece una falsa profundidad de la superficie que se espera de la pintura. Es necesario imaginar una clase de plano transparente, un apoyo sin textura cuya solidez sería la invisibilidad, una clase de cristal que señalaría la frontera entre los dos espacios de la pintura: el espacio profundo imaginario que se aleja, y el territorio real de la superficie que vuelve de nuevo hacia nosotros.

Permanecer en la superficie de la pintura es experimentar el placer de la intermitencia, tal como lo describe Roland Barthes con respecto al texto:

*¿"El lugar más erótico de un cuerpo no es aquel donde la prenda de vestir da de sí?" En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay "zonas erógenas" (expresión que queda bastante casposa); es la intermitencia, como lo dijo bien el psicoanálisis, lo que es erótico: la de la piel que centellea entre dos partes (los pantalones y el tejido de punto), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es este centelleo mismo el que seduce, o también: la puesta en escena de una aparición-desaparición"<sup>118</sup>.*

Dar la vuelta a la superficie de la pintura permite ver que esta superficie da de sí.

**Ángela Dwyer** (Nueva Zelanda, 1961), (fig. 178 y 179). Pretende con sus pinturas desafiar los convencionalismos de la pintura abstracta, invitando al espectador a un viaje a un lugar desconocido,

---

<sup>118</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, 1973, Paris, p. 19.

sensual e inflexible. Pero es evidente que sus obras están influenciadas por Scully. Puesto que la composición en forma de damero, los tratamientos de múltiples capas de pintura al óleo, y el color que se matiza una y otra vez, tienen indiscutiblemente grandes similitudes.



178. Dwyer. *Good-time Charlie*, 2003.



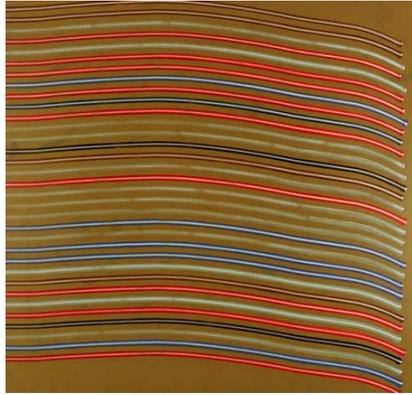
179. Dwyer. *The fear of death confounds me*, 2001.

**José Loureiro** (Portugal, 1961), (fig. 180, 181), sus pinturas y dibujos de franjas se curvan dando la ilusión de prolongar indefinidamente un espacio que va más allá de la dimensión de la obra.

Una duplicidad de la pintura y un sorprendente cromatismo. Con la velocidad vibrante y físicamente imaginativa de una idea que rompe con la inestabilidad inicial del proceso de composición. Busca y encuentra dentro del espacio de la pintura, su rápida condición de efecto cinético. Sus obras son más parecidas a las primeras obras de Scully de los años setenta, obras que eran como una especie de puzzle, donde el cuadro se dividía en múltiples módulos, y también el tratamiento similar destacando las líneas que separan cada pieza.



180. Loureiro. *Palabras Cruzadas*, 1994.



181. Loureiro. *Sin Título*, 2004.

**Callum Innes** (Escocia, 1962), (fig. 182, 183), pertenece a una generación de artistas británicos que continúan explorando las posibilidades de la pintura sobre lienzo. Conociendo los logros del pasado y el nacimiento de los nuevos medios, Innes utiliza el lenguaje del monocromo, un formato establecido de la pintura abstracta desde los años 1960. Las pinturas de Innes, al igual que las de Scully, están realizadas mediante un proceso de adición y sustracción, quitando a veces secciones de la pintura de las lonas con trementina y emergiendo solamente los rastros más débiles del material de fondo. Usando este método de sustracción ha establecido su propio vocabulario en forma de grupos distintivos de pinturas.

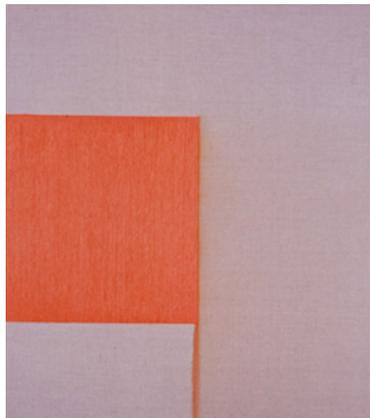
Al describir su enfoque Innes, comenta sus conexiones con el Minimalismo y el Expresionismo Abstracto que los críticos han apreciado en su obra:

*“Cuando una pintura está terminada no siento que sea mi personalidad la que cuelga de la pared. Es un trabajo que yo he organizado y presentado. Quiero presentar algo que existe por derecho propio y estos trabajos son un intento de expresar y reflejar procesos naturales. En las etapas iniciales la organización de las mareas es deliberada*

*y controlada, pero luego se independizan a través de las reacciones de la pintura y el aguarrás. Mis pinturas a menudo parecen tener una fragilidad esencial.*<sup>119</sup>



182. Innes. *Pintura Azul Violeta sobre carboncillo*, 2004.



183. Innes. *Pintura Naranja Cadmio*, 2002.

**Jaime Franco** (Colombia, 1963), (fig. 184 y 185), al igual que Scully, pinta las telas de sus cuadros recubriéndolas con múltiples capas de colores distintos, a los que después, vuelve a sacarles la luz raspando en parte la superficie. Sólo cuando este largo proceso de pintar, raspar y volver a pintar da como resultado un plano pictórico extraordinariamente matizado y complejo, Franco da por terminado su trabajo. Por lo menos en lo que respecta a ese cuadro.

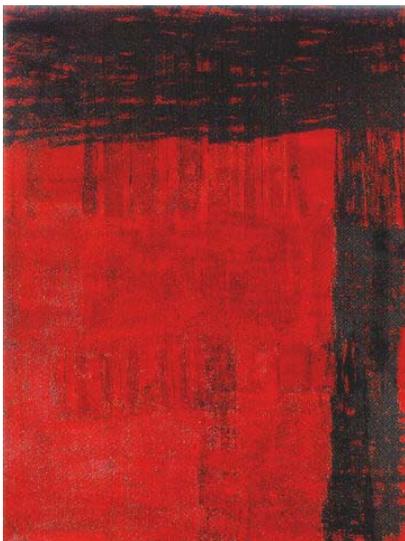
*"Estudí escultura en una academia de París, a finales de los años 80 y algo de ese arte de moldeadores y tallistas se ha quedado enredado en mi modo de pintar [...] Tengo una aproximación intuitiva al problema de la geometría".*<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> En *Voces Nuevas. Pintura Británica. Una Selección 1989-1992*. Museo de Bellas Artes de Bilbao / Instituto Británico de Madrid, 1994. p. 16.

<sup>120</sup> Entrevista con Rafael Vega (Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia), en [www.jaimefranco.net](http://www.jaimefranco.net).

Sus pinturas comparten en su variedad, un sentido estructural común, que se hace más o menos evidente en la trama pictórica de cada obra.



184. Franco. *Fuego*, 1997.



185. Franco. *Sin Título*, 2004.

*“Si, encuentro una constante en mi trabajo, que ahora se manifiesta de otra forma. Lo que más me interesa es lo menos evidente. En otras palabras, en este cuadro rojo en el que lo dominante es el rojo me interesa mucho mas una transparencia azul que está en el fondo; o en una línea aparentemente recta, lo que mas me interesa es ese momento en que la línea no es precisamente recta”<sup>121</sup>.*

Franco mantiene el tratamiento de la superficie, en el cual se superponen y alternan capas finas de pintura aplicada con espátula que define grandes áreas de color, con delicadas gráficas que establecen posibilidades texturales o tramas de composición. La pintura es “lo que está allí”, su superficie se representa a sí misma. El artista encuentra afortunada la metáfora de la ruina para comprender su propio trabajo: en un proceso constante de pintar, borrar, desvelar

---

<sup>121</sup> *Ídem.*

y ocultar, subsisten al final aquellos elementos que estaban más consolidados.

Los contrastes de colores evidencian una clara fusión y equilibrio de la forma con el fondo, producto de la pausada superposición de capas. Son trabajos, además, que a pesar de su énfasis en la manualidad, permiten vislumbrar un trasfondo geométrico. Pero también son obras ricas en sensaciones y cadencias, de un colorido sugerente y particular, y de una sorprendente tersura que contradice las indicaciones cromáticas de la superficie que a primera vista parece irregular.

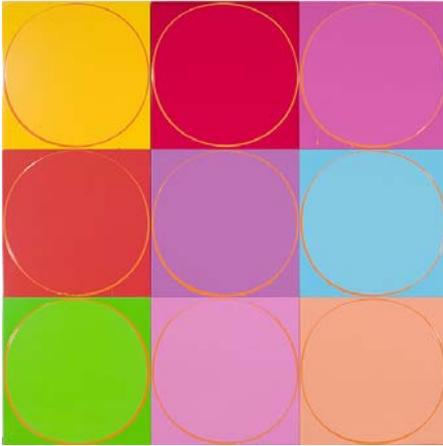
**Ian Davenport** (Gran Bretaña, 1966), (fig. 186, 187), estuvo en el grupo de artistas jóvenes que mantuvieron la tradición de la pintura abstracta durante los años ochenta y principios de los noventa. Trabaja con la pintura ejerciendo siempre un grado de control sobre ella; como él dice:

*“...la estructura de la pintura está formada por la pintura (material) que funciona en sí misma. Cada una de mis pinturas se ha desarrollado a partir de un proceso muy deliberado, no de la intuición.”<sup>122</sup>*

Muchos de los trabajos de Davenport están realizados vertiendo la pintura sobre una superficie inclinada y es la gravedad la que separa la pintura. Trabaja generalmente con paneles de madera de media densidad, más que con la lona, y emplea a menudo pintura de paredes.

---

<sup>122</sup> Virginia Button: *The Turner Prize: Twenty Years*. Tate Publishing, Londres, 2003. p.104.



186. Davenport. *Sin Título*, 2005.



187. Davenport. (*Poured Lines*)  
*Red II*, 2005.

En una conversación entre Ian Davenport y Michael Bracewell,<sup>123</sup> mencionó que la luz inglesa era muy específica, y podría reflejarse en sus pinturas. Así como Scully ha plasmado muchas veces esa misma luz, Ian, está interesado en ver cómo la intensidad o la sutileza del color de las pinturas puede proyectarse. En Gran Bretaña, los colores brillantes que se ven devienen de cosas comerciales como, coches, señales, furgonetas de mudanza, etc. Sus pinturas se basan en tensiones entre opuestos. Por ejemplo, una pintura muy grande y física puede tener en una parte algo también muy delicado. El artista tiene que llevar la pintura al punto donde se siente totalmente en control con el material. Necesita control para tener libertad en su obra. Como ha señalado: "*no veo el punto en conseguir lo estético para hacer lo bastante*"<sup>124</sup>. Lo que quiere decir es que el placer real de verter o de gotear la pintura podría tener una paridad con el placer estético del trabajo.

---

<sup>123</sup> Entrevista de Michael Bracewell en: [www.liverpoolmuseums.org.uk](http://www.liverpoolmuseums.org.uk).  
Escritor, novelista y crítico cultural, nacido en Londres en 1958.

<sup>124</sup> *Ídem*.



188. Root. *Sin Título*, 2001. 189. Root. *Sin Título*, 2001.

**Ruth Root**, (USA, 1967), (fig. 188 y 189), los colores silenciados y las formas compuestas dentro de cada uno de sus trabajos, muestran la tremenda presencia de la razón y el orden, una relación entre el conjunto y las piezas compuestas. Su obra posee unas referencias históricas al arte (algunos artistas como Philip Guston y Richard Tuttle) que mantienen una invariable frescura, contemplativa, y terrenalmente eterna. Sus pinturas abstractas con precisos cortes sobre hojas de aluminio están hábilmente equilibradas mediante el color y los bloques exactos delineados que alcanzan el borde de sus superficies y se deslizan a través del metal formando elipses curvadas. Existe una deuda obvia a los grandes pintores abstractos del pasado, su trabajo sigue siendo moderno y vital; aunque se refugie abiertamente, en la estructura formal de la rejilla. En ello coincide con Scully, al igual que en el resultado final de la obra que a nivel visual también se percibe como una serie de elementos que conforman un todo, una unidad compleja donde los colores consiguen crear un juego de contrastes y ritmos. Sin embargo, su tratamiento plástico es muy distinto, el color está claramente definido mediante tintas planas, en las que no se percibe en ningún momento la pincelada.

\*\*\*

En conclusión, en el proceso de las obras de estos artistas se siguen viendo convincentes posibilidades que alternan con los cambios de las corrientes dominantes. Y es aquí donde la abstracción juega un papel decisivo. La existencia de un gran número de pintores que trabajan con la abstracción, parece ser constantemente negada por los problemas de una resistencia cultural. Estos artistas son protagonistas de una generación de pintores internacionales de obra diversa que acaparan buena parte de la atención crítica desde finales de los años ochenta y principios de los noventa. Anteriormente a la atención prestada a esta generación, la abstracción -asociada a la trayectoria para muchos conclusa de la posmodernidad- se daba por muerta. Estos artistas, sin embargo, han decidido explotar sintáctica y semánticamente todas las diferentes formas de abstracción -expresionista, orgánica, geométrica...- para obtener múltiples posibilidades metafóricas. Abandonan, de esta forma, la utopía de un arte puro tal y como fue reivindicado por los artistas abstractos de las vanguardias históricas, para poner el énfasis no en la búsqueda de un lenguaje nuevo sino en lo se puede decir con él.





### 3.- SEAN SCULLY: LA DIMENSIÓN HUMANÍSTICA COMO PERCEPCIÓN:

*“La creación artística surge de “todo” el ser humano, no sólo de la parte más consciente, del conjunto de ideas, muy a menudo equivocadas, que tiene el artista; sino, y sobre todo, de las regiones menos racionales, que pertenecen a un ámbito que no alcanza a ser alterado por las relaciones meramente económicas, regiones vinculadas a condiciones del hombre que tienen que ver con la vida y con la muerte, con la finitud y la angustia [...]”<sup>121</sup>*

En un sentido general llamamos “humanista” a toda teoría filosófica que destaca el valor del hombre frente al resto de realidades, o que desarrolla sus tesis principales a partir de la reivindicación de valores humanos.

*“Ha habido reiteradamente una dialéctica entre el arte y la vida, una manifestación de aquella enantiodromía ya observada por Heráclito, según la cual todo marcha hacia su contrario por el mundo del espíritu”.<sup>122</sup>*

Scully pretende crear una dimensión particular, que sí depende en cierto modo de la naturaleza, y de lo que está a nuestro alrededor. Todo puede influir al artista directa o indirectamente. Su obra sugiere estados de ánimo y situaciones personales mediante relaciones compositivas y cromáticas. Con la presencia de contrastes de estructuras trata de alcanzar algo que él mismo ha definido como: humanización de la abstracción.

*“[...] ya sé que detrás de todas estas bellezas, por sugestivas que sean, hay oculto un espíritu del cual las*

---

<sup>121</sup> Ernesto Sabato: *Antología*. Librería del Colegio. Colección Narradores de nuestro mundo. Buenos Aires, 1975. p. 155.

<sup>122</sup> *Ibíd.* p. 123.

*formas brotan y las figuras sólo son reflejo, y con este espíritu es con el que yo quiero fundirme. Ya estoy harto de la expresión claramente perceptible de los hombres y cosas. Lo místico en el arte, en la vida y en la naturaleza: esto es lo que yo busco, y lo que tal vez me sea dado hallar en las grandes sinfonías musicales, en la solemnidad del dolor, o en las profundidades del mar. Y es más: me es absolutamente indispensable hallarlo en alguna parte.*<sup>123</sup>

Como sus pinturas, lo humano está lleno de contradicciones, no existe una perfección absoluta. Sigue prevaleciendo la creencia de una especie de incapacidad en la abstracción para expresar sentimientos, y por ello trata de transformarla, darle un sentido más vital, más individual, creando atmósferas llenas de matices y texturas que procura emparentar con el mundo y la tierra.

*“Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla.”*<sup>124</sup>

Al contrario de lo que afirma Ortega y Gasset, Scully no se aleja de la realidad, su obra se basa pues, en estructuras que expresan la naturaleza humana, actuando como un comunicador y otorgando a la pintura una capacidad expresiva que dialoga con el espectador, conteniendo lo universal en lo particular y transformando lo estructural en gestual.

Por eso, en este capítulo vamos a tratar cuatro puntos con respecto a esa dimensión humanística en su obra, en torno a:

- La geometría como referente compositivo en la pintura de Scully. Porque es un elemento primario que conforma la

---

<sup>123</sup> Oscar Wilde: *De Profundis*. Ed. Busma. Madrid, 1984. p. 197.

<sup>124</sup> ORTEGA Y GASSET, J.- *La deshumanización del arte*. Editorial Alianza. Madrid. 1993.

complejidad de sus obras, independientemente de sus conexiones a toda clase de temas, en cada una de sus diferentes composiciones y formas estructurales. Se ha realizado una clasificación por décadas dentro de la carrera artística de Scully.

- Las técnicas pictóricas:
  - Estudio del color: paleta cromática, timbre, modelado y textura. La utilización del color, del acrílico al óleo. Estudio de la gama de colores dominantes en sus pinturas.
  - Los formatos y soportes. Scully siempre ha utilizado formatos de gran tamaño, a excepción de pequeñas tablillas, acuarelas y pasteles. Puede verse la utilización de los módulos y de soportes metálicos.
  - Las acuarelas y los pasteles. Ambos utilizados como bocetos previos.
  - Los grabados. El artista domina esta técnica en la que como homenaje, intercala diversos poemas de Federico García Lorca. Realiza aguafuertes, grabados al azúcar, punta seca, acuatintas, xilografías, serigrafías, litografías. Y algunas técnicas empleadas como el aguatinta a la pluma, el aguafuerte al jabón, el altorrelieve japonés (*woodblock*), el *spitbite*, el *hardground*, y el lápiz litográfico.
  
- La relación entre fotografía y pintura. Las imágenes que Scully capta en sus viajes son siempre fotografiadas de la misma forma: frontalmente y en horizontal, omitiendo todo el espacio circundante, enmarcando esa puerta, esa ventana,

etc. Y convirtiendo las paredes de las casas en superficies cerradas compuestas por formas internas. Pero todas estas representaciones, estos “paisajes urbanos”, que tanto tienen que ver con su pintura muestran formas inequívocamente arquitectónicas, y son evidencias del ser humano y de su decadencia. En sus fotografías presenta paredes deterioradas puertas desencajadas, ventanas clavadas, rejas oxidadas, escayolas medio desprendidas y desconchadas, maderas rajadas, azulejos apretujados y despegados y paredes de colores atrayentes; todo ello es efímero, momentáneo, inacabado. Son fachadas descontextualizadas cuya identidad viene dada por su declive y su rehabilitación, son armazones que se construyen y derriban, por la mano del hombre y por el paso del tiempo, estructuras que evidencian algo humano.

- Los significados del título. Elemento esencial y espiritual que otorga vida propia a cada una de sus obras, realzando un aspecto concreto del carácter intuitivo del cuadro. El título dentro del proceso de interpretación de la obra puede verse como enlace o diálogo entre el espectador y la imagen. Puede hacer que cada pintura se entienda de distinta manera alterando así el proceso de lectura y conduciéndonos a un determinado contenido. Los títulos son el lugar donde el artista inmortaliza personas, lugares, obras literarias o musicales e incluso trabajos de otros artistas. Así se analizan diversas obras, que por una u otra razón son significativos para el artista. Y están divididos en: Arquetipos, lugares, literatura, música, y citas.
  - Arquetipos. Se trata de obras que poseen títulos de nombres arquetípicos, estructuras universales

nacidas del inconsciente colectivo que aparecen en los mitos, las leyendas y la historia.

- Lugares. Muchas pinturas están tituladas con nombres de países, continentes e islas. Normalmente son sitios a los que el artista a viajado.
- Literatura. Pinturas que conservan el título de obras literarias que Scully ha leído y ha querido reflejar como tributo.
- Música. Cumplido que realiza a algunas canciones de diversos artistas.
- Citas. Homenaje a distintas obras de otros pintores.

### 3.1.- La geometría como referente compositivo.

*“La organización creadora de los elementos de la obra, destinada a expresar a través de ellos la idea de unidad, provista de un orden interno que se expresa en la lógica externa de la relaciones entre las partes, esto es para nosotros la construcción compositiva.”<sup>125</sup>*

La geometría es el estudio de las propiedades y de las medidas de las figuras en el plano o en el espacio. El punto, en geometría es el límite mínimo de la extensión, que se considera sin longitud, anchura ni profundidad. La línea, es la sucesión continua e indefinida de puntos en la sola dimensión de la longitud. El plano, es la superficie que puede contener una recta imaginaria en cualquier dirección. Un polígono es una porción de plano limitada por líneas rectas. El cuadrado es un polígono cerrado por cuatro líneas rectas iguales que forman otros tantos ángulos rectos. El rectángulo es un paralelogramo que tiene los cuatro ángulos rectos y los lados contiguos desiguales.

Precisamente, la obra pictórica de Scully, está caracterizada por el tratamiento geométrico del espacio y la densidad de la materia, estableciendo con los pigmentos diversas zonas delimitadas en la superficie. El tratamiento del espacio está equilibrado por esa capacidad de estructurar matices dentro de un sistema milimétrico específico.

La geometría es pues un elemento primario que conforma la complejidad de la obra de Sean Scully. Según la idea del pintor Ben Shahn<sup>126</sup> (que cita Rudolph Arnheim en su trabajo *Arte y Percepción*

---

<sup>125</sup> Tarabukin, N. -*El último cuadro*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1977. p.133.

<sup>126</sup> Shahn, Ben: *The Shape of Content*, Cambridge, Mass., 1957.

*Visual*): "Form is the visible shape of content,"<sup>127</sup> es decir: la forma\* es la forma visible del contenido. Así que la forma (*shape*) advierte acerca de la naturaleza de las cosas a través de su aspecto exterior, y consciente o inconscientemente se supone representa algo, que es la forma en general (*form*) de un contenido. En este sentido, no puede negarse que una línea recta es una línea recta, es la distancia más corta entre dos puntos, esa es su forma visible, material (*shape*), que lleva inmediatamente -consciente o inconscientemente- a la forma general, es decir a (*form*), más allá de la línea concreta, relacionada con una clase de cosas (línea trazada con lápiz sobre papel, línea de camino, línea de horizonte, etcétera). Bajo esta misma tónica existe un muy buen ejemplo que proporciona Arnheim a través de Wittgenstein:

*"...el dibujo lineal de un triángulo se puede ver como un agujero triangular, un cuerpo sólido o una figura geométrica; como asentado sobre su base o colgado de su vértice superior; como una montaña, una cuña, una flecha, un signo indicador, etcétera".*<sup>128</sup>

Y esto sucede con las "formas" de Sean Scully, con sus formas materiales específicas y con sus conexiones a una serie de unidades, interrelaciones que son múltiples, conscientes e inconscientes. Desde las pinturas lineales rectas: cuadrados, rectángulos, triángulos, zig-zags, cruces, etcétera, hasta las variadas y ricas interpretaciones, muchas veces relacionadas con cantidad de cosas, como pensamientos y emociones. Cada una de estas "formas", independientemente de sus conexiones a toda clase de temas, cuestiones e incluso fenómenos, son componentes primarios

---

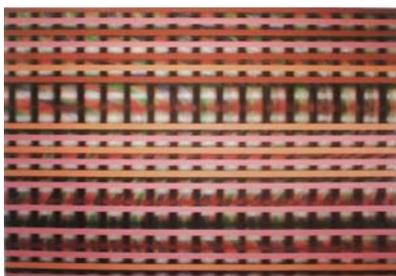
<sup>127</sup> ARNHEIM, Rudolf.- *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador.* Ed. Alianza Forma. Madrid. 1994. Pág. 115.

<sup>128</sup> *Ídem.*

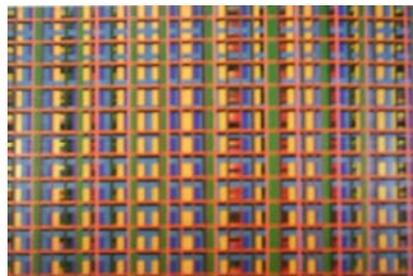
geométricos a los que nos referiremos en adelante, y clasificaremos por décadas dentro de la carrera artística de Scully:

### 1970-1980.

Las líneas rectas conformadoras de ángulos, retículas y zig-zags son los primeros elementos simples que constituyen las pinturas de Scully de los años setenta; también líneas curvas de las que se desprenden curvas simples; y combinadas que son curvas y rectas unidas.



190. Scully. *Shadow*, 1970.

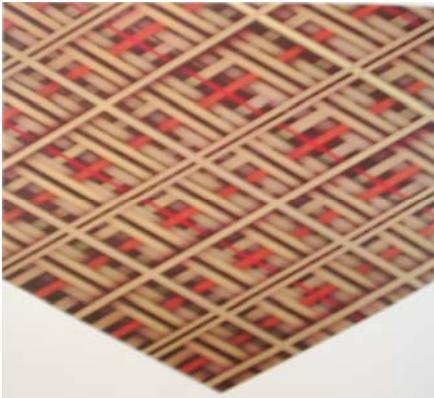


191. Scully. *Bridge*, 1971.

Como podemos ver en el cuadro de 1970 *Shadow* (fig.190). Y en otras de esta misma época. (fig. 191). La estructura formal en las obras de estos años está compuesta por líneas verticales y horizontales, aunque pueden verse algunas obras con franjas transversales que parecen aumentar el contraste. Estas formas geométricas puras (líneas y franjas), a veces se colocan unas encima de las otras, para dar el efecto de enrejado. Se trata de tramas o redes.

Otras obras de este periodo se caracterizan por desviaciones respecto al modelo rectangular, como *East Coast Light*, (fig. 192) de 1973, se trata de pinturas estructuradas, con el borde inferior

formando un ángulo obtuso cuyo perímetro resultante son cinco esquinas en lugar de cuatro.



192. Scully. *East Coast Light 2*, 1973.



193. Scully. *Firebird*, 1980.

La alteración de la composición formal es evidente, pues sobresale la punta inferior del lienzo, y se intensifican las cortantes diagonales de la estructura interna que se superponen.

Más adelante Scully utilizará la geometría de las líneas repetitivas (fig. 193). Negando todo sentimiento, y quizás tan sólo pretenda invitar al espectador a abstraerse, mediante lienzos en los que la retícula ha desaparecido, y únicamente están formados de franjas delgadas horizontales con poca separación entre ellas, hay una cancelación del contenido y de la forma.

### **1980-1990.**

A partir de los años ochenta Scully comienza a realizar combinaciones de estructuras verticales y horizontales, mediante subdivisiones como principio estructurante. Las franjas se ensanchan. En el cuadro *Backs & Fronts* (fig. 113) el centro del cuadro se encuentra en la coincidencia entre las líneas horizontales y las

verticales de dos lienzos. Está formado por módulos de distinto tamaño, pero dependientes. Scully busca el equilibrio entre conjunto e individualidad, como podemos ver también en la pintura *Adoration* (fig. 194).



194. Scully. *Adoration*, 1982.

Además puede percibirse que el trazo de las líneas deja de ser totalmente recto y definido dejando paso a una serie de franjas de bordes difusos que otorgan a las obras un aspecto más suelto y libre.

Analizando los cuadros realizados a partir de los años ochenta, se descubren ciertas constantes estructurales. La superficie de los cuadros se fracciona generalmente verticalmente en tres partes, mediante un sistema de proporciones basado en el gnomon<sup>129</sup>, y en los rectángulos estáticos y dinámicos<sup>130</sup>, 3, 2/3, o 3/4 (generalmente vinculados en la mitad del formato) . (Fig. 195, 196).

---

<sup>129</sup> Gnomon es toda figura cuya yuxtaposición a una figura dada produce una figura resultante semejante a la figura inicial.

<sup>130</sup> Dos rectángulos de forma diferente se distinguen por la razón del lado mayor al menor, número que es, pues, suficiente para caracterizar un rectángulo. Un rectángulo de módulo  $n$  es el que tiene dicha razón igual a  $n$ . El norteamericano Jay Hambidge, agrupa, por una parte, todos los rectángulos cuyo módulo  $n$  es un número entero (1, 2, 3,...) o fraccionario (3/2, 4/3,...) que él llama estáticos, y por otra, a aquellos para los que  $n$  es un número inconmensurable euclidiano, que llama rectángulos dinámicos ( $\sqrt{2}, \sqrt{3}, \sqrt{5}, \dots$ ).



195. Scully. *One, one, one*, 1985.

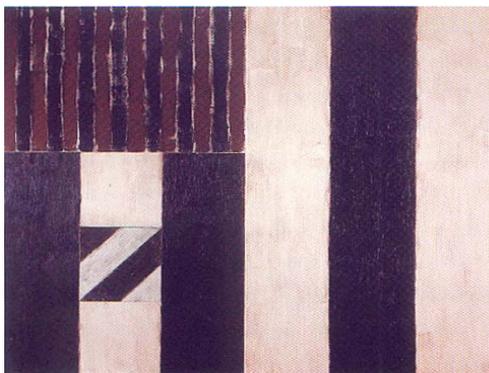


196. Scully. *Two, one, one*, 1984.

Cabe destacar que la disposición de la parte derecha en forma cruz en Tau del cuadro *Tonio* (fig. 122), es un esquema que Scully convertirá más adelante en cuadros independientes, es el caso de *Grey Bar*, (fig. 197), realizada en el año 2000.



197. Scully. *Grey Bar*, 2000.



198. Scully. *Black Robe*, 1987.

Otra obra titulada *Black Robe* (fig.198) de 1987, está fragmentada según patrones geométricos bastante rigurosos. Aunque su estructura general está dividida en dos partes, no se tiene tan presente al díptico como en otras obras. La mitad derecha consta de tres grandes franjas verticales blanco-negro-blanco. La mitad izquierda, consta de un rectángulo en la parte superior, cuya altura equivale a la anchura de dos de las franjas negras o blancas y cuya

anchura coincide con la de la mitad izquierda del cuadro. Dicho rectángulo está dividido a su vez en estrechas bandas verticales que alternan los colores marrón y negro, disolviendo la simetría dominante de la composición.

Estas franjas estrechas suman un total de quince, cuyos bordes son imprecisos y entre ellos puede verse el color de fondo del cuadro. La parte inferior izquierda está compuesta por un cuadrado negro-blanco-negro, la franja blanca del medio, consta a su vez de tres cuadrados, el superior y el inferior del citado color blanco y el central - en realidad un *inset* - está compuesto por franjas diagonales blancas y negras. En definitiva, todo el cuadro, se reduce a un rigor geométrico que puede pasar desapercibido, pero su importancia es decisiva en el resultado de conjunto de la obra. Todas las partes quedan claramente definidas por las líneas divisorias y ninguna sobresale ni retrocede con respecto a las demás, pues todas están situadas sobre el mismo plano. Estas obras transmiten un gran equilibrio. Toda la composición es un juego de proporciones (2/3). El único " factor discordante " pueden ser las diagonales, que recuerdan a los cuadros de Scully de los años setenta, además de ejemplificar el método de construcción. También pueden verse diagonales en otros cuadros de esta época como *Whisper* de 1985 (fig.199) o *Diagonal/Horizontal* de 1987 (fig.200).

El sentido del orden en estas obras queda además acentuado por la sobriedad de la gama cromática. Los cuadros atraen por su contundencia y sinceridad. Hay un predominio de los colores oscuros, los negros, marrones oscuros y siena rojizos que parecen también surgir por momentos, por debajo de las franjas blancas, que ganan en calidez, profundidad y fuerza.



199. Scully. *Whisper*. 1985.



200. Scully. *Diagonal/Horizontal*. 1987.

También destaca el efecto de conjunto de tonos y formas, de las cuales son importantes diversos factores, como el grado de saturación de los colores, la proporción de los aglutinantes, su aplicación, su transparencia u opacidad, etc. La estructura de los cuadros alterna entre tensión y calma, entre provocación y distanciamiento, puede concebirse unas veces como un todo y otras, sin embargo, atrae la atención sobre detalles concretos como por ejemplo, los insets.



201. Scully. *A Happy Land*, 1987.

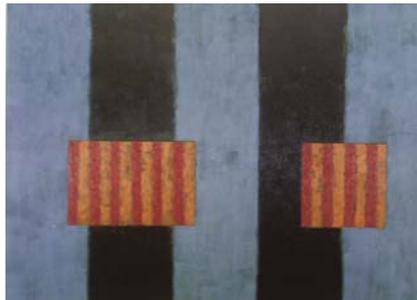


202. Scully. *Empty Heart*, 1987.

En este periodo, cada vez se hacen más frecuentes las composiciones en las que el inset ocupa el centro, composición con dos insertos centrales, como *A Happy Land* (1987) (fig.201), o *Empty Heart* (1987) (fig.202).



203. Scully. *A Bedroom in Venice*, 1988.



204. Scully. *Crossing*, 1989.

Hay casos en que la obra consta de dos insertos de igual anchura y distinta altura, como *A Bedroom in Venice* (1988), o viceversa, de igual altura y distinta anchura como, *Crossing* (1989), (fig. 203, 204). De idéntico tamaño en la misma posición como *Catherine* de 1987 (fig. 205), o de idéntico tamaño en distinta posición como, *Why and What (Yellow)* de 1988 (fig. 206).



205. Scully. *Catherine*, 1987.

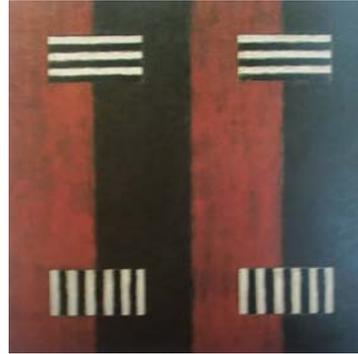


206. Scully. *Why and What Yellow*, 1988.

También ha realizado trabajos con cuatro insets dispuestos simétricamente pero de proporciones que pueden ser o no idénticas como, *Us* (1988), ó *Backwards Forwards* (1987), (figs. 207, 208).



207. Scully. *Us*, 1988.



208. Scully. *Backwards Forwards*, 1987.

Las diferencias entre unas obras y otras radican en la estructuración de conjunto de los cuadros y en la de los insets. Con esta recopilación de formas geométricas, Scully ha creado un método de montaje, en el que los elementos aislados o individuales -los insets- son muy sencillos y constan de rectángulos que se ajustan a las franjas pictóricas.

### **1990-2006.**

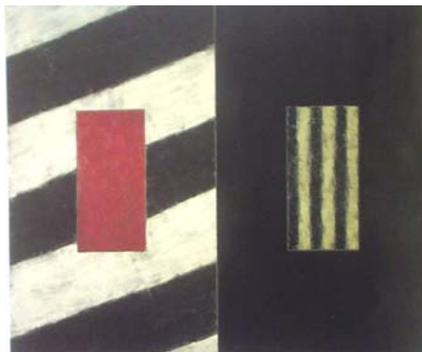
Respecto a las diagonales, Scully las emplea en contadas ocasiones, como en el inset del cuadro *Battered Earth* (fig.209) o en la estructura limítrofe de *Facing East* de 1991 (fig.210).

Estas obras pretenden causar más tensión y discordancia en la estructura y composición pictórica. Es evidente también el predominio del ángulo recto, que otorga a los trabajos una indiscutible estabilidad

constructiva. Este rasgo de solidez, fundamental en su obra, deriva del enlace entre horizontales y verticales. La rígida retícula de los años setenta ha derivado, en una estructura flexible de horizontales y verticales.



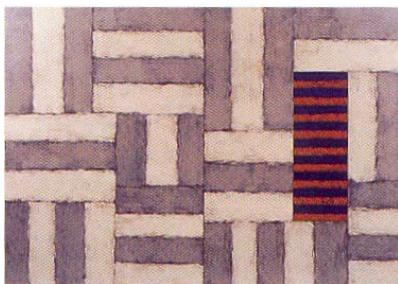
209. Scully. *Battered Earth* 1991.



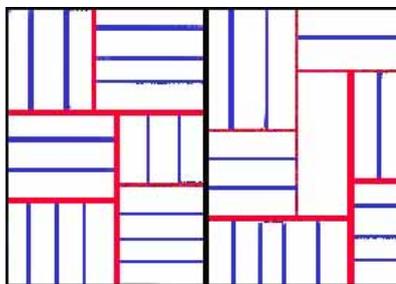
210. Scully. *Facing East*, 1991.

Según ha expresado Scully, lo que intenta es otorgar una dimensión humana a la geometría de sus obras. En una entrevista con Hans-Michael Herzog habló de la fuerza expresiva y humana de sus cuadros, y añadió:

*“...pertenecen al mundo moderno, pero se oponen a su tendencia a la despersonalización y a la automatización.”<sup>131</sup>*



211. Esquema compositivo de *Gabriel*, 1993. Realizado por nosotros, a partir del cuadro del mismo nombre.



---

<sup>131</sup> Scully/Herzog 1995, p. 48.

En el cuadro *Gabriel*, Scully muestra una sola línea divisoria vertical (Ver Esquema Compositivo línea negra, fig. 211) ininterrumpida justo en el centro y doce módulos (separados en el esquema por líneas rojas) que constan de entre dos y cinco franjas de colores gris y blanco matizado, sin contar al inset que está ubicado en la parte derecha del cuadro. Por lo tanto existe una tendencia a la diferenciación y la descomposición del conjunto formal. Sin embargo Scully consigue un equilibrio compositivo entre conjunto e individualidad, con una estructura modular de 4/3.

La alternancia de franjas, da paso a la de rectángulos o cuadrados claros y oscuros que otorgan a una serie de obras la apariencia de dameros, o tableros de ajedrez (fig. 212 y 213).



212. Scully. *Barcelona Pink*, 2002.



213. Scully. *Small Barcelona Red Robe*, 2002.

Washburn y Crowe apuntan que:

*"La simetría es una percepción universal cognitiva que básicamente procesa toda la información. La simetría de la cultura es una parte de la organización del mapa cultural cognitivo y la*

*clasificación de la simetría significa la posibilidad de que los miembros de una cultura en particular perciban nuestro mundo".<sup>132</sup>*

Cabría preguntarse si sucede esto con la obra de Sean Scully. Aunque se perciba un aparente caos abstracto la simetría existe, es la conmensuración, esto es: comprensión de la medida. Es el orden del caos y por lo tanto la simetría puede hallarse, observarse, describirse y analizarse, generándonos con ello una experiencia estética de efectos emotivos y de sensibilidad en su percepción y conocimiento. Directa o indirectamente la simetría es percibida por el observador del arte abstracto, sea en una espiral, un cuadrado, un rectángulo, o una línea recta aislada o solapada entre sí. La simetría de la cultura como algo inherente, que da origen y condiciona a la plástica. Su simetría entendida dialécticamente como expresión de la cultura.

---

<sup>132</sup> Washburn, Doroty y Donald Crowe, *Simetrías de la cultura. Teoría y práctica del análisis plano del patrón*, U.S.A., University of Washington Press, 1998.

### 3.2.- Las técnicas pictóricas.

Después de conocer la pintura de Scully es necesario realizar un resumen de los aspectos técnicos utilizados en su pintura. Se han desarrollado cuatro puntos:

- Estudio del color: paleta cromática, timbre, modelado y textura. Donde puede verse la utilización del color, del acrílico al óleo, y un estudio de la gama de colores dominantes en las pinturas de Scully:

- Rojos y naranjas.
- Amarillos y ocre.
- Azules y verdes.
- Tierras y sienas.
- Blancos.
- Grises y negros.

- Los formatos y soportes. Scully siempre ha utilizado formatos de gran tamaño, a excepciones de pequeñas tablillas, acuarelas y pasteles. Utilización de módulos y de soportes metálicos. La inclusión de Scully en la escultura puede verse en sus *Floating Paintings*, montadas sobre soportes metálicos y de madera.

- Las acuarelas y los pasteles. Ambos utilizados como bocetos previos y los pasteles por su gran fisicidad matérica. También se nombran diversos artistas que dentro de la abstracción también realizan este tipo de trabajos.

- Los grabados. Scully desarrolla distintas técnicas como aguafuertes, grabados al azúcar, punta seca, acuatintas, xilografías, serigrafías, litografías, aguainta a la pluma, aguafuerte al jabón, el altorrelieve japonés (*woodblock*), el *spitbite*, el *hardground*, y el lápiz litográfico.

### 3.2.1.- Estudio del color: paleta cromática, timbre, modelado y textura.

*“No pienso en el color simbólicamente cuando trabajo, aunque soy consciente de que lucho a menudo por el color en mi trabajo, para afirmar mi conexión con el mundo natural. No tengo realmente ninguna teoría sobre el color, y no tengo ni idea realmente de porqué hago mis pinturas con esos colores. Puedo interpretarlos activos, tristes, resueltos, torpes, etc., pero no cuando los pinto.”<sup>133</sup>*

- **El paso de lo plano a lo texturado. Del acrílico al óleo.**

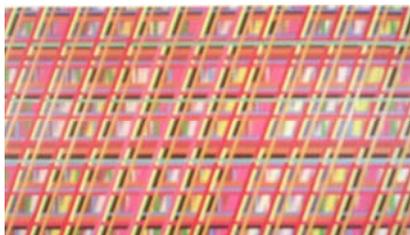
*“...la elaboración de un cuadro significa, entre otras cosas, crear y elegir deliberadamente una superficie plana y también deliberadamente circunscribirla y limitarla. Esta manera de operar, basada en restricciones, es precisamente lo que la pintura moderna no cesa de repetir: el arte es una experiencia humana porque las condiciones limitativas del arte son de procedencia humana.”<sup>134</sup>*

De los años setenta hasta ahora, la obra de Sean Scully ha sufrido múltiples cambios, entre ellos el paso de una pintura rígida y de tintas planas, a una pintura texturada y flexible.

---

<sup>133</sup>David Carrier : *Sean Scully*. Ed. Thames & Hudson. Londres, 2004. Entrevista de Kevin Power : *Conversation with Sean Scully*. Pág. 212.

<sup>134</sup>Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos*. Ed. Siruela. Madrid 2006. p. 119.



214. Scully. *Blaze*, 1971.



215. Detalle.

En sus primeras obras, Scully trataba de hacer una pintura geométrica limpia, de líneas superpuestas, y bordes cortantes y nítidos. La utilización de la pintura acrílica en estas obras, le suponía una forma de trabajo más pronta, puesto que el secado de los acrílicos es más rápido que el de la pintura al óleo. Un ejemplo de esta clase de obras puede verse en *Blaze* de 1971 (fig. 214).

Desde los años ochenta hasta nuestros días las obras de Scully toman un giro drástico, la estructura de líneas horizontales y verticales sigue existiendo, pero de muy distinta forma. Tenemos el ejemplo de estas dos obras, *Bobo* y *Stroma* ambas de 1984.



216. Scully. *Bobo*. 1984.



217. Scully. *Stroma*. 1984.

En ellas puede verse este cambio radical, de esa pintura plana se origina una transformación, las texturas de la pincelada, y la cantidad de materia se perciben a

simple vista, los bordes antes nítidos y cortantes son ahora difusos y las líneas se perciben más anchas y desiguales, incluso inclinadas. Estas obras realizadas ya al óleo se despliegan como elementos táctiles y flexibles dentro del cuadro, nace una profundidad que los cuadros de los años setenta no tenían.



218. *Bobo*, Detalle.



219. *Stroma*, Detalle.

- **El color.**

*“Cada color produce un efecto específico sobre el hombre, así revela su presencia tanto a la retina como al alma. El color puede ser usado para determinados fines sensibles, morales y estéticos. [...] El color es también susceptible de interpretación mística, pues sugiere circunstancias primarias tanto a la mente humana como a la Naturaleza, y pueden usarse sus relaciones a modo de lenguaje también en los casos en que se quiera expresar circunstancias primarias que no se destacan en la mente con idéntico poder y diversidad.”<sup>135</sup>*

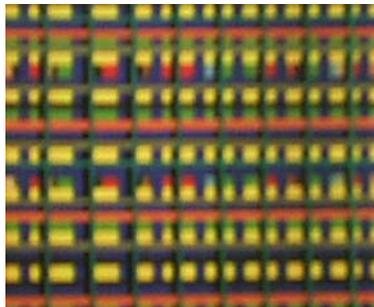
---

<sup>135</sup> Goethe, J.W.- *Teoría de los colores*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1945. p. 224.

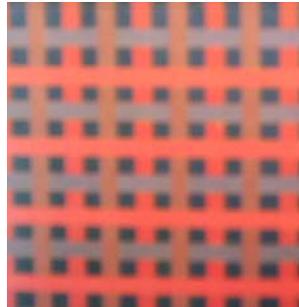
Uno de los aspectos fundamentales que dan más fuerza a la obra de Scully es el color. Pero su utilización va a la par de su paso del acrílico al óleo.

En los cuadros en los que el artista usaba pinturas acrílicas, la gama de colores era más saturada y por lo tanto menos extensa de matices. Será la combinación de colores complementarios, lo que hará que la composición vibre. El color tiene gran importancia en la estructura, puesto que las diversas capas de tonos medios, menos saturados, colocados tras las líneas más superficiales, hacen que exista una cierta profundidad, con tintas más planas.

A partir del paso a la pintura al óleo, existe una tendencia a los fuertes contrastes y a los tonos brillantes e intensos, características usuales en sus cuadros de finales de los años ochenta y principios de los noventa. Pero a medida que la estructura de los elementos pictóricos va ganando en flexibilidad, los colores se hacen cada vez más claros y radiantes.



220. Scully. *Detalle.*



221. Scully. *Detalle.*

La evolución de Scully en la segunda mitad de los años noventa señala confianza y optimismo.

Respecto a la gama de colores dominantes en sus últimas obras, he recogido diversas paletas cromáticas extraídas de sus pinturas y ordenadas por tonos:

### **Rojos y naranjas.**

*“El rojo un color absolutamente puro, un carmín perfecto.[...] Se le denomina púrpura en atención a su elevada dignidad.Causa una impresión de dignidad grave no menos que de gracia serena.”<sup>136</sup>*



222. Paleta de Rojos y Naranjas.

Scully utiliza en la mayoría de sus pinturas el rojo bermellón saturado, aunque también usa el rojo carmín para conseguir rosas y granates, como puede verse en *Barcelona Pink* (fig. 224).

Respecto a los naranjas suele casi siempre utilizarlos saturados, combinándolos con colores blancos y negros. (figs. 225, 226).

---

<sup>136</sup> Goethe, J.W. *Op Cit.* p.206, 208.



223. Scully. *Passenger*, 1990.



224. Scully. *Barcelona Pink*, 2002.



225. Scully. *Small Barcelona Colored Wall of Light*, 2002.



226. Scully. *Passenger Orange*, 1996.

### Amarillos y ocre.

*“Los colores del lado del más son el amarillo, el amarillo rojizo (anaranjado) y el rojo amarillento (minio, bermejo). Estos colores vuelven al hombre vivaz, activo y dinámico.”<sup>137</sup>*



227. Paleta de Amarillos y Ocre.

<sup>137</sup> *Íbid.* p. 204.

Los amarillos que Scully utiliza son los amarillos cadmio saturados aunque muchas veces usa un amarillo más ácido, más limón. Respecto a los ocre, aparecen en la mayoría de sus cuadros, es un color fundamental, y utiliza sobretodo ocre amarillos. Ejemplos del uso del amarillo y ocre amarillo, vemos en las pinturas *Falling Figure* y *Red Window* (figs. 228, 229), los cuales al igual que el naranja se combinan con blancos, negros y rojos de diversas tonalidades.



228. Scully. *Falling Figure*, 2002.



229. Scully. *Red Window*, 2003.

### **Azules y verdes.**

*“Los colores correspondientes al lado menos son el azul, el azul bermejo y el rojo azulado. Suscitan en el alma emoción inquietud y anhelo.”<sup>138</sup>*

---

<sup>138</sup> *Íbid.* p. 206.



230. Paleta de Azules y Verdes.

Los azules que utiliza Scully suelen ser los azules ultramar, ya sean saturados o rebajados con blanco o negro. (Figs. 233, 234).

Respecto a los verdes, usa verdes grisáceos, verdes vejiga y pocas veces utiliza el verde esmeralda. El verde es un color que aparece raras veces en la pintura de Scully. Estas dos pinturas (figs. 231, 232), son de las pocas en las que puede verse algún matiz verdoso, siempre tratado con grises y ocre.



231. Scully. *Wall of Light Green*, 2003.



232. Scully. *Wall of Light Brown*, 2000.



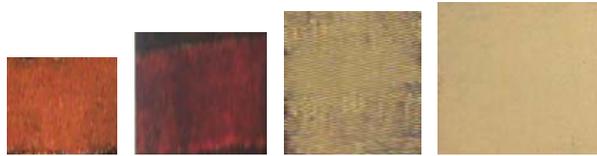
233. Scully. *Between two lights*, 1999.



234. Scully. *Wall of Light Blue*, 1999.

## Tierras y sienas.

*“Cabe denominar simbólico tal uso adecuado a la Naturaleza, por cuanto se emplea el color en consonancia con su efecto y la verdadera relación expresa de por sí la significación.”<sup>133</sup>*



235. Paleta de Tierras y Sienas.

Los colores tierra, como sienas y sienas rojizos, así como marrones naturales son también fundamentales, y Scully los utiliza también en la mayoría de sus pinturas. En este sentido vemos dos pinturas (figs. 236, 237).

---

<sup>133</sup> *Íbid.* p. 224.



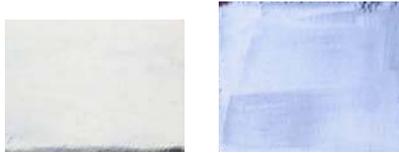
236. Scully. *Montserrat*, 2002.



237. Scully. *Orange Robe*, 2003.

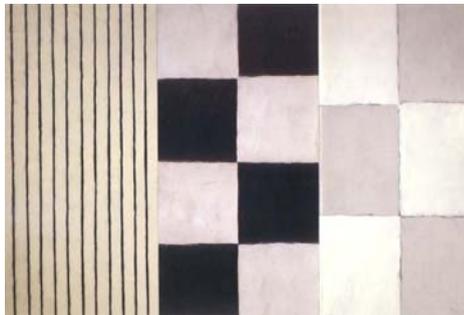
## Blancos.

*“El blanco como representante de la luz.”<sup>134</sup>*



238. Paleta de Blancos.

El blanco para Scully nunca es limpio, nunca es un blanco “blanco”, siempre utiliza blancos matizados, ya sea hacia tonos cálidos, añadiendo ocre y sienas; o hacia tonos fríos, añadiendo negro o azul.



239. Scully. *Tobe With*, 1996.

---

<sup>134</sup> *Íbid.* p. 21.



240. Scully. *Wall of Light February*, 2000.

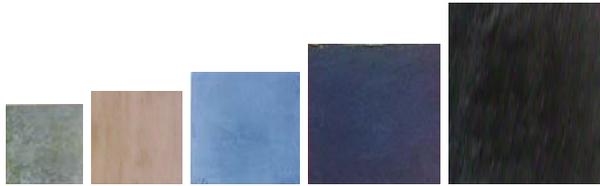
En *Tobe With*, (fig. 239), vemos como los blancos utilizados viran hacia los cálidos, mientras que en *Wall of Light February* (fig. 240), los blancos son más fríos e intensos, pero siempre con ese matiz de mezcolanza, que otorga a los blancos más riqueza y menos rigidez.

### **Grises y negros.**

*“...el negro como lugarteniente de la sombra.”<sup>135</sup>*

---

<sup>135</sup> *Ídem.*



241. Paleta de Grises y Negros.

Respecto a los grises y negros ocurre lo mismo que con los blancos. Scully siempre utiliza grises y negros matizados en dos vertientes.

Hacia tonos fríos (figs. 242, 243): en el caso de los grises (blanco+negro+azul), y en el caso de negros (negro+azul); o hacia tonos cálidos (figs. 244, 245): en el caso de los grises (blanco+negro+ocre o siena) y en el caso de los negros (negro+ocre o rojo o siena).



242. Scully. *Small Barcelona Grey Wall of Light 10.1.00*, 2000.



243. Scully. *Seal*, 1993.



244. Scully. *Small Barcelona White Robe*, 2002.



245. Scully. *Wall of Light Stone*, 2000.

### 3.2.2.- Los formatos y soportes.

*“Pinto cuadros muy grandes. Soy consciente de que, históricamente, el pintar cuadros de gran tamaño es grandilocuente y pomposo. A pesar de ello, los pinto precisamente porque quiero ser íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño significa situarte fuera de tu propia experiencia, abordar la experiencia como si la vieras a través de un estereóptico o de un microscopio. Sin embargo, si pintas cuadros grandes, tú estás dentro. No es algo que tú impongas.”<sup>142</sup>*

Scully siempre ha utilizado formatos de gran tamaño, a excepciones de pequeñas tablillas, acuarelas y pasteles. Sus cuadros no suelen ser nunca menores de dos metros, pudiendo traspasar los tres o cuatro metros, incluso tiene obras compuestas de diversos módulos que alcanzan los seis metros de longitud.

El sistema de proporciones que utiliza recuerda, como hemos visto anteriormente, el concepto geométrico del gnomon, éste puede repetirse indefinidamente a partir de una figura dada la construcción gnomónica. Como ejemplo podemos ver dos figuras gnomónicas:

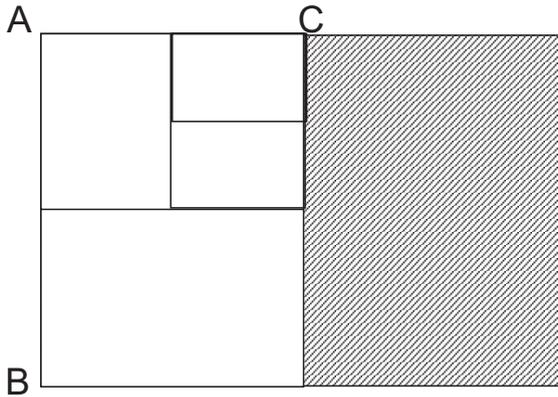
- La Figura a, (fig. 246), donde el gnomon del rectángulo del módulo  $AB/AC=\sqrt{2}$  es un rectángulo idéntico (a la inversa, un rectángulo

---

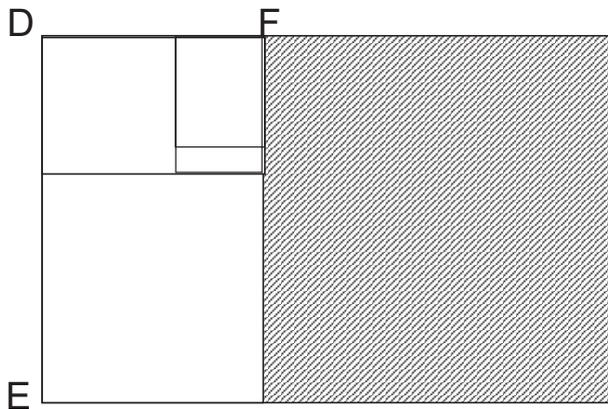
<sup>142</sup> Mark Rothko, *Escritos sobre arte. (1934-1969)*. Ed. Paidós. Barcelona, 2007. p. 120.

de módulo  $\sqrt{2}$  se puede dividir en dos rectángulos iguales que tengan también  $\sqrt{2}$  como módulo).

- La Figura b, (fig. 247), donde el gnomon del rectángulo de módulo  $DE/DF=\Phi=\sqrt{5+1/2}$  es un cuadrado perfecto.



246. Figura a.

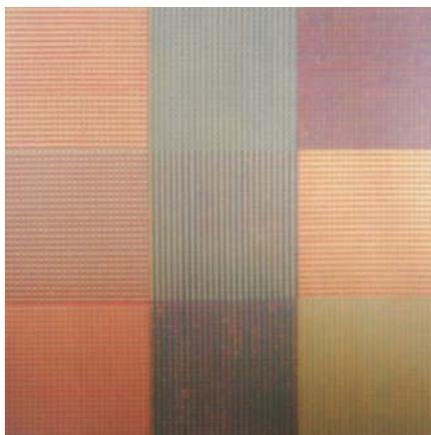


247. Figura b.

La utilización de los módulos proporcionados, es algo que el artista siempre ha manejado, puesto que sus cuadros a menudo están compuestos por diversos lienzos de distintos tamaños. En sus primeras obras Scully utilizaba módulos del mismo tamaño, como en el cuadro *Hidden Drawing 2*, (1974) (fig. 248). Con esta obra el artista

crea un juego de entramados cuadrados de distintos colores, está compuesto por nueve secciones.

El cuadro es pues un conjunto de elementos que constituyen una unidad, este rasgo estructural será utilizado por Scully en toda su trayectoria pictórica. Así vemos el cuadro *The Fall*, (1983) (fig. 249), uno de tantos cuadros donde la utilización de los módulos es esencial.



248. Scully. *Hidden Drawing 2*, 1974.



249. Scully. *The Fall*, 1983.

Aquí los módulos no son planos, como en las obras de los años setenta, sino que tienen varios grosores, esto hace que un lienzo sobresalga más que otro. En esta clase de pinturas puede apreciarse mejor el uso de los distintos bloques. También podemos apreciar el montaje de un bastidor más pequeño (inset) dentro de otro bastidor, como en el cuadro *Red Window* (2003):



250. Scully. Red Window. 2003.



251. Bastidor de Red Window. 2003.

La utilización de soportes metálicos en las obras de Scully es unas veces para reforzar la superficie de sus cuadros y otras para aproximar la pintura a la escultura, utilizando diversos bastidores como entidades individuales, como en el caso de *Floating Paintings*, montadas sobre soportes metálicos y de madera (fig. 252).



252. Scully. *Floating Painting Munich Triptych*, 1995.

*“Quise hacer ambientalmente una pintura activa de doble cara. Eso ocupó mi mente y estuve dándole vueltas: el camino de la escultura. Estuve también fascinado por la idea de la pintura que estaba provisionalmente conectada al muro. Era también una manera de activar la pintura puesto que la pintura se*

*pasa por alto de vez en cuando porque se presenta siempre de la misma manera. Plana en la pared. Deseé darles la vuelta hacia fuera en el espacio, los puse en una relación flotante con la arquitectura, y especialmente con el suelo. Y vi entonces que un dibujo de doble cara se instalaba de esa manera: perpendicular a la pared. No podría parar de caminar a su alrededor.*<sup>143</sup>

También hay obras como *Spirit* (1992-99), en la que los lienzos pintados se combinan con módulos de acero (fig. 253).



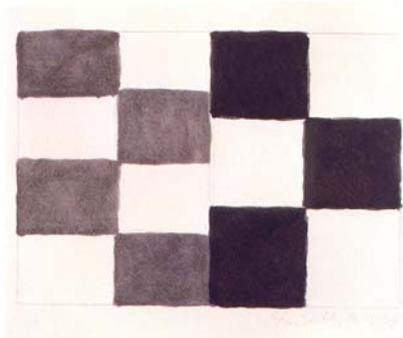
253. Scully. *Spirit*, 1992-99.

---

<sup>143</sup> David Carrier : *Sean Scully*. Ed. Thames & Hudson. Londres, 2004.  
Entrevista de Kevin Power : *Conversation with Sean Scully*. Pág. 212.

### 3.2.3.- Las acuarelas y los pasteles.

Las acuarelas son para Scully *"la ausencia del mundo físico. Es más fácil llegar a algo metafísico con el papel, porque simplemente se usa la luz que ya posee el papel. Es un material sin peso, sólo luz y color."*<sup>144</sup> Las acuarelas también le sirven para realizar bocetos previos, o simplemente para como él dice, dibujar donde está: *"dibujo donde estoy. No estoy haciendo un dibujo y lo estoy transfiriendo. Todo lo que hago es donde estoy ahora. Si ahora estoy haciendo una línea, ésa es la línea que estoy haciendo en ese momento. Cuando estoy pintando, no estoy pensando en algo diferente de lo que estoy haciendo. Lo estoy pintando para que sea exactamente como es"*.<sup>145</sup>



254. Scully. 10.15.94, 1994.



255. Scully. Wall of Light 12.19.98, 1998.

Según el artista: *"Éstas son el último acto de delicadeza e intimidad"*<sup>146</sup> Sus acuarelas están hechas en horizontal y usando pinceles de cerdas finas. El arte de Paul Klee es un modelo importante para él porque *"el medio de la acuarela... permite... lo que llamaría una especie de impulso de serpenteo intuitivo geométrico."*<sup>147</sup>

<sup>144</sup> Conferencia IVAM, 2004.

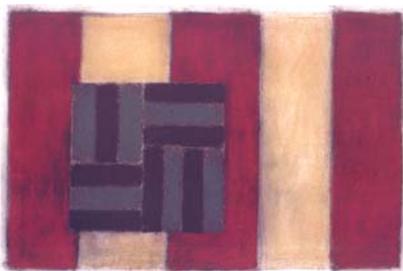
<sup>145</sup> David Carrier, *op. cit.* p. 155

<sup>146</sup> David Carrier, *op. cit.* p. 156

<sup>147</sup> *Idem*

Sus trabajos etéreos sobre el papel están en una superficie continua relativamente pequeña, aparecen unificadas incluso cuando sus contrastes del color son tan dramáticos como en sus pinturas más extremas. Adapta así su escala y su técnica a situaciones muy diversas.

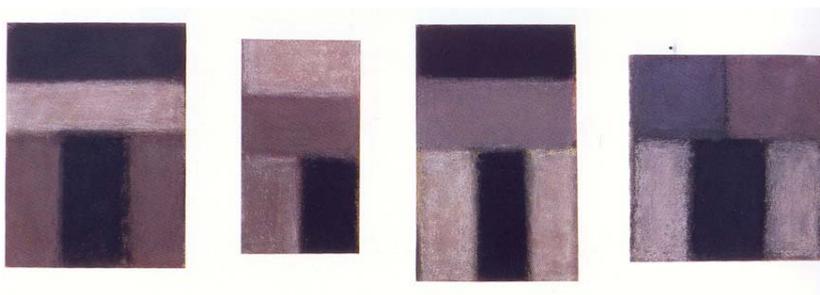
Con los pasteles, utiliza también el papel, sin embargo, por su suciedad, lo considera más físico, por ser un material de la tierra. Los pasteles, suelen ser trabajos grandes y con mucha carga matérica sobre el papel.



256. Scully. 11.25.90, 1990.



257. Scully. 10.11.91, 1991.



258. Scully. *Quartet*. 2000.

Las acuarelas y los pasteles sirven para ensayar repetidamente variantes del principio compositivo, como podemos ver en *Quartet*, (2000), donde se aprecia como juega a descomponer la forma de cruz en *Tau* (fig. 258).

Los pasteles, también son imágenes unificadas. Cuando él compara la realización de ellos con poner maquillaje<sup>148</sup>, es útil recordar su fuerte preferencia por el excedente "femenino" de Matisse frente al "masculino" de Picasso.

*"Hay este polvo en el papel, que froto. Lo empujo derecho en el papel con un pedazo de paño o papel o mi mano. Una vez que se ajusta en la superficie, la fijo. Y entonces lo trabajo, agregando otra capa... hasta que el pastel comienza a levantarse un poco del papel."*<sup>149</sup>

Al contrario que una pintura, un pastel se puede hacer en un solo día. Algunos pasteles tienen títulos evocadores como las pinturas, pero otros se identifican solamente por la fecha. Cuando Scully era aprendiz de impresor comercial, usaba tinta roja mezclada con negro después de muchas horas de trabajo, proporcionándole un placer intenso: *"Me gusta el color porque no puedes controlar la manera en la que le das forma... La única manera en la que puedo trabajar con ello es como una metáfora para el espíritu."*<sup>150</sup>

Los bordes en las pinturas se dibujan, en los pasteles son difusos. Están hechos frotando, sus rayas suaves están desenfocadas. Los colores son oscuros, misteriosos, y sostenidos; no tienen la agresión o la franqueza superficial de las pinturas al óleo, o la inocencia etérea y fluida de las acuarelas.

*"Estoy trabajando con mis manos, frotando en el papel, aplanando el material, empujándolo, de modo que se ajuste en el papel. No tienes ni idea de donde comienzan y donde acaban. En ese sentido, son como el espacio en un cine, mientras que la pintura se afirma siempre como una superficie pintada que puedes tocar físicamente."*<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> Conferencia IVAM, 2004.

<sup>149</sup> David Carrier, *op. cit.* p. 158

<sup>150</sup> *Idem*

<sup>151</sup> David Carrier, *op. cit.* p. 161.

Dibujar es importante para él, porque *"pruebas el trabajo, lo hace más o menos creíble. Si un artista no es bueno en el dibujo, me incomoda siempre; eso es porque he intentado desarrollar mis dibujos, mis acuarelas, mis grabados y mis pinturas, todos los cuerpos importantes del trabajo en última instancia."*<sup>152</sup>

Puede sorprender esta declaración, porque en general, el dibujo importa más a los artistas figurativos que a los abstractos. Pero Scully quiere que su arte sea reconocido en todos los medios posibles. Articulando superficies como un pintor figurativo, realiza abstracciones con *"el cuerpo y la realidad que ves y sientes en la pintura figurativa."* Cuando Matisse pintaba rayas detrás de su modelo, representaba algo que existía realmente. Y cuando la dibujaba, la representaba en una escala diferente, en otro medio.

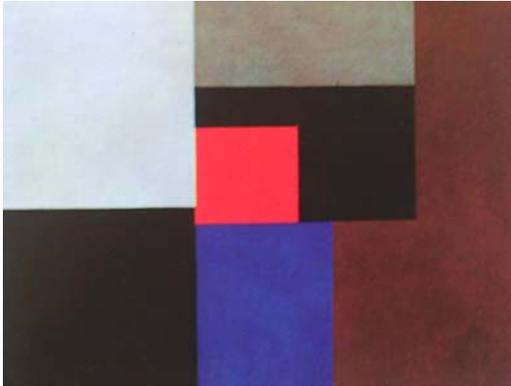


259. Taeuber. *Ritmos libres*, 1919.

Cabría destacar que actualmente, hay muy pocos artistas que realicen acuarelas y pasteles dentro de la abstracción. Otros como Sophie Taeuber- Arp (Suiza, 1889-1943), Ben Nicholson (Inglaterra, 1894-1982), Sam Francis (EE.UU, 1923-1994), Néstor Basterretxea (Vizcaya, 1924) o Ricardo Licata (Turín, 1929),

---

<sup>152</sup> *Íbid.* p. 155.



260. Nicholson. *Gouache*, 1936.

utilizaron anteriormente estos procedimientos.

Pintores más contemporáneos a Scully, como Jasper Johns (EE.UU, 1930), Bridget Riley (Londres, 1931), Richard Smith (Londres, 1931),

Rafael Lafuente (Vitoria-Gasteiz, 1936-2005), Helmut Federle (Suiza, 1944), Ramón Díaz Padilla (Santa Cruz de Tenerife, 1949), y Juan Uslé (Santander, 1954), han contribuido a enriquecer si cabe, la abstracción, mediante la acuarela y el pastel.<sup>153</sup>

<sup>153</sup> **Néstor Basterretxea** (fig. 261), es uno de los artistas contemporáneos más prolíficos y completos. Evolucionó desde la acumulación de formas geométricas o irregulares en torno a un eje hacia un expresionismo abstracto, llenándose de referencias de la mitología y creencias populares del pueblo vasco. En las piezas de los últimos años utiliza sobre todo acuarela y collage en composiciones dominadas por la abstracción. Básicamente sus acuarelas son bocetos previos sobre composiciones para la escultura, Scully también realiza este tipo de trabajos como apuntes previos de pinturas e incluso a partir de obras ya realizadas (fig. 262).

La producción de **Jasper Johns** está dominada por las banderas, dianas, números y alfabetos hasta los años setenta. En 1972, realiza grandes superficies totalmente cubiertas de tramas y trazos de color distribuidos en series paralelas que se superponen e interpenetran, como un tejido visto desde cerca (fig. 264), en esto coincide con Scully, pues muchas de sus obras son como piezas de diferentes telas de franjas que se intercalan unas sobre otras (fig. 265); además el tratamiento de la pincelada en ambos artistas coincide, es libre y gestual, aun tratándose de líneas rectas; nunca antes había estado tan cercano a la abstracción absoluta. En los últimos años Johns ha vuelto a incorporar imágenes a su pintura. Paralelamente debe resaltarse la gran importancia de su obra gráfica -litografías y serigrafías en su mayor parte-, desarrollada a partir de 1970 sobre los mismos temas y objetivos recurrentes de su pintura.

**Bridget Riley** (fig. 263) una de las figuras más destacadas dentro del movimiento artístico del Op Art, ha creado complejas configuraciones de formas abstractas diseñadas para producir efectos ópticos llamativos.

---

Experimentó con una pintura de grandes superficies de colores planos, antes de realizar numerosas obras en blanco y negro entre 1961 y 1965. Y se concentró en la creación de series de formas geométricas, sutilmente diferentes en tamaño y forma para conseguir un remarcado sentido de movimiento. Riley también ensayó con otro tipo de mecanismos ópticos, pintando líneas con colores puros complementarios, cuya yuxtaposición afectaba a la percepción brillante de los colores individuales. Esto es lo que Scully pretende también conseguir en sus obras, pero a nivel más complejo, los colores (aunque también complementarios) son menos saturados, utilizando una gama tonal más extensa. Además los trazos de las obras de la artista están muy depurados, y el tratamiento de las tintas es mucho más plano que el de Scully, que aunque también está estructurado a base de líneas rectas, éstas son más sueltas e irregulares, apreciándose claramente la pincelada (fig. 265). Durante la década de 1970 Riley aumentó su escala de colores, incluyendo tanto el negro como el blanco. A pesar de su alto grado de abstracción, las obras de Riley tratan de evocar su propia experiencia visual del mundo. La importancia de Riley se debe, sobre todo, a su contribución al desarrollo del Op Art. Además de influir en el trabajo de artistas de otros países.

**Richard Smith** (fig. 266) fue uno de los miembros de la primera oleada de artistas pop ingleses junto con Peter Blake (1932) o Joe Wilson (1928). Aunque inglés de nacimiento ha vivido la mayor parte de su vida en los Estados Unidos y sus influencias también son americanas. Sus primeras obras son abstractas, de colores impactantes. Entre los trabajos más recientes encontramos monotipos de gran formato, de colores muy brillantes que dan la sensación de ser superficies enjoradas de formas y tonos atractivos y fluidos. Sus pinturas se han desprendido en su mayoría de cualquier asociación manifiesta con el pop. Lo que ha hecho Smith es pasar a través de la experiencia del pop para llegar después de ésta a una posición que se aproxima a la de los pintores coloristas norteamericanos. Su cambio a la pintura acrílica, en 1964, fue un importante paso en este proceso. Al revés que Scully que transformó sus obras a partir de la transición de la pintura acrílica al óleo. Este le proporcionó más matices y riqueza de texturas. Dentro de la acuarela vemos similitudes en ambos artistas, a nivel compositivo, pero no en su tratamiento y contenido (fig. 267). El color en Smith es plano, la tinta se aplica uniformemente por toda la superficie; al contrario Scully, extiende la pintura heterogéneamente y da volumen y profundidad por medio de veladuras y pequeñas superposiciones entre colores adyacentes (fig. 268).

**Rafael Lafuente** (fig. 269) realizó trabajos de gran magnitud, desde la figuración, la abstracción geométrica y el expresionismo abstracto. El periodo más conocido del artista, está caracterizado por la armonía geométrica y el equilibrio cromático, sin lugar para el azar. Las acuarelas sobre papel, sin enmarcar, reflejan la libertad total con la que pintó el artista, y todo su potencial cromático y expresivo (fig. 268). Vemos que al igual que Scully extiende el color a modo de veladura y no de una forma plana y homogénea.

**Helmut Federle** (fig. 270) surgió a comienzos de la década de los ochenta, con la abstracción geométrica para elaborar obras dentro de una tendencia que se conoce como "Neo-Geo" (abreviación de "Neo-Geometric Conceptualism"). Federle se caracteriza por el empleo de matices de colores próximos en la escala. Los fundamentos en su composición y sus series

---

negras dentro de su obra prueban que su trabajo artístico se sitúa conscientemente dentro de la tradición de la pintura del siglo XX. Sus pinturas y trabajos sobre el papel se reducen a un mínimo de estructuras de la forma y del color. Se concentran sobre el uso de elementos geométricos básicos y la utilización de una gama de colores limitada para ennegrecerse. El hieratismo y la racionalización de los elementos de la imagen se evitan así en gran parte. Su trabajo se limita de alguna manera a un examen artístico de aspectos formales. Tanto la superposición de las distintas bandas de color, creando veladuras, como el diálogo de su pintura con la arquitectura (que revela su afinidad especial por esta disciplina), por las cuestiones de la representación y por la relación entre el trabajo y el espacio, así como las calidades contemplativas de sus trabajos, coincide plenamente con la concepción artística de Scully, no solamente en la acuarela, sino en la pintura (fig. 271).

**Ramón Díaz Padilla** (fig. 272) muestra al igual que Scully una clara preferencia por la heterogeneidad más que por la unidad formal y por otra parte, manifiesta también una clara resistencia al canon autoritario modernista y a su tácita insistencia en la unidad. Este artista opta por una condición de interpretación visual que nos lleva al reconocimiento de una obra ópticamente compleja. En sus acuarelas podemos observar los diversos colores por medio de veladuras, y el orden de aplicación de cada capa, en forma de líneas anchas verticales y horizontales. Al ir añadiendo cada franja se va desarrollando profundidad. Lo mismo consigue Scully con las composiciones de *Wall of Light*, (fig. 255), mediante su estructura formal de rectángulos verticales y horizontales.

Muy parecidas a las de Scully son también las acuarelas de **Juan Uslé** (fig. 273), donde también encontramos ese juego de combinaciones perpendiculares que se cruzan, además de los colores complementarios que hacen que se distinga su carácter individual. En la síntesis que se percibe entre espacio y color hay un intenso lirismo que se apoya en una estructura simple, en la que desempeña un papel dominante la ordenación de la superficie en bandas y la manera de graduar el color con un tratamiento de aguada. El trabajo del pintor hace que sobresalga un sentido dual de la urgencia y la elegancia. La luz y la fluidez son dos de las cualidades características tanto de su obra como la de Scully, al igual que sus componentes de tejidos pictóricos, aplicados siempre mediante capas a menudo-ambiguas entre línea y color.



261. Basterretxea. *Compotera*, 1966.



262. Scully. *Munich*, 3.2.96, 1996.



263. Riley. *Turquesa, cereza y mostaza con negro*, 1971.



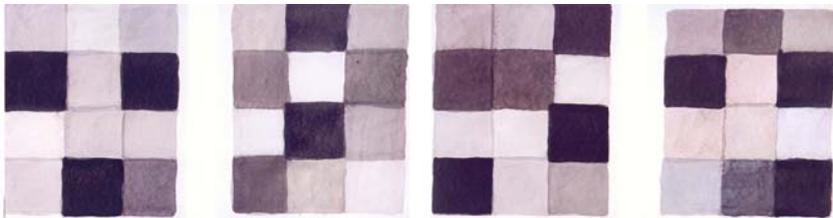
264. Johns. *Cigarra*, 1980.



265. Scully. *Red Yellow Triptych*, 1998.



266. Smith. *Four Knots Series*, 1976.



267. Scully. *One, two, three, four*, 2000.



268. Scully. 3.1.00, 2000.



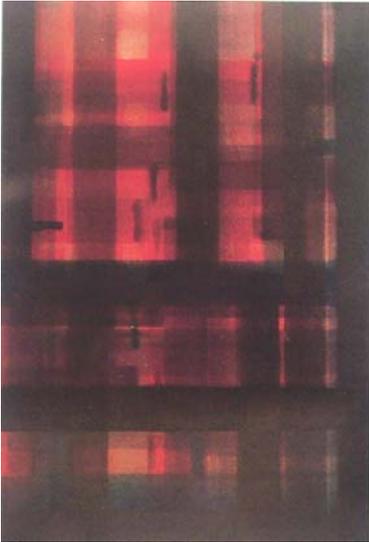
269. Lafuente. Sin Título, 1990.



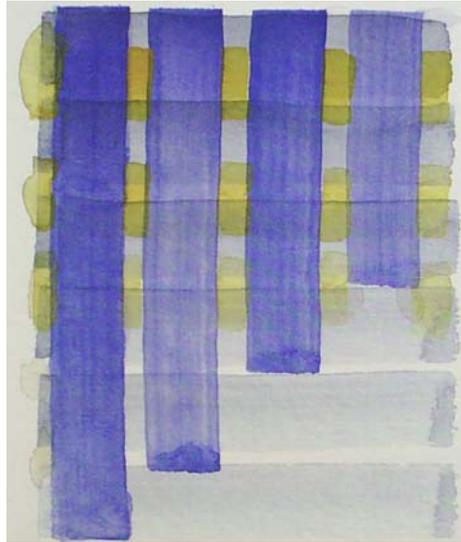
270. Federle. Blatt 2, 1996.



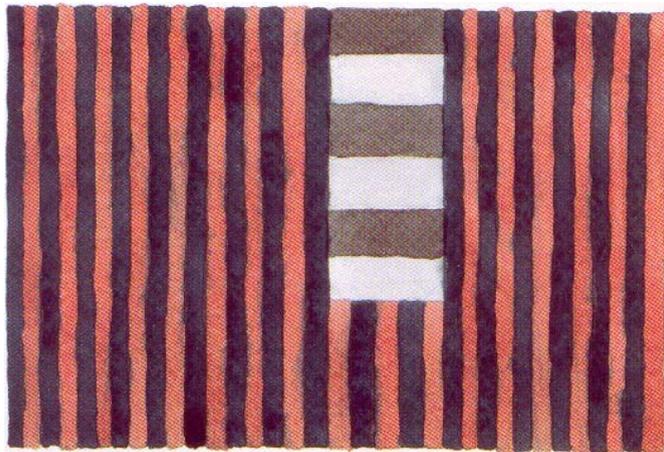
271. Scully. 2.21.00, 2000.



272. Díaz padilla. *Siqueiro I*, 1996.



273. Uslé. *Acuarela de la Serie Lund*, 1993.



274. Scully. 9.24.93, 1993.

### 3.2.4.- Los grabados.

Es muy común en el campo de la crítica de arte contemporáneo, considerar a los trabajos gráficos menos significativos que otros medios. La impresión, en virtud de su carácter reproductivo y de su coste económico, aún se mira hoy en día incluso como una utilidad más para otros tipos de arte, y por lo tanto no se le da tanta estima como se merece. Mientras que las impresiones de Durero, de Rembrandt y de Goya todavía continúan desarrollando aún más resonancia que sus pinturas, las retrospectivas recientes del Jasper Johns y Robert Rauschenberg, ambos grabadores consumados de nuestro tiempo, marginaron las impresiones o no les dieron el peso o la representación adecuada. En el caso de Sean Scully, una situación similar ha conducido al hecho de que el alcance de su obra gráfica incluso no se haya observado hasta este momento. Así su trabajo gráfico merece una consideración especial.

Scully hizo muy pocas impresiones antes de 1982. Según el artista, en esas fechas estaba muy interesado en el color y la pintura y el hecho de hacer grabados fue algo que dejó a un lado durante mucho tiempo<sup>154</sup>.

La única impresión existente a partir de este año es una pequeña aguafuerte experimental en la cual una forma rectangular flotante evoca la poderosa influencia de Rothko. Fue esta experiencia la que le condujo a abandonar la pintura figurada y a darle una vuelta a la abstracción como medio para expresar sus inquietudes artísticas. Desde Rothko, Scully llegó a Piet Mondrian, con el empleo de la

---

<sup>154</sup> SCULLY, Sean.- Barcelona Paintings and recent editions / Sean Scully, Bernd Klüser. Ed. Galerie Bernd Küser, Manchen, 1999-2000. Pág 143.

superposición de líneas verticales y horizontales (y el uso de la cinta de reserva para trabajar). Esta influencia es evidente en *Geolfrith* (1972) (fig.275), acuarela y serigrafía, y documento único del período temprano de Scully.



275. *Geolfrith*, 1972. Acuarela y serigrafía. 49 x 72 cm. Ed. 15.

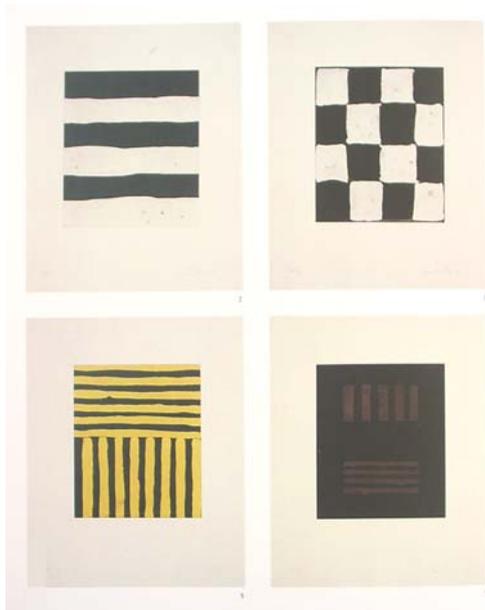
Las pinturas *Backs and Fronts* y *Heart of Darkness* fueron vitales para la salida artística de Scully, y marcaron una ruptura y una evolución técnica y formal en su obra, y a ellas volvió diez años más tarde en sus grabados, creando nuevas obras maestras enriquecidas por el inmenso desarrollo y confianza artística.

Eligiendo continuar con el medio del aguafuerte y de la acuatinta, Scully contrató los servicios de un maestro grabador, Mohammad O. Khalil, y se embarcó junto a él en una odisea artística que culminaría en la reconstrucción de *Heart of Darkness* en 1992 (fig. 276 y 277). Según señala el artista:

*“Cuando estaba haciendo la pintura Heart of Darkness, estaba leyendo el libro de Joseph Conrad. No era la estructura del libro pero había una atmósfera que quizás influenciaba la pintura. Hay ciertas imágenes de cuartos oscuros, de espacios oscuros, de figuras primarias, y de formas absolutamente primitivas que influenciaban la pintura. Y cuando estaba haciendo los grabados y las acuatintas para*

*Heart of Darkness* leía el libro una y otra vez deliberadamente. Estaba permitiendo que el libro fuera en cierto sentido un compañero para mí mientras que estaba trabajando en esas pequeñas impresiones<sup>155</sup>.

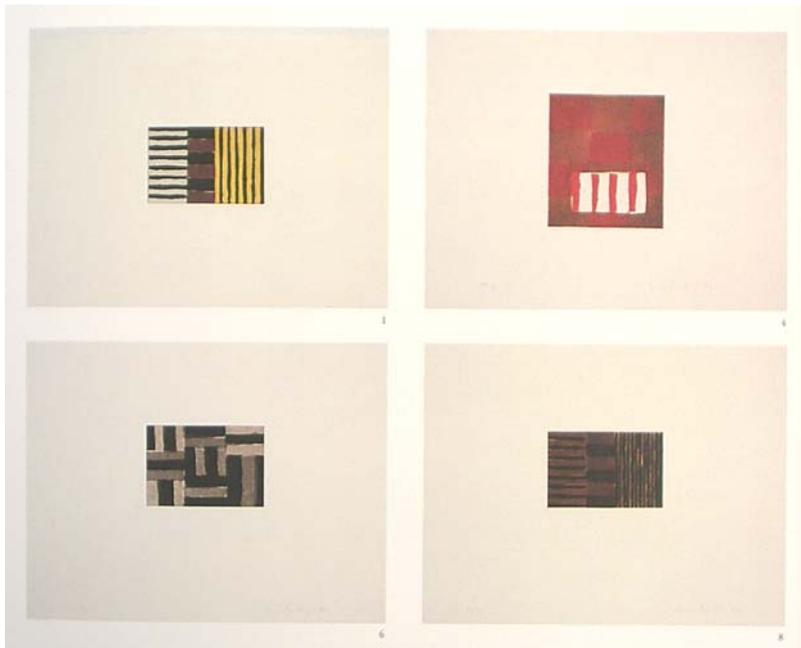
Podemos ver los grabados de *Heart of Darkness* (1992), se trata de un libro de 8 láminas:



276. *Heart of Darkness 1*, 1992. Aguafuerte, aguatinta y grabado al azúcar . 55,8 x 47 cm. Ed. 20. (4 primeros).

---

<sup>155</sup> *Idem.*



277. *Heart of Darkness 2*, 1992. Aguafuerte, aguatinta y grabado al azúcar. 47 x 55,8 cm. Ed. 20. (4 últimos)

*Heart of Darkness* fue algo muy importante en su evolución como pintor y el libro es uno de sus preferidos. Se propuso hacer algo para dotar al libro de una dimensión subjetiva más atractiva, para darle al libro otra vida. Y al mismo tiempo hacer su propio trabajo. Es una clase de libre colaboración, pero las impresiones no son representaciones del libro. Scully solo se sumerge en ese mundo literario.

Mohammad O. Khalil trajo a su asociación una sensibilidad refinada del viejo-mundo que encontró resonancia en las propias raíces culturales de Scully. Quizás de esta manera, las impresiones creadas durante este período sirvieron como contrapeso a la nueva adquirida americanidad de Scully, ya que a partir de ese año se convirtió en ciudadano americano, permitiendo así mantener su propia postura independiente en el mundo de la difusión del arte de

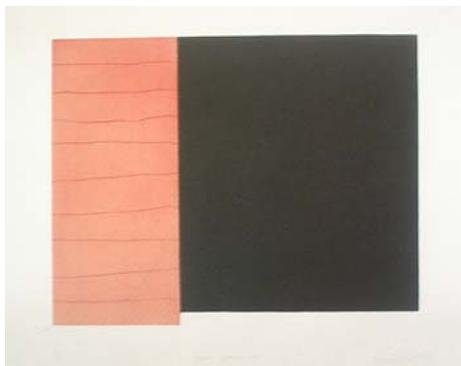
Nueva York. Las impresiones hechas con Khalil entre 1983 y 1984, aunque complejas, tienen una calidad reservada y meditativa que transporta a una presencia monumental. Producidas totalmente en blanco y negro (a excepción de *Burnt Norton No.2* (fig. 278), donde un rojo suave, con la calidad de la sangre y del agua mezcladas, fue aplicado a una de las planchas), permitieron que Scully continuara con su preocupación por la línea, y al mismo tiempo llevara a un extremo la complejidad de una multidireccionalidad hasta ahora inexplorada.

El interés de Scully en la literatura existencial se refleja en los títulos: *The Fall* y *Burnt Norton*, que vienen de Albert Camus y de T.S. Eliot, respectivamente.

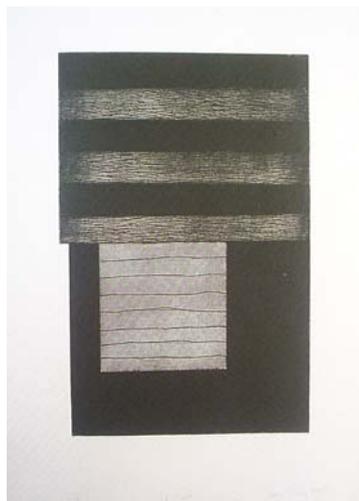
Mientras que *The Fall* (fig. 279), transporta un humor sombrío de la opresión reservada, la progresión en *Burnt Norton 1 y 2* (fig. 278), conduce de una separación entre la serenidad pura y el caos, con una confrontación equilibrada entre los colores de la vida y la muerte, a una solemnidad resignada y penetrante, prefigurando una mezcla fusionada de estos elementos en el conjunto de la obra. Sin embargo, después de que consiguiera la pintura que esperaba y de encontrar su propio vocabulario, comenzó a hacer grabados y monotipos por sí mismo.

Pero lo que realmente hizo que desarrollara su trabajo en la impresión, fue sin embargo, la visión de un grabado de Jasper Johns en una retrospectiva en el Museo Reina Sofía, fue entonces cuando el artista se convenció de que era posible hacer algo absolutamente magnífico como una alternativa de una forma de trabajo a otra forma de trabajo. Deseaba hacer un trabajo que fuera paralelo e independiente al mismo tiempo. Por eso sus grabados tienen una

vida independiente en lo referente a sus pinturas. Hay cosas que se pueden hacer con las impresiones que no se pueden hacer con ningún otro medio. Sus grabados tienen una cierta linealidad, una carencia de monumentalidad y una superficie más fina que la que tienen sus pinturas.



278. Scully. *Burnt Norton nº2*. 1984. Aguafuerte y acuatinta. 55,2 x 70,2 cm. Ed. 10.



279. *The Fall*. 1983. Aguafuerte y acuatinta. 55,3 x 36,2 cm. Ed. 15.

Cinco aguafuertes producidas en 1985 están caracterizadas por la introducción de más textura del color y de la superficie. Las técnicas del aguafuerte en base blanda<sup>156</sup> y aguatinta al azúcar aparecen por primera vez, permitiendo que los bordes estén más velados y los contornos sean más sutiles, alcanzando el clímax sensual y expresivo en *Desire* (fig. 280). La rica y porosa complejidad de esta impresión profetiza el creciente interés de Scully por la

---

<sup>156</sup> Las bases blandas se hacen con los mismos materiales que las bases normales, más un 50% de sebo. Este tipo de plancha se diferencia de las dibujadas con aguja en que las líneas pueden variar en intensidad, en lugar de ser uniformes en toda su longitud. Las líneas tienen un carácter más o menos granuloso, como el de una línea de lápiz blando, dependiendo de la textura del papel.

materialidad, que lo condujo un año antes a explorar el medio de la xilografía por primera vez.

Las xilografías son también absolutamente gruesas por la forma en que se asientan en el papel y utilizan una luz inherente sobre este. Así Scully realiza una serie de cinco xilografías en 1986 y 1987 con Chip Elwell. Continuando en la línea de *Desire*, estas impresiones reflejan un diálogo impresionante entre el hombre y la naturaleza, el artista y la madera. No sólo son las composiciones en sí mismas monumentales, sino que son también más grandes en la dimensión que cualquiera de los trabajos gráficos anteriores de Scully. En su aspereza y tamaño completo, se asemejan a ventanas o vigas de madera, y evocan una presencia arquitectónica con formas análogas superando las pinturas del mismo período. La fisicidad extraordinaria del proceso de corte y la permisividad libre en el resultado hacen que estos trabajos posean una honradez directa y una poderosa integridad. La luz permite mostrar las diversas capas de color, de tal modo que crea un efecto vibrante y táctil solamente posible en este medio.

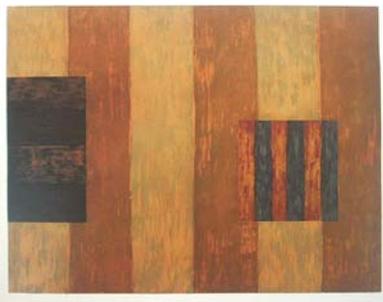


280. *Desire*, 1985. Aguafuerte y aguatinta al azúcar. 44,8 x 60,4 cm. Ed. 25.

En 1988 Scully va a San Francisco para trabajar con Brian Shure del *Crown Point Press*. Realizando de nuevo cinco aguafuertes, en las cuales, las técnicas se amplían para incluir la punta seca, la estampación, la aguainta, aguainta a la pluma, aguafuerte al azúcar, aguafuerte al jabón y lápiz litográfico. En estas aguafuertes, Scully conserva no solamente las grandes dimensiones de sus xilografías, sino también la riqueza de la textura, el color y la luz alcanzadas en ellas. Aún con el cambio de medios, del impresor, y de la localización geográfica se pudo sentir un aumento de la afabilidad y una ligereza existente, reflejando la sensibilidad de Scully, la franqueza y la flexibilidad. Las preocupaciones arquitectónicas con los elementos y la luz se reflejan en títulos tales como *Room*, y *Wall*, (figs. 281 y 282, respectivamente).



281. *Room*, 1988. Acuatinta, aguafuerte al azúcar, y punta seca 80,6 x 106 cm.



282. *Wall*, 1988. Acuatinta, aguafuerte al azúcar. 80 x 105,4 cm.

*“Hay algo muy elemental en coger una plancha, cubrirla con el material negro, una capa gruesa, y entonces apenas rasguñando un dibujo, es el equivalente al trazo de una línea. Y cuando el ácido muerde en el metal y la tinta se asienta en el metal y entonces se transfiere al papel, resiste en el papel y hay una muesca. Entonces el resultado es algo completamente misterioso como proceso. Mientras que con la pintura, es el resultado directo del movimiento del pincel. En la impresión no es tan directo. Implica un*

*proceso que ha estado a nuestro alrededor por mucho, mucho tiempo, centenares de años y eso es algo que me gusta.*<sup>157</sup>

Porque el acto de crear, mediante la impresión, aquí es opuesto en comparación con la pintura. Con ella Scully siempre esta incorporando. Su estilo se basa en eso; en el misterio de la adición. De modo que las pinturas tengan una vida interna, esa es la información que no se puede ver porque se esconde.

La impresión tiene el misterio de la transferencia. Es una forma distinta de misterio y el resultado es menos físico. Pero cuando trabaja con la xilografía, por ejemplo y se está cortando la madera, es increíblemente físico, mucho más físico que la pintura. Es como una clase de carpintería visual dibujada casi como la escultura. Y entonces cuando esto se imprime se consiguen los efectos más delicados.

En sus múltiples grabados se aprecian los distintos colores que se ven a través de las diversas superficies y capas de pintura. Y es entonces cuando se tiene la posibilidad de reconocer las diversas etapas del dibujo. Por ejemplo, con las xilografías que realizó con Garner Tullis<sup>158</sup>, *With* y *With in* (figs. 283 y 284, respectivamente). Imprimía generalmente un cuadrado del color del fondo y después lo dejaba secar. La forma en que se hacen estas impresiones depende generalmente de la manera en que algunos colores se imprimen sobre los colores que se han secado y por lo tanto tienen una gran definición. Pueden verse los bordes, el segundo color estaría encima

---

<sup>157</sup> *Idem.*

<sup>158</sup> Garner Tullis nació en Cincinnati en 1939. Es un reconocido escultor y grabador.

del primer color y no estaría influenciado excesivamente. No hay tanta transparencia porque los imprimió en pintura al óleo. Pero los otros colores están impresos antes de que el segundo o el tercero pudieran secarse. Así hay más influencia desde abajo y los bordes son más suaves. Aparecen contrastes de fuerte y suave, de luminoso y opaco, de áspero y liso, y las relaciones espaciales se alcanzan con el uso de rellenos y de difíciles yuxtaposiciones del color. El poder del inserto en *With* (fig. 283), sostiene agresivamente su propia contraposición, mientras que un relleno más conciliatorio en la misma composición, combinada con relaciones radicalmente diversas del color, da lugar a la impresión *With in* (fig. 284).



283. *With*, 1988. Xilografía. 76,2 x 76,2 cm. Ed. 8.



284. *With in*, 1988. Xilografía. 76,2 x 76,2 cm. Ed. 8.

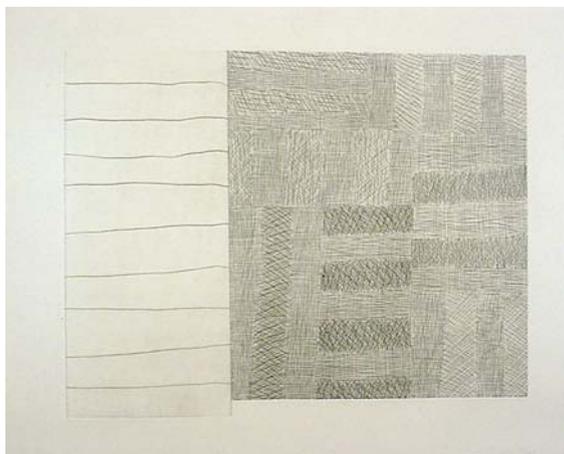
*“La xilografía es un medio muy simple. Se talla la madera, se pone la pintura en ella y entonces se halla justo la manera de presionar el papel sobre la pintura. Y ya el papel tendrá la pintura en él, después de sacada la plancha o el pedazo de madera. Es tan increíblemente básico, que incluso no se necesita una prensa.”<sup>159</sup>*

---

<sup>159</sup> *Op Cit.* Pág. 144.

De hecho, las xilografías que hizo con Diane Villani<sup>160</sup> fueron impresas con cucharas de bambú. Es una forma tradicional japonesa de imprimir. Los primeros trabajos que hizo con Garner Tullis, están realizados prensando con un rodillo. Con las xilografías se tiene un número de colores a colocar, y mirando la impresión puede verse cada color donde está y en qué orden fue colocado. Porque siempre realiza la talla dejando agujeros en la superficie. Así se puede ver cada capa. En este sentido es un poco como mirar las pinturas.

Con los aguafuertes Scully es mucho más misterioso y delicado excepto con una impresión como *Burnt Norton* (fig. 285), donde toma la primera capa y después dibuja la imagen literalmente. Se trata de grabar al aguafuerte en su forma más elemental.



285. *Burnt Norton n°1*, 1984. Aguafuerte y acuatinta. 55,2 x 70,2 cm. Ed. 10.

---

<sup>160</sup> Diane Villani Editions se fundó en 1980 para publicar y exhibir obra gráfica de artistas emergentes americanos. La Galería está situada en Manhattan. Diane Villani Editions es miembro de la International Fine Print Dealers Association y de ArtTable.

Respecto al papel utilizado, Scully es muy flexible y está abierto a las sugerencias, intentando encontrar siempre el mejor papel. El papel japonés que utilizó en las xilografías de Diane Villani era extraordinario para saturar con la tinta. Hay una imagen en la parte posterior que es casi tan fuerte como la imagen de frente. Es un papel fortísimo.

En lo que se refiere a los grabados, Scully realiza aguafuertes, aguatinas, aguatinas al azúcar, punta seca<sup>161</sup>.

*“La habitación del aguafuerte, donde hice las impresiones de Raval, en Barcelona, es oscura. Había algo muy romántico en todo ello, la luz que entraba en la sala, tinta negra de las pruebas, trapos tirados por todas partes, el humo, el olor de las cosas, ácido en el aire. Todo es absolutamente oscuro y todo tiene el color del cobre. Es cobre sobre madera vieja y éste tiene una resonancia increíble, la resonancia física y tú tienes todas esas piezas de metal que puedes escoger y cortar y hacer las planchas. Todo es muy físico y muy atmosférico al mismo tiempo y lo que viene después es algo que no te imaginas que sea posible a tu alrededor, porque no hay color en ningún sitio.*

---

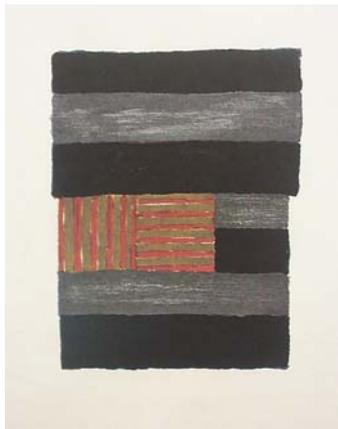
<sup>161</sup> El aguafuerte es el grabado indirecto en hueco, en el que se recubre parte de la plancha con un material resistente al ácido y después se sumerge en un baño de ácido que ataca las partes descubiertas. La profundidad de las líneas depende del tiempo de inmersión en ácido. Cuando el ácido ha corroído el metal, se limpia la superficie. Luego se procede a entintarla para colocar las hojas en blanco sobre la misma. El papel absorbe la tinta que ha penetrado en las ranuras.

La aguatinina es la técnica de grabado en hueco que permite crear una gama de tonos. Se utiliza resina en polvo. La resina resiste la acción del ácido y crea una trama granulada.

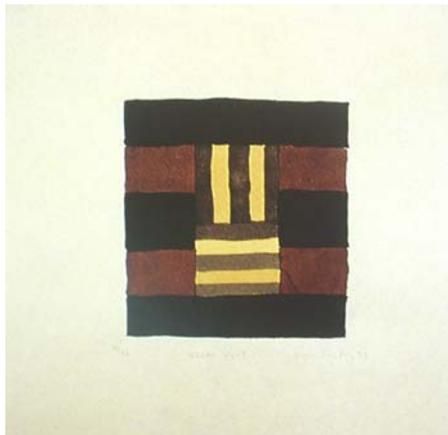
La aguatinina al azúcar es la técnica que consiste en dibujar una imagen positiva con un medio azucarado que nunca se seca por completo. Cuando el medio está casi seco, se aplica un barniz resistente a toda la plancha y luego se sumerge en agua. El azúcar contenido en las líneas del dibujo hace que se levante el barniz y deje expuesta parte de la plancha para proceder a una aguatinina normal.

La punta seca es la técnica de grabado en hueco en la que no se emplea ácido, sino una punta afilada con la que se raya el diseño en la plancha de metal (cobre o zinc). Las imágenes que se adquieren en la impresión cobran un aspecto aterciopelado.

*Es todo oscuro, negro y marrón. Y las planchas de la aguafuerte parecen irreales con la suave luz, cuando estás trabajando por la tarde y la luz se va. Y estás trabajando por el día y apenas puedes ver estas planchas a tu alrededor...*<sup>162</sup>



286. *Narcissus*, 1991. Xilografía. (Ukiyo-e). 40,6 x 36,8 cm. Ed. 30.



287. *Yellow Light*, 1992. Xilografía. (Ukiyo-e). 27,3 x 25,4 cm. Ed.45.

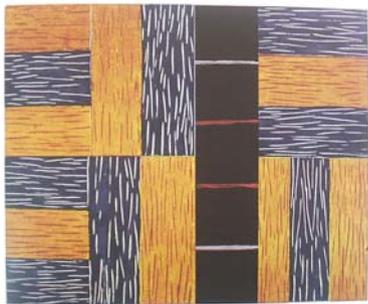
Con las xilografías Scully, básicamente deseó ver si podría ampliar el lenguaje aún más. Las acuatintas y los aguafuertes están más en línea con la serie de pequeños dibujos y acuarelas. Tienen una relación entre ellos, son luminosos y finos y tienen una delicada fisicidad. Los pasteles y las xilografías son más suntuosos, más sensuales en cierto modo. Después de una pausa de algunos años, Scully volvió en 1991 a colaborar con Garner Tullis y realizó siete xilografías en su taller, una de las cuales, *Narcissus*, fue su primer experimento con la impresión japonesa (Ukiyo-e) (fig. 286). Basado sobre una acuarela y después tallado e impreso por Keiji Shinohara, un especialista en esta técnica, esta pequeña y exquisita impresión se distingue por su suavidad y refinada delicadeza. En contraposición

---

<sup>162</sup> *Op Cit.* Pág. 144.

a otras dos impresiones realizadas también por Shinohara, *Shoji* y *Yellow Light* (fig. 287), de 1992.

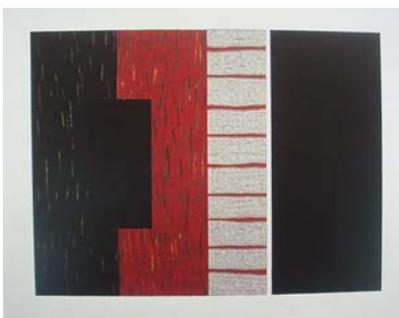
Por el contrario, las xilografías convencionales impresas por Garner Tullis y Benjamín Gervis en ese año son ásperas y vigorosas, con una experimentación del color muy atrevida y elegante. Como en el caso anterior de *Burnt Norton*, estas impresiones exploran el diverso impacto emocional y estético de las variaciones del color con dos versiones de la misma composición: *Yellow Ascending* y *Green Ascending* (figs. 288 y 289, respectivamente).



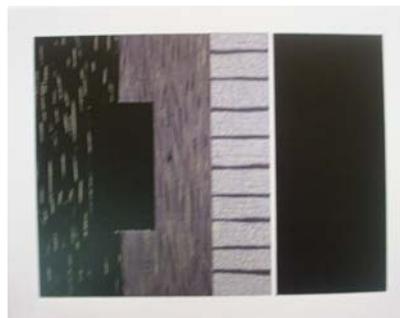
288. *Yellow Ascending*, 1991.  
Xilografía. 86,9 x 106,6 cm. Ed. 20.



289. *Green Ascending*, 1991.  
Xilografía. 87,6 x 107,3 cm. Ed. 20.



290. *With Red*, 1993. Xilografía. 83,8 x 112 cm. Ed. 8.



291. *Without*, 1993. Xilografía.  
83,8 x 112 cm. Ed. 8.

En las xilografías de 1993, *With Red* y *Without* (figs. 290 y 291), Scully exploró de nuevo el efecto emocional del color. Representan

esta inquietud más dramáticamente, y uno no puede mirar estos dos trabajos sin venirle a la mente la visión alarmante de la sangre, el gris de plomo de la niebla y del humo, y el negro impenetrable de *Heart of Darkness*.

La enorme xilografía *Backs Fronts Windows* (fig. 292), es la culminación de la obra gráfica de Scully en términos del tamaño completo y complejidad.



292. *Backs Fronts Windows*, 1991-93. Xilografía. 81,9 x 305,4 cm. Ed. 20.

Fue terminada en el taller de Garner Tullis durante el mismo año que *With Red* y *Without*, reapropiándose de los paneles de estos trabajos para formar la imagen central. Como en el caso de *Heart of Darkness*, aquí Scully tradujo un tema que había pintado diez años antes en un medio gráfico. Como su predecesor *Backs Fronts Windows*, este monumental grabado es un manifiesto. Atravesando el período de 1991 a 1993, fue creado fuera de una colección de planchas rechazadas de otras impresiones, e incorpora así la filosofía de Scully de reanimar viejas formas, constantemente rechazando mirar cualquier cosa de una forma cerrada o como una idea final. *Backs Fronts Windows* ejemplifica el desafío constante e implacable de Scully para que el espectador participe activamente, y complete la obra de arte, representando las difíciles relaciones que se ajustan en el diálogo y crean energía dinámica a través de una incongruencia intransigente.

Después de hacer una gran exposición con las xilografías, Scully volvió a la realización de aguafuertes, en los que se ha concentrado exclusivamente desde entonces. En 1993 y 1994 trabajó otra vez con Jennifer Melby, combinando de nuevo las técnicas de la aguafuerte, punta seca, aguafuerte al azúcar, y aguainta. Scully emprendió un proyecto significativo, consistiendo en una serie de 14 aguafuertes para *Pomes Penyeach* de James Joyce. Esta colección de 30 poemas cortos, escrita en un periodo de 20 años, entre 1904 y 1924, en Dublín, Zurich, París y Trieste, son huellas de las etapas esenciales de los viajes de Joyce recogidas en un diario íntimo, desde la ciudad de su nacimiento hasta la de su muerte. Como los conmovedores extractos de su diario, en su intensidad y concentración, la función de los poemas como emociones y pasiones destiladas, cubriendo la escala completa de la expresión humana: de la gentileza a la violencia, del dulzor a la acidez, del éxtasis a la melancolía, de la alegría a la desesperación, de la compasión al desprecio. Scully utiliza el aguafuerte, aguainta al azúcar y la punta seca, en formato de 55 x 41 cm. y edición de 66 ejemplares. Cada grabado posee un título de la obra de Joyce, donde los negros, profundos y vibrantes se encuentran con el blanco del papel a través de una dulce y tersa progresión de grises:



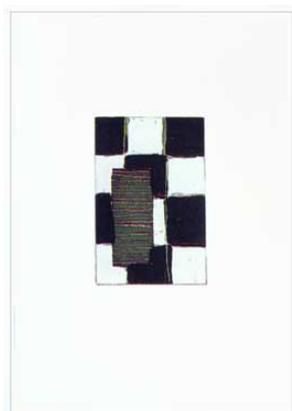
"Tilly"



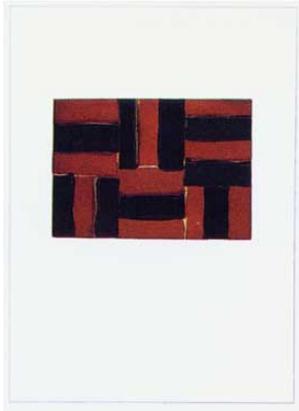
"A prayer"



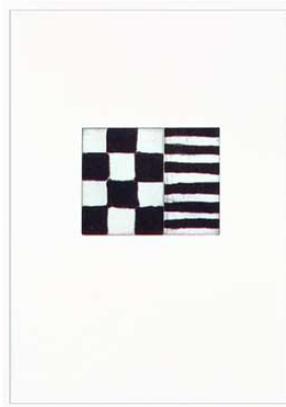
"Alone"



"Tutto È Sciolto"



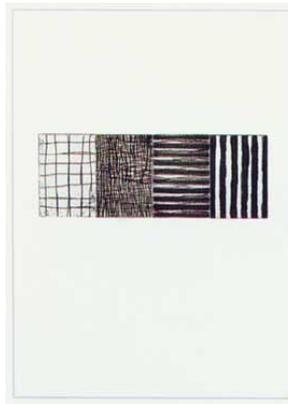
“Bahnhofstrasse”



“Simples”



“A Memory of the players in a  
Mirror at Midnight”



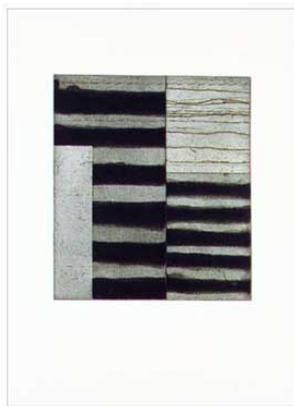
“A flower given to my daughter”



"Nightpiece"



"Flood"



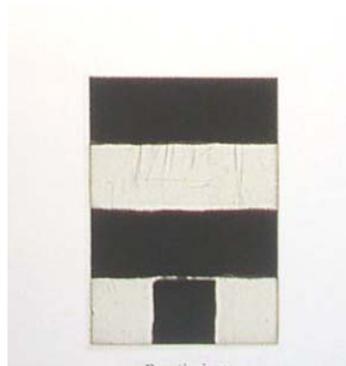
"Watching the Needleboats at  
San Sabba"



"On the beach at Fontana"



“She weeps over Ragoon”



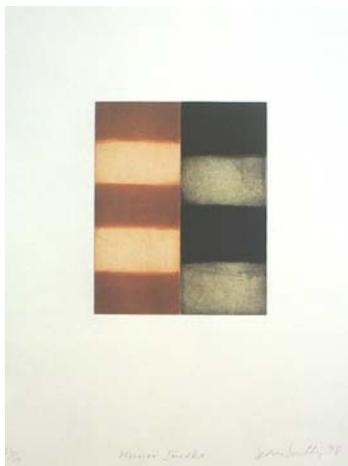
“Frontispiece”

293. *Pomes Penyeach*. 1993. Aguafuerte, acuatinta al azúcar y punta seca.

Aunque el tema de *Pomes Penyeach* no fue elegido por Sean Scully como lo había sido *Heart of Darkness*, le sugirió algo, y respondió ante él con mucha sensibilidad, realizando un grupo de grabados que en sí mismos proporcionan un retrato del artista. Los poemas de Joyce le inspiraron a crear enteramente las nuevas estructuras compositivas, lo más notablemente posible en la impresión *Tilly*, donde el "camino rojo y frío" y la "corriente negra" del poema conducen a Scully a introducir un patrón negro y blanco del tablero de damas, con un eje rojo fuertemente direccional.

Otras impresiones vuelven a los motivos familiares tales como *Durango*, aquí aparecen dos variaciones: *On the beach at Fontana* y *Bahnhofstrabe*. Apoyando la creencia de Scully de que la historia no es lineal, *A Memory of the Players in a Mirror at Midnight*, con su composición bilateral de líneas puras en la izquierda y las bandas horizontales en la derecha, vuelve de nuevo en 1983 con la

pintura, *Angel*, sin embargo al mismo tiempo realiza en 1988 y en formato más estrecho la impresión, *Mirror Smoke* (fig. 294).



294. *Mirror Smoke*, 1998. Aguafuerte y aguatinta al azúcar. 58,4 x 45,7 cm. Ed. 50.

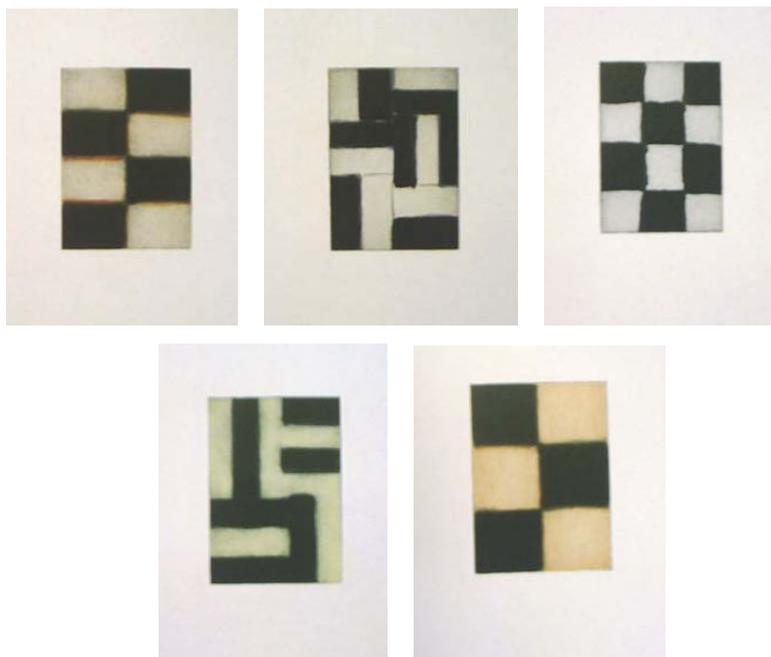
El último grabado del libro, *A Prayer*, anticipa a la serie de aguatintas de 1998 *Enter Six* (fig. 300), en su exploración del encuentro entre un pasivo, recibiendo la forma y un activo, un mensaje que se apoya, entrando por la izquierda como en *Annunciation*. Su expresión dinámica es paralela al intenso intercambio descrito en el poema de Joyce. La tonalidad predominante delicada y sombría de la serie de *Pomes Penyeach* refleja las imágenes visuales de Joyce.



295. *Enter Six*, 1998. 45,7 x 35,6 cm. Ed. 40. Papel Somerset.

Una exposición de Estiarte<sup>163</sup>, en el año 2001, presentó series de 1993, 1996 y 1999. *Gadamer* (fig. 296), es el título de una pequeña y fabulosa carpeta compuesta por 5 grabados firmados en 1996 en formato 26 x 18 cm., de 60 ejemplares para una edición alemana de bibliófilo de Die Moderne und die Grenze der Vergegenständlichung, una recopilación de textos del padre de la hermenéutica contemporánea Hans-Georg Gadamer<sup>164</sup>.

*Pomes Penyeach* o el libro de *Gadamer*, se relacionan con la literatura. Pero para Scully más que una ilustración es una inmersión o una identificación.



296. H. G. *Gadamer*. 1996. Carpeta de 5 grabados. 26 x 18 cm. 60 ejemplares. Aguafuerte, aguatinta y grabado al azúcar.

<sup>163</sup>Galería Estiarte, C/ Almagro 44, Madrid. [www.estiarte.com](http://www.estiarte.com)

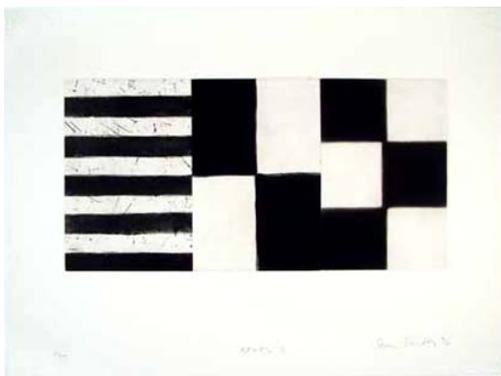
<sup>164</sup> Hans-Georg Gadamer (1900-2002), filósofo alemán, autor de una original teoría de hermenéutica filosófica que le concedió un destacado puesto en la historia de la filosofía del siglo XX. La hermenéutica es la ciencia que define los principios y métodos de la crítica y la interpretación de los textos antiguos.

Scully tiene un gran aprecio por España, y en particular por Barcelona, donde ha instalado su estudio. Por ello ha gozado de una fructífera colaboración con la impresora Magí Baleta, con la que produjo dos series de aguafuertes en 1996: *Barcelona Diptych* (No. 1-5) y *Raval* (No. 1-7) (figs. 297, 298).

Los dos sistemas de impresiones, de dípticos y de trípticos respectivamente, son el resultado de una ocupación continuada con el potencial de reentintar y de intercambiar las planchas, combinado con la experimentación al usar ambas de las caras de la plancha, tanto los frentes como las partes posteriores de ellas, de tal modo que pueden explotarse las calidades físicas del cobre al máximo. Como *Backs Fronts Windows*, estos trabajos manifiestan el interés de Scully en revalidar lo rechazado. Su aspereza y sus relaciones resistentes del color, evocan la vitalidad sensual, la energía vibrante y la atmósfera acre de Barcelona. De nuevo, la sensibilidad de Scully y la receptividad a la localización geográfica y a la personalidad individual del impresor encuentran la expresión en sus trabajos.



297. *Barcelona Diptych*, 1996. Aguafuerte, aguatinta y grabado al azúcar .



298. *Raval 2*. 1996. Grabado y aguatinta. 57,1 x 76,3 cm.

La impresión es un proceso largo. No es tan inmediata como las acuarelas y según Scully es duro imaginar el resultado:

*“A veces sí es duro imaginárselo. Por un lado es más difícil visualizar una pequeña línea de dibujo o una acuarela porque el orden en el cual se imprimen las cosas tiene un efecto extraordinario en la superficie de la imagen impresa. Por ejemplo, en las pequeñísimas piezas de aguatinta del libro de Gadamer, si se imprime rojo sobre negro y luego el negro encima del rojo y el resultado que se consigue es totalmente diferente. Y esto no se puede visualizar. Es muy emocionante. Hay mucha experimentación trabajando con las impresiones. Es un poco como la alquimia, es absolutamente medieval en ese sentido. Se trata el ácido, agua, resina, el calor y no se pueden controlar exactamente y la cantidad de concentración requerida para hacer un grabado, es absolutamente agotador en cierto modo”<sup>165</sup>.*

Scully no piensa que las impresiones tengan menos intensidad que las pinturas debido a la reducción extrema del tamaño, según sus palabras:

*“No, no pienso en ellas como menos intensas. Todo lo que hacemos tiene su propia cualidad. No importa lo que impliquen, una pieza de escultura o una fotografía. El objeto es hacerlo tan intenso como sea posible. En este sentido pienso que se tiene que ser muy oportunista en lo referente a las características físicas con lo que se está trabajando. Cuando hago una impresión el hecho de que se reduzca de tamaño es algo a lo que se le tiene que sacar una ventaja. Hice las impresiones de Gadamer tan pequeñas como pude y es la pequeñez de estas la que hace que conmuevan tan intensamente, por lo menos a mí. Son tan minúsculas que parecen visionarias. Puede ser que una pintura no pueda parecer visionaria porque es lo que aspira a ser. Pero una impresión en un sentido puede tener un aspecto visionario*

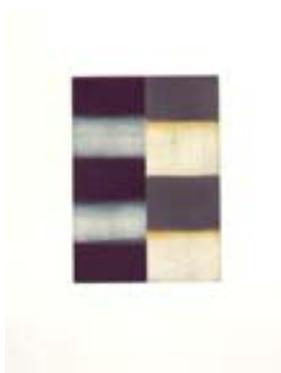
---

<sup>165</sup> Entrevista Scully/Julia Klüser: Sean Scully: Prints: Catalogue Raisonné, 1968-1999 / Ed. Graphisme Sammlung Albertina, Musée du Dessin et de l'Estampe Original, Von der Heydt-Museum, D.L. Wien, Gravelines, Wuppertal, 1999. Pág. 144.

*porque implica algo más grande. Y eso puede ser muy conmovedor*<sup>166</sup>.

La realización de dípticos por Scully culminó con *Mirrors* de 1997 y 1998. Con una presencia misteriosa y metafísica los espejos enfrentan al observador con el pensamiento de que en esta vida es solo posible entender una pequeña parte de la verdad. Uno no puede discernir completamente lo espiritual, y uno no puede hacer lo invisible visible.

En *Mirror Yellow* de 1998 (fig. 304), y *Wall of light blue* de 2000 (fig. 305), Scully muestra al aguafuerte y aguatinta el reflejo de la temperatura y timbre en sus superficies, donde la relación del color pone de manifiesto esa luz delicada y duradera a la vez.



299. *Mirror Yellow*. 1998. Aguatinta, aguatinta al azúcar y punta seca. 34 x 22,6 cm.

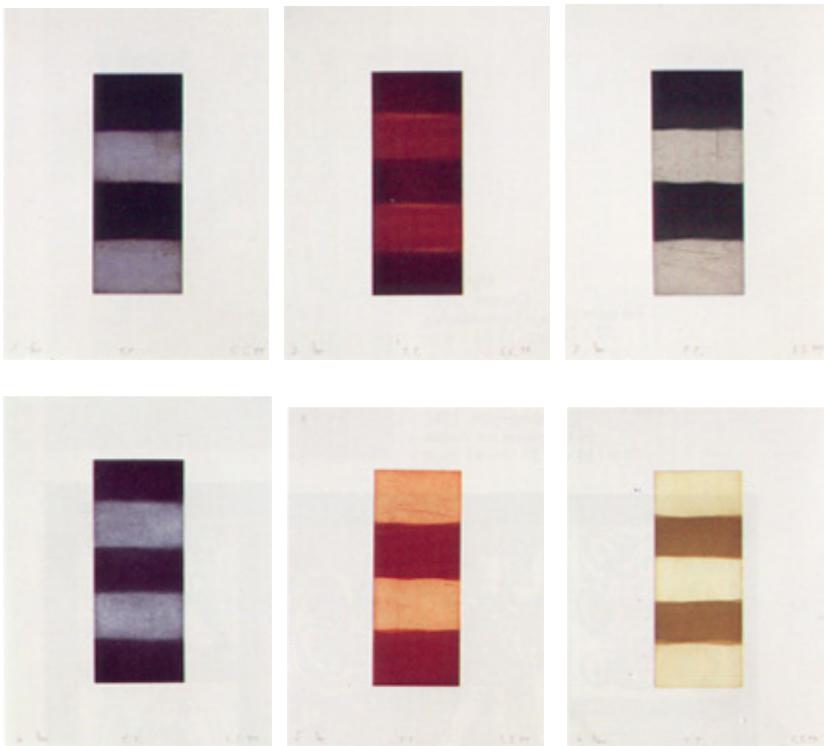


300. *Wall of light blue*. 2000. Aguatinta, aguatinta al azúcar y punta seca. 73,5 x 78 cm.

Una de las últimas series de grabados, es *Ten Towers* (figs. 301 y 302), ahora los espejos son estáticos.

---

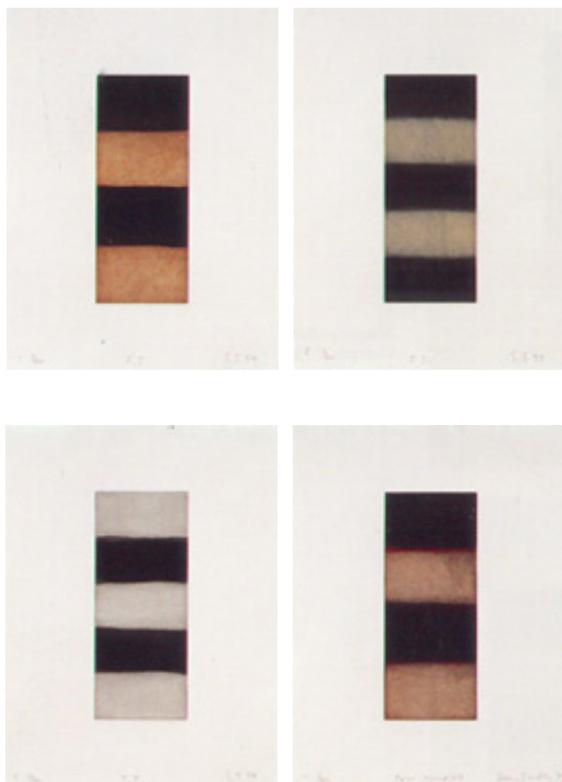
<sup>166</sup> *Ibidem*, pág. 145.



301. *Ten Towers*. 1999. Carpeta de 10 grabados. (6 primeros)

Engañosos, simples y semejantes, se revelan para ser expresivamente complejos y altamente individuales. Cada “torre” tiene una voz individual y una identidad. Uno de los desafíos de Sean Scully es introducir al espectador y relacionarlo con la obra de arte, respetando y escuchando el mensaje que ofrece, y otorgándole la franqueza necesaria para hacerla completa.

*Ten Towers* es una carpeta con 10 grabados al aguatinta de 1999 en edición de 40 ejemplares con medidas 38 x 28 cm. En ellos la relación de los módulos se plantea de forma vertical logrando la cuadrícula un sentido ascendente.



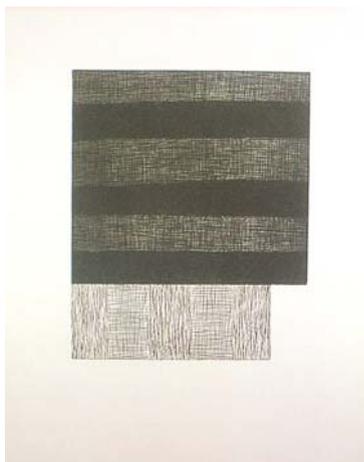
302. *Ten Towers*. 1999. (Los 4 últimos) Carpeta de 10 grabados. Aguatinta, grabado al azúcar. 38 x 28 cm. 40 ejemplares.

Scully nunca ha permitido que los tamaños de sus ediciones fueran demasiado grandes:

*“Quería que fueran distribuidas extensamente pero no que perdieran su conexión con el hecho de que son arte, no carteles. No son solamente cosas gráficas, son trabajos de arte y pienso generalmente que 40 es una gran edición para mí”.*

Del mismo modo es curioso, que así como en su pintura le ha dedicado un trabajo a *Catherine* cada año, solamente le haya realizado un solo grabado (fig. 303). Según el artista:

“Catherine está en ese grupo de impresiones que hice para mí o publicaría para mí mismo. Hay una fuerte relación entre el grabado y la pintura a partir de ese año. En esta impresión hago con el dibujo lo que hice en la pintura con su calidad física”<sup>167</sup>.



303. *Catherine*, 1984. Grabado, aguafuente y hardground. 44 x 33,7 cm. Ed. 15.

Además Sully, utiliza aquí el *hardground*, que es un sistema de grabado en el que un compuesto a prueba de ácido se calienta hasta que se ablanda para después poderle aplicar una placa caliente de aguafuente y aplicar sobre este, una capa fina, uniforme. Cuando se refresca la placa revestida, se forma un *hardground*. Las agujas del aguafuente u otros instrumentos de metal se pueden entonces

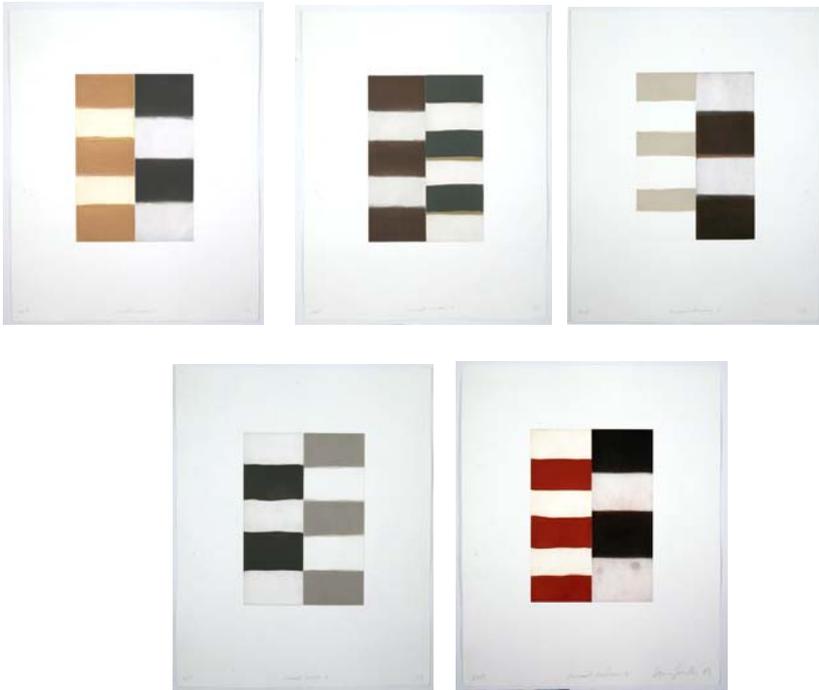
utilizar para cortarlo y exponer el metal para la aguafuente subsiguiente.

Scully también ha utilizado la impresión en altorrelieve japonesa por bloques de madera o *woodblock*<sup>168</sup>.

---

<sup>167</sup> *Idem.*

<sup>168</sup> *Woodblock* originalmente es el pedazo de madera del cual una xilografía está hecha. Una impresión de *woodblock*, o impresión en altorrelieve, ahora lleva la connotación de una xilografía hecha de un bloque de madera de grano fino, que proporciona un patrón sutil del grano y permite al cortador crear líneas más exactas.



304. *Munich Mirrors*. 2003. Carpeta de 5 grabados. Aguatinta. 63 x 50 cm. 40 ejemplares.

Es una técnica donde se tiene una acuarela y después se trabaja la placa para que se pueda imprimir con gouache. Con las impresiones de *Raval*, y de *Munich Mirrors* (fig. 304), el artista utilizaba los frentes y las partes posteriores de las placas, y encontraba que las placas creaban las superficies más hermosas.

*Etchings for Federico García Lorca (Dedicado a Federico García Lorca)*, es una carpeta en forma de caja con una serie de diez grabados que el artista ha realizado recientemente en Nueva York,

sobre nueve poemas de Federico García Lorca. La técnica utilizada es aguatinta, grabado al azúcar y el *spitbite*<sup>169</sup>.

Los grabados están impresos en papel *Somerset White Textured* de 250 gr., en una edición de 50, con 5 pruebas de Artista, y 3 pruebas de Impresión.

Las dimensiones de la lámina son de 45,7 . x 71,1 cm; las de la imagen, de 17,8 x 22,9 cm. Las imágenes de la 1 a la 9 están numeradas, tituladas y fechadas por el artista, pero sólo la imagen 10, está también firmada.

Cada estampa está acompañada por su poema correspondiente, en español y en inglés. En los originales la imagen se sitúa a la derecha y el poema a la izquierda de cada lámina.

De esta serie de grabados se han realizado diversas exposiciones itinerantes por España, en Granada, Salamanca, y Madrid respectivamente.

Scully se refirió metafóricamente a Lorca:

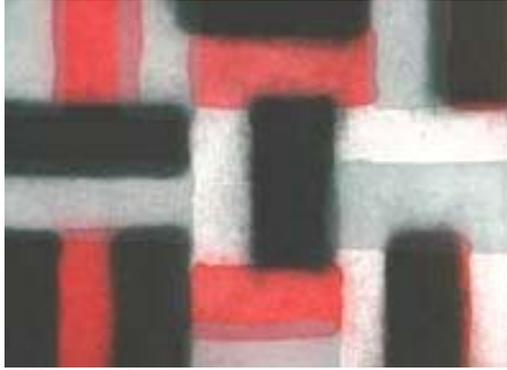
*"Siento muchísimo el sentimiento de Lorca, que es húmedo. A veces está en el límite, al borde del llanto".*<sup>170</sup>

Las imágenes de las láminas aparecen a continuación de la fig 305 a la 313:

---

<sup>169</sup> Técnica de aguatinta para alcanzar efectos sutiles de tono aplicando el ácido en la placa con un cepillo que contiene saliva.

<sup>170</sup> Recogido de: El País edición impresa Andalucía, lunes 10 de Mayo de 2004.



305. *Little Backwater*

*Remansillo*

Me mire en tus ojos  
pensando en tu alma.

*Adelfa blanca.*

Me mire en tus ojos  
pensando en tu boca.

*Adelfa roja.*

Me mire en tus ojos  
¡pero estabas muerta!

*Adelfa negra.*

[De suites]

*Little Backwater*

I saw myself in your eyes  
& thinking about your soul.

*O oleander white.*

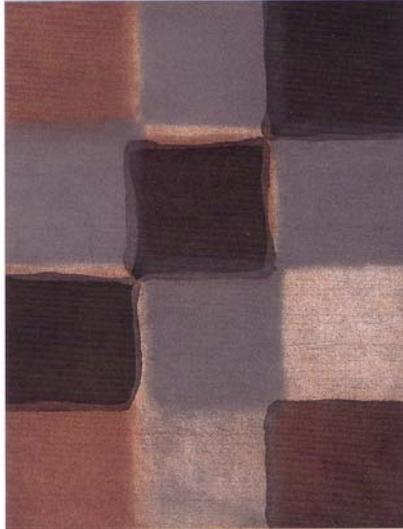
I saw myself in your eyes  
& thinking about your mouth.

*O oleander red.*

I saw myself in your eyes  
but saw that you were dead.

*O oleander black.*

[From suites]



306. *Fist/Last Meditation*

*Meditación primera  
(y última)*

El Tiempo  
tiene color de noche  
De una noche quieta  
Sobre lunas enormes,  
La Eternidad  
está fija en las doce.  
Y el tiempo se ha dormido  
para siempre en su torre.  
Nos engañan  
todos los relojes.  
El Tiempo tiene ya  
horizontes.

[De suites]

*First/Last Meditation*

Time  
is in night's colors.  
Quiet night.  
Over enormous moons,  
eternity  
is set at twelve.  
Time's gone to sleep  
forever in his tower.  
All clocks  
deceive us.  
Time at last has  
horizons.

[From suites]



307. *Harlequin*

*Arlequín*

Teta roja del sol.  
Teta azul de la luna.

Torso mitad coral,  
mitad plata y penumbra.

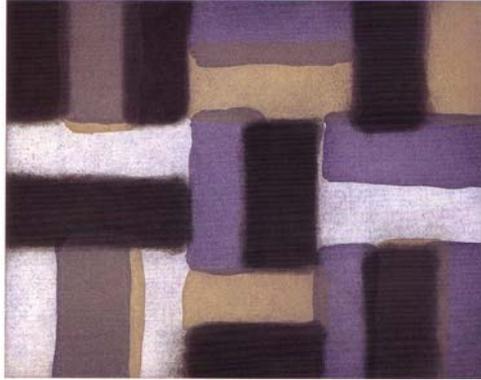
[De *Canciones 1921-1924*]

*Harlequin*

Red teat of the sun.  
Blue teat of the moon.

Torso half coral,  
half silver and penumbra.

[From *Songs 1921-1924*]



308. *Cicada!*

*¡Cigarra!*  
3 de agosto de 1918  
[Fuente Vaqueros, Granada]  
*A Maria Luisa*

*¡Cigarra!*  
*¡Dichosa tú!*  
Que sobre lecho de tierra  
mueres borracha de luz.

Tú sabes de las campiñas  
el secreto de la vida,  
y el cuento del hada vieja  
que nacer hierba sentía  
en ti quédose guardado.

*¡Cigarra!*  
*¡Dichosa tú!*  
Pues mueres bajo la sangre  
de un corazón todo azul

[...]

*Cicada!*  
August 3, 1918  
[Fuente Vaqueros, Granada]  
*To Maria Luisa*

*Cicada!*  
Oh happy cicada!  
On a bed of earth you die,  
drunk with light.

You know from the fields  
the secret of life;  
you keep the tale of that  
old fairy who could hear  
the grass be born.

*Cicada!*  
Oh happy cicada!  
For you die Ander blood  
of a deep blue heart.

[...]

[...]

Sea mi corazón cigarra  
sobre los campos divinos.  
Que muera cantando lento  
por el cielo azul herido  
y cuando esté ya expirando  
una mujer que adivino  
lo derrame con sus manos  
por el polvo.

Y mi sangre sobre el campo  
sea rosado y dulce limo  
donde claven sus hazadas  
los cansados campesinos.

¡Cigarra!  
¡Dichosa tú!  
Pues te hieren  
las espadas invisibles  
del azul.

[De *Libro de Poemas*]

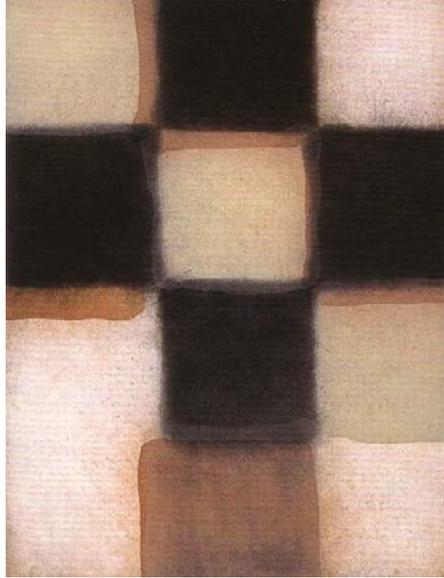
[...]

Let my heart be a cicada  
over heavenly fields.  
Let it die singing slow,  
wounded by the blue sky.  
And, as it fades,  
let this woman I foresee  
scatter it through the dust  
with her hands.

And let my blood on the field  
make sweet and rosy mud  
where weary peasants  
sink their hoes.

Cicada!  
Oh happy cicada!  
For you are wounded  
by invisible swords  
from the blue.

[From *Book of Poems*]



309. *Clock Eco*

*Eco del reloj*

Me senté  
en un claro del tiempo  
Era un remanso de silencio,  
de un blanco silencio.  
Anillo formidable  
donde los luceros  
chocaban con los doce flotantes  
números negros.

[De suites]

*Clock Echo*

I sat down  
in a clearing in time.  
It was a pool of silence.  
White silence.  
Incredible ring  
where the bright stars collide  
with a dozen floating  
black numbers.

[From suites]



310. *Beehive*

*Colmena*

Vivimos en celdas  
de cristal,  
¡en colmena de aire!  
Nos besamos a través  
del cristal.  
¡Maravillosa cárcel  
cuya puerta  
es la luna!

[De suites]

*Beehive*

We live in crystal  
cells,  
in a beehive made o fair!  
Kiss each other through  
the glass.  
Marvelous prisonhouse,  
whose gateway is  
the moon!

[From suites]



311. *August*

Agosto, contraponientes de melocotón y azúcar, y el sol dentro de la tarde, como el hueso de una fruta.	August, Facing the subset peaches and sugar, and the sun inside the evening like the stone in a fruit.
---	--

La panocha guarda intacta su risa amarilla y dura.	The ear of corn holds intact its hard yellow laughter.
---	---

Agosto. Los niños comen pan moreno y rica luna.	August. Children eat dark bread and tasty moon.
---	---

[De *Canciones 1921-1924*]

[From *Songs 1921-1924*]



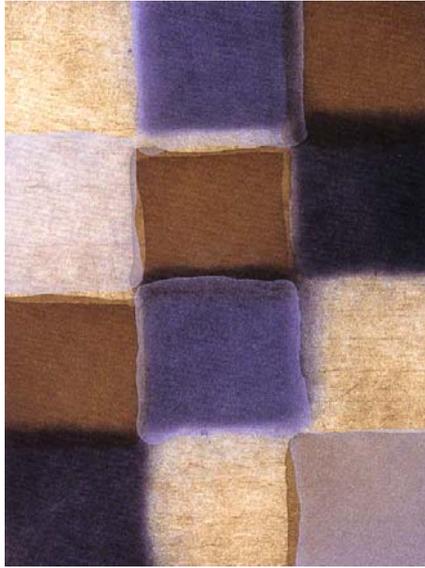
312. *Song would like to be light.*

El canto quiere ser luz.  
En lo oscuro el canto tiene,  
hilos de fósforo  
y luna.  
La luz no sabe qué quiere.  
En sus límites de ópalo,  
se encuentra ella misma,  
y vuelve.

[De *Canciones 1921-1924*]

Song would like to be light.  
Song in the dark shows  
filaments of phosphorus  
and moon.  
Light doesn't know what it wants.  
At its opaline edge  
it meets up with itself  
and returns.

[From *Songs 1921-1924*]



313. *Diamond*

*El diamante*  
*Noviembre de 1920*  
*[Granada]*

El diamante de una estrella  
ha rayado el hondo cielo,  
pájaro de luz que quiere  
escapar del universo  
y huye del enorme nido  
donde estaba prisionero  
sin saber que lleva atada  
una cadena en el cuello.

Cazadores extrahumanos  
están cazando luceros,  
cisnes de plata maciza  
en el agua del silencio.

[...]

[De *Libro de Poemas*]

*Diamond*  
*November 1920*  
*[Granada]*

The diamond of a star  
has scratched the deep sky.  
Bird of light that wants  
to scape the universe,  
it flees the great nest  
that held it captive  
but does not feel  
the chain around its neck.

Extrahuman hunters  
hunt the stars,  
solid silver swans  
in the water of silence.

[...]

[From *Book of Poems*]

### 3.3.- La relación entre fotografía y pintura.

*“Mis cuadros son como fachadas. Unas veces abro una puerta y una ventana, otras dos puertas y dos ventanas, y lo hago de un modo muy calculado. Tiene más fuerza decir un poco que decirlo todo. Hay dos cosas que tienen mucho que ver con la pintura: la unidad y claridad de la imagen y cuánto ha de decirse.”<sup>171</sup>*

En 1969 Scully viaja por primera vez a Marruecos, donde encuentra un mundo totalmente distinto respecto a su país natal; un lugar lleno de color, y una luz extraordinaria. En sus playas pudo ver tiendas confeccionadas con tiras de tela de diversos colores, cuyas superficies le recordaban a composiciones abstractas. Estas casuales relaciones cromáticas, junto al ocre amarillo de la arena, le parecieron *“una de las cosas más hermosas que había visto en su vida”*.<sup>172</sup>

Para recordar y mantener esas preciosas imágenes, Scully empezó a sacar fotografías de todos sus viajes. Pero en aquel momento todavía no presentía la importancia que podían tener a nivel expositivo, pues para él eran solo meras representaciones sin relación aparentemente pictórica.

Esa relación entre fotografía y pintura, surgió improvisadamente en la primera exposición monográfica sobre pintura de Scully, organizada por Maurice Poirier en 1990. En ella aparecían algunas fotografías en blanco y negro y en color, mezcladas en la sección de láminas, y sólo indicando el año y el lugar donde fueron realizadas. Junto a una fotografía de vías de tren entrecruzadas –muy parecida a

---

<sup>171</sup> Rothko, M. *Op. Cit.* p. 75.

<sup>172</sup> Cita tomada de Maurice Poirier: *Sean Scully*, Londres, 1990, p. 16.

sus primeras composiciones de franjas- aparecen otras fotos realizadas en 1987-88 en México. Una de ellas muestra una ruinoso y mísera choza de tejado plano, situada en una calle desierta. En estas fotografías predomina la frontalidad de las paredes, pero sin llenar en exceso las superficies. Con todo esto, Scully plasma una expresión vital sin necesidad de que aparezca ninguna persona en la imagen.

Las fotografías en color muestran temas parecidos, pero en ellas acerca tanto la cámara a su objeto que lo desvincula totalmente de su entorno. La pared encuadra el espacio igual que las tablas de madera de las que están contruidos los tabiques de la choza. La puerta que aparece en el centro rompe la composición de la imagen acentuado por el contraste de la franja de color negro que enmarca la puerta. Junto a estas fotografías, Scully coloca la pintura *Us*, de 1988 (fig. 314).



314. Scully. *Us*, 1988.



315. Scully. De la serie *Santo Domingo for Nené*. 1999.

Se trata de un cuadro cuya superficie está dividida en dos partes unidas por un eje central, cada parte está fraccionada a su vez en tres franjas, interrumpidas por cuatro elementos intercalados o *Insets*. Así, se percibe la similitud entre la puerta que interrumpe la unidad de la pared y los pequeños insets que rompen esa alternancia cromática de las franjas, alternando como superficies independientes sin dejar de formar parte de la unidad del cuadro.

Las imágenes que Scully capta en sus viajes son siempre fotografiadas de la misma forma: frontalmente y en horizontal, omitiendo todo el espacio circundante, enmarcando esa puerta, esa ventana, etc. Y convirtiendo, pues, las paredes de las casas en superficies cerradas compuestas por formas internas.

Pero todas estas representaciones, estos “paisajes urbanos”, que tanto tienen que ver con su pintura no sólo los plasma Scully en los barrios pobres de Sudamérica o Marruecos. También en Nueva York se encuentran múltiples rastros del entorno urbano:

*“en el centro de Manhattan [...] observo como la gente reúne cosas. A partir del modo en que se clava un gran tablero contrachapado en una obra de albañilería, la gente se da cuenta de que aquí nadie obra con demasiado esmero. Se hace sencillamente lo que conviene en cada momento. [...] Ahí está la red de calles y el entramado de edificios con todas esas cosas fascinantes que los hombres hacen dentro de esos espacios divisorios y en sus zonas limítrofes.”<sup>173</sup>*

Las pinturas con insertos, módulos y bloques que sobresalen, son en realidad lo que hace que sus cuadros tengan un vínculo estructural con la arquitectura. Pero aún cuando sus fotos muestran formas inequívocamente arquitectónicas, son antes que nada evidencias del ser humano y de la decadencia: En sus fotografías presenta paredes deterioradas, puertas desencajadas, ventanas clavadas, rejas oxidadas, escayolas medio desprendidas y desconchadas, maderas rajadas, azulejos apretujados y despegados y paredes de colores atrayentes; todo ello es efímero, momentáneo, inacabado. Son fachadas descontextualizadas cuya identidad viene dada por su declive y su rehabilitación, son armazones que se construyen y

---

<sup>173</sup> Sean Scully, citado a partir de Carter Ratcliff: “Sean Scully y la pintura moderna. La constitución del arte”, en *Sean Scully* : Barniz y trabajos sobre papel, 1982-88. Galerie Städtische en Lenbachhaus, Munich 1989, p. 23.

derriban, por la mano del hombre y por el paso del tiempo, estructuras que evidencian algo humano.

Scully realiza también doce fotografías en Marruecos entre los años 1995 y 1997 reunidas y publicadas como serie en, *Atlas Walls*, 1998 (fig. 316).<sup>174</sup>



316. Scully. Cuatro fotografías de la serie *Atlas Walls*. 1998.

Los fragmentos de pared se muestran de frente y sólo en parte están interrumpidos por puertas estrechas, portones más anchos y ventanas muy pequeñas típicas de este país. Las puertas, las contraventanas, y simples trozos de tela impiden a la mirada el acceso al interior. La simplicidad de las fachadas es transformada por sus ocupantes con vivos colores que crean contrastes. Colores cálidos, como los rojos anaranjados, contrastan con otros fríos como los azules ultramar intensos y azules prusia o turquesas. El blanco desnaturalizado, “sucio”, resultado de la aplicación de múltiples capas

---

<sup>174</sup> *Atlas Walls*. Portfolio de 12 fotografías. Serie de 24. Sean Scully, Galerie Bernd Klüser, Múnich 1998.

de pintura. El color se aplica de forma irregular y sin retoques, inacabado.

Nada que ver con las imágenes de cobertizos rurales de dos de las islas híbridas en Ecocia, reunidas por Scully en la serie *Harris and Lewis Shacks* (1990-97) (fig. 317) en las que predominan la estabilidad constructiva y los colores tierra más apagados y neutros; aquí son formas suaves y claras, con colores vivos y degradados. Algunos años antes, había observado Scully en la costa mexicana del Pacífico que las casas estaban pintadas con campos cromáticos rojos y azules:

*“La mirada subjetiva metamorfosea la forma y ahí radica precisamente lo bonito de todo esto. Es algo maravilloso, como una especie de cuadro minimalista que se le escapa a uno”.*<sup>175</sup>



317. Scully. *Lone Lewis Shack*, 1990.

El color de las superficies de los muros no es un color determinado en sí, esto ocurre también en la pintura de Scully, donde el color se estratifica y donde se superponen múltiples capas de

---

<sup>175</sup> Sean Scully, Ratcliff, op. cit. p.23.

pintura de diversos colores; transparentándose las primeras y mezclándose las últimas, se obtiene un resultado de una gran riqueza tonal, como señala el artista:

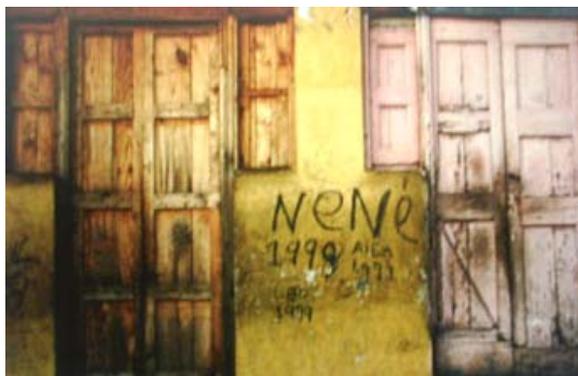
*“Creo que mis colores tienen mucho que ver con la naturaleza y el recuerdo y, al mismo tiempo, también con el color de la ciudad, con la pintura de las casas y con las alteraciones cromáticas debidas a la incidencia de la luz”.*<sup>176</sup>

Todo ello se aprecia también en las fotografías de Santo Domingo, tomadas en el año 1999. Doce de ellas las volvió a agrupar Scully en una carpeta. Esta carpeta fue expuesta en la Galería Estiarte (2001) junto con otra carpeta de fotografías realizadas también en 1999, en Portugal además de tres fotografías de gran formato. *Santo Domingo for Nené* (figs. 318 y 319), se compone de 12 fotografías de 50,8 x 61 cm. en edición de 24 ejemplares. Muestran fachadas de chabolas sencillas y rudimentarias, y casas modestas en la isla caribeña con un colorido fuerte y cálido de combinaciones contrastadas. Las casas están construidas, casi todas, con listones de madera dispuestos horizontalmente, en las que la retícula y los campos de color característicos de su obra se manifiestan también en sus puertas y ventanas.

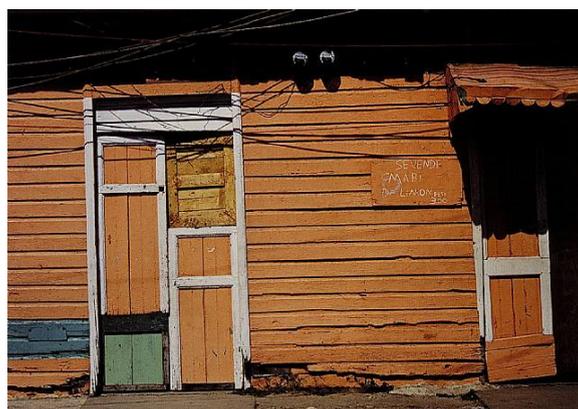
La sensación a primera vista de estas fachadas, aun desencajadas y torcidas, es de fuerza y contundencia. Los colores hacen que la estructura gane potencia y manifieste una increíble resistencia al derrumbamiento, al tiempo. Sobre una de las fachadas puede leerse, escrito con letras grandes y desgarradas, un nombre “Nené” y una fecha (1999). Aquí también se declara de forma muy concreta la presencia de una persona, sin que esta aparezca en la imagen.

---

<sup>176</sup> Scully/Herzog 1995.



318. Scully. *Santo Domingo for Nené*. 1999.



319. Scully. *Santo Domingo I*. 1999.

Otra muestra de fotografías realizadas entre 2001 y 2002, fue también expuesta en la Galería Estiarte, en el 2003. La serie se denomina *Pueblo Dzibalchen* (figs. 320 y 321), y está compuesta por 20 piezas de pequeño formato 28 x 35 cm., en edición de 16 ejemplares. En ellas se acotan las fachadas y muros de la localidad mexicana, en las que la retícula y los campos de color característicos de su obra se manifiestan en los soportales, puertas, ventanas, gateras, ventanucos, respiraderos y en los materiales y elementos de construcción, tablas, vigas y marcos pintados con colores vivos y

cálidos, así como la textura de sus desconchones y desprendimientos, aprovechando algún texto publicitario y civil.



320. Scully. *Pueblo Dzibalchen*, México. 2001.

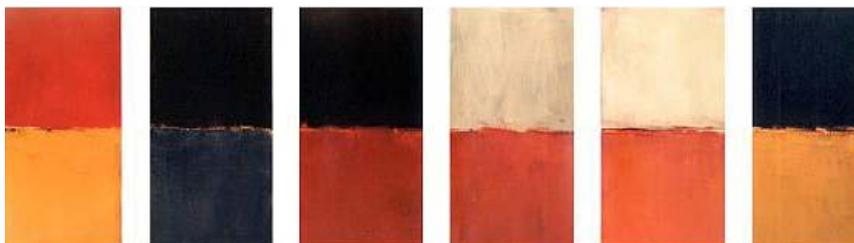


321. Scully. *Pueblo Dzibalchen*, México. 2001.

En *Art Horizon* (fig. 322), y *Towers* (fig. 323), realizadas del 2001 al 2003, Scully presenta fotografías de 98 x 127 cm., de sus propias pinturas. La línea de horizonte es la primera protagonista como elemento compositivo de esta serie, que pone en juego dos colores para mostrar su contraste y oposición. En ese mismo toque de color,

Scully pone de manifiesto la oscuridad de una luz vieja, noble y duradera:

*“La luz no es una luz a la que se accede fácilmente, la luz hedonista del Mediterráneo, sino una luz de gran nobleza, que tiene permanencia y que representa realmente una de las claves características de mi trabajo”<sup>177</sup>*



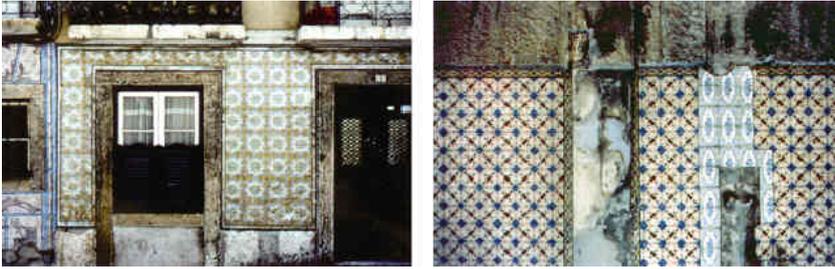
322. Scully. *Art Horizon IV*. 2003.



323. Scully. *Towers I*. 2003.

Si en la serie anterior la geometría de Scully se llenaba de la energía colorista y despreocupada, en *Grey Lady* (fig. 324), cuya carpeta es de 12 fotografías de 1999 y 50,8 x 61 cm. en edición de 24 ejemplares, las fachadas desconchadas de casas antiguas de Portugal nos muestran el dibujo del ladrillo decorado, azulejos rotos con trazos y combinados geométricos que dan la clave a la tradición europea para los módulos compuestos por los fragmentos de fachadas que Scully elige en sus fotografías.

<sup>177</sup> Entrevista Galería Estiarte, 2004. [www.estiarte.com](http://www.estiarte.com). Mayo 2004.



324. Scully. *Grey Lady*. 1998.

También las imágenes de grandes puertas y portones (*Lost Door in Ireland* (fig. 326), *Omaha Snow Door* (fig. 327) o *Deptford Blue Door*, 1999, (fig. 325) demuestran las distintas variaciones y transformaciones.



325. Scully. *Deptford Blue Door*. 1999.



326. Scully. *Lost Door in Ireland*. 1999.



327. Scully. *Omaha snow door*. 1999.

Aquí, se interpreta aunque de una manera distinta, el transcurso temporal esencial de la existencia humana. Estas fotografías revelan el “sentimiento de pérdida”. En una conversación con Hans-Michael Herzog, Scully describe con gran claridad ese “sentimiento” que siempre le acompaña:

*“Se puede volver a un sitio donde ya se ha estado antes, pero no se puede volver a un sitio y hacer algo de nuevo exactamente de la misma manera en que se hizo. Nunca se tiene la oportunidad de volver a hacer lo mismo otra vez, ni siquiera repetir un mismo suspiro. Una vez exhalado, ya se ha ido, y, de alguna forma, todo esto se refleja en mi obra. Mis cuadros son un intento de detener ese proceso.”<sup>178</sup>*

Con todo esto puede verse que Scully percibe el acto de pintar como la posibilidad de parar el paso del tiempo, lo mismo que la fotografía pretende congelar ese proceso, en el momento en que la información visual es plasmada instantáneamente. Este “proceso de parar el tiempo” está presente muy claramente en tres fotografías tomadas en Barcelona en 1997: *A Corner of Barcelona* (fig. 328), *Barcelona Dark Wall* (fig. 329) y *Barcelona Painted Wall* (fig. 330).

*A Corner of Barcelona* (fig. 328), es una imagen compositivamente distinta a casi todas las fotografías de Scully, la pared no es horizontal, sino que tiene una perspectiva que se dirige hacia una esquina, en la que descansan dos pesadas paredes perpendiculares desconchadas y llenas de trozos de azulejos viejos, y restos de tuberías, de tabiques, e incluso en la parte superior aún pueden verse restos de las vigas de un techo, ahora inexistente. El suelo de un marrón grisáceo está compuesto por baldosas desgastadas, todo ello produce un sentimiento melancólico y triste.

---

<sup>178</sup> *Ibid.*

Solo pueden distinguirse de las paredes un conjunto de azulejos azul pálido ubicados en la parte derecha al borde de la fotografía.



328. Scully. *A Corner of Barcelona*.1997.



329. Scully. *Barcelona Dark Wall*. 1997.

Pero aún es más lúgubre el espacio de *Barcelona Dark Wall* (fig. 329), donde puertas y ventanas aparecen cerradas y clavadas con tablas de madera y rejas, un lugar hermético (sin vida ni alma). Porque entre de los significados del muro, se pueden hacer diversas consideraciones; en un ensayo de Antoni Tàpies publicado en el año 1969, señala:

“separación, aislamiento, Muro de las Lamentaciones, prisión, testigo del paso del tiempo; superficies lisas, despejadas, blancas; superficies atormentadas, viejas, decadentes; rastros de presencias humanas, huellas de objetos, huellas de las fuerzas de la naturaleza...”<sup>179</sup>



330. Scully. *Barcelona Painted Wall*. 1997.

También el fotógrafo Brassai<sup>180</sup> (1899-1984) (fig. 331), en los años cincuenta plasmó los *graffiti* parisinos, de los que ya hablara en 1933, en la revista *Minotauro* bajo el título *Du mur des cavernes au mur d'usines*<sup>181</sup> (de la pared de las cavernas a la pared de las fábricas). Según el fotógrafo:

---

<sup>179</sup> Antoni Tàpies: “La Palabra como Medio de Expresión” 1969, citado a partir del mismo autor, *La Práctica del Arte*. Ed. Ariel. Barcelona. 1970, p. 134y ss.

<sup>180</sup> (Gyula Halász) francés, 1899-1984 nacido en el (ahora rumano) pueblo de Brasso (de donde adoptó su nombre), cuya ambición original de Brassai era pintar, estudió arte en Hungría y Alemania instalándose finalmente en París en 1924 como periodista. Su trabajo consistió en los años 30, en escenas nocturnas de París, así como su arquitectura. En los años 50, Brassai fotografió el “graffiti”, en París, viajando al mismo tiempo a diversas ciudades francesas y españolas. Su amistad con Picasso, tuvo como resultado la aparición del aclamado libro “Conversaciones con Picasso”, publicado en 1964.

<sup>181</sup> “Du mur des cavernes au mur d'usine”—un título que me sugirió Paul Eluard—, se publicó en 1934 en uno de los primeros números de *Minotaure*. Pero hasta 1950 no se me ocurrió la idea de llevar encima cuadernillos en los

*"Hay que rendirse a la evidencia: la sorda potencia del muro extrae del alma infantil otro "estilo" distinto al del papel, más áspero, más duro, más expresivo, desprovisto de todo elemento estrictamente pictórico. Estamos muy lejos de la amabilidad de los dibujos de niños, de su humor, de su fantasía. La vocación de las materias y de los útiles puede transformar un arte y transfigurar incluso el pensamiento. Del papel al muro, la expresión infantil adquiere no sé qué gravedad o qué densidad. El papel se somete y el muro manda. No solo cambiará la factura de una expresión, sino también la naturaleza y las aptitudes, y hasta el espíritu. Un instrumento que cincela –en este caso un clavo, una navaja mellada– emprende una lucha que el lápiz y el pincel ignoran. Ellos no actúan en profundidad como el buril. Un trazo grabado es infinitamente más poderoso que el rastro del lápiz o el pincel. Ralentiza el gesto, concentra toda la atención, y el esfuerzo muscular que exige libera una fuerza vital en la misma fuente de la vida profunda del niño. De ahí el poder y la atracción del muro. Tendrá su parte activa y creadora en todo lo que incide en su materia, semejante a lo que ocurre con la talla dulce. Esos ojos que exorbita una curiosidad insaciable, esas miradas alucinadas no serán solo los ojos de la infancia. Serán también los "ojos del muro", la "mirada del muro", como todos esos rostros serán los "rostros del muro", y todos esos corazones, los "corazones del muro". Aquí todo nace en función de la materia y como predeterminado por ella. El muro es lo que da a todos los graffiti esa unidad de estilo, ese aire de familia, como si hubieran sido trazados por la misma mano, y ese aspecto usado, como con pátina, corroído, como si emergieran de otra era".<sup>182</sup>*

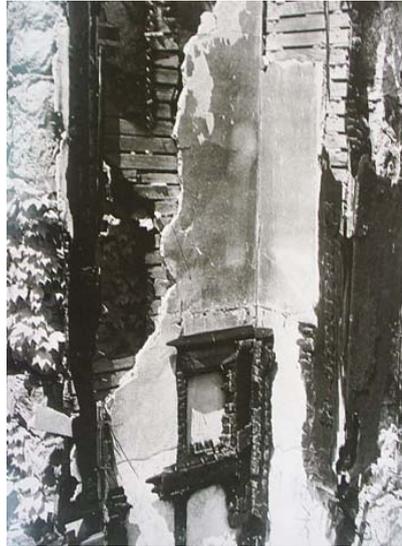
---

que anotaba breves esquemas de los graffiti y sus direcciones, ya fuera para poderlos fotografiar en mejores condiciones de luz, o bien para reencontrarlos varios años después y seguir su evolución. De este modo, a veces me fue posible captar la presencia del tiempo fotografiando el mismo graffiti con unos años de intervalo. Porque numerosos graffiti engendran obras colectivas: al dibujo original de otras manos añaden otros trazos, amplían los surcos, ahondan en las órbitas. Así, en dos lustros, un rostro juvenil se convierte en el rostro patético de un viejo. De igual modo, la cara de un brujo con orejas de burro se transforma al cabo de siete años en la de un payaso de cara blanqueada." [www.macba.es](http://www.macba.es).

<sup>182</sup> [www.macba.es](http://www.macba.es), Brassai, escrito de Le Roi Soleil (Porte de Saint-Ouen). Graffiti. Série IX: "Images Primitives", 1930. Dentro de los Fondos de la Colección.



331. Brassai. *Canal Saint Martin*. Paris. 1932.



332. Evans. *Scarborough*, New York. 1931.

Con todo ello Brassai proponía que en vez retratar al hombre, se retratase su entorno, para reflejar su propio yo. Así fotografió las casas y las calles de la ciudad de París. La imagen de Brassai, en *Canal Saint Martin*, nos habla de un sitio determinado en un determinado momento histórico. Al igual que Brassai, su contemporáneo Walker Evans<sup>183</sup> (fig. 332), reflejó también el espíritu de su mundo, en este caso de la Norteamérica más antagónica y dispar, no solamente por medio de retratos, sino también, por medio de fotografías de fachadas destruidas de Nueva York, donde se capta un proceso en el que el hombre ya no participa, pero está presente, son las huellas de la conformidad al paso del tiempo. Pero Sean Scully no se considera de ninguna manera un fotógrafo importante. Él solo pretende relacionar las imágenes captadas con sus pinturas,

---

<sup>183</sup> Walker Evans, (1903-1975), St. Louis, Missouri. En 1922 viaja a París para hacerse escritor y mezclarse con la vida intelectual del París de los años veinte. Influenciado por poetas franceses del XIX, ve en la fotografía un medio para adaptar la visión de poeta y mostrar meticulosamente la América cotidiana contemporánea.

puesto que con ella, al igual que con sus fotografías, Scully plasma una manifestación vital sin necesidad de que aparezca ninguna persona en la imagen.



333. Sheeler. *Side of White Barn*. 1915.



334. Christenberry. *Door of Feed Store*. Greensboro, Alabama. 1961.



335. Scully. *Drager*. 2000.

La fotografía es una excusa para narrar una forma de ver su pintura. Por eso, se pueden encontrar imágenes parecidas a las suyas de Charles Sheeler<sup>184</sup> (fig. 333), de Brassai, de Walker Evans e

---

<sup>184</sup> Charles Sheeler, Artista americano, se formó en la Escuela de Arte Industrial de Pennsylvania y la Academia de Bellas Artes de Philadelphia. Aunque comenzó trabajando como fotógrafo de arquitectura, comenzó también a pintar. Durante la década de 1920, Sheeler se asoció con un grupo

incluso de William Christenberry<sup>185</sup> (fig. 334). Pero el parecido de estas fotografías con las de Scully se basa más que nada en el objeto. De todas maneras en la fotografía de Sheeler (fig. 333), también se descarta el espacio exterior del granero al igual que Scully (fig. 335). Esta foto se centra en la superficie en blanca de tableros, y esto marca una concepción distinta, a las series de fotos de graneros realizadas por Sheeler en la misma época. Sheeler pretendía encontrar una forma de expresión gráfica sencilla dentro de la realidad, que le llevara hacia la abstracción.

Para Sean Scully la fotografía tiene un sentido menos genuino que la pintura:

*“Para mí, fotografiar es un poco como robar, mientras que la pintura es más inocente y más vulnerable. Yo no estimo la fotografía tanto como la pintura, pero me fascina”.*<sup>186</sup>

Así se han publicado algunas fotografías suyas en diversas monografías y catálogos. Estas imágenes se expusieron por primera vez en 1997, en la Sala Rekalde, en Bilbao. Desde entonces, Scully, como ya hemos visto ha publicado distintas fotografías y carpetas que

---

de pintores llamado los “ Precisionistas”, conocido por su estilo pictórico realista. Enfocó su obra a materias industriales y se distinguió como fotógrafo de máquinas. Perfeccionó un método para conseguir que la pintura tuviera las mismas cualidades realistas que la fotografía.

<sup>185</sup> William Christenberry (1936), investiga la tierra, las estructuras, y los símbolos de su Alabama nativa. Desde 1968 ha hecho fotografías de los edificios abandonados, los campos, los árboles de la calabaza, los viejos almacenes, y las iglesias blancas del país que forman e inspiran a su arte. Las imágenes impregnan sus pinturas, escultura, dibujos, construcciones de edificios, e instalaciones y constituyen colectivamente un vernáculo de símbolos y de muestras. La memoria y el mito aprovisionan de combustible el deseo obsesivo de Christenberry de revelar y de entender sus raíces a niveles personales y universales.

<sup>186</sup> Sean Scully en carta a Maria Müller (25-12-2000), en: *Sean Scully: óleos, pasteles, acuarelas, fotografías*. Institut Valencià d’Art Modern, Ed. IVAM, Valencia. 2002, p. 178.

constan siempre de doce fotos por cada serie, incluidas en la mayoría de sus exposiciones.

Con las fotografías, Scully puede explicar mediante otra forma visual, distinta a la pintura, lo que es su obra, y otorga a estas imágenes una cierta particularidad estética. Pero es la pintura, la que domina decididamente su objetivo artístico:

*“...por interesante que pueda ser, una fotografía no tiene el cuerpo de una pintura; no tiene su sensualidad y es esa dimensión casi milagrosa lo que siempre me ha fascinado, lo que siempre me ata, me sujeta a la pintura.”<sup>187</sup>*

Según palabras del artista, éste *“se concibe como un pintor que busca la inspiración en la “vida moderna”, que intenta descubrir dónde nos hallamos, pues nuestro entorno no es sino lo que nosotros hemos creado y expresa lo que somos, eso es lo que tenemos que tratar de entender.”<sup>188</sup>* Esa inspiración le es dada por lo cotidiano del ser humano y en cierto modo por lo intemporal, lo opuesto al “progreso” del mundo occidental. Scully sintetiza su idea a un trozo de muro o de paisaje, su “fuente de inspiración” no son esas fachadas viejas y desconchadas, sino una relación de formas y colores que representan al ser humano de una u otra manera.

Existe entonces, una doble relación entre sus fotografías y sus pinturas:

- Una relación formal, entre las diversas franjas horizontales y verticales los módulos rectangulares y cuadrados que se dan por igual en los cuadros (*Insets*, las pequeñas superficies o elementos insertados en otros mayores) y en

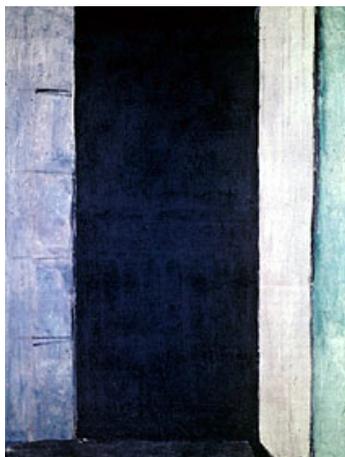
---

<sup>187</sup> Entrevista de Sean Scully con Irving Sandler (1997), en: *Sean Scully. Pinturas*. Manchester City Art Galleries, 1997, p. 46.

<sup>188</sup> *Scully/Herzog* 1995, p.56.

las fotografías (las puertas y ventanas son a los muros lo que los *Insets* a los lienzos).

- Una relación emocional, puesto que las puertas y las ventanas están hechas para ser utilizadas por el hombre. Este mira a través de ellas, las cierra y las abre, el ser humano da sentido a ese “acceso” distinguiendo así el espacio público del privado. También Scully pretende distinguir con sus *insets* y con sus fotografías, ese lugar a veces secreto e íntimo, y a veces abierto a la vista de todos.



336. Matisse. *Porte-fenêtre a Collioure*. 1914.

Cabe mencionar la reflexión sobre las ventanas de Henri Matisse. Tema principal de su obra pictórica desde *Porte-fenêtre à Collioure* (1914) (fig. 336), donde disuelve mediante el color la dialéctica interior-exterior evidenciada por la ventana, así mismo, el fuerte protagonismo del color actúa a favor del cuadro como superficie y suprime la distancia entre lo cercano y lo lejano, en ello los indicios de profundidad se crean en el

solapamiento de los objetos (traslapo) y el uso del color.<sup>189</sup>

Estas experiencias culminarán en los *papiers découpés* en la etapa final de su carrera, porque Matisse, a pesar de no abandonar jamás la figuración, encabezó el grupo de pintores que abrieron el interés por la relación espacio-color. También puede verse *La lección de piano* (1916) (fig. 337), hasta sus creaciones de interiores y habitaciones de los años cuarenta.



342. Matisse. *La leçon de piano*. 1916.

En 1942, Matisse señalaba:

*“Probablemente, según lo concibo yo, el espacio es una unidad que va desde el horizonte hasta el interior de mi taller, y el barco que se desliza fugitivo vive en el mismo espacio que las cosas más familiares de mi entorno. La pared no fragua con la ventana dos mundos diferentes. Ahí radica probablemente el*

---

<sup>189</sup> Aclaración de la Tesis de Joaquín Escuder Viruete: *“La ventana como clásica metáfora de la pintura”*. Valencia, 2001. Pág. 264.

*encanto de esas ventanas que tanto y tan espontáneamente me han interesado siempre.*<sup>190</sup>

También en este sentido incluso podría hablarse de Pierre Bonnard<sup>191</sup> (figs. 338 y 339), un pintor que ha fascinado a Scully pero también a Rothko. En su organización del campo visual, Bonnard cultivaba paralelamente dos modelos de paisaje: uno abierto y el otro cerrado. Por un lado, están esos paisajes que plasman una vista panorámica, abarcando la máxima amplitud del horizonte. Por el otro, los cuadros donde los campos o el mar aparecen enmarcados por una ventana, un balcón o una puerta (recursos paralelos al uso del espejo como procedimiento para enmarcar figuras y objetos en sus interiores). Creando esos ambientes, de puertas y ventanas, Matisse y Bonnard se opusieron al concepto tradicional del cuadro visto como ventana abierta al mundo.<sup>192</sup> También Scully se opone de alguna manera a esa “ventana abierta”, puesto que en sus cuadros y fotografías, las puertas y ventanas aparecen cerradas, vistas como metáfora tanto de la transparencia como de la intimidad. Esta metáfora se plasma en los cuadros de Scully, creando una cierta ambigüedad. Esto podemos verlo en la serie de pinturas de los años noventa tituladas *Passenger* y *Enter* (figs. 340 y 341).

---

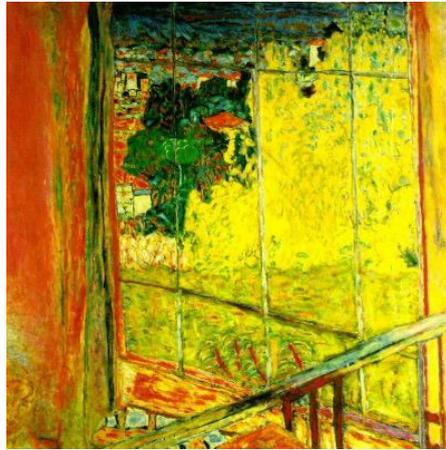
<sup>190</sup> Henri Matisse: *Sobre Arte*, editado por Jack D. Flam, Zurich 1982, p. 170.

<sup>191</sup> Pierre Bonnard (Francia, 1867-1947) Pintor y artista gráfico francés, fue uno de los líderes del movimiento impresionista. Al principio de su carrera artística obtuvo considerable fama como escenógrafo, litógrafo e ilustrador de libros, entre los que destaca el libro de poemas *Paralelamente* de Paul Verlaine. Bonnard destacó dentro de la línea del impresionismo, conocida como intimismo, denominada así porque los artistas que formaban parte de ella pintaban escenas de la intimidad doméstica. Sus cuadros (en los que predominan los autorretratos, los desnudos, las naturalezas muertas y los interiores domésticos) están llenos de luz y color.

<sup>192</sup> Yve-Alain Bois: “La ceguera”, en *Henri Matisse 1904-1917*. Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París 1993, p.22.

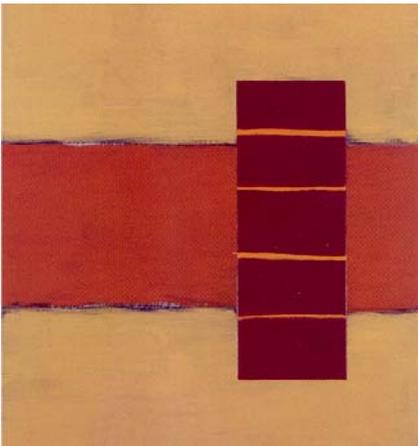


338. Bonnard. *La ventana abierta*, 1939.

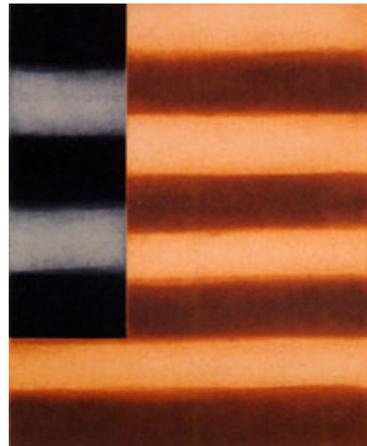


339. Bonnard. *El estudio con mimosa*, 1921.

Las pinturas de *Passenger* (fig. 340) constan de un fondo segmentado, normalmente formado por amplias franjas o cuadrados a modo de damero, en dicho fondo se acopla un *Inset* rectangular que nunca ocupa el centro del lienzo. Para Scully el *Inset* se desplaza sobre la superficie como un peatón por delante de una pared de una casa.



340. Scully. *Passenger Red Orange*. 1999.



341. Scully. *Enter Six (#6)*. 1998.

La serie de *Enter* (fig. 341), presenta una composición distinta a la de *Passenger*. Se sigue manteniendo, sin embargo, el fondo fraccionado en anchas franjas, lo que varía es el *inset*, esta forma rectangular ahora se ubica en la parte izquierda de la superficie, colocándose justo en la esquina superior. Además la gama cromática entre fondo y figura se llena de contraste.

En dichas obras, Scully no traza líneas y franjas totalmente rectas, parece titubear, al igual que las fachadas de sus fotografías desencajadas y torcidas. Por ello puede decirse que entre las fotografías, y las pinturas hay una gran semejanza. Ambas, extraen de la realidad un lenguaje representativo y abstracto que remite a la vivencia y la emoción humanas.

También interesan a Scully los espacios abiertos, espacios que el enmarca, acotando las zonas limítrofes de estos, las transiciones entre tonalidades indefinidas, y entre diversos materiales. Esto se muestra en diversas fotografías, entre ellas, *Land Line* y *Land, Sea, Sky*, ambas de 1999 (figs. 342 y 343), en las que las líneas del horizonte entre elementos son esenciales.

En *Land Line*, (fig. 342), se muestra una ola que llega a la orilla del mar. A simple vista parece que la imagen tan sólo se divide en dos partes (mar y arena), pero la ola, trae con ella una franja blanca, que es la espuma del mar. Así el paso tenue del verde azulado del mar al blanco de la espuma, contrasta con la arena negra y terrosa de la playa.

En *Land, Sea, Sky* (fig. 343), vemos un paisaje dividido en tres zonas horizontales de más o menos la misma anchura. Como indica el título, y empezando desde abajo se trata de tierra (hierba pajiza), mar y cielo.



342. Scully. *Land Line*, 1999.



343. Scully. *Land, Sea, Sky*. 1999.

Los cambios entre estos elementos se difuminan, las franjas pierden toda su nitidez. En las pinturas de Scully, ocurre lo mismo, a primera vista parecen estar compuestos de secciones claras y tajantes, pero la línea que separa cada color es indefinida y deja ver el color que se esconde debajo. Como respuesta a la fotografía *Land, Sea, Sky*, Scully realizó cuatro pinturas del mismo título, en el año 2000. (Fig. 344)



344. Scully. *Land, Sea, Sky*. 2000.

Las superficies de cada una de las cuatro pinturas también están divididas en tres franjas de igual anchura. Pero los colores son muy distintos a los de la fotografía. Scully ha utilizado rojos bermellón

saturados, naranjas vivos saturados, y blancos matizados, sucios, a veces virando hacia los tonos más calidos (1ª pintura y 4ª pintura), y otras hacia los fríos (2ª pintura). El color negro aparece en las cuatro pinturas, otorgando peso y contrapeso a la composición de la imagen. La construcción formal se pierde en los límites entre franja y franja manifestando su semejanza con la estructura de la fotografía. Así la disposición de los diversos matices otorga a cada cuadro su propia personalidad, imaginando por un momento que la secuencia de pinturas represente el transcurso del día, desde el amanecer al ocaso. Y todo ello nos lleva de nuevo a pensar en el paso del tiempo. Scully se apropia con sus fotografías y atrapa en sus pinturas el espacio y el tiempo.

### 3.4.- Los significados del título.

Es importante hablar de los títulos en las pinturas de Scully. Para él, el título sólo realza un aspecto concreto del carácter intuitivo del cuadro:

*“Por eso es tan importante para mi que (mis cuadros) tengan título. Los títulos no tienen porqué desempeñar un papel decisivo, pero sí transmitir un sentimiento que permita distinguir un cuadro de otro o fijarlo en la memoria gracias al título.”<sup>193</sup>*

Los títulos son el lugar donde el artista inmortaliza personas, lugares, obras literarias o musicales e incluso trabajos de otros artistas. Sin embargo, a los pasteles y a las acuarelas es difícil que el pintor les ponga título. Además Scully sólo da título a los cuadros una vez terminados.

*“A veces los títulos me sirven para demostrar mi agradecimiento o rendir tributo a algo. Puede ser un libro pero no sobre mi o que yo pudiera escribir o haber escrito; es algo que yo aprecio y a lo que quiero rendir un pequeño homenaje. [...] Mi postura vital va en contra de cómo se están desarrollando las cosas: en contra de la deshumanización, del posthumanismo, del desconstruccionismo etc.”<sup>194</sup>*

El título dentro del proceso de interpretación de la obra puede verse como un enlace entre el espectador y la imagen. Puede hacer que cada pintura se entienda de distinta manera alterando así el proceso de lectura de la imagen y conduciéndonos a un determinado contenido. Por ello, el título es necesario, por un lado para

---

<sup>193</sup> Sean Scully en conversación con Hans-Michael Herzog. Citado en: *Sean Scully: óleos, pasteles, acuarelas, fotografías*. Institut Valencià d'Art Modern, Ed. IVAM, Valencia. 2002, p. 58.

<sup>194</sup> Ver entrevista Scully/Ned Rifkin en Sean Scully. *Vint Anys, 1976-1995*. Fundació “La Caixa”. Barcelona. 1996. p. 89.

proporcionar aspectos que la imagen por sí sola no puede mostrar, y por otro para impulsar diversos significados a través de su confrontación con la imagen.

Dentro de lo que es la abstracción “titulada”, encontramos diversos aspectos que a principios del siglo pasado relacionaron a la pintura con la música. En la música, un instrumento puede producir muchos grados de riqueza sonora, aunque sólo sea con una nota. En pintura un mismo color puede tener innumerables matices y tonos, que logran contrastar o atenuar el resultado final de la obra. Estas continuas similitudes encontradas entre las dos disciplinas han favorecido a que ambos lenguajes se asocien y fusionen, por lo que hablar de los términos *tono* y *armonía*, en pintura por ejemplo, se ha convertido en algo habitual siendo un legado que la música ha otorgado a la pintura. En palabras de Rousseau (referentes a la escala cromática en la música):

*“[...] la escala cromática está en medio de la diatónica y la enarmónica, así como el color está entre el blanco y el negro. O bien porque el cromatismo embellece al diatónico con sus semitonos, que logran, en música, el mismo efecto que la variedad de los colores tienen en la pintura”*.<sup>195</sup>

También los románticos se interesaron en las analogías y divergencias existentes entre las dos artes. Músicos como Wagner o Chopin, relacionaban el color con la expresión musical, y este último manifestaba que la lógica de sucesión de los sonidos, que él describía con un término extraído de la física del color, *reflexión aureolar*, era un fenómeno análogo a las reflexiones de los colores<sup>196</sup>.

---

<sup>195</sup> ROUSSEAU, J.J., Dictionnaire de Musique, edición facsimilar de la publicación de 1764, Art et Culture, París, 1977, vol. I, 442 pp., vol. II, 491 pp.

<sup>196</sup> Enciclopedia Encarta.

Como manifiesto y estudio de la equivalencia de los colores y tonos musicales, a principios del siglo pasado el movimiento *Der Blaue Reiter (El jinete azul)* encabezado por Wassily Kandinsky (fig. 350) y Franz Marc, estableció en Munich la escuela pictórica. Con su *Tratado de los colores*, Kandinsky compara a estos con cada una de las notas musicales: “*Las vibraciones sonoras son comparables a las vibraciones musicales. Luego el sonido es análogo al color*”.<sup>197</sup> Kandinsky fue la referencia más destacada en estos inicios, tanto por sus obras como por la reflexión teórica que sobre la abstracción desarrolló en sus dos principales ensayos (*De lo espiritual en el arte* y *Punto y Línea sobre el plano*). La publicación del primero, en el que sostenía que el pintor debía pintar según su “necesidad interior”, va encauzando una nueva expresión pictórica en la que los signos plásticos adquieren su mayor resonancia.

*“El artista cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su mundo interior, ve con envidia cómo hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música. La más inmaterial de las artes. Se comprende que se vuelva hacia ella e intente encontrar los mismos medios en su arte. De ahí proceden en la pintura, actualmente, la búsqueda de ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición del color y a la dinamización de éste. La comparación entre los medios de las diferentes artes y la inspiración de un arte en otro, sólo tiene éxito si la inspiración no es externa sino de principio. Es decir, un arte debe aprender del otro como éste utiliza sus propios medios, para, después, a su vez, utilizar sus propios medios de la misma manera”*.<sup>198</sup>

Posteriormente, numerosas pinturas adoptaron distintos títulos como: *Improvisación*, *Impresión* y *Composición*; y mucho más

---

<sup>197</sup> W. Kandinsky: *De lo Espiritual en el arte*. Ed. Barral-Labor. Barcelona, 1986. Pág.43.

<sup>198</sup> *Op Cit.* Pág. 49-50.

adelante se llegó a títulos convertidos en fechas como por ejemplo la obra de Mark Rothko *Pintura nº10 1950* (fig. 351).<sup>199</sup>



345. Kandinsky. *Improvisación 28*, 1910.



346. Rothko. *Pintura nº 10* 1950. 1950

También pueden verse títulos de obras de la Bauhaus que se ligaron a la música, pues ésta evidenciaba la simplificación y la pureza sensibles.

Un ejemplo de esta clase de títulos sería *Sonido antiguo, abstracción en negro* (1925) de Klee (fig. 347). En dicha composición no solamente el título alude al campo musical sino que la disposición de las formas rectangulares y cuadradas, corresponde al mismo tiempo, con un tono musical que se complementa con las armonías constituidas por el color; así podemos ver que la zona central posee elementos más claros y cálidos, y que a medida que éstos avanzan hacia los márgenes de la imagen van haciéndose más fríos y oscuros.

---

<sup>199</sup> Aclaraciones de la Tesis Doctoral de Ángeles Parejo Sánchez: “*Un nombre para la imagen: el título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados*”. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. 2000.



347. Klee. *Sonido antiguo*, abstracción en negro. 1925.

Una estructura de armonía<sup>200</sup> que Klee desarrollaría en numerosas obras, como *Pastoral (ritmos)* o *Caminos principales y caminos laterales* (fig. 348 y 349).

Al igual que Goethe, Klee piensa que no es adecuado efectuar comparaciones demasiado apresuradas entre el color y el sonido:

*"Color y sonido no pueden de ninguna manera compararse. Ambos pueden sin embargo referirse a una fórmula superior y proceder de ésta, aunque separadamente. Color y sonido son como dos ríos que nacen de una única montaña, pero que se deslizan en condiciones enteramente opuestas, en dos regiones que nada tienen de similar, de modo que ninguna característica de los dos cursos pueda enfrentarse con la otra".*<sup>201</sup>

Para incluir el significado de las referencias musicales dentro de la obra de Klee, es necesario distinguir los distintos niveles en los cuales se presentan y hay que tener en cuenta la poética del artista y

---

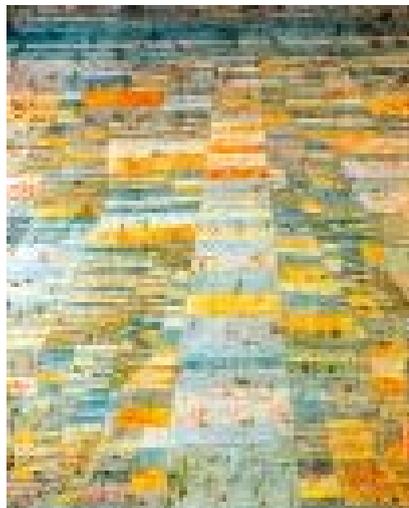
<sup>200</sup> En 1890, apenas un año antes de su muerte prematura, Seurat sostiene: "El arte es la Armonía. La Armonía es la analogía de los contrarios, la analogía de los semejantes, de tono, de color, de línea, considerados en su esencia y bajo la influencia de una iluminación en combinaciones alegres, tranquilas o tristes." Ver [www.musee-orsay.fr](http://www.musee-orsay.fr): *El neoimpresionismo, de Seurat a Paul Klee*.

<sup>201</sup> J.W. Goethe, *Teoría de los colores*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1945. Pág. 185.

su reflexión teórica sobre la naturaleza y sobre la acción de los medios pictóricos.



348. Klee. *Pastoral (Ritmos)*.1927.



349. Klee. *Caminos principales y caminos laterales*. 1929.

A la forma (natural o pictórica) “*supera el objetivo, que va incluso más allá del término*”<sup>202</sup> vuelve visible lo que es invisible, no representando la forma pero si la función, la estructura de crecimiento que justifica la forma. Las imágenes ritmos o los gestos presentes en catalogo de Klee constituyen el ejemplo más evidente de la acción de la metáfora musical al destacar la dimensión temporal basada en un desarrollo del proceso figurativo. La repetición del término “polifonía” en los escritos y en los títulos de las obras de Klee conviene interpretarse, como una simultaneidad. El tiempo constituye la condición de ser simultáneo de la música; la pintura por el contrario absorbe el tiempo en su hacer, sobrepasándose y deslizándose linealmente a través de la contemporaneidad y la instantaneidad perceptiva que le caracteriza. Una imagen puede volverse a percibir,

---

<sup>202</sup> Paul Klee, *Teoría de la forma y de la figuración*. Alianza Forma. Madrid.1984. p. 169.

pasar a ser temporal, y puede por el contrario, vivirse simplemente como cuando se escucha una pieza musical. Las vanguardias veían en la esencia de la música la mayor condición de carácter abstracto al cual todo arte debía aspirar, pero Klee consideraba la polifonía pictórica superior a la musical, porque la pintura está en condiciones de absorber y devolver con más eficacia la naturaleza del movimiento, sin sucumbir a la fuga perceptiva del elemento tiempo.

Otro maestro de la Bauhaus, colega de Kandinsky y de Klee, Johannes Itten, crearía un sistema dodecafónico, dividido en colores cálidos para las quintas y en colores fríos para las cuartas. Así, podemos ver que un gran número de pintores pudieron hallar en el lenguaje musical la representación justa de sus imágenes abstractas.

Del mismo modo que Piet Mondrian mostraría también algunos títulos musicales en pinturas como *Broadway Boggie-Woogie* (1942) o *Fox-Trot* (1929) (fig. 351), obras que reflejan al mismo tiempo la influencia de la sociedad y la cultura norteamericanas.

Otro de los aspectos dentro de la pintura abstracta “titulada”, es la asignación icónica al signo plástico mediante el título.<sup>203</sup> Mostrando las variadas formas de significación que el título puede desarrollar, respecto a la idea principal de la atribución de signos verbales a signos plásticos, por ello podemos ver algunos casos en los que el título proporciona unas claves de lectura muy determinadas, estableciendo así un significado específico.

Un ejemplo, es lo que le sucedió a Kandinsky en Moscú tras observar uno de los lienzos de Monet de la serie *Meules à Giverny* (*Almires en Giverny*) titulada *Montón de Heno* (fig. 350).

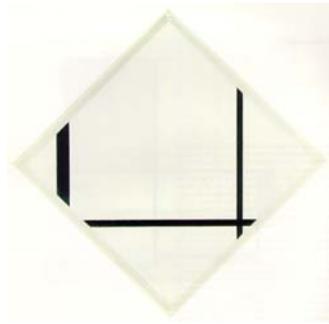
---

<sup>203</sup> Op Cit. Pág 224.

*“Fue el catálogo el que me advirtió que se trataba de un montón de heno. Me molestó no haberlo reconocido. (...) Yo sentía confusamente que faltaba el objeto en el cuadro. Y reparé con asombro y turbación que el cuadro no solamente me emocionaba, sino que además imprimía una señal indeleble y que siempre en los momentos más inesperados se la veía, en sus menores detalles, flotar ante los ojos.”<sup>204</sup>*



350. Monet. *Meule au soleil (Almiar al sol)*. 1891.



351. Mondrian. *Fox Trot*. 1929.

Asimismo en múltiples composiciones de Klee, en las que mantiene todavía indiscutibles signos figurativos, sus títulos poéticos e imaginativos, son orientaciones que nos guían de una u otra manera para comprender la imagen, porque como él mismo dijo: *“el arte no reproduce lo visible, hace visible”*.<sup>205</sup>

Estos títulos concedidos a las composiciones abstractas, resultan elocuentes, pues toda pintura puede llevar consigo una expresión o determinadas palabras que evoquen o mencionen a algo o alguien, ya sea de una u otra forma. Como consecuencia es complicado explicar donde concluye la representación visual de las pinturas abstractas y en que lugar se inicia el título, porque cuando

---

<sup>204</sup> W. Kandinsky: *op. cit.*, pág. 10.

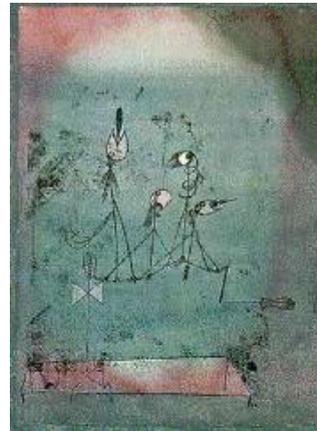
<sup>205</sup> Paul Klee: *Teoría del Arte Moderno*. Ed. Calden, Buenos Aires, 1970. Pág. 55.

contemplamos las distintas composiciones nos disponemos a encontrar sus correspondientes significados.

Está claro que la pintura abstracta asignó aspectos y valores determinados a imágenes que no se asentaban en la representación figurativa. Incorporando en la obra de arte, diversas expresiones específicas del lenguaje verbal a imágenes abstractas.



352. Klee. *Ella ruge, nosotros jugamos*. 1928.

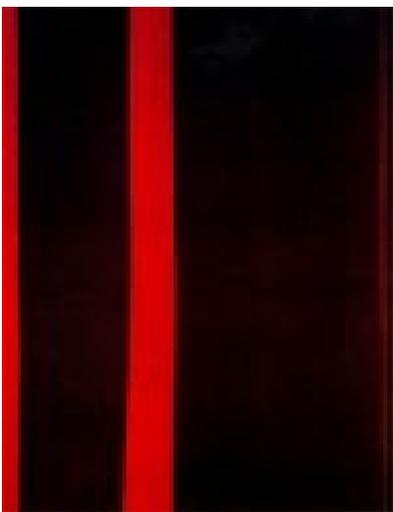


353. Klee. *Máquina temblorosa*. 1922.

Con la obra de Kandinsky, hacia principios del siglo pasado, y su estudio de equivalencias entre las formas puras del cuadrado, el círculo y el triángulo a los colores básicos primarios, rojo, azul y amarillo, como hemos visto anteriormente, junto con las investigaciones llevadas a cabo por el grupo de la Bauhaus, el cual lideraba, se intentó esencialmente mostrar cómo los colores se podían vincular a valores emocionales llegando a expresar unos determinados sentimientos como la pasión o la melancolía.

Por tanto, es fácil imaginar el cuantioso conjunto de valores y significados que a la pintura abstracta se le pueden atribuir. Sin embargo, por lo que corresponde a la estructura y composición de la

imagen abstracta, con sus múltiples elementos plásticos, como franjas, líneas, y colores en su más pura esencia; ésta precisa de algunos instrumentos de percepción determinados para poder recoger en sí misma diferentes lecturas. Cada espectador interpretará la obra y recogerá una información específica, por medio de diversos indicios, entre ellos, el título.



354. Newman. *Adán*. 1952

Un ejemplo, *Adán*<sup>206</sup> la obra de Barnett Newman de 1951-52 (fig. 359), en la que la asociación del título a la composición de dos franjas rojas sobre fondo negro, puede llegarse a entender como la máxima simplificación de una figura humana, reducida a la banda roja principal.

La existencia de este tipo de títulos influye al espectador, puesto que le predispone para que realice una determinada lectura.

---

<sup>206</sup> A mediados de los años cuarenta Barnett Newman se preocupó por los mitos judíos de la creación. Las bandas verticales de sus pinturas pueden relacionarse con ciertas tradiciones que presentan a Dios y al hombre como un solo haz de luz. El Adán conocido en el viejo testamento como el primer hombre, deriva de la palabra hebrea “adamah” (tierra), “adom” (rojo) y “dam” (sangre). La relación entre el marrón oscuro y el rojo en esta pintura puede por lo tanto simbolizar la proximidad del hombre con la tierra. (Del prólogo del catálogo de la exposición de agosto de 2004, en la Tate Gallery, Londres)

Posiblemente debe entenderse que el origen del título es incuestionable, y al contemplar este tipo de obras hay que volver hasta el proceso creativo, que culmina en una determinada pintura.

El pintor pues titula así su obra, ya sea por sus vivencias, por lo que le rodea, o simplemente porque sí, porque la misma obra puede sugerírsele de una manera inconsciente y subjetiva.

Un título de Antonio Saura, *Dora Maar* (fig. 356), que forma parte de una extensa lista de retratos de los años ochenta, también otorga una equivalencia muy concreta a la figura del retrato al que acompaña. Indudablemente, esta serie de retratos no admiten ningún parecido realista con el retratado, y huyen de la representación convencional.



355. Saura. *Retrato imaginario de Goya*, 1966-67.



356. Saura. *Dora Maar*, 1983.

Sin embargo, mediante la asignación de un nombre determinado de una persona conocida o no, la imagen desencajada y quebrantada tiende a poseer con ello una identidad, la identidad del retratado. La imagen irreconocible de un individuo determinado pasa a ser reconocible tras proporcionársele un nombre representativo, e identificativo. Todos los retratos de esta serie son particulares debido

al título, puesto que sin el se convertirían en meras figuras, así podemos ver otras obras como *Felipe II*, o *Retrato Imaginario de Goya* (fig. 355). Con todo ello se pretende demostrar que el título confirma y atribuye una identidad, que influirá en la percepción y el estudio que se haga de la imagen, por ello, no importa que el retrato no se parezca al retratado.

Asimismo, muchos pintores de principios del siglo veinte, se decidieron también a desarrollar los límites de la abstracción, y mediante los títulos consiguieron referir significados específicos a los elementos compositivos de sus pinturas. Esta forma de titular se mantuvo en los años cincuenta y sesenta, a partir de la abstracción pictórica, hasta nuestros días.

Unas palabras de Kandinsky definen al título como un instrumento que puede dirigir la imagen visual hacia una determinada lectura:

*“La palabra es un sonido interno que brota parcialmente (quizás esencialmente) del objeto al que la palabra sirve de nombre. Cuando no se ve el objeto mismo y sólo se oye su nombre, surge en la mente del que lo oye la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente despierta una vibración en el corazón”.*<sup>207</sup>

Ahora podemos hablar de diversas obras, que poseen títulos significativos para Scully. (Algunas de estas fotografías aparecen en blanco y negro, porque no han podido encontrarse en color).

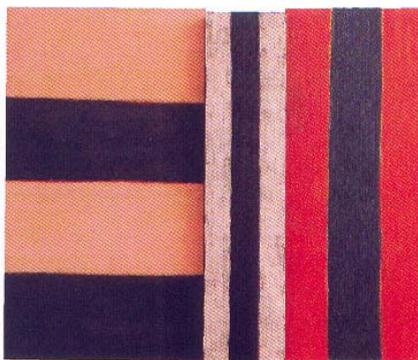
---

<sup>207</sup> W. Kandinsky: *op. cit.*, pág. 41.

### 3.4.1.- Arquetipos.

*“Si nuestros títulos se refieren a conocidos mitos de la antigüedad, es porque son símbolos eternos sobre los que hay que volver si queremos expresar principios psíquicos básicos. Son símbolos de los miedos y los impulsos primitivos del hombre, da igual el país o la época, que sólo cambian en el detalle y nunca en la sustancia, ya sean griegos, aztecas, islandeses o egipcios. La sicología moderna está descubriendo que estos aún perviven en nuestros sueños, en nuestras lenguas y en nuestro arte, a pesar de todos los cambios habidos en las condiciones externas de la vida.”<sup>208</sup>*

**Paul**, 1984. Es una elegía, es un cuadro dedicado al hijo de Scully que falleció en un accidente. Este suceso afectó profundamente a Scully, y por ello realizó este cuadro de homenaje, así podía expresar y desahogar su tristeza por él. Aunque para el artista es un cuadro de esperanza.



357. Scully. *Paul*, 1984.

Es una obra bastante tosca si tenemos en cuenta el sentimiento de ternura que expresa, y la presencia del rosa que siempre utiliza Scully (según ha comentado) cuando intenta transmitir ese sentimiento. La sección central es como un cuerpo, como una caja, como una tumba. Una franja luminosa

la atraviesa, de arriba abajo, por la mitad. Es, en cuanto al color, absolutamente esencial, y está situada en un paisaje que podríamos calificar de hermoso.

---

<sup>208</sup> Rothko, M. *Op cit.* p. 74

Ha colocado, pues, a su hijo en medio de un paisaje; un paisaje en el que podemos también apreciar dos figuras a la derecha: una custodiando a la otra; una detrás de la otra. Según Scully: “No tenía que ser horrible y morboso, tenía que ser más bien algo adecuado a un chico joven, algo que llegara a la juventud.”<sup>209</sup> Según Poirier<sup>210</sup>, Scully concibió el panel central a modo de metáfora. Poirier entiende el vigor de la pincelada como signo de vitalidad, y aventura la hipótesis de que las franjas verticales rojas de la derecha representan el deseo del cuerpo de seguir viviendo, mientras que las pesadas formas de la izquierda niegan tal vitalidad, como si sólo al espíritu se le concediera duración eterna.

La serie **Catherine**, trata del nombre de la mujer de Scully.



358. Scully. *Catherine*, 1987.



359. Scully. *Catherine*, 1995.

Catherine Lee<sup>211</sup> es también pintora. Podemos ver diversos cuadros dedicados a ella de distintos años, como *Catherine* de 1979, o *Catherine* de 1987, entre otros.

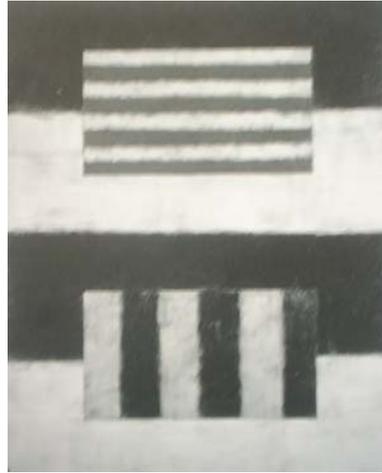
<sup>209</sup> Poirier: *Op. cit.*, p. 101.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> Catherine Lee, Pampa (Texas) 1950. Lee rompe con las definiciones de escultura y pintura clásicas para dedicarse a modelar y pintar figuras que aúnan las dos artes, en una particular adaptación del lenguaje de la abstracción. Las obras de esta artista norteamericana están presentes en las principales galerías y museos de Estados Unidos y Alemania. Cabe destacar



360. Scully. *Helena*, 1993.



361. Scully. *Eve*, 1992.

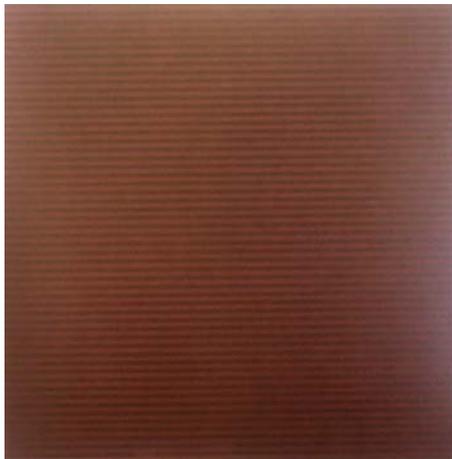
**Helena**, Helena de Troya, en la mitología griega, la mujer más bella de Grecia, hija del dios Zeus y de Leda, mujer del rey Tindáreo de Esparta. Su fatal belleza fue la causa directa de la guerra de Troya. Durante nueve años de conflicto sin solución, Helena se sentó en su telar en el palacio de Troya tejiendo un tapiz con su dolorosa historia. Paris y Menelao, pretendientes de Helena, decidieron trabar un singular combate entre los ejércitos opuestos y Helena fue citada para asistir al duelo. Cuando ella se aproximaba a la torre, donde el anciano rey Príamo y sus capitanes estaban sentados, su belleza era aún tan incomparable y su pena tan grande que nadie pudo sentir por ella más que compasión. Cuando los griegos ya daban por hecha la victoria de Menelao, Afrodita ayudó a Paris a escapar del enfurecido contendiente envolviéndolo en una nube y poniéndolo a salvo en la cámara de Helena, donde ésta lo consoló.

---

su exposición en el Museo Lenbachhaus de Munich en 1992. Actualmente vive y trabaja en Nueva York.

Scully simboliza en el cuadro a Paris (inset de franjas rojas) y Menelao (inset de franjas verticales blancas y negras), enfrentados, e inmersos en un escenario de fondo de amplias bandas negras y amarillas que representan a Helena.

**Eve**, de Adán y Eva, según la Biblia y el Corán, el primer hombre y la primera mujer, progenitores de la raza humana. Adán, en hebreo adam significa hombre, fue creado "con polvo del suelo" (Gen. 2,7); Eva, en hebreo javá, la que vive, la viviente, fue creada de una costilla de Adán y entregada a éste por Dios para que fuera su mujer. El relato aparece en dos versiones: Gén. 1,26-27 y Gén. 2,7-8; 18-24. Aquí Scully encarna a Eva, como la creadora, la que da vida, la que posee horizontalidad y verticalidad, contrarrestándose y equilibrándose al mismo tiempo. Eva, representa para el artista tanto la proporción y la medida de las cosas, como el origen de la creación, en sí misma.



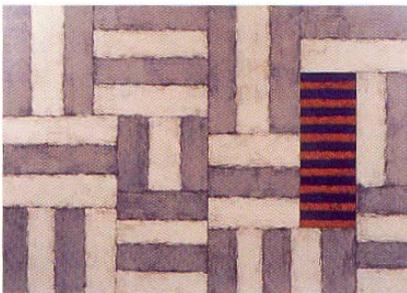
362. Scully. *Brennus*, 1979.

**Brennus**, era un guerrero celta que encabezó una revolución contra el imperio romano. Naturalmente, acabaron perdiéndola porque luchaban frente una auténtica máquina de combatir, enorme y

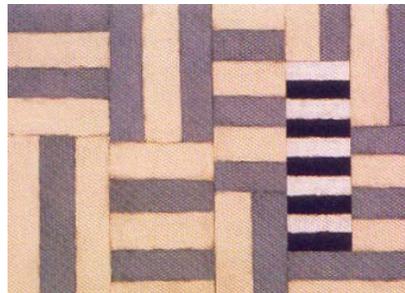
mecanizada. Y llegaron incluso a construir una ciudad de madera, que ya no existe. Fue una gran revolución.

Hacia la época que Scully pintó *Brennus*, empezó a idear cuadros de mayor contenido, o quizá de contenido más heroico. Es evidente que heroísmo y romanticismo acostumbran a estar relacionados en cierto modo. Pero el artista también empezó a pensar en la carga emocional que se puede introducir en un cuadro.

**Gabriel** de 1993 y **Michael** de 1997, son cuadros de arcángeles. Gabriel es el ángel de la Encarnación y del Consuelo, y en la tradición cristiana es siempre el ángel de la misericordia mientras que Miguel (Michael) es más bien el del juicio. En la literatura judía posterior se consideraba que los nombres de los ángeles tenían una eficacia peculiar, y el Museo Británico posee unos recipientes con inscripciones de sortilegios en hebreo, arameo y sirio en las que aparecen los nombres de Miguel, Rafael y Gabriel. Estos recipientes fueron encontrados en Hillah, lugar de Babilonia, y constituye una interesante reliquia de la obsesión judía. En literatura apócrifa cristiana los mismos nombres aparecen, cf. Enoc, IX, y el Apocalipsis de la Virgen María.



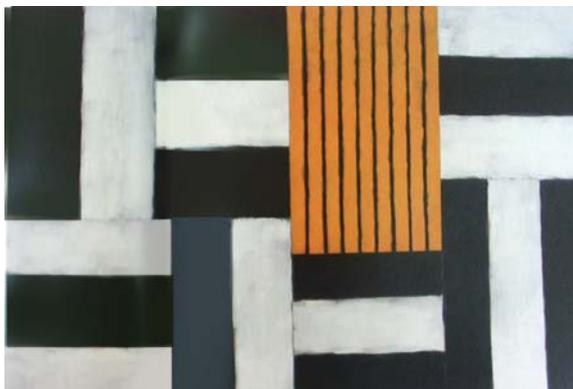
363. Scully. *Gabriel*, 1993.



364. Scully. *Michael*, 1997.

Al pintarlo Scully pensaba en el sonido, en un sonido puro y claro resonando en el aire, y le pareció que Gabriel era un título muy bonito para representarlo. Es una pintura muy armoniosa, cuyo tema es la belleza, una belleza arrebatadora, y está concebida para ser delicada y monumental.

**Uriel**, el nombre de Uriel significa el nombre de Dios. Se le llama el “Ángel del Arrepentimiento”.



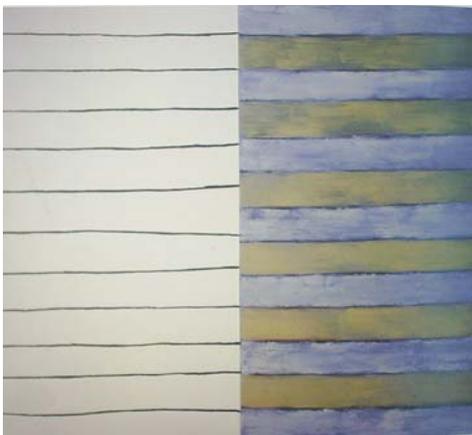
365. Scully. *Uriel*, 1997.

Es el ángel que sostiene las llaves de las verjas del infierno; representadas aquí por un gran inserto rectangular de líneas verticales amarillas y negras, que crea un gran contraste dentro de la composición constituida a base de múltiples insets de franjas blancas y negras de igual tonalidad, pero distinto grosor y disposición. Estas franjas se entrecruzan formando un todo, que sirve como fondo, cuyo equilibrio sólo es roto por el inset amarillo.

**Ángel** (1983) y **Angélica** (1998), son dos pinturas cuyo título hace referencia a ángeles, según Scully, un ángel es una persona que trabaja en el umbral que separa lo corpóreo de lo mental, así pues los

hace con dos realidades: una parte está a penas dibujada, al óleo o al pastel, y la otra está pintada.

**Ángel**, está pintado en 1983, y según cuenta Scully, volviendo una vez en avión desde Pittsburg a Nueva York, iba mirando por la ventanilla las nubes a ver si veía algún ángel. Y se le ocurrió la idea de hacer una pintura basada en los colores que había visto y en esa idea de la búsqueda de ángeles. Así que, nada más llegar a Nueva York, se puso a pintar este cuadro a gran velocidad. Es una de sus obras más conceptuales. A la izquierda de *Ángel* podemos descubrir la idea de la obra. Las ideas se manifiestan por medio del dibujo, de la línea. La línea representa una idea; el boceto, un pensamiento. Y a la derecha, vemos cómo la idea adquiere cuerpo y sentimiento, matiz, poesía y misterio. Ese es el color de las nubes que Scully vió desde aquel avión que le llevaba de Pittsburg a Nueva York.



366. Scully. *Ángel*, 1983.



367. Scully. *Angélica*, 1998.

**Angélica**, de 1998, pintado quince años después que *Ángel* y, sin embargo, a pesar del paso de los años, el cuadro comparte de algún modo el mismo tema. Ha hecho varios cuadros titulados *Angelina*, *Angélica*, *Ángelo*, *Ángel*..., pintados por lo general en unos

delicados colores no naturales, o que no se relacionan con la naturaleza.

***Boris & Gleb***, título inspirado en los príncipes del mismo nombre, sus nombres de bautismo eran Román y David. Eran hijos del gran príncipe Vladimiro, que en el año 988, introdujo definitivamente el cristianismo en Kiev.

A la muerte de Vladimiro, surgieron diferencias entre sus numerosos hijos. El mayor de ellos, proyectó matar a algunos de los hermanos, para eliminar todo posible rival al trono. Boris renunció a oponerse a su hermano. Esto hizo que se viera abandonado por el ejército y que, pocos días después de la muerte de su padre, fuera ejecutado. Gleb fue asesinado a traición. Los dos aceptaron la muerte sin oponer resistencia, fieles a la ley del mayorazgo, evitando así el estallido de una guerra civil. Esto no impidió que algún otro hermano hiciera frente al primogénito. En concreto, Jaruslav, que logró destronarlo.

Pronto comenzó a desarrollarse el culto a Boris y a Gleb, de quienes el príncipe Jaruslav, apodado Prudente, apareció como vengador, enviado por Dios.

En el siglo XI, su culto llegó a Constantinopla, y en la iglesia de Santa Sofía se exponía la imagen de los dos santos hermanos. En el s. XII, fueron canonizados oficialmente. Es curioso que, aun no muriendo por la fe, Boris y Gleb se asocien al martirio cristiano por la benignidad en soportar y aceptar la muerte ("con tal de no levantar la mano contra el hermano"). Gracias a ello, Boris y Gleb evitaron una guerra civil en el naciente Estado ruso. Si el bautismo que recibió el pueblo eslavo en las aguas del Dniéper fue incruento, Boris y Gleb bautizaron Rusia con sangre inocente. Han dado nombre a muchas localidades y monasterios rusos.

El hermano mayor, Boris, es representado siempre con barba, y Scully ha interpretado su presencia mediante franjas horizontales, rojo-óxido y negras; el más joven, Gleb, imberbe, aparece, en contraposición con franjas verticales, siena y negras. Existe pues, en esta pintura, un juego entre horizontalidad y verticalidad, una “fraternidad enfrentada” y al mismo tiempo unida por un vínculo que le otorga cohesión y estabilidad a la obra.



368. Scully. *Boris & Gleb*. 1980.



369. *Icono de Boris y Gleb*. De principios del s.XIV. 193 x 95 cm. Museo de Arte Ruso de San Petesburgo.

El icono "Boris y Gleb" ostenta severa majestuosidad de los dos príncipes pintados del natural. El icono es veraz en todos sus detalles: las gorras, vestiduras y espadas son propias de la jerarquía de los retratados. Boris y Gleb, víctimas de las guerras internas,

fueron beatificados, por ello las cruces que sostienen en las manos son símbolos de su santidad.

**Ada**, el título alude a Ada Augusta Byron<sup>212</sup>, (1815 - 1851) también llamada Lady Lovelace, fue uno de los personajes más

---

<sup>212</sup> Lady Lovelace tuvo vocaciones de analista y metafísica. A los 17 años realizó sus estudios de matemáticas y se interesó en las ideas de Charles Babbage (1791 – 1871) acerca de una nueva máquina de calcular. Los ordenadores actuales tienen como precedente histórico la denominada Máquina Analítica, un artefacto mecánico para el cálculo que, por primera vez, almacenaba en una memoria una serie codificada de instrucciones, el que hoy se entiende por programa. La Máquina Analítica se adeuda a Babbage, destacado por sus investigaciones en física, astronomía y matemáticas, y marcado por el curioso destino de dejarlo todo inacabado: ni la Máquina Analítica, ni los proyectos de aplicación de sus ideas que él mismo emprendió, se hicieron nunca realidad. Lo que sí que Babbage dejó acabada fue una autobiografía; en ella, rendido ante la tecnología demasiado limitada de su época, augura la construcción de la Máquina Analítica por quinientos años tras él.

Ada intuyó que un proyecto de esa envergadura podría convertirse en realidad y fue una de las pocas personas que creyó en la *universabilidad de las ideas*, preconizada por Babbage. Por esa razón decidió colaborar con él.

En 1843, a los 28 años, Lovelace tuvo perfeccionados los planes de Babbage para la Máquina Analítica. Una de sus geniales ideas fue la de que un cálculo grande podía contener muchas repeticiones en la misma secuencia de instrucciones. Así describió lo que nosotros ahora llamamos un "bucle" y una "subrutina".

Sus ideas fueron extendidas un siglo más tarde por el matemático británico Alan M. Turing en 1937 y por John von Neumann en 1946, ambos fundamentales en el desarrollo de la moderna computadora electrónica digital. Hoy en día se reconoce a Ada como autora de varios conceptos concretos relacionados con la programación de ordenadores, tarea que ella definía como "tejer patrones algebraicos del mismo modo que el telar teje flores y hojas". Ada murió víctima del cáncer a la misma edad que su padre Byron, a los treinta y seis años; los restos de los dos yacen enterrados a la misma tumba.

La historia de los ordenadores adeuda mucho a Babbage, pero también a Ada. Como homenaje y recuerdo a la primera programadora de la historia, Ada es el nombre que se ha dado a uno de los más adelantados lenguajes de programación de ordenadores. Elegido como lenguaje estándar, con ADA se redactan hoy en día todos los programas de todos los ordenadores del Departamento de Defensa de los Estados Unidos. Así pues, ADA es hoy el idioma utilizado por los ordenadores más expertos y temibles del mundo.

interesantes de la historia de la computación y la informática actual.  
Hija del ilustre poeta inglés Lord Byron.



370. Chalon. *Retrato de Ada Byron, Condesa de Lovelace*. 1838. The Royal Institution, London, UK.

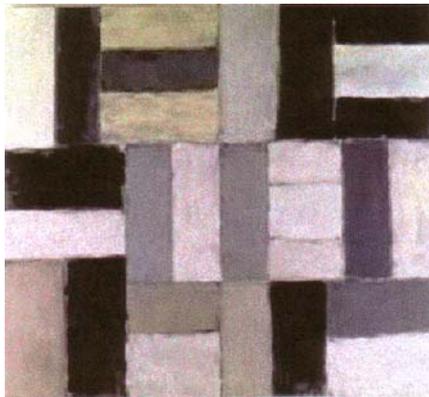


371. Scully. *Ada*, 1980.

Así Scully ha querido retratar en su pintura a Ada, mediante la unión de dos bloques rectangulares ambos de líneas horizontales, el primero mediante franjas siena rojizas y negras, y el segundo marrones y negras. Todo ello crea un equilibrio centralizado y formal, que trasmite en cierto sentido, el carácter luchador y estable de esta mujer, que se abrió camino poco a poco, entre la sociedad de la burguesía victoriana, luchando por el reconocimiento de su tarea científica.

**Coyote**, título inspirado por la mitología de los antiguos indios maidu del suroeste de América del Norte. Se trata de un dios tramposo y malvado causante de la entrada del mal en el mundo.

Este mito guarda relación con los primeros capítulos del Génesis de la Biblia. Wonomi era el dios creador, anciano y bondadoso. Mientras estaba en su proceso de creación, un día surgió de la superficie de la tierra Coyote y su perro, Serpiente de Cascabel, y le observaron cómo creaba a Kuksu, el primer hombre, y a Laidamlulumkule, la primera mujer.



372. Scully. *Coyote*. 2000.

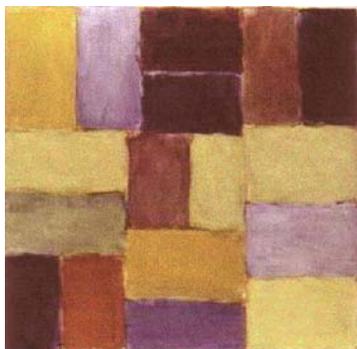
Coyote intentó hacer lo mismo, pero le salió mal y, enfadado, en vez de darles el don de la amabilidad y la felicidad, como Wonomi había hecho con su pareja, Coyote les dio la enfermedad, la desgracia y la muerte. Y así fue cómo, según esta leyenda, el bien y el mal se introdujeron en el mundo.

Scully simboliza el bien y el mal, mediante la combinación de una serie de diversos insets que cubren la totalidad de la obra. Las múltiples franjas verticales y horizontales, se asocian por medio del color, con distintas tonalidades de grises (fríos y calidos), blancos y negros. Es una pintura que parece estallar de un momento a otro, las franjas parecen encajadas y apretadas, debido al trazo discontinuo y difuso. Además existe un eje central que otorga al cuadro un carácter de segmentación, entre las dos partes (el bien y el mal).

**Raphael** y **Vincent**, son dos obras tituladas con los nombres de los pintores: Rafael (1483-1520), pintor renacentista italiano considerado como uno de los más grandes e influyentes artistas de todos los tiempos; y Vincent van Gogh (1853-1890), pintor postimpresionista holandés.

**Rafael**, en sus obras supo interpretar el ideal de belleza clásico propio del humanismo, convirtiéndose, junto con Miguel Ángel y Leonardo da Vinci, en el máximo representante de la pintura del cinquecento.

Su nombre completo era Rafael Sanzio (o Santi) de Urbino. Nació en Urbino y su primera formación la adquirió de su padre, el pintor Giovanni Santi. Según la opinión de muchos historiadores del arte, también estudió con Timoteo Viti en Urbino y realizó bajo su influencia numerosas miniaturas, dentro de una atmósfera delicada y poética, como en Apolo y Marsias (Museo del Louvre, París) y El sueño del caballero (1501, National Gallery, Londres). En 1499 se trasladó a Perugia, en Umbría, y se convirtió en pupilo y ayudante del pintor Perugino, de quien asimiló las tonalidades claras y la dulzura y elegancia de sus composiciones. Durante este periodo realizó obras en un estilo muy próximo al de su maestro, hasta el punto de que han existido dudas respecto a algunas atribuciones.



373. Scully. *Vincent*, 2003.



374. Scully. *Raphael*, 2004.

Entre las obras de Rafael realizadas en Perugia destacan dos grandes composiciones: la tabla del retablo de Città di Castello, en la que representa la Crucifixión con dos ángeles, la Virgen y los santos Jerónimo, Magdalena y Juan Evangelista (1503, National Gallery, Londres) y *Los desposorios de la Virgen* (1504, Brera, Milán), obra pintada ya en Florencia. En este cuadro, la composición se inspira directamente en una pintura realizada por Perugino, pero la animación de las figuras, y un nuevo concepto de profundidad espacial mediante la bella armonía de sus construcciones ideales que responden a una lógica constructiva anuncian el estilo propio de Rafael. Así en *Los desposorios de la Virgen*, podemos apreciar una composición geométrica, poniendo al descubierto sus conocimientos sobre el método perspectivo de Piero.<sup>213</sup>



375. Rafael. *El sueño del caballero*. 1504-05.



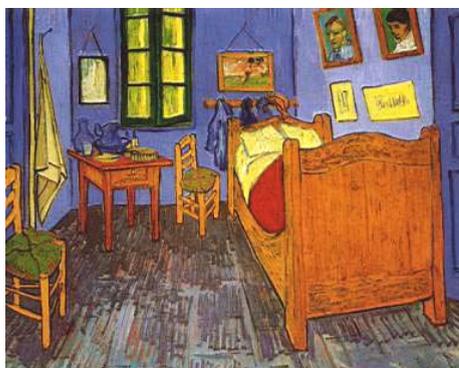
376. Rafael. *Los desposorios de la Virgen*. 1504.

<sup>213</sup> Piero de la Francesca (1420-1492) pintor italiano del Renacimiento. Fue el primero en aplicar de manera sistemática la perspectiva geométrica a la pintura. Escribió tratados sobre geometría y perspectiva. Concibió la figura humana como un volumen cuyas correcta articulación en el espacio es posible gracias a una rigurosa construcción plástica.

En la pintura *Rafael*, Scully aprovecha su sistema compositivo para aludir al sistema perspectivo de Rafael. Además extrae del color de las obras de Rafael, los grises de múltiples tonalidades, así como el negro que recorta las figuras y sirve para realzar y dibujar los primeros planos.



377. Van Gogh. *Silla de Van Gogh*. 1888.



378. Van Gogh. *Habitación de Vincent en Arlés*. 1889.

**Vincent van Gogh**, vivió la mayor parte de su vida en Francia y su obra influyó de forma decisiva en el movimiento expresionista alemán. Van Gogh nació el 30 de marzo de 1853 en Groot-Zunder, hijo de un pastor protestante holandés. Una de sus primeras composiciones sobre campesinos, es *Los comedores de patatas* (1885, Museo Vincent van Gogh, Amsterdam, Holanda. Oscuras y sombrías, a veces descarnadas, sus primeras composiciones ponen en evidencia el intenso deseo de expresar la miseria y los sufrimientos de la humanidad tal y como él los vivió entre los mineros de Bélgica. En 1886 fue a París a vivir con su hermano Théo van Gogh, que era marchante de arte, y allí se familiarizó con los nuevos movimientos artísticos que estaban en pleno desarrollo. Influido por la

obra de los impresionistas y por la de los grabadores japoneses como Ukiyo-e<sup>214</sup>, Hiroshige<sup>215</sup> y Hokusai<sup>216</sup>. Más adelante adoptó los brillantes matices pictóricos de artistas franceses como Camille Pissarro<sup>217</sup> y Georges Seurat<sup>218</sup>. En 1888 deja París y se traslada al sur de Francia donde pinta escenas rurales, cipreses, campesinos y otras características de la vida de la región. Durante ese periodo en el que vive en Arlés, empieza a utilizar las pinceladas ondulantes y los

---

<sup>214</sup> Ukiyo-e, movimiento que dominó en el arte japonés, desde el siglo XVII hasta el XIX. El Ukiyo-e (en japonés, 'mundo flotante') un estilo llamado así porque representa las fantasías y las vidas cambiantes de la gente corriente, de los actores, cortesanas así como de otros habitantes del país, y que parodian los proverbios budistas sobre la inconstancia y la transitoriedad de la naturaleza de las cosas. Este estilo coincide con el próspero periodo Edo (1600-1868), cuando las editoriales adoptaron las técnicas de impresión desarrolladas en otros países que producían en masa imágenes a buen precio para los mercaderes urbanos y los gremios que florecieron bajo el auspicio de la dinastía Tokugawa. Los artistas crearon diseños para estos grabados, los cuales eran reproducidos en bloques de madera de cerezo y grabados por expertos artesanos.

<sup>215</sup> Hiroshige (1797-1858), pintor y grabador japonés, conocido sobre todo por sus grabados de paisajes. Fue el último gran maestro del Ukiyo-e o escuela de grabado popular, y convirtió los paisajes cotidianos en escenas líricas de gran intimismo que le proporcionaron un éxito comercial aún mayor que el de su contemporáneo Hokusai.

<sup>216</sup> Hokusai Katsushika (1760-1849), pintor y grabador japonés. Está considerado como el máximo exponente de la escuela de grabados Ukiyo-e, o pinturas del mundo flotante. A partir de 1796 comenzó su trabajo autónomo con álbumes de grabados y grabados aislados, firmando algunas de sus obras con el pseudónimo de Hokusai.

<sup>217</sup> Camille Pissarro (1830-1903), pintor impresionista francés. Vivió en París en 1855, donde estudió con el paisajista francés Camille Corot. Asociado en un principio con la Escuela de Barbizon, Pissarro se unió más tarde a los impresionistas. Durante la Guerra Franco-prusiana (1870-1871), vivió en Inglaterra y estudió el arte inglés, interesándose sobre todo por los paisajes de J. M. W. Turner. En la década de 1880, desanimado con su trabajo, experimentó con el Puntillismo; el nuevo estilo, sin embargo, no cuajó entre los coleccionistas y galeristas, y tuvo que volver a un estilo impresionista más libre.

<sup>218</sup> Georges Seurat (1859-1891), pintor francés, uno de los máximos representantes del neoimpresionismo. Nació en París en 1859 y estudió en la Escuela de Bellas Artes. Rechazó el efecto borroso de las pinturas impresionistas, realizadas con pinceladas irregulares, e inventó la técnica del puntillismo, en el que las formas sólidas se construyen a partir de la aplicación de muchos pequeños puntos de colores puros sobre un fondo blanco. Muchas de sus teorías pictóricas derivan del estudio de los tratados contemporáneos de óptica.

amarillos, verdes y azules intensos relacionados con obras tan conocidas como *La habitación de Vincent en Arlés* (1888, Museo Vincent van Gogh) y *Noche estrellada* (1889, Museo de Arte Moderno, Nueva York, Estados Unidos). Para él todos los fenómenos visibles, los pintara o los dibujara, parecían estar dotados de una vitalidad física y espiritual.

En la pintura *Vincent*, Scully quiere trasportarnos por medio del color, al espacio y a los ambientes de las obras de Van Gogh. Utilizando los amarillos, ocre-amarillos, marrones, naranjas, lilas y rojo-óxidos, que se reflejan en la mayoría de sus pinturas. Además Scully acentúa la pincelada, a la manera de Van Gogh, haciéndola más texturada y densa. *Vincent*, es casi como un “zoom” de cualquier obra de Van Gogh, donde se recoge un detalle y se maximiza hasta ver cada punto y pincelada de color, esquematizado mediante franjas verticales y horizontales.

#### 4.4.2.- Lugares.

**África**, 1989, es una de las pinturas preferidas de Scully. Según él tiene una luz como de brasa y, podría decirse que es un estudio de un asfixiante y claustrofóbico sistema más-menos húmedo y opresivo.<sup>219</sup> Todos estos colores terrosos están hechos con tierra, piedras, la tierra de África. Y la inserción de este cuadro es la esperanza, es una ventana. Tiene luz, pero es una luz crepuscular. La luz del cielo y del suelo del desierto. Para Scully este cuadro tiene un gran impacto emocional.



379. Scully. *África*, 1989.

Esta pintura es un homenaje al Norte de África, a donde Scully viajó con frecuencia de joven. Sin embargo, dentro de esta enorme obra vemos, una vez más, una apertura, lo que

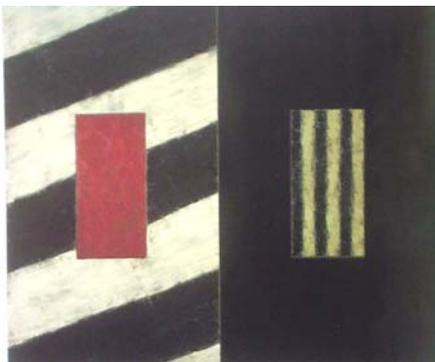
evita -en lo que constituye una característica de su obra- un punto de vista único. De hecho, Scully se rebeló contra la hegemonía y el punto de vista único del Minimalismo, el movimiento que le precedió en los Estados Unidos.

Esta pintura tiene en su interior una ventana, una ventana que en este caso alivia la pesada y severa fachada. Hay también, un escalón. Tiene, por tanto, volumen: se sale de la pared como es habitual en las obras de ese periodo. Y la luz de la ventana ofrece la visión, no sólo de otro ambiente, sino también de otra escala. Esa es

---

<sup>219</sup> Conferencia IVAM, 2004.

la razón por la que la fachada de la pintura está hecha de franjas mayores que la ventana, y ésta última está pintada en mayor detalle, al contrario de lo que suele suceder, ya que, normalmente, cuando nos asomamos a una ventana perdemos, inevitablemente, detalle. La ventana arrastra al espectador hacia la pintura y al mismo tiempo la fisicidad de ésta le empuja hacia fuera.



380. Scully. *Facing East*, 1991.

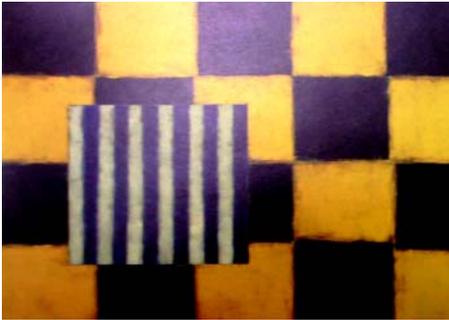
***Facing East***, (De cara al este), de 1991, el título insinúa Europa. Scully estaba en Nueva York y pensaba en Europa cuando lo pintó. Deseaba hacer un cuadro que mezclara la iconografía americana con la iconografía rusa. La pintura está realizada sobre un soporte de acero.

Este acero gris representa al Este y al Telón de Acero<sup>220</sup>. Scully también intenta representar la cultura industrial. Una cultura de finales del siglo XIX - principios del siglo XX, en comparación con Occidente. El tema en sí es el pasar de una realidad a otra, del Este al Oeste.

Esta pintura también tiene algo que ver con Malevich. Scully tenía a Malevich en la cabeza cuando pensaba en ese cuadrado rojo a la izquierda de la imagen.

---

<sup>220</sup> Término acuñado para definir la política de aislamiento establecida por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) después de la II Guerra Mundial durante la denominada Guerra fría. El 'telón de acero' sirvió como barrera a las comunicaciones y al libre intercambio de ideas entre la URSS (y sus estados satélites) y el resto del mundo. Aunque conocido anteriormente, el término se hizo popular después de que lo utilizara sir Winston Churchill en un discurso en Fulton (Estados Unidos) el 5 de marzo de 1946.



381. Scully. *Tetuán*, 1991.



382. Scully. *Mata-Mata*, 1991.

momento en que el artista pensaba mucho en paredes, mantas, una cosa superpuesta a otra.



383. Scully. *Uist*, 1991.

**Tetuán**, es el nombre de la ciudad marroquí donde Matisse pintaba. Este cuadro fue realizado por Scully justo después de terminar una película sobre Matisse. Pensaba pues en Matisse, y también en lo decorativo y lo ornamental de sus pinturas, con lo que el cuadro puede representar también un suelo con una alfombra.

**Mata-Mata**, está pintado en la misma época que *Tetuán*, y el título alude a una ciudad que está cerca de Tetuán, la cual fue visitada por Scully, en un

**Uist**, 1991, es uno de los primeros cuadros de dameros y el título se refiere a una de las islas hébridas, en Escocia. Forma parte de una serie de cuadros del mismo tamaño, de 60 cm., cuyos títulos son todos de estas islas. Como, **Ulva**

(1993), **Canna** (1992), **Westray** (1984), **Eriskay** (1992), **Taransay** (1994), **Colonsay** (1992), **Coll** (1993) y **Wall of Light Arran** (2002).

También islas como la de **Tabarca**, isla habitada del litoral de la Comunidad Valenciana, y situada en aguas del mar Mediterráneo, ha inspirado a Scully para titular una de sus obras, de 1994. La variedad y riqueza del ecosistema marino que rodea a la isla motivaron su declaración como zona de protección medioambiental en 1986 bajo la denominación de Reserva marina de la Isla de Tabarca. Pese a que la presencia humana en la isla data del siglo IV, el origen del núcleo urbano actual se remonta al reinado de Carlos III, a finales del siglo XVIII; este monarca ordenó la construcción en la isla de una población que sirviera de refugio a los comerciantes y pescadores de origen genovés que habían sido expulsados por esas fechas de la entonces isla de Tabarca (en la actualidad unida a tierra firme), en el litoral septentrional de Tunicia. Como todos los cuadros de Scully sobre islas, este también está realizado en forma de damero, al igual que *Alboran* de 1994.



384. Scully. *Tabarca*, 1994.



385. Scully. *Alboran*, 1994.

La isla de **Alboran**, es una pequeña isla deshabitada de unos 600 metros de largo por 280 de ancho es uno de los paraísos de Almería, se encuentra a unas 50 millas náuticas de Almería, y forma parte de

una cordillera sumergida erosionada por el tiempo, tiene una altura máxima de 14,5 m (16 metros para el faro). El fondo marino de la isla es muy abrupto, aunque cerca de ella existe una plataforma de unos 40-50 m de fondo, las cuencas cercanas llegan a los 1000-1500 metros de profundidad. Las únicas construcciones de la Isla, son, además del faro, un pequeño cementerio, un helipuerto y, (aunque parezca mentira) un pequeño campo de fútbol, además de cuatro o cinco caminos de poca importancia. En la isla podemos encontrar varios endemismos botánicos además de una colonia de gaviota de Auduin, que comparte la isla con las gaviotas patiamarillas, no existe ningún otro tipo de vida en la isla (excepto algunos insectos). La protección de la isla estuvo garantizada hasta hace unos años debido a la guarnición militar que allí residía, pero tras la retirada de estos, muchos desaprensivos han ido a la isla y han mermado las poblaciones de lapa de Alboran y Coral rojo. A pesar de todos los problemas que sufre la isla, hasta el momento no ha recibido ningún tipo de protección legal.



386. Scully. *Tin Mal*, 1997.

***Tin Mal***, de 1997, es una pintura que está basada en el Alto Atlas marroquí. *Tin Mal* fue fundado en 1125. Es uno de los lugares

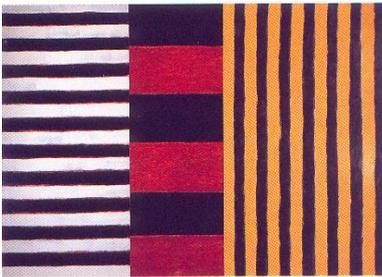
históricos más importantes de Marruecos. Aquí se encuentra el hogar espiritual de Ibn Toumert, que fue el fundador de la dinastía Almohadí en el 12mo siglo. Prácticamente no existe ya nada de la ciudad, a excepción de la mezquita que fue erigida alrededor de 1153/4, y tenía paredes del fortalecimiento agregadas a él, para servir como protección en caso de ataque. La mezquita de *Tin Mal* está en proceso de restauración, hasta mediados del 2007.

### 3.4.3.- Literatura.

**Heart of Darkness**, 1982 es un cuadro decisivo para su carrera, pues da un vuelco a todos sus trabajos anteriores. El título de la obra es el de la novela de Joseph Conrad “El corazón de las tinieblas” de 1902. Con este trabajo Scully rechaza la restrictiva corrección del minimalismo, pero, tomando, sin embargo el vocabulario de éste y ampliándolo.

Scully quiso expresar en esta obra una dimensión aterradora, la estructura de contraste entre horizontales y verticales, y la elección de los colores en los que destaca sobretodo el negro, confiere al conjunto algo que hace que el espectador pueda percibir un aire desconcertante, sobrecogedor e implacable.

*“El corazón de las tinieblas es, sin lugar a dudas, una declaración de intenciones, porque la forma en que está pintada esta zona con respecto a aquella expresa el contenido de un modo que antes se me escapaba [...] El corazón de las tinieblas es muy tranquilizador y lineal; es un viaje.”<sup>221</sup>*



387. Scully. *Heart of Darkness*, 1982.



388. Scully. *Nostromo*, 1987.

**Nostromo** está basado en el título de otra novela de Joseph Conrad, de 1904, y es sin duda alguna, una de las mejores novelas

---

<sup>221</sup> Scully/Rifkin 1995, p. 96.

en lengua inglesa con tema y escenario de América Latina. Esta considerada por muchos críticos como su obra maestra y una de las pocas novelas que en cualquier lengua maneja con éxito grandes temas políticos. Conrad escribió 13 novelas, dos libros de memorias y 28 relatos cortos, pese a que escribir le resultaba difícil y doloroso, como refleja este comentario suyo tras completar la novela *Nostramo*: "*un triunfo por el que mis amigos podrán felicitarme como si hubiera salido de una grave enfermedad*".

En esta pintura Scully, narra de una forma más contundente todavía que en *Heart of Darkness*, un viaje, el viaje hacia un hipotético lugar del caribe (simbolizado por el pequeño inset cuadrado de líneas verticales grises y verdosas). La novela transcurre en el puerto caribeño de Sulaco de la república hispana de Costaguana. Aunque ambos son lugares ficticios producto de la imaginación de Conrad, parecen tener un asidero real claramente identificable. Puede reconocerse en Sulaco una mezcla de los puertos colombianos de Santa Marta y Cartagena. Tanto Sulaco como Santa Marta están situados al borde de una bahía abigarrada desde donde se divisan las nieves perpetuas de una cordillera. Tanto Sulaco como Cartagena están rodeados de murallas y resguardados del mar abierto por islotes desolados.

El mensaje que da Scully de *Nostramo* no es optimista. *Nostramo* es un monumento a la futilidad. Las revoluciones se repiten (tanto violentas como pacíficas) y nada cambia en la república de Costaguana. La historia, al igual que la obra gira en torno a un problema de honda raíz humana: la lucha dramática entre los intereses materiales y los valores espirituales (simbolizado por el fondo del cuadro, compuesto por seis anchas bandas verticales, rojas y negras, que crean una gran tensión); y respecto al plano personal,

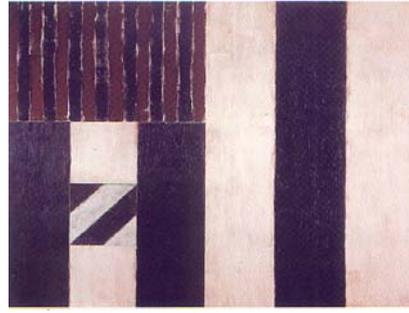
entre los riegos que acompañan tanto al valor de la acción como a la audacia intelectual.

También ***Secret Sharer***, se inspira en otra novela de Joseph Conrad, de 1907, su argumento debe considerarse dentro del marco de la preocupación que prevalecía durante la última etapa de la época victoriana por el yo existente. Además es una novela sobre la frivolidad, el aislamiento y la reserva. Es una novela donde todos los personajes guardan secretos y son guardados en la ignorancia de las vidas públicas y privadas de otros personajes y el mecanismo de la sociedad. Aquí no está en juego el anarquismo político tanto como la sociedad anárquica en la que está inserta, donde los personajes son incapaces de ver lo que realmente está sucediendo. Todos los personajes reciben un trato muy crítico, y no están planteados para buscar la simpatía del lector.

Conrad nos muestra un mundo que está podrido desde el centro, donde las reglas que comúnmente son usadas para juzgar nuestro entorno son mostradas como falsas y la frivolidad es el motivo principal de las acciones, incluso de las policiales. Así Scully compone este cuadro, como una puerta, o un muro que se abre para mostrarnos una maraña de secretos y trivialidades. Esa puerta está interpretada en la pintura, por ese bloque rojo, casi “enladrillado” a la izquierda de la imagen. Tras él, a la derecha, se muestra el enredo de falsedades y liviandades, plasmadas por una especie de laberinto de franjas horizontales y verticales, ocreamarillas y negras; donde al mismo tiempo, y fijándonos bien, puede encontrarse un inset rectangular de franjas negras, en la parte derecha, que simboliza al agente secreto.



389. Scully. *Secret Sharer*, 1989.



390. Scully. *Black Robe*, 1987.

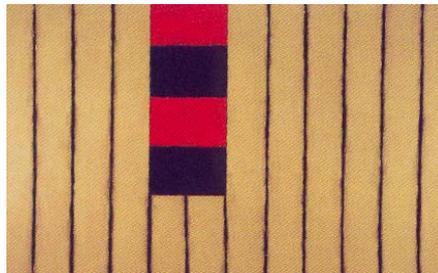
***Black Robe***, 1987, es el título de una novela del escritor de origen nor-irlandés Brian Moore. En ella se cuenta la historia de las tentaciones y privaciones de un jesuita en la América del s. XVII asediado por profundas dudas de fe. Lo más seguro es que el pintor adoptara el título de la novela por la sombría melancolía que las descripciones de Moore evocaban, es decir por sensaciones generales suscitadas por su lectura pero desligadas de cualquier experiencia concreta. No se trata de una ilustración del texto. Lo que sí parece evidenciarse con mayor claridad en esta obra es la diferencia entre vivencia y forma plástica, entre color y recuerdo, entre estructura y sensación. Al respecto tenemos una observación del pintor referida al contraste entre el Robe, es decir la sotana o el hábito, y la piel. “Robe” alude, por tanto, a la materialidad del cuadro, a la sustancia pictórica o a los colores como materia prima, es decir a la pintura en cuanto a materia y como realización material. Parece evidente, además, que el efecto psicológico de los colores también desempeña aquí un papel importante, especialmente cuando el propio Scully afirma:

*“el negro significa el final del juego. Cuando se ve el negro se ve la muerte. Los cuadros en los que empleo este color tratan casi siempre de la lucha entre la vida y la muerte.”<sup>222</sup>*

**Pale Fire**, 1988, se refiere a la novela de Vladimir Nabokov publicada en 1932. Concebida como un poema en 4 partes, consta también de un prefacio de un “editor”, distintos apéndices y un exhaustivo conjunto de notas. *Pale Fire* aborda la figura del artista que se muestra aparentemente indiferente frente a la obra que ha creado. “Fuego pálido” alude, supuestamente, a la luz de la luna, que tan sólo es un reflejo de la irradiación solar. No se puede mirar al sol directamente sin quedarse ciego, pero se puede reconocer su esplendor, aunque atenuado, en la pálida luz de la luna. Puede así entenderse el título como alusión a las grandes franjas blancas, que no son en realidad sino la evocación, contenida y fría de una luz más poderosa.



391. Scully. *Pale Fire*, 1988.



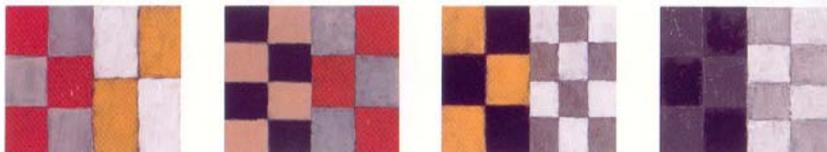
392. Scully. *Ukbar*, 1994.

**Ukbar**, 1994, hace referencia a un lugar que no existe, del que nadie recuerda dónde está ni la pronunciación exacta de su nombre. Refleja un lugar que puede ser ficticio. Es un ensayo de las *Ficciones* de Borges, que trata de la búsqueda de lo real y lo no real. Así pues trata de la incertidumbre, de la realidad de la incertidumbre. Y Scully

---

<sup>222</sup> Citado a partir de *Poirier. op. cit.*, p.158.

piensa que hay mucho de eso en él y en sus pinturas. Las líneas de *Ukbar* parecen unas gigantescas cuerdas de guitarra vibrando sobre un terreno amarillo, con una inserción que se adentra por el borde superior de la pintura rompiendo el campo y rompiendo la armonía de la pintura.



393. Scully. *Four Days*, 1995.

***Four Days***, 1995, puede considerarse una pintura cinematográfica. Las diversas piezas son iguales en formato, como los fotogramas, que son del mismo tamaño, son secuenciales y se suceden. El título y la idea provienen de una conversación que Scully tuvo con un amigo sobre una película. El título de la película es en realidad, *Quatre nuits d'un rêveur* (Cuatro noches de un soñador), de Robert Bresson, de 1971. A propósito de la fragmentación de lo esencial Bresson dijo:

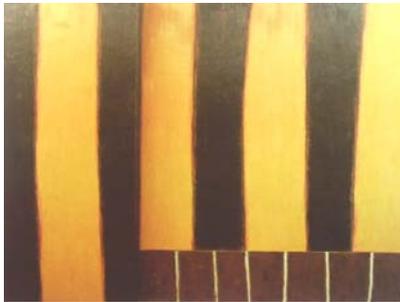
*“Un pequeño tema puede dar pretexto a combinaciones múltiples y profundas. Evita las tendencias demasiado vastas o demasiado lejanas en las que nada te advierte cuando te desorientas y extravías. O bien no tomas más que lo que podría ser mezclado a tu vida y pone de relieve tu experiencia. La belleza de tu film no estará en las imágenes (carteles, postales) sino en lo inefable que ellas desprenderán.”*<sup>223</sup>

Aunque la película se titulaba *Cuatro noches de un soñador*, durante la conversación su amigo se refería a la película como “*Four Days*” (cuatro días). Por aquella época Scully le daba vueltas a la

---

<sup>223</sup> Ver la página web: <http://maruska.soria.org/bresson.htm>

idea del tiempo secuencial y el transcurso de los días, a la idea de que el paso del tiempo crea una cuadrícula en la que tienen lugar nuestras vidas. Trabajó en estos paneles literalmente durante cuatro días y cuando estuvieron listos, los puso juntos. Son exactamente del mismo tamaño, con lo que no hay jerarquía: quiso hacer una secuencia pura. Mientras hacía estas pinturas se dio cuenta de que algún día pintaría cuadros de dameros.



394. Scully. *Murphy*, 1984.

***Murphy***, 1984, es el título de una narración de 1938, de Samuel Becket, sobre una especie de loco irlandés. Siempre andaba metido en líos, y tenía como una exuberancia demencial y austera. *Murphy* tiene oscuridad, pero también

una exuberancia verdaderamente demencial. Una vez más, con ese amarillo, el amarillo es un color que por la razón que sea Scully utiliza instintivamente. El amarillo está rodeado de un halo rojo. A veces, como ha comentado en diversas ocasiones, a Scully se le ocurren los títulos de los cuadros mientras esta enfrascado en el proceso de pintarlos. Cuando pintaba este, estaba leyendo este libro.

En aquel momento el pintor vivía una auténtica explosión en cuanto a sus posibilidades expresivas, escultóricas, figurativas y compositivas, y ese año recorrió, además, una distancia increíble viajando.<sup>224</sup>

***Molloy***, 1984, es una pintura oscura y amenazadora. Las franjas que atraviesan las divisiones verticales, es decir, la construcción física

---

<sup>224</sup> Conferencia impartida el 4 de mayo de 2004. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).

de la pintura, obedecen y desobedecen a esa estructura. Por tanto, de nuevo, como en tantas de sus pinturas, estamos ante un punto y un contrapunto, ante verdades simultáneas que compiten por el dominio dentro de una única obra. *Molloy*, también de Samuel Beckett, y publicada por Minuit en 1951, encabeza la gran trilogía novelística que incluye *Malone Muerto* (1952) y *El Innombrable* (1953).



395. Scully. *Molloy*, 1984.

*Molloy* escenifica un proceso de autodescubrimiento psicoanalítico retroactivo en que el narrador empieza por describir al sujeto humano en su pleno desvalimiento metafísico.



396. Scully. *How it is*, 1981.



397. Scully. *Company*, 1986.

Es una erosión del sentido del yo, como una identidad personal. Otras dos pinturas tituladas del mismo modo que dos escritos de

Becket son *How it is* (escrito en 1964) y *Company* (escrito en 1980). Ambas pinturas están realizadas en 1981 y 1986 respectivamente.

*Marius*, título inspirado en la primera entrega de una trilogía escrita por Marcel Pagnol<sup>225</sup>: La Trilogía del Puerto, su obra más célebre y en conjunto uno de los clásicos ineludibles del cine francés. Pese a la coherencia interna que une a las tres partes, a las muchas escenas que dialogan entre sí, de una parte a la otra y a la fluida evolución psicológica de los personajes, el autor no la pensó de antemano como una trilogía sino que ésta se fue conformando poco a poco, a medida que los personajes adquirieron vida propia.

*Marius* fue primero una obra teatral y luego un film<sup>226</sup>, cuyo éxito animó a Pagnol a escribir *Fanny*<sup>227</sup>, para que hiciera el mismo recorrido: *“una atractiva muchacha, es abandonada por su amado, Marius, un joven marinero deseoso de conocer mundo. Éste ignora que está embarazada y ella, empujada por las circunstancias, se ve*

---

<sup>225</sup> Marcel Pagnol (1895-1974), dramaturgo, escritor y cineasta francés. Nació en Aubagne, cerca de Marsella, y allí ambientó muchas de sus obras. En 1930 Pagnol descubrió las enormes posibilidades de los “cuadros parlantes”, que él consideraba como “teatro enlatado”. Pese a las críticas suscitadas por esta visión, sus novelas y sus primeras películas ofrecieron al público francés una visión popular y realista del mundo, y una preocupación por los temas regionales en películas como *Angèle* (1934), *Regain* (1937), *La mujer del panadero* (1938)...etc. Acusado en su momento de hacer teatro filmado, Pagnol resultó reivindicado como cineasta en la década de los cincuenta, nada menos que por André Bazin, quien no sólo señaló la pureza de sus films sino el carácter esencialmente cinematográfico con el que Pagnol sabía retratar el contexto provinciano que los determinaba. Y a comienzos de la década de 1960, la *nouvelle vague* redescubrió su cine y aclamó su obra como precursora del neorrealismo italiano. En 1946 ingresó en la Academia Francesa (véase Instituto de Francia) y fue nombrado Gran Oficial de la Legión de Honor, entre otros galardones y honores. Sus Recuerdos de Infancia aparecieron en cuatro volúmenes: *La gloria de mi padre* (1957), *El castillo de mi madre* (1958) *El tiempo de los secretos* (1960) *El tiempo de los amores* (1977). Pagnol murió en París.

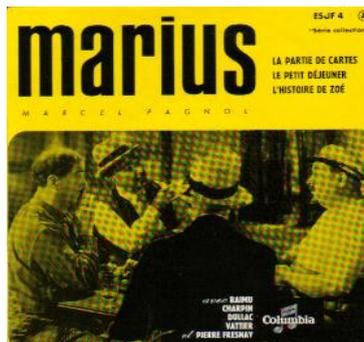
<sup>226</sup> *Marius*, (Francia-1931) de Alexander Korda.

<sup>227</sup> *Fanny*, (Francia-1932) de Marc Allegret.

obligada a casarse con un hombre cuarenta años mayor. Años después, regresa Marius...”, así comienza la historia. Y cerrando la trilogía, *César*<sup>228</sup>, que al contrario que las dos historias anteriores, fue concebido directamente para el cine y asumiendo además su realización.



398. Scully. *Marius*, 1987.



399. Cartel de la película *Marius*, de Alexander Korda, 1931.

En la pintura *Marius*, Scully simboliza a Marius como el inset de franjas horizontales marrones y negras, situado en medio de la composición. La estructura de la obra está formada por tres grandes bloques, dos que dividen el espacio y que se sitúan como fondo pictórico, que serían: a la izquierda, tres grandes bandas verticales negra-blanca-negra (que simboliza a Fanny); y a la derecha, otras tres amplias bandas horizontales amarilla-negra-amarilla (que simboliza a César). Así la disposición formal de las tres unidades básicas pictóricas es como una trilogía, y en este caso la de Pagnol.

***Dedicado a Federico García Lorca***, es una carpeta con una serie de diez grabados que el artista ha realizado recientemente en Nueva York, sobre nueve poemas de Federico García Lorca. En cada

---

<sup>228</sup> *César*, (Francia-1936) de Marcel Pagnol.

lámina aparece situado el poema en español y en inglés, a la izquierda; y la imagen a la derecha.



400. *Harlequin*

*Arlequín*

Teta roja del sol.  
Teta azul de la luna.

Torso mitad coral,  
mitad plata y penumbra.

[De *Canciones 1921-1924*]

*Harlequin*

Red teat of the sun.  
Blue teat of the moon.

Torso half coral,  
half silver and penumbra.

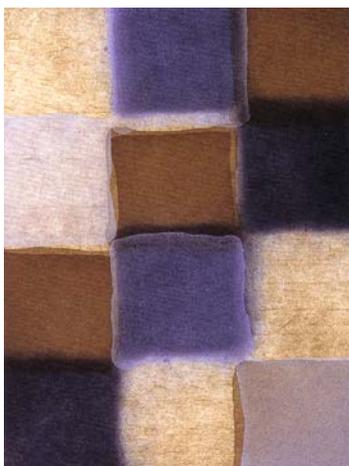
[From *Songs 1921-1924*]

Con este trabajo Scully representa la doble vertiente de su obra, haciendo coincidir su vivencia sensible con la experiencia de la universalidad del poema. La Palabra es en esta ocasión el cuerpo de la pintura, esa forma esencial e inmaterial que el artista quiere irradiar.

García Lorca podría decirse que es también un poeta impresionista. Los ambientes y colores captados en los poemas, Scully los transforma en una relación abstracta de ritmos compositivos, de franjas horizontales y verticales de gran riqueza

tonal, en rectángulos que vibran y parecen desplazarse con el sentido y la emoción de los poemas.

También el concepto del horizonte que es clave en la obra de Sean Scully, aparece en estos trabajos. El horizonte es la línea ópticamente física y la imagen conceptual que nos encierra dentro, y al mismo tiempo nos permite ir más allá. Es también un punto de unión simbólico entre dos mundos. En *Arlequín*, la poesía irrumpe en colores en un universo de luz. Cuatro colores impregnan la obra en la transmutación del poema: negro, rojo, naranja, y un blanco cálido y roto. Aparece aquí la densidad de un cuerpo que dura y se mantiene suspendido junto a la claridad de los colores lorquianos que son siempre espejos celestes.



401. *Diamond*

*El diamante*  
*Noviembre de 1920*  
*[Granada]*

El diamante de una estrella  
ha rayado el hondo cielo,  
pájaro de luz que quiere  
escapar del universo  
y huye del enorme nido  
donde estaba prisionero

*Diamond*  
*November 1920*  
*[Granada]*

The diamond of a star  
has scratched the deep sky.  
Bird of light that wants  
to scape the universe,  
it flees the great nest  
that held it captive

sin saber que lleva atada  
una cadena en el cuello.

but does not feel  
the chain around its neck.

Cazadores extrahumanos  
están cazando luceros,  
cisnes de plata maciza  
en el agua del silencio.

Extrahuman hunters  
hunt the stars,  
solid silver swans  
in the water of silence.

[...]

[...]

[De *Libro de Poemas*]

[From *Book of Poems*]

“El diamante de una estrella” que ha rayado “el hondo cielo” es otro horizonte. Los rectángulos que se repiten podrían ser simbólicamente, el hondo cielo. Pero la pintura, como el poema, va más allá, porque manifiesta el ser, la condición trascendente de lo humano, su anhelo y su grandeza, y a la vez, su sensación de abandono. La reverberación del blanco se impregna de ausencia, de vacío. Los colores por superposición, por veladuras, aparecen difusos y tenues. Pero su concordancia y armonía desprende una emoción que encuentra su fuente en la experiencia vivida.



402. *Song would like to be light.*

El canto quiere ser luz.  
En lo oscuro el canto tiene,  
hilos de fósforo  
y luna.  
La luz no sabe qué quiere.  
En sus límites de ópalo,  
se encuentra ella misma,  
y vuelve.

[De *Canciones 1921-1924*]

Song would like to be light.  
Song in the dark shows  
filaments of phosphorus  
and moon.  
Light doesn't know what it wants.  
At its opaline edge  
it meets up with itself  
and returns.

[From *Songs 1921-1924*]

En 1945, Rothko dijo: “Adhiero la realidad material del mundo y la sustancia de las cosas”. Esa sustancia Scully la convierte en cuerpo, como el canto de luz de García Lorca.

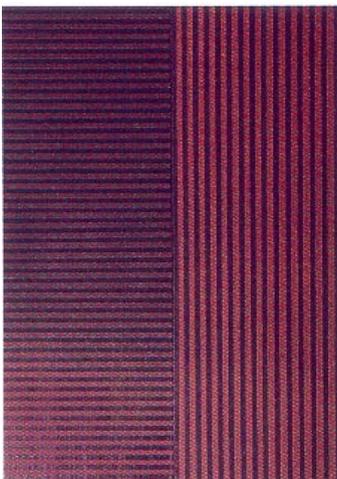


403. Scully. *Mariana*, 1991.

***Mariana***, título inspirado en la obra de teatro del mismo nombre, de Federico García Lorca, *Mariana Pineda* (1927). Mariana Pineda (1804-1831), fue una heroína española de la causa liberal y constitucional. Nacida en Granada, fue denunciada y encausada por haber bordado una bandera española, con el lema “Ley. Libertad. Igualdad”, que se

sospechaba iba destinada a alguna conspiración liberal. Un miembro de la chancillería de Granada quiso que denunciara a sus cómplices, ofreciéndole el perdón, pero, al no conseguirlo, la encarceló y más

tarde resultó condenada a muerte. Era viuda de un propietario rural y tenía dos hijos pequeños cuando murió en el garrote vil en el Campo de Triunfo (en Granada), mientras era quemada la bandera. Para Scully, *Mariana* supone otro tributo a García Lorca. La pintura expresa sin lugar a dudas, mediante los dos insets de franjas horizontales, el ambiente encarcelado y triste que vivió esta mujer. El fondo en forma de damero, crea mucha tensión visual, puesto que los cuadrados además de ser desiguales, se desencajan creando una especie de espacio en movimiento que perturba aún más la realidad visual de la obra.



404. Scully. *Tyger, tyger*, 1980.

***Tyger, Tyger***, pintura basada en un poema de William Blake (1757-1827), poeta, pintor y grabador inglés, creador de una forma de poesía única acompañada de ilustraciones. Su poesía, inspirada por visiones místicas, se encuentra entre las más originales y proféticas de la lengua inglesa, y supone el rechazo de las ideas del movimiento ilustrado en favor del romántico.

William Blake escribió poemas de complejo simbolismo inspirados por visiones místicas. Así podemos ver *The Tyger* de 1794, perteneciente a *Canciones de experiencia*.

## THE TYGER

Tyger! Tyger! Burning bright  
In the forest of the night,  
What immortal hand or eye  
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies  
Burnt the fire of thine eyes?  
On what wings dare he aspire?  
What the hand dare seize the fire?

And what shoulders, & what art,  
Could twist the sinews of thy heart?  
And when thy heart began to beat,  
What dread hand? & what dread feet?

What the hammer? What the chain?  
In what furnace was thy brain?

What the anvil? What dread grasp  
Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears,  
And water'd heaven with their tears,  
Did he smile his work to see?  
Did he who made the Lamb make thee?

Tyger! Tyger! Burning bright  
In the forest of the night,

What immortal hand or eye  
Dare frame thy fearful symmetry?

## EL TIGRE

¡Tigre! ¡Tigre! luz llameante  
En los bosques de la noche,  
¿Qué ojo o mano inmortal  
Pudo idear tu terrible simetría?

¿En qué distantes abismos, en qué cielos,  
Ardió el fuego de tus ojos?  
¿Con qué alas osó elevarse? ¿Y que mano  
Osó tomar ese fuego?

¿Y que hombro y qué arte,  
Torció fibras de tu pecho?

Y al comenzar a latir tu corazón  
¿Qué mano terrible o pie?

¿Qué martillo, qué cadena?  
¿Qué horno forjó tu seso?

¿Qué yunque? ¿Qué osado puño  
Ciñó su terror mortal?

Cuando los astros lanzaron sus  
venablos,  
Y cubrieron sus lágrimas los  
cielos,  
¿Sonrió al contemplar su obra?  
¿Aquel que te creó, creó al  
Cordero?

¡Tigre! ¡Tigre! luz llameante  
En los bosques de la noche,

¿Qué ojo o mano inmortal  
Pudo idear tu terrible simetría?

En esta pintura Scully se sirve de la alusión a la simetría del tigre, a sus formas simétricas, que plasma como finas líneas horizontales y verticales muy definidas. La composición de la obra está dispuesta en dos bloques rectangulares del mismo tamaño, que forman un eje

central, donde se unen la horizontalidad y la verticalidad, contrarrestándose, y constituyendo a la vez una unidad equilibrada.

***Dream Land***, de 1987, y ***Song*** (1985) son pinturas inspiradas en poemas de Edgar Allan Poe<sup>229</sup>:

## DREAM LAND

By a route obscure and lonely,  
Haunted by ill angels only,  
Where an Eidolon, named NIGHT,  
On a black throne reigns upright,  
I have reached these lands but newly  
From an ultimate dim Thule-  
From a wild clime that lieth, sublime,  
Out of SPACE- out of TIME.

Bottomless vales and boundless floods,  
And chasms, and caves, and Titan woods,  
With forms that no man can discover  
For the tears that drip all over;  
Mountains toppling evermore  
Into seas without a shore;  
Seas that restlessly aspire,  
Surging, unto skies of fire;  
Lakes that endlessly outspread  
Their lone waters- lone and dead,-  
Their still waters- still and chilly  
With the snows of the lolling lily.

By the lakes that thus outspread  
Their lone waters, lone and dead,-  
Their sad waters, sad and chilly  
With the snows of the lolling lily,-  
By the mountains- near the river

---

<sup>229</sup> Edgar Allan Poe (1809-1849). escritor, poeta y crítico estadounidense, más conocido como el primer maestro del relato corto, en especial de terror y misterio. Poe quiso ser poeta, pero la necesidad económica le obligó a abordar el relativamente beneficioso género de la prosa. Quizá su relato más famoso en este género sea 'El escarabajo de oro' (1843). También 'Los crímenes de la calle Morgue' (1841), 'El misterio de Marie Rogêt' (1842-1843) y 'La carta robada' (1844) están considerados como los predecesores de la moderna novela de misterio o policiaca.

Murmuring lowly, murmuring ever,-  
By the grey woods,- by the swamp  
Where the toad and the newt encamp-  
By the dismal tarns and pools  
Where dwell the Ghouls,-  
By the lakes that thus outspread  
Their lone waters, lone and dead,-  
Their sad waters, sad and chilly  
With the snows of the lolling lily,-  
There the traveller meets aghast  
Sheeted Memories of the Past-  
Shrouded forms that start and sigh  
As they pass the wanderer by-  
White-robed forms of friends long given,  
In agony, to the Earth- and Heaven.

For the heart whose woes are legion  
'Tis a peaceful, soothing region-  
For the spirit that walks in shadow  
'Tis- oh, 'tis an Eldorado!  
But the traveller, travelling through it,  
May not- dare not openly view it!  
Never its mysteries are exposed  
To the weak human eye unclosed;  
So wills its King, who hath forbid  
The uplifting of the fringed lid;  
And thus the sad Soul that here passes  
Beholds it but through darkened glasses.

By a route obscure and lonely,  
Haunted by ill angels only,  
Where an Eidolon, named NIGHT,  
On a black throne reigns upright,  
I have wandered home but newly  
From this ultimate dim Thule.  
In each nook most melancholy-

## EL PAÍS DE LOS SUEÑOS

Por un camino oscuro y solitario,  
frecuentado sólo por espíritus malos,  
donde un ídolo cuyo nombre es Noche  
en un negro trono reina erguido,  
ha poco que a estas tierras he llegado

desde una sombría última Thule,  
desde un clima extraño y fantasmal  
que se halla, sublime,  
fuera del espacio, fuera del tiempo.

Valles sin fondo y ríos sin riberas,  
y abismos, y cavernas, y titánicos  
bosques,  
con formas que nadie puede descubrir  
por las lágrimas que por doquier gotean;  
montañas que eternamente se derrumban  
y caen en mares sin costa;  
mares que sin descanso ascienden,  
encrespándose, hacia cielos de fuego;  
lagos que extienden hacia el infinito  
sus solitarias aguas, solitarias y muertas,  
sus inmóviles aguas, inmóviles y heladas  
con las nieves del indolente lirio.

Junto a los lagos que así extienden  
sus solitarias aguas, solitarias y muertas,  
sus inmóviles aguas, tristes y heladas  
con las nieves del indolente lirio;  
junto a las montañas, cerca del río  
que murmura quedo, que siempre murmura;  
junto a los bosques grises, junto a la ciénaga  
donde acampan el sapo y el tritón;  
junto a los lúgubre estanques y lagunas  
donde habitan los hules,  
junto a cada lugar más impuro,  
en cada rincón más melancólico,  
allí el viajero encuentra horrorizado  
recuerdos del pasado en un sudario envueltos,  
formas amortajadas que se turban y suspiran  
cuando pasan al lado del caminante,  
formas con blancas vestes de amigos ha mucho  
entregados,  
en agonía, a la tierra... y al cielo.

Para el corazón cuyas congojas son legión  
es una región balsámica, llena de paz,  
para el espíritu que camina en la sombra  
esto es ¡oh, esto es un El Dorado!  
Más el viajero que viaja a través de ella  
no la ve, quizá no se atreve a verla abiertamente;  
nunca se exponen sus misterios

descubiertos a la débil vista humana;  
así lo quiere su rey, que ha prohibido  
que se alce ningún párpado con pestañas;  
y así la triste alma que por allí pasa  
la contempla sólo a través de cristales oscuros.

Por un camino extraño y solitario,  
frecuentado sólo por ángeles malos,  
donde un ídolo cuyo nombre es Noche  
en un negro trono reina erguido,  
ha poco que ha vagado hasta mi casa  
desde unas sombría última Thule.

## SONG

I SAW thee on thy bridal day -  
When a burning blush came o'er thee,  
Though happiness around thee lay,  
The world all love before thee:

And in thine eye a kindling light  
(Whatever it might be)  
Was all on Earth my aching sight  
Of Loveliness could see.

That blush, perhaps, was maiden shame -  
As such it well may pass -  
Though its glow hath raised a fiercer flame  
In the breast of him, alas!

Who saw thee on that bridal day,  
When that deep blush \_would\_ come  
o'er thee,  
Though happiness around thee lay,  
The world all love before thee.

## CANCIÓN

Te vi en tu día nupcial,  
cuando un ardiente rubor te cubrió,  
aunque la felicidad se extendía a tu  
alrededor.  
El mundo era todo amor ante ti:

Y en tus ojos comenzaba a crecer una  
luz  
(por cualquier razón)  
era todo lo que en el mundo mi  
dolorosa visión  
de la belleza podía captar.

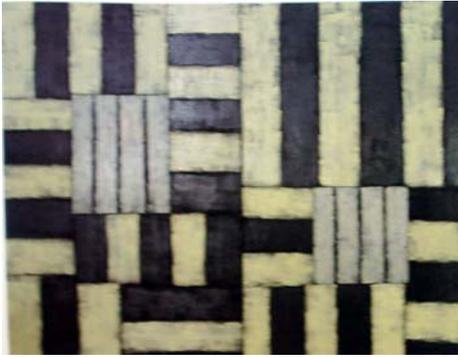
Aquel rubor, quizás, era vergüenza de  
virgen,  
tal como bien puede pasar,  
aunque su brillo ha levantado una más  
feroz llama  
en el pecho de él, ¡ay!

Quien te vio en aquel día nupcial,  
cuando aquel profundo rubor te  
cubriera,  
aunque la felicidad a tu alrededor se  
extendiera  
y todo el mundo fuera amor ante ti.

Estas pinturas de Scully, no hacen más que plasmar los sentimientos que expresan los poemas, mediante los colores, las texturas y la composición. Las palabras sirven de acompañamiento literario, y refuerzan la expresividad de las obras.

**White Robe**, un título inspirado en la novela del mismo nombre, de James Branch Cabell (1879-1958). Escritor norteamericano (Richmond, Virginia). Su primera novela, titulada *The Eagle's Shadow* (1904) obtuvo el éxito más resonante del año. Alcanza su plenitud con *Jurgen* (1919), novela de ambiente medieval y carácter alegórico, en que, alejándose de los convencionalismos de la literatura norteamericana, aborda sin prejuicios el tema sexual. Sus ansias muchas veces manifestadas de «poseer un estilo bello y correcto» se reflejan en ésta y otras obras suyas, tales como *Figures of Earth* (1921), *The Place* (1923), *The Silver Stallion* (1926), *Something About Eve* (1927), *The White Robe* (1928) y *The Way of Ecben* (1929). Una de las características de su estilo es la claridad a pesar de las sutilezas y reminiscencias del siglo XVIII.

Esta obra se caracteriza por el color, de las distintas franjas verticales y horizontales, blancas y negras encajadas a modo de puzzle, y los dos insets cuadrados de color blanco grisáceo, con tres líneas negras. Son los colores de los frailes dominicos, que recibieron el nombre de frailes de hábito negro, debido al hábito que usaban fuera de sus monasterios cuando predicaban y escuchaban confesiones, un abrigo y una capucha negra sobre una túnica blanca o *white robe* en inglés.



407. Scully. *White Robe*, 1990.



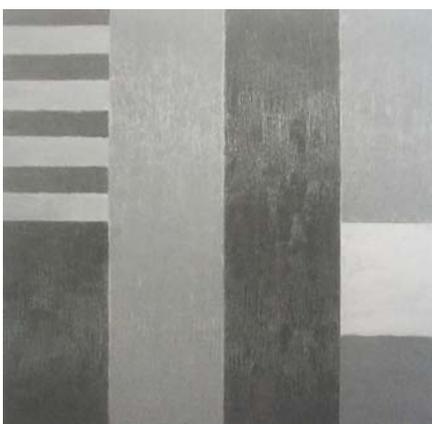
408. Scully. *The Fall*, 1983.

***The Fall***, está inspirada en la novela *La caída* (1956), de Albert Camus (1913-1960). Su obra, caracterizada por un estilo vigoroso y conciso, refleja la filosofía del absurdo, la sensación de alienación y el desencanto junto a la afirmación de las cualidades positivas de la dignidad y la fraternidad humana.

La obra literaria y filosófica de Albert Camus sirvió de orientación ética y de estímulo intelectual a la generación europea llegada a la madurez tras la Segunda Guerra Mundial y marcada por los horrores y sufrimientos de la contienda. Publicada en 1956, un año antes de que se le concediera el premio Nóbel, *La Caída* fue - tras *El extranjero* (1942) y *La peste* (1947) - la tercera y última novela de Camus, quien reflejó en ella la desesperación del hombre contemporáneo, condenado a vivir en un mundo dominado por el absurdo y forzado a descubrir, tras las ilusiones de la felicidad y la virtud, la dureza inclemente de una realidad hostil.

### 3.4.4.- Música.

Sobre música Scully ha realizado diversas pinturas como: **Sound**, y **Song of red**. Cuyos títulos no evocan a una canción en especial, sino que forman parte de la simbología de la música en sí. El color y la pincelada tratados como notas musicales en una partitura. En *Song of red*, el inset de franjas verticales rojas y blancas, es como una nota escrita en un pentagrama, situada para que “suene” de una determinada manera.



409. Scully. *Sound*, 1987.



410. Scully. *Song of red*, 1999.

**Strange Day**, se titula así por la canción *Strange Days* (1967), del grupo The Doors<sup>230</sup>.

La canción *Strange Days* crea una incomparable atmósfera. La guitarra, el teclado y la poesía se enfocan en la creación de densos ambientes de misterio y enigma.

---

<sup>230</sup> Banda de Rock psicodelia, formada en Los Angeles en 1965. Formada por Jim Morrison, Robby Krieger, Ray Manzarek y John Densmore. Se disolvieron en 1973, debido a la muerte de Morrison en 1971.



411. Scully. *Strange day*, 1986.

Así, al escuchar *Strange Days* se siente una especie de clima carnavalesco, sensaciones místicas, imágenes sugestivas y atmósferas sombrías que sin lugar a dudas también la pintura de Scully pretende transmitir.

Puede leerse la letra de la canción (español e inglés) para entender con palabras lo que Scully ha pretendido expresar:

## STRANGE DAYS

Strange days have found us  
Strange days have tracked us down  
They're going to destroy  
Our casual joys  
We shall go on playing  
Or find a new town

Yeah!

Strange eyes fill strange rooms  
Voices will signal their tired end  
The hostess is grinning

## DÍAS EXTRAÑOS

Días extraños nos han encontrado  
Días extraños nos han seguido la pista  
Van a destruir  
Nuestras alegrías ocasionales  
Iremos a jugar  
O a encontrar una nueva ciudad

¡Si!

Ojos extraños llenan extrañas habitaciones  
Voces señalan su cansado final  
La casera esta sonriendo

Her guests sleep from sinning  
Hear me talk of sin  
And you know this is it

Yeah!

Strange days have found us  
And through their strange hours  
We linger alone

Bodies confused  
Memories misused  
As we run from the day  
To a strange night of stone

Sus invitados duermen por  
pecadores  
Me oyen hablar del pecado  
Y tu sabes que es esto

¡Si!

Los días extraños nos han  
encontrado  
Y a través de sus extrañas horas  
Nosotros nos desmoronamos solos

Cuerpos confusos  
Memorias maltratadas  
Mientras corremos desde el día  
Hacia una extraña noche de piedra

***Empty Heart***, se titula así por la canción del mismo nombre de 1964, del grupo The Rolling Stones<sup>231</sup>.



412. Scully. *Empty Heart*, 1987.

El título *Empty Heart* (Corazón Vacío), es lo que ha querido Scully expresar en la pintura, estructurada por un fondo de amplias bandas horizontales, blancas y negras, que contiene un inset doble de franjas también blancas y negras pero más finas. El inset está compuesto por dos cuadrados, el superior de franjas

verticales y el inferior por franjas horizontales.

Este doble inset desempeña el papel de corazón, que parece flotar en medio de ese fondo, que Scully ha combinado,

---

<sup>231</sup> Grupo musical británico formado en 1962, por Mike Jagger, Keith Richards, Bill Wyman, Brian Jones y Charlie Watts.

estratégicamente, comenzando por una banda negra, y terminando por la parte inferior por una banda blanca, que es la que hace que la composición no pese.

Aquí puede leerse la letra de la canción (español e inglés):

## EMPTY HEART

(Nanker Phelge)

A empty heart is like an empty life  
I said a empty heart is like a empty life  
Well, it makes you feel like  
you wanna cry  
Like you wanna cry  
Like you wanna cry

Well you've been my lover  
for a long long time  
Well you've been my lover  
for a long long time  
Well you left me all alone,  
and end my time  
I want my lover again  
I want my lover again  
I want my lover again  
I want it back again

Yeah, a little stick  
Yeah, a little bit darling  
Take it down  
Take it down  
Yeah, take it down

Come on back to me, baby  
Come on back to me, baby  
Come on  
Come on back to me  
And I'll show ya  
I'll show ya

## CORAZÓN VACÍO

Un corazón vacío es como una vida  
vacía

Digo un corazón vacío es  
como una vida vacía  
Bueno, esto te hace sentir  
como si quisieras gritar  
Como si quisieras gritar  
Como si quisieras gritar

Bueno tú has sido mi amante  
mucho tiempo  
Bueno tú has sido mi amante  
mucho tiempo  
Bueno, tu me has dejado completamente  
solo, y mi tiempo termina  
Quiero a mi amor otra vez  
Quiero a mi amor otra vez  
Quiero que vuelva

Si, un poco triste  
Si, un poquito cariño  
Déjalo  
Déjalo  
Si, déjalo

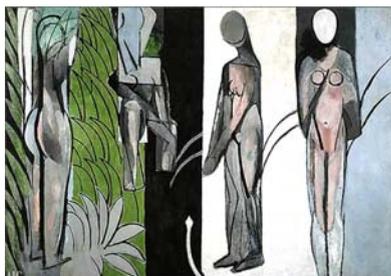
Vuelve conmigo, nena  
Vuelve conmigo, nena  
Vamos  
Vuelve conmigo  
Y te demostraré  
Te demostraré

That a empty heart means  
a empty life  
Yeah an empty heart like a  
empty life  
Oh, it makes you feel like  
you wanna die  
Like you wanna die  
Like you wanna die  
(I wanna die)

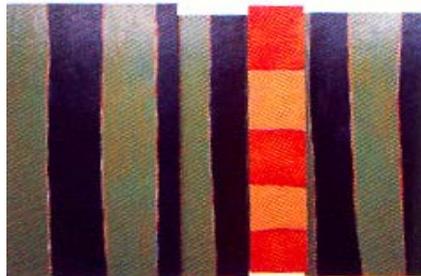
Que un corazón vacío significa  
una vida vacía  
Si un corazón vacío como  
una vida vacía  
Oh, esto te hace sentir  
como si quisieras morir  
Como si quisieras morir  
Como si quisieras morir  
(Quiero morir)

### 3.4.5.- Citas.

**El Bañista**, *The Bather*, de 1983. Es un homenaje, al gran pintor francés Matisse y a sus *Bañistas junto al río*. Es una pintura alegre, con los colores reflejando en gran medida la naturaleza, y la composición transmite una especie de vertiginosa locura, de frenesí. Es una obra físicamente muy estructurada, pero no con la estructura de la razón, sino con la del sentimiento. La franja naranja y rosa se proyecta hacia delante aislándose, de alguna manera, de su entorno; separándose de él.



413. Matisse. *Bañistas junto al río*, 1983.



414. Scully. *The Bather*, 1916.



415. Matisse. *Conversation*, 1908-12.



416. Scully. *Conversation*, 1986.

No es, por tanto, una figura *dentro* de un campo, sino una figura *sobre* un campo o situada *fuera* de un campo. Se trata de una figura que se sale de su entorno, con tanto aplomo, con tanta confianza en

sí misma, que consigue casi separarse por completo de su medio. Naturalmente, el azul y el verde aluden al agua y a los jardines.

Otra cita a Matisse puede verse en la pintura *Conversation* (1986) (fig. 416), de la del mismo nombre de 1908-1912 (fig. 415).

**A bedroom in Venice**, de 1988, el título lo tomó Scully de una acuarela de Joseph Turner<sup>232</sup>, *Una habitación en Venecia* (1840).



417. Turner. *Una habitación en Venecia*, 1840.



418. Scully. *A Bedroom in Venice*, 1988.

El cuadro hace referencia a la arquitectura, a una habitación. Tiene dos ventanas que Turner dejó en negativo, no se molestó en pintar esos espacios; por lo tanto lo que le interesaba era la habitación y no el exterior; y las dos partes que faltan son las ventanas. Scully recordó la obra de Turner y pensó que sería interesante hacer un cuadro sobre ello. Porque la obra de Turner es

---

<sup>232</sup> Paisajista inglés reconocido sobre todo por su dinámico tratamiento de los efectos de la luz natural en los temas de paisaje y marinas. Su obra es determinante para el desarrollo del impresionismo. Turner nació en Londres en 1775 y estudió en la Royal Academy of the Arts, convirtiéndose en miembro tres años después. Durante su trayectoria profesional realizó numerosos viajes a través de Inglaterra, Escocia, Francia, Suiza e Italia. Las primeras obras de Turner fueron sobre todo acuarelas de paisajes. A finales de la década de 1790 había comenzado a exponer sus primeros óleos, algunos con la misma vibración cromática que con éxito había aplicado en sus acuarelas. Murió en Londres en 1851.

claramente un intento de crear una especie de sonido orquestal para la mente, de crear atmósfera.

***Darkness, a Dream*** (Oscuridad, un sueño), pintada en 1985, a *Dream* es, en realidad, otro homenaje, en esta ocasión a un extraordinario cuadro de Jackson Pollock: *Portrait and a Dream*.



419. Pollock. *Portrait an a dream*, 1953.

Sin embargo, mientras en el Pollock aparece en un lado una cabeza, y en el otro, una fantasía abstracta pintada con las vertiginosas líneas características de Pollock, la obra de Scully ofrece al espectador una caja de gran profundidad, hecha con la luz dorada del final del día y el azul de la medianoche.



420. Scully. *Darkness a dream*, 1985.

Podríamos decir que este es el amarillo del día que muere y el azul de la noche que empieza. Su tactilidad, su proyección, hace hincapié en el sentido de realidad corpórea física. Después la pintura se retira, se repliega sobre su lado derecho en un díptico sujeto a este gran bloque y que cae de lleno en el color del sueño. Un color sin relación con la vida real, con los colores que encontramos en la naturaleza y en la vida cotidiana. Estos son los colores de los sueños, y la forma de plasmarlos es mucho más tenue, mucho menos física que en el bloque de la izquierda que actúa como contrapunto. De alguna manera este díptico forma parte de otro díptico mayor. Es una división dentro de una división.

**Maesta**, está dedicada a la obra maestra del Duccio (Siena, 1255-1319), del mismo nombre y la de Cimabue (Florencia, 1240-1302).



421. Duccio. *Maestà*, 1308-11.

Ambas obras (fig. 421, 422), conservan los elementos compositivos simétricos y la iconografía de los modelos bizantinos, buscando a la vez una tercera dimensión, que obtienen con la perspectiva que da al trono. También intentan romper con el hieratismo dando un carácter más humano a las figuras, que se

manifiesta en la expresividad de los rostros. La fórmula visual de estos artistas se caracteriza por el contraste de las luces y las sombras. No utilizan los matices del claroscuro, que le permitirían obtener un efecto plástico, sino que prefieren los contrastes de efecto óptico, a los que imprimen siempre el mismo ritmo, tanto en el trono, en las alas y en las aureolas, como en los pliegues de los vestidos, que marcan con trazos de oro encima del azul y del rojo. Su armonía de colores no tiene en cuenta la luz y la sombra; cada tono irrumpe con una intensidad muy acentuada para que el conjunto adquiera plenitud. Se repiten las imágenes, los gestos, las formas, los colores; su calidad y su límite, es la falta de individualidad de las imágenes.



422. Cimabue. *Maestà*, 1301 ac.



423. Scully. *Maesta*, 1983.

Una vez más, Scully explora el tema del tríptico como forma sagrada, (fig. 423) aislando el panel central y flanqueándolo con unos paneles pintados en blanco y negro. Estamos ante la ausencia de color, ante el color del espíritu puro, de la idea pura, pero ejecutada en este caso de una manera muy tosca, muy física. El azul y el rojo

del centro representan el cuerpo y la vida, ambos rodeados, apoyados y, apuntalados por la arquitectura de la espiritualidad.



424. El Greco. *La adoración de los pastores*. 1612-14.



425. Scully. *Adoration*, 1982.

**Adoration**, este título es una cita a El Greco<sup>233</sup>, al cuadro *La adoración de los pastores*. 1612-14. En las obras que este artista realizó desde la década de 1590 hasta su muerte puede apreciarse una intensidad casi febril. El bautismo de Cristo (que firmó en griego, como era su costumbre, en c.1596-c. 1600) y *La adoración de los pastores*, ambos en el Museo del Prado, parecen vibrar en medio de una luz misteriosa generada por las propias figuras sagradas. Los personajes de *La adoración*, aparecen envueltos por una vaporosa niebla, que puede observarse en otras obras de su última época, y que otorga mayor intensidad al misticismo de la escena. Esta obra la pintó para la capilla donde descansan sus restos, la capilla de la

---

<sup>233</sup> El Greco (1541-1614), pintor manierista español considerado el primer gran genio de la pintura española.

iglesia toledana de Santo Domingo el Antiguo. Por lo tanto, puede hablarse de una de las últimas escenas pintadas por el cretense.

La escena se desarrolla en dos zonas superpuestas, uniendo perfectamente las atmósferas celestial y terrenal. Superpuesta es también la perspectiva al eliminar la profundidad, aunque detrás de la Virgen coloque una superficie arquitectónica abovedada. El Niño, como ocurre en la pintura veneciana, es el foco de luz de donde parte el haz luminoso que alumbra a todos los personajes. Es una luz fuerte y clara, ya empleada antes por el artista, que matiza los colores como ocurre con las túnicas de la Virgen o de San José. Las figuras son gigantescas, sobre todo el pastor arrodillado en primer término. Junto a él hay una mancha blanca que, observada con atención, resulta ser el Agnus Dei<sup>234</sup>.

Los tonos eléctricos empleados demuestran el gusto por unos nuevos colores inspirados en el Manierismo. La pincelada es totalmente suelta y los saltos de perspectiva que utiliza hace que se rompa con la unidad espacial. Por eso, El Greco será de gran importancia para los artistas de fines del siglo XIX.

Scully utiliza la misma gama de colores que el Greco, en esta pintura, múltiples tonalidades de grises, naranjas, verdes vejiga, amarillos, rojos y rosados muy matizados. Además Scully estructura la obra en distintos bloques (insets), de diverso tamaño, queriendo simbolizar, a cada uno de los distintos personajes que aparecen en la obra del Greco. Cabe destacar que ambas pinturas son de tamaño

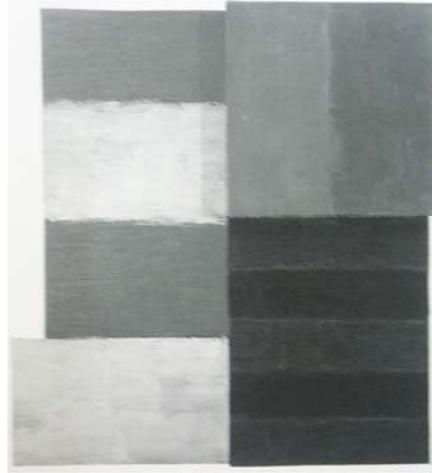
---

<sup>234</sup> El nombre Agnus Dei ha sido dado a ciertos discos de cera con la figura impresa de un cordero y bendecidas en una ceremonia especial por El Santo Papa. Estos discos son redondos o algunas veces ovalados. El cordero generalmente sostiene una cruz o una bandera, otras veces llevan figuras de santos o el nombre y el escudo de armas del Papa está frecuentemente impreso en el reverso.

similar, bastante grandes: 329 x 180 cm. la del Greco, y 274,3 x 374,4 cm.



426. Van Dongen. *Retrato de Madame Jasmy Alvin*, 1925.



427. Scully. *Something for Van Dongen*, 1987.

***Something for Van Dongen***, es un homenaje a Kees Van Dongen (1887-1968). Pintor francés de origen holandés. Se instaló en Francia en 1897, donde recibió la influencia de la pintura de Gauguin y de los simbolistas. Formó parte en 1905 del primer grupo de fauvistas, con los que expuso en el Salón de Otoño. Sus colores, especialmente intensos, así como sus temas, acercan el fauvismo al expresionismo alemán. Tras la II Guerra Mundial, recibió numerosos encargos. La forma de mostrar la ambición por el poder y el dinero en sus retratos trasluce la agudeza e incluso, en algunas ocasiones, la crueldad de su mirada de moralista (*Retrato de Madame Jasmy Alvin*, 1935).

***Narcissus***, inspirada, naturalmente, en el mito de Narciso, que encontró el reflejo del yo en el otro yo \_el yo reflejado\_ lo que representa, de algún modo, el principio de nuestra capacidad de mirar hacia nosotros mismos en una forma doble. Y una cita ineludible al

cuadro del mismo nombre de Caravaggio<sup>235</sup>. Esta pintura, es una pintura muy romántica y a la vez una obra físicamente agresiva.



428. Caravaggio. *Narcissus*, 1598-99.



429. Scully. *Narcissus*, 1984.

El cuadro, de grandes dimensiones tiene también una sección que se proyecta hacia fuera. La parte superior tiene más peso que la inferior, lo que incrementa la sensación de pesadez, y eso a pesar de que, desde un punto de vista temático, la obra se refiere, de alguna manera, al agua y al reflejo. Está pintada en azul y rojo y evitando colores definidos. A pesar de ese color incierto, la forma de pintar de Scully está llena de emoción, lo que no impide que la pintura posea una enorme solidez, pero una solidez que queda minada por la naturaleza repetitiva de los trazos, de las franjas. Esta obra explora también el tema de la intimidad, ya que el pequeño inserto, que está

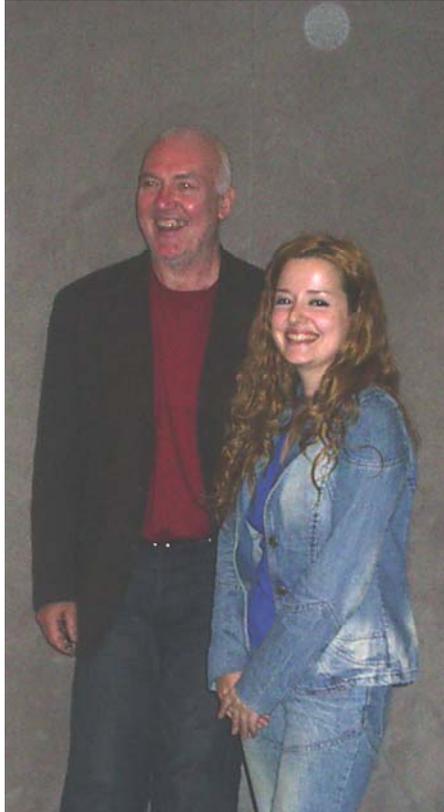
---

<sup>235</sup> El Caravaggio, (Michelangelo Merisi) 1573-1610. Nació en Caravaggio, Lombardía, Italia. Pintor naturalista de estilo Barroco. Introdujo en sus trabajos la técnica del claro oscuro, que establece un gran dramatismo en la escena. Su forma de pintar agregó nueva vida al antiguo manierismo romano, para ello acentuó la simplicidad y el realismo, cosas que aplicó con mucha devoción en sus pinturas religiosas. Sus cuadros denotan la influencia del maestro Miguel Ángel.

pintado en forma diferente, más plana, menos física, exige al espectador acercarse al cuadro.







430. Sean Scully y Carolina Maestro.  
Conferencia IVAM (04-05-2004).

#### 4.- ENTREVISTAS.

**Con motivo de la conferencia realizada por Sean Scully el 4 de Mayo de 2004, en el Museo Valenciano de Arte Moderno (IVAM), tuvimos la ocasión de entrevistarle personalmente. En esta entrevista planteamos diversas cuestiones, sobre su método de trabajo, la opinión que merece su propia obra pictórica y el arte en general.**

**C.M. (Carolina Maestro): - ¿Trabajas con una idea predeterminada?**

S.S. (Sean Scully): Muchas veces sí, porque leo algún libro o veo alguna cosa que me inspira una idea. Otras comienzo el cuadro, y mientras lo hago mi imaginación se dispara, un color sugiere otro; una forma sugiere otra, y así... También cuando trabajo con acuarelas, a veces me sirven para practicar variantes compositivas de un mismo cuadro o idea.

**C.M.: - ¿Cuanto tiempo te lleva realizar una obra?**

S.S.: Bueno, eso es muy relativo, hay obras que pueden hacerse en una hora, y otras que me llevan meses, incluso años. Está claro que los pasteles y acuarelas son más rápidos, son más espontáneos, más que nada por el procedimiento. Eso no me ocurre con los óleos. A veces veo cuadros pintados años antes, y los pinto de nuevo, una y otra vez, hasta que me gustan. Porque a veces un cuadro se ve en un determinado momento, y cuando pasa el tiempo es distinto.

**C.M.: - ¿Porqué es la geometría la base de tus composiciones?**

S.S.: Porqué las formas geométricas son las formas básicas, todo el mundo entiende lo que es una línea, un cuadrado. Son formas elementales, y mi obra trata sobre ellas. Mi obra se basa en repeticiones de elementos. Creo que para mi la simetría pura no tiene ningún interés, porque es pasiva, no creo que sirva para mucho, la verdad. Mis cuadros no están hechos solamente para mirarlos o apreciarlos, sino para que transmitan fuerza a quien los mira.

C.M.: - ¿Qué tipo de soportes utilizas más con respecto a los materiales: tela, madera, cartón, papel, etc.?

S.S.: Utilizo más el papel y el lienzo. Pero cada medio tiene una posibilidad propia. Por ejemplo, en la acuarela es posible evitar el problema del cuerpo. La acuarela para mi es la ausencia del mundo físico. Es más fácil llegar a algo metafísico con el papel, porque simplemente se usa la luz que ya posee el papel. Es un material sin peso, sólo luz y color.

Con el óleo utilizo lienzos, porque es más pesado y su aspecto es más real, con más tacto y textura.

Con los pasteles, utilizo también el papel, y aquí sin embargo, por su suciedad, es más físico. Es un material de la tierra.

Cada tipo de trabajo tiene diversas posibilidades. Hay que encontrar el secreto y la posibilidad en cada medio para dotar de diversas dimensiones al material de trabajo, desarrollar una relación física con la materia.

Cuando se trabaja con distintos medios lo que hay que hacer es encontrar su cualidad propia.

C.M.: - ¿Porqué dípticos y trípticos?

S.S.: Para mi la idea de división está presente en el ser humano, y eso también quiero reflejarlo en mis cuadros. Los dípticos son algo así como seres divididos en dos, porque el ser, la unidad está formada por partes disonantes al igual que cada individuo.

Los trípticos, son divisiones dentro de divisiones, pero es lo mismo, es la misma idea.

**C.M.:** - ¿Porqué utilizas más el óleo que el acrílico?

S.S.: Lo utilizo porque es más corpóreo, me ayuda a expresar mejor la textura orgánica de las obras, es más “imperfecto” y da matices que el acrílico jamás puede dar. Antes utilizaba el acrílico porque mis cuadros pedían rigidez, y sobriedad estructural, las líneas eran cortantes y nítidas, mientras que en mis obras más recientes, los bordes son imprecisos e “imperfectos” también. El óleo da a mis cuadros un aspecto orgánico, vivo.

**C.M.:** - ¿Consideras que tu obra actual guarda alguna vinculación con la de tus comienzos?

S.S.: Lo único de mi obra actual que guarda relación con la de mis comienzos es la base geométrica. Pero los elementos estructurales han cambiado de formato, de textura, de material. Porque mi punto de vista evolucionó hacia otro lado. Las obras de los años setenta, pretendían mostrar el rigor estructural, el procedimiento y la técnica. Pero algo dentro de mí hervía, un sentimiento de insumisión, de rebeldía ante lo recto, las estructuras de horizontales y verticales se volvieron flexibles. Quería dar algo cálido a mis cuadros, algo humano, en lugar de homogeneidad, complejidad; en lugar de superficies cerradas, superficies abiertas; en lugar de líneas rectas que dividen, bordes difusos, vaporosos.

Porque lo humano está lleno de contradicciones, no es perfecto, existe una relación entre lo opuesto, y creo que llegará el día en que lo disonante se apreciará como lo armónico, lo clásico.

**C.M.:** - ¿De qué modo Nueva York influyó en tu obra?

S.S.: Influyó en todos los sentidos, mi obra pasaba en esos años por una transformación, y Nueva York, contribuyó en gran medida a que en mis cuadros se reflejara una especie de dualidad, entre Europa y

América. Dualidad también en el sentido de que los trabajos tratan de las contradicciones, lo negativo y lo positivo.

C.M.: - ¿Pretendes que tus cuadros expresen sentimientos? ¿Qué tipo de sentimientos?

S.S.: Me gustaría que expresaran sentimientos, que hablaran, que trasmitiesen fuerza. Porque en general, hay una especie de incapacidad en la abstracción para expresar sentimientos, pretendo transformar la abstracción, darle un sentido más vital, más humano, quizás más que sentimientos expreso atmósferas, atmósferas de realidad. Además cuando pinto un cuadro también expreso mi estado emocional. Pero aplicar una pincelada y pretender que transmita emociones es algo desesperado, si transmite emociones mejor, si no, no pasa nada.

Creo que mis obras son melancólicas, pero también apasionadas, a veces agresivas, otras alegres..., bueno nunca son del todo alegres, hablan de la esperanza. Pero, de todas maneras los sentimientos que expresen serán distintos en cada espectador, en cada momento.

C.M.: - Respecto a los títulos de tus cuadros veo que hacen referencia a obras literarias, musicales, trabajos de otros artistas y personas. Cuando tus títulos se refieren a personas, ¿podrían ser considerados como retratos?

S.S.: Por supuesto tengo el deseo de pintar un retrato, pero en mis cuadros se trata de una dedicatoria, un recuerdo, un homenaje y una obra de afecto. Viene de un deseo particular de superar al tiempo y luchar ante nuestra mortalidad... Pero cada persona tiene un espíritu o una personalidad distinta, y por supuesto la obra debe de cualquier manera, representar algo de la cualidad de esa persona. Esa es mi intención.

Si por ejemplo vemos el cuadro *Molloy*, es un cuadro agresivo, y la historia de Molloy es la historia de un loco por Becket, es una

historia muy agresiva, el carácter de Molloy es agresivo y la pintura también lo es.

Pero si cogemos un cuadro llamado Lucía, es muy distinto, es muy tierno, un cuadro para una mujer, pero es una mujer que no conozco. Es una mujer que existe en una pintura de Caravaggio.

**C.M.:** - Respecto a los colores que utilizas ¿crees que responden más a valores simbólicos o a valores emocionales?

**S.S.:** Los colores que utilizo en mis cuadros, son simbólicos, sí, el amarillo por ejemplo es para mí el color de la locura y del sexo, los marrones, los negros, y los rojos y ocre, son para mí colores más físicos, de cuerpo, porque aluden, a la tierra, al polvo, a la piedra.

**C.M.:** - Entonces ¿crees que existen en tu obra referencias a la naturaleza en cuanto a calidades de color y textura?

**S.S.:** Si claro, la materia orgánica es pesada, en cuanto a la corporeidad, pero sin embargo, los azules son algo completamente distinto, porque hacen referencia al cielo, al agua, son elementos que reflejan la luz y no el peso. Y las texturas, son algo que pretendo emparentar con la naturaleza, quiero realizar una pintura táctil, sensible y “humana”, porque lo humano existe en la naturaleza.

**C.M.:** - ¿Cuándo se da por terminada una obra?

**S.S.:** Creo que eso es difícil de saber, pero se sabe. Hay obras que se dan por terminadas en unas horas, en unos días, y otras nunca. Porque un cuadro nunca está cerrado. Debe ser una estructura abierta.

**C.M.:** - ¿Te consideras un artista independiente?

**S.S.:** Todo artista quisiera ser independiente, pero siempre llega alguien que te encasilla en un movimiento, o un estilo determinado.

**C.M.:** - ¿Qué influencias de otros artistas crees que has tenido?

**S.S.:** Como he dicho en múltiples ocasiones, si se habla de Matisse, de Mondrian y de Rothko, también se habla de mi obra.

Pero Rothko tuvo una gran influencia para mí, podía coger lo grandioso y llenarlo de una profunda emoción, con los métodos más reducidos y elementales. Yo pretendo hacer eso en mi obra.

Pero también Jasper Johns, Morandi, Cézanne, Monet... Johns me parece muy interesante, hizo algo en lo que yo siempre he estado interesado, y en lo que, en cierto modo se basa mi obra. Las banderas y las pinturas de rayas que se entrecruzan son fabulosas, recuerdan a Cézanne y a su sentido de estructurar la superficie. Pero no me interesa en absoluto el Pop Art. Para mi existen dos tendencias, Duchamp por un lado y Matisse, Mondrian, y Rothko por otro, y yo estoy en este lado.

**C.M.:** - ¿Y pintores españoles?

**S.S.:** Sí, mi favorito es Velázquez. De Velázquez me gusta esa contención apasionada, hay algo brutal y al mismo tiempo refinado en sus cuadros. Refleja la condición humana del peso, la fisicidad del mundo y la elevada idea que tenemos de nosotros mismos. El color es delicado y también sombrío. En sus cuadros hay luz, pero a veces está casi enterrado por la potencia de la pincelada. No es una luz tranquila y deliciosa, sino brutal y realista que confiere cierta nobleza. Pero también Goya con sus pinturas negras, o Ribera.

En mis obras el uso del negro es habitual, aparece en casi todos mis cuadros. Es una relación muy fuerte el uso del negro, el uso de la materia; la superficie de la pintura española es muy profunda y podría decirse que brutal.

**C.M.:** - ¿Piensas que has podido influir a otros artistas con tu obra?

**S.S.:** Puede que sí, a mi me gustaría, eso querría decir que puedo transmitir algo a los demás por medio de mis trabajos. Al igual que los pintores que me han influido a mi. Creo que todo lo que hay a nuestro alrededor es influyente.

**C.M.:** - ¿Qué pasa hoy en el mundo del arte? ¿Y en arte abstracto?  
¿Cual es la actitud del artista?

S.S.: Creo que el mundo del arte está vivo, pero escondido, habría que sacarlo a la sociedad mucho más, enseñarlo, tocarlo. El arte abstracto sigue siendo para mí el punto cero de la pintura, y el artista que se basa en el procedimiento debe demostrar que el modo en el que se realiza o pinta un cuadro, es quizás más importante que el tema.

De todas maneras, pretendo decir muchas cosas con mis cuadros. Mi obra se basa en estructuras que expresan la naturaleza humana y el deseo de penetrar en esas estructuras básicas. Y creo que el artista debe actuar como un comunicador de esa naturaleza humana. Es la unión entre sentimiento y acción. Y en una época de tanta estridencia informativa en la que vivimos, creo que es fundamental poder tener acceso a un lugar que es libre, el cuadro, la pintura. Pienso que la responsabilidad del pintor es hacer algo claro y consistente, pero que sea también abierto.

**La siguiente entrevista es inédita en España, ha sido traducida por nosotros; está realizada por Eric Davis, Journal of Contemporary Art, Nueva York, en 1998.**

**R. Eric Davis: -¿Por qué haces arte?**

Sean Scully: Creo que quería hacer algo en mi vida fuera de lo corriente, que no fuera lo de siempre. No podía soportar vivir mi vida como una persona normal, es decir, convencional. Si tuviese que escoger entre vivir en una zona residencial o estar muerto, preferiría estar muerto. Eso significa que iba a hacer algo en mi vida que se

saliese de lo normal. Sólo se trata de eso. Podría haber hecho un sinfín de cosas diferentes. Cuando era joven era muy político. Hablábamos de eso la otra noche. No creo que realmente exista el arte político. Lo que ocurre es que el arte está politizado. O te dedicas a la política o te dedicas a otra cosa. A mí no me interesaba hacer política mientras fuera un artista. Además, provenía de familia irlandesa y empezaba mi vida como emigrante. Iba a un colegio de monjas, del que me expulsaron porque mis padres tuvieron una discusión con ellas. Me metieron en un colegio público, que estaba lleno de vacío y violencia. En otras palabras, me trasladé de algo exótico y complicado, lleno de misterio, con la creencia en otra realidad (que no podíamos ver, que sólo podíamos imaginar) a algo que se trataba exactamente y sólo de lo que podías ver. Lo que podías imaginarte (no importaba para nada), Descubrí su banalidad aplastante y el impacto fue profundamente molesto. Creo que en ese momento, y después de todo esto, en aquella joven etapa de mi vida, decidí que sería artista.

Davis: ¿Fue lo más fuera de lo corriente lo que hiciste o lo más aventurero?

Scully: Fue lo más aventurero, de alguna manera lo más arriesgado, lo más incierto, y, potencialmente, lo más profundo que podía hacer.

Davis: Lo más vital.

Scully: Sí, lo más vital, es una buena manera de definirlo. Ya que mi trabajo realmente se basa en una especie de idealismo y romanticismo con belleza, forma, y profundidad a la vez.

Davis: Parece que ahora la belleza en el arte es un aspecto peyorativo. Durante los tres últimos siglos ha habido diferentes ideas sobre la belleza en el arte. A finales del siglo XVIII el concepto de belleza atendía a la respuesta directa y personal. Al final del siglo XIX la opinión era que, en mayor o menor medida, la belleza se relacionaba únicamente con creencias y juicios morales, sin

independencia de otros valores. Ahora, al final del siglo XX parece que la belleza no importa. ¿Todavía es importante la belleza? ¿Tendrá una oportunidad en el próximo siglo?

Scully: Belleza es una palabra que hemos inventado nosotros. La hemos inventado a partir de la necesidad. Por eso, creo que es lógico pensar que seguiremos necesitando utilizar esa palabra en el futuro. No creo realmente en ese tipo de rupturas. No creo que las cosas cambien tanto. La diferencia entre el siglo dieciocho y el diecinueve es notable en algunos aspectos, sin embargo hay muchas cosas que permanecen entre el orden del clasicismo del siglo dieciocho y el romanticismo, o lo que sería discutible, el orden romántico del siglo diecinueve. Hay ciertas características que perviven en el arte. A finales del siglo veinte estamos atravesando una fase, durante esta década, donde forma y belleza parecen no congeniar demasiado bien. Sin embargo, es interesante recordar que hace tan solo diez años estábamos saturados de todo, salvo de cierto tipo de pintura emotiva. Mira como ha cambiado todo. Puede volver a cambiar, y está ocurriendo. Estoy seguro de que ocurrirá.

Puede que la llegada del fin de siglo quizás tenga que ver con una especie de cierre, demolición, quizás el tipo de histeria que acompaña a toda clausura. Es casi como si el barco del siglo veinte estuviese a punto de hundirse y todo el mundo luchase tratando de ver de qué se desprenden y cómo van a poder liberarse. Pronto comenzará el siglo veintiuno y entonces querrán volver a construir de nuevo, eso es lo que a mí me interesa. Me interesa hacer algo positivo. En tiempos de crisis, y ahora estamos en un momento de cierta crisis en cuanto al tipo de arte que me interesa, siempre llega sólo a una pocas personas. Especialmente en arte llega sólo a aquellas personas que están preparadas para luchar por algo y demostrar lo que quieren. Desde luego, es difícil predecir lo que va a ocurrir, cual será el resultado de este debate. Simplemente, no me puedo creer que los

seres humanos puedan deshacerse su deseo y necesidad de algo que es sublime, que los transporta, que los aísla en el tiempo, que los saca de la banalidad del mundo cotidiano. Realmente no puedo pensar que eso vaya a ocurrir, porque hacer algo es tremendamente poderoso en sí y por sí mismo. Incluso antes de llegar al momento en que juzgamos su valor, el hecho de que alguien haya superado todas las dificultades para lograr hacer algo es ya muy conmovedor.

Davis: ¿En qué momento algo se convierte en bello? ¿Ocurre sólo cuando el “verdadero arte” emerge o es sencillamente un efecto de la creación, del proceso de creación?

Scully: Creo que es muy difícil definir qué es lo que lo otorga. Hubo una época en que la gente pensaba que ciertas formas relacionadas con la “S” conferían belleza. El serpentina río de Londres se basa en ese principio y se puede encontrar esa forma en pinturas, o escuchar a gente hablando de pintura en busca de esa forma. No creo que se pueda definir así. Tampoco estoy seguro si creo en las “escuelas”. Soy realmente un individualista. Para la mí la cuestión es si algo me mueve, me involucra o no. Si algo me mueve, me captura, lo encuentro bello. Para mí el término bello no es peyorativo, es siempre afirmativo. Si yo digo que lo encuentro muy convincente, incluso si es feo, lo he hecho con tal autenticidad y convicción y es finalmente persuasivo, se convierte en bello. Dicho de otra forma, no creo que la belleza sea simplemente una cuestión estética. Puede no empezar bien y redefinirse. Puede ser algo que no hayas visto nunca antes, puede ser algo que crees haber visto antes, como mi obra, que se presenta con otra vida.

Davis: Así que en realidad no hay un canon de belleza.

Scully: No, ya no existe un canon. Ya no existe una forma de definirla. Ya no existe la posibilidad de elaborar un tratado para decir a priori que es la belleza, no estamos en esa época. Creo que estamos en una época donde existen muchas opciones abiertas diferentes. Más o

menos, todo es posible en arte. Ya no existen las barreras. Todo esto ocurre en conjunto, por supuesto, como parte de una parcela de la cultura. Lo único que –para mí- hace que yo piense que algo es conmovedor o profundo o necesario o bello, que es todo más o menos lo mismo para mí, o no lo piense, es si me resulta convincente. Y eso al final llega al carácter de la persona que lo hace, no al estilo en que está hecho. No creo que eso funcione ya. Yo puedo estar muy convencido con un cuadro de Lucian Freud y muy poco convencido con un cuadro de Eric Fischl, aunque ambas sean de alguna manera pinturas figurativas expresionistas. Una tiene como una fuerza detrás, una furia moral y una resistencia que encuentro interesante. La otra está solo llena de aquiescencia y complicidad. Aun cuando parecen similares superficialmente, tienen en mí un efecto enteramente diferente. Podría decir lo mismo de muchos pintores abstractos.

Davis: Entonces la belleza juega un papel importante a la hora de determinar el valor del arte.

Scully: En efecto.

Davis: ¿Juega ahora un papel menos importante que antes?

Scully: No, yo creo que juega un papel extraordinariamente importante. Creo que juega un papel fundamental. Cuando miro, por ejemplo, la obra de Bill Viola sobre la muerte, la encuentro extraordinariamente bella. Por supuesto que es un tema triste, pero está tratado con tal sensibilidad que nos ennoblece. Es hermosa en sí misma. Por eso digo que no se trata solo del aspecto estético. La cuestión es si algo es, a mi entender, humanísticamente convincente. Eso es para mí un factor muy importante. Pienso que lo que necesitamos es una extraordinaria afirmación humanística hecha por individuos, y esa es nuestra gran necesidad en estos momentos. Todo, lo que pudo ser codificado -como digamos en tiempos de Clement Greenberg-, se ha desarticulado. Lo único que puede conseguir articularlo de nuevo es la acción individual extrema. Por

ese motivo me encuentro tan cómodo en estos tiempos, porque yo soy muy individualista. De alguna manera, es mi tiempo. Es el momento perfecto. Yo creo que soy una buena persona para tener cerca en un naufragio, en el sentido de que la cultura ha encallado. El barco de la cultura se ha chocado contra un banco de arena, se ha estrellado. Lo que ahora está saliendo de Londres, por ejemplo... - puedo describirlo en pocas palabras- la gente que habla del 'Brit Pack' siempre dice que este nombre debería ser sustituido por 'Shit Pack,' ("lote de mierda"). Es aprovechado, superficial, oportunista, enterado, lacónico, sarcástico, burlón, todo lo que no me gusta; lleno de cinismo y oportunismo. Trabajan en grupo, que es otra cosa que no me gusta. Así que me alegro de resistirme como individuo sin sentirme superado.

**Davis:** ¿No hay identidad individual en tipo de obra por la cohesión de sus individuos como grupo?

**Scully:** Exactamente. Es un "pack" lo que se vende.

**Davis:** En ese caso, ¿es que los artistas han ido demasiado lejos?

**Scully:** Cuando dices "demasiado lejos" no sé exactamente lo que quieres decir.

**Davis:** Gente como Damien Hirst, ¿es lo que él está haciendo en nombre del arte, o eso asume otra identidad?

**Scully:** En fin, muchos de estos aprendieron bien la lección de Andy Warhol. Andy Warhol no es un artista cuyo trabajo me guste. De algún modo, Andy Warhol fue el artista visual equivalente al actor del método que se convierte en el sujeto. Yo hago lo mismo. Mi trabajo se fundamenta en la inmersión. Estoy inmerso en un conjunto muy diferente de parámetros y aspiraciones. Yo asumo la historia del arte, estoy inmerso en ella, e inmerso en lo que hago. Soy lo que hago, es decir, no hay diferencia. Él también lo fue, él fue realmente un televisor, o un póster. Tenía tanta profundidad como un póster. Hablar de él como una persona profunda es ridículo. Sin embargo, se podría

discutir que fue profundo en su vacío, y estaba profundamente vinculado a algo en la cultura que ahuyenta toda alegría y toda esperanza. Él estaba profundamente vinculado a la deshumanización de la cultura y la encarnó, y realmente se convirtió en parte de ella.

Él fue como una señal luminosa que no dice nada excepto: "quiero ser famoso." Su vacío es asombroso. El caso es que el vacío y su artimaña han seducido a muchos otros artistas que lo han seguido. En ese sentido, es como Duchamp. Duchamp dio la posibilidad a la gente que no podía competir con los Van Goghs de este mundo, los Matisses, los Brancusis, y otros grandes maestros, les facilitó el acceso al juego. Andy Warhol parafraseó esta posibilidad en los años sesenta y posibilitó el acceso a gente que entendía los mecanismos de los medios de comunicación y el mundo de la publicidad, y a aquellos cuya única ambición era alcanzar la fama, conseguirla. Él ofreció un modelo sobre el que fundamentar sus acciones. Hizo posible para toda una generación, y muchas generaciones de artistas que le han seguido, ser aliviados de la carga, del peso de la creación del arte. Para mí es el peso de la creación del arte lo que lo hace tan interesante. Soy el polo opuesto a Warhol.

Davis: Para Warhol y la generación actual de artistas británicos se trata más del producto que del proceso, mientras que para ti es ambos, proceso y producto.

Scully: Es proceso y producto en relación al peso y la continuidad de la historia. Es una enorme carga que asumir, pero es una carga interesante y que puede hacer a nuestra cultura tan interesante. Tratar de hacer cultura donde la gente está desvinculada de su historia es, además de poco gratificante, potencialmente peligroso. Es como no saber nada del Partenón, nada sobre el nacimiento de la Democracia, no saber nada de la Edad de la Razón, no saber nada de la Revolución Industrial, ni saber nada del Holocausto. Eso conduce a un vida vacía y a una cultura vacía. Creo que ni siquiera

les preocupa demasiado el producto. Lo que les importa es el efecto que algo puede tener, y sólo eso. Es una forma natural y desenfadada del capitalismo. Es pura explotación. Para dar un ejemplo, que es exactamente equivalente en el sentido político, es como sacar el máximo provecho posible de la selva tropical. Sin tener ni idea de lo que ocurrió antes ni de lo que podría ocurrir después, es como hacer arte que no tiene sentido sobre sus consecuencias. No es solo cuestión de su relación con la historia; estoy hablando de la historia como algo que va a seguir existiendo en el futuro. Habrá más historia en el futuro. Lo que hacen esos chavales es tratar de hacer toda una carrera en cinco años. Eso es puro capitalismo.

Davis: ¿Quién tiene la culpa de esto? ¿Deberíamos culpar al artista por hacerlo y conformarse con eso, o al espectador y receptor por propagar el mito?

Scully: Lo que creo es que uno de los problemas de la democracia, lo cual estaríamos de todos de acuerdo en que es generalmente bueno, es que se necesita más arte para llegar a más gente más fácilmente. Ahora bien, eso encamina hacia la imposibilidad de conservar su extraordinaria inscripción en la cultura, o su extraordinario lugar. Con una verdadera democratización del arte no se pueden tener increíblemente auténticas obras de arte porque la demanda es enorme y la maquinaria para producirlas es gigantesca. Hay muchas salas de arte en el mundo actual, hay mucha gente recorriéndolas tratando de rellenarlas con algo que llame la atención, sin ninguna consideración sobre si seguirán siendo interesantes dentro de seis meses, no te digo dentro de sesenta años. Así que lo que hay es un peligroso eje que se desarrolla entre la popularización de la cultura, lo que se llama la Cultura Pop, y cómo se puede llegar al mundo del arte y formar parte de la gran estructura del arte. Si eso ocurre, como está ocurriendo en Inglaterra por muchos motivos, por concretar un ejemplo, no hay un verdadero apoyo al arte. No lo hay. No se están

haciendo colecciones en Inglaterra. No se están construyendo museos. Es solo imagen. Es una estafa; es una campaña publicitaria. No hay nada detrás. Es como un catálogo para pedir por mail o una imagen en una pantalla de televisión, no hay nada detrás. Ese es uno de los motivos por los que el arte ha corrido esa suerte en Inglaterra. De algún modo, esa es la única manera en que podría ocurrir. Si no tienes una estructura de museos, una estructura de museos realmente auténtica en el sentido nacional, esa energía tiene que ir a parar a algún sitio. Se ha convertido simplemente en una imagen del arte y de la cultura del arte. De hecho es virtual. Londres es una gran ciudad que es un gran póster para el país. Londres es más grande que Inglaterra. Creo que se tienen diferentes problemas en los diferentes países. Yo viajo mucho. Así que tengo una gran experiencia en ese sentido. Me da la sensación de que en Alemania, en España y en Italia la situación es muy diferente a la de Inglaterra, o la de Londres y Nueva York. Veo una gran relación entre Londres y Nueva York, pero no veo esa relación entre Londres y los Estados Unidos. Creo que los Estados Unidos albergan una gran resistencia porque la cultura es diferente y se basa en un tejido más auténtico que puede, de hecho, respaldar y apoyar económicamente, y físicamente, un lugar como Nueva York. Los Estados Unidos son un país con una base de recursos mucho mayor para empezar, una base industrial mucho mayor, una base natural mucho mayor, y pueden respaldarlo y apoyarlo. Aquí se están construyendo museos. Como sabemos, estamos ahora en uno de los que está siendo ampliado. Se cree en el arte. Hay bastante gente para apoyarlo. Es una situación muy diferente.

Davis: ¿Cómo de fácil debería ser el arte? ¿Cuánto se necesitaría aportarle para que gane comprensión? ¿Necesitamos saber sobre su creación, su historia? Mi sensación es que lo que necesitamos ahora

es muy diferente de lo que necesitábamos hace diez años; que el espectador ha de ser más sofisticado.

Scully: Creo que eso es cierto. Probablemente hay mucha más manipulación ahora, lo cual va en detrimento del espectador. El espectador, en colaboración con el arte dominante, está siendo atacado, y en cierto modo desacreditado para opinar. El espectador está siendo bombardeado y convertido en una especie de sujeto-objeto pasivo. Como espectador tienes que ser más agresivo y tienes que contraatacar. De hecho tienes que defender tu terreno en la plaza, donde anteriormente, no lo has hecho. El espectador no puede llegar a un museo con tal confianza como podía hacerlo antes. Los valores del mundo de la publicidad, del mundo de los medios virtuales, del mundo de los ataques se han infiltrado en la calidad de la personalidad humana. Se están confabulando. Se están utilizando las mismas técnicas, porque han demostrado tener éxito en el mundo de la publicidad y de las imágenes en movimiento, de cierto tipo, donde los efectos especiales y la violencia están a la orden del día, atropellando cualquier otra cosa que sea más reflexiva y profunda. Esas películas, las que son más reflexivas y profundas, y bellas a veces, por lo general ganan premios, pero a duras penas alguien las vuelve a ver. Así que ahora el espectador tiene que luchar por su propio humanismo en un área en la que antes no era necesario; lo que es bastante devastador tener que admitir. El arte ya no ofrece el refugio que solía ofrecer. Puede hacerlo, pero tienes que luchar más para conseguirlo porque el enemigo está ya dentro de su territorio.

Davis: Entonces, la respuesta del espectador es incluso más importante que antes.

Scully: Con la llegada de las vanguardias, subieron las apuestas. Lo que ocurrió, como todos sabemos claramente, es que al principio del siglo veinte llegó André Breton haciendo poemas mientras lanzaba palabras por el aire que te caían por encima. O Ad Reinhardt

diciendo: bien ¿tú qué eres? Ahora, los mecanismos del mundo de la avaricia y la explotación han contaminado el arte. Por eso es Warhol una figura tan interesantemente negativa.

Davis: ¿Arruinó Warhol el arte?

Scully: No, no creo que Warhol arruinara el arte porque no lo considero tan importante. Tienes que ser muy importante para poder arruinar el arte.

Davis: ¿Aun cuando él estaba tan convencido de llevar lo cotidiano, lo comercial al reino del arte, que nosotros ahora -según parece- juzgamos las cosas sólo como relevantes a partir de la respuesta inmediata del público? Yo creo que ese arte está atrapado por el sentido la comercialidad y de la inmediatez. Es todo pedacitos y fragmentos de sonidos y efectos especiales. Se ha convertido en algo muy comercial.

Scully: Vale, es que todo ha salido de la publicidad y las técnicas de la publicidad.

Davis: Que es lo que él cogió y con lo que funcionó.

Scully: Sí, pero antes que él tuvimos los artistas dadaístas, que eran todos unos estafadores. No sólo Duchamp. André Breton tuvo una gran influencia. Ciertamente trataron de derribar la casa del arte. Para ser totalmente sincero, no existe lugar en el mundo donde esa gente pudiera convivir con Picasso, Matisse, o Miró; no podrían estar en una misma sala. Tuvieron que inventar otro juego. Tuvieron que hacerse estafadores. Ellos inventaron la forma de ser simplemente famosos. Es la clave de la cuestión, ser simplemente famoso, sin ningún esfuerzo. El nombre de André Breton es enorme en comparación con lo que nos dejó. Es tan grande como el nombre de Brancusi, que nos dejó una magnífica obra. Ese es ahora el mecanismo de trabajo, como puedes ver. Uno dejó algo bastante insignificante, el otro dejó algo irreversiblemente importante. Pero, sin embargo, sus nombres son tan famosos el uno como el otro. Eso es muy interesante. Es

parecido a la diferencia entre algo que es sólido y algo que está inflado y ambos tienen el mismo tamaño. Aunque, uno tiene una densidad que el otro no tiene.

Davis: La diferencia entre una de las columnas de piedra de Brancusi y uno de los almohadones flotantes de Warhol; una tiene sustancia y la otra está llena de aire caliente.

Scully: Sí, sí, sólo está llena de aire caliente.

Davis: ¿Tiene el arte la obligación de informar sobre asuntos sociales? ¿Tiene una responsabilidad moral o social?

Scully: No, no de esa manera. Si tú quieres informar sobre asuntos sociales, deberías defenderlos en una plataforma adecuada para asuntos sociales. Ese es el medio y no creo que tenga nada que ver con el arte. Esa no es la misión del arte. Uno puede decir, por ejemplo, que cierto arte tiene un carácter moral, una especie de moralidad. Pero no está hablando específicamente de asuntos morales. Es perfectamente acertado, no superior moralmente, sino acertado. Lo cual también podría llamarse belleza, dependiendo de su nivel de acierto.

Davis: ¿Imagina que estamos a principios de los años sesenta otra vez? ¿Pertenece a la corriente dominante?

Scully: Bien, depende de a lo que llames corriente dominante, porque cada uno tenemos diferentes opiniones sobre eso. Yo creo otros son la corriente dominante.

Davis: ¿Por su capitalismo?

Scully: Sí, y por el tipo de esmero, la forma en que todo se comercializa. Es una verdadera conspiración que se trata de dinero, técnicas de publicidad, de compra y venta de obras, utilizando las casas de subastas para subir sus precios, el abuso de instituciones menores para mostrarlas. Eso es lo que yo creo que es la corriente predominante. Lo que yo hago trato de hacerlo como individuo. Tengo amigos y otros artistas a los que admiro, así que me siento apoyado

por mucha gente, no cabe duda. Estoy también respaldado por muchos museos. Así que podrían decir como estás respaldado por todos estos museos, eres de los de la corriente dominante. Al final, lo que realmente importa son los valores en los que crees, o para decirlo de otra manera, como lo decías tú antes, ¿cuál es el deseo? ¿Qué persigue ese deseo?

Ahora, para hablar de algo más positivo, en lugar de estar hablando de influencias negativas, como Warhol, hablemos de Rothko. Rothko obviamente satisface otro deseo en la cultura, el deseo de la belleza y un sentido de la espiritualidad y del drama trágico precario. Y Ad Reinhardt satisface otro tipo de deseo. Sam Hunter, el historiador de arte, una vez me dijo que había sido gran defensor de los Expresionistas Abstractos, pero cuando llegaron los Artistas Pop él los apoyó. Él iba un día caminando por la calle y se encontró a Rothko y Rothko se resistió a ser amable con él y se enfadó y le dijo que había traicionado todo por lo que habían estado luchando para transformar el arte Americano.

[Davis: Trascendental . . .](#)

Scully: Sí, trascendental . . . tanto que podría ponerse junto a los pintores italianos del quattrocento. Sam Hunter no pudo comprender su enfado y me estaba hablando de eso cuando de pronto dijo “Sabes, siempre tienes que ir con lo nuevo”. Como crítico, hay un ejemplo de alguien, quien como Warhol no ofrece resistencia. Lo puedes poner boca arriba sin ninguna consecuencia y él colaborará. Para mí, eso es un poco como vivir en Francia en 1940 y decir “vale, así está la situación en estos momentos, veamos que podemos sacar de ella”. Yo creo que la resistencia es un componente muy importante de la cultura. Sin esa capacidad humana de resistirse, de tener la fuerza mental para pertenecer a una minoría, puedes volver atrás otra vez. Siempre ha sido brutalizado. Siempre ha sido atacado, asaltado.

El asalto se presenta de diversas maneras, formas, colores y tamaños. Es siempre sutil.

No se trata de estar de moda. Como artista tienes toda una vida por delante para trabajar y no te puedes estar preocupando sobre si estás de moda. La moda no es nada, es transitoria. Si yo quisiera estar de moda, estaría diseñando ropa. O estaría haciendo cierto tipo de arte. Claro, entonces, hay otros artistas que tienen un problema porque se están haciendo... digamos, mayores. A medida que avanzas en la vida se te presentan diferentes oportunidades en diferentes momentos de la vida y tienes que darte cuenta de las posibilidades que se te ofrecen. Cuando tienes cincuenta años, no tienes posibilidad de tener veinte, pero tienes la posibilidad de tener cincuenta y todo lo que eso significa, todo el poder acumulado que tienes y la vitalidad que aun conservas. Es un momento muy bueno para articular lo que tienes. Y si estás de moda o no, no es tan importante.

Davis: Has mencionado a Rothko y la espiritualidad. Has dicho que el arte es una religión aconfesional...

Scully: Puede ser.

Davis: El arte ha estado al servicio de la religión, pero ¿cuando el arte ha encarnado la religión? ¿Ha habido algún momento en la historia moderna en que el arte alcanzara su propio estado religioso?

Scully: Creo que ese momento es Malevich. Cuando él puso una figura en el suelo con toda la severidad de la pintura de iconos rusa, pero sin nada de lo descriptivo ni de lo autoritario de uno de ellos, en ese momento fue liberado.

Davis: Alcanzó un nivel superior.

Scully: Alcanzó el nivel que pudo ser, no voy a decir que superior, pero alcanzó un nivel que era más inclusivo. Una pintura de Malevich no excluye a nadie, mientras que la pintura de iconos rusa ortodoxa excluye a mucha gente. Excluye al judío, por ejemplo, o al indio

americano o al gitano. Todos ellos están excluidos en uno u otro sentido. Están incluidos de otras formas. Ellos pueden apreciar la belleza del trazado y de los colores, y las formas y el contexto en que se haya, pero no pueden permitirse una relación completa con esa obra de arte. Con la llegada del arte abstracto eso se hizo posible y ese momento es Malevich, un artista muy importante, por supuesto.

Davis: Esto creó una devoción por el arte en relación al mundo en general, mientras que los iconos rusos permanecen solos y se convierten en exclusivistas. . .

Scully: Es también muy autoritaria y doctrinal. Pero yo no creo que la pintura abstracta sea algo que se venera. Es algo que forma parte del mundo. Es como si la espiritualidad del arte bajase del pedestal o saliese de su pantalla de cristal, y se uniese al mundo de los mortales. Eso, por supuesto, es contradictorio en sí mismo ya que mucha gente la encuentra más exclusivista que la pintura de iconos. Esa es la contradicción del arte. Existe a menudo un conflicto entre la intención y el resultado. Ese es uno de los aspectos de la abstracción al que he tratado de dirigirme; utilizando la abstracción, pero no defendiendo la abstracción. Esas batallas ya se han librado. Estoy utilizando sus victorias para hacer una abstracción que es, de hecho, más relajada, más abierta, y más segura de sí misma. Doy por supuesto que no necesito abstraer la realidad, eso ya se ha hecho. Eso sería lo mismo que reinventar la rueda. Lo que estoy haciendo es más bien utilizar el terreno que ya ha sido conquistado; lo ocupo para tratar de hacer algo más expresivo que se relacione más con el mundo en que vivimos. En ese sentido mi abstracción es bastante figurativa. No es remota.

Davis: Está profundamente conectada con la vida.

Scully: Sí, profundamente conectada con la vida, muchos de sus aspectos la conectan con la vida.

Davis: Para mí, eso guía tu obra y la dota de una gran humanidad que no se encuentra en mucha de la pintura abstracta.

Scully: No, eso la distingue, creo. Eso diferencia lo que yo hago, lo cual es cómodo y -a la vez- incómodo para mí. Por ejemplo, estuve en una exposición en Nueva York que se llamaba “La Nueva Pintura Abstracta”. La conferencia fue escrita por David Carrier. Él habló de todas las obras y entonces dijo *“la obra de Sean Scully se separa. Tiene más en común con el peso y densidad del material de Richard Serra que cualquier otra obra de la exposición”*. Mi obra, además, no plantea el diálogo sobre algunas de las preocupaciones de otros pintores abstractos. Viendo la exposición desde la otra parte de la calle, sé que lo que esa gente está tratando de hacer es un diálogo con el video arte, y el tipo de imágenes, el tipo de colores que se pueden ver en las pantallas de cine. [Scully se refiere a Abstract Painting Once Removed que se celebró en el Contemporary Arts Museum, Houston, desde el 3 de octubre hasta el 6 de diciembre de 1998.] Creo que es una manera completamente equivocada de hacer pintura. Todo lo que importa en una pintura es que tenga el potencial de ser muy humanista, muy expresiva. Dejar eso de lado es un tremendo error ya que entonces lo que estás haciendo es imitar formas de expresión tecnológica que podrían ser expresadas más directamente, más eficazmente, y sinceramente, de manera más hermosa, en su forma original. Es bastante triste que haya artistas tratando de –digamos- des-expresar las pinceladas. Es lo contrario de lo que yo intento hacer. Yo quiero que mis pinceladas estén llenas de sentimiento, sentimiento material expresado y manifestado en la forma y el color.

Davis: Otra vez, tu obra trata del proceso y del producto final, mientras que la obra mostrada en esa exposición trata a menudo de la artesanía.

Scully: Lo ves, has dado en el clavo. Lo que le ha ocurrido a la pintura, a gran parte de la pintura... yo no diría lo que le ha ocurrido a todos los pintores, hay muy buenos pintores - Terry Winters es un buen pintor – es que ha descendido al nivel de la artesanía. Se ha convertido en artesanía. Veo muchas pinturas en la actualidad donde la gente utiliza la técnica de superposición de transparencias que los pintores de frescos italianos utilizan, que los pintores de casas utilizan y que se ha utilizado durante los últimos cien años. No tiene nada de especial. El hecho de que tú lo pongas en un lienzo no lo hace más interesante. Hay una imparcialidad y es muy de segunda clase. Y, sinceramente, es una forma de cobardía. Tiene tal carencia de cualquier tipo de coraje para utilizar la pintura como medio, para hacerla tan floja e intercambiar sentimiento por ironía, que no es un buen negocio.

Davis: ¿Dónde debe el arte conmoverte primero, en el intelecto o en el alma?

Scully: Para mí es fácil de decir, en el alma. Es precisamente el vínculo con el alma lo que tanto necesitamos. Es lo que nos mueve. No se trata simplemente de lo que tiene sentido, es más profundo. Cuando esa parte interior de nosotros está involucrada, estamos verdaderamente vivos.

Davis: ¿Eres una persona religiosa?

Scully: ¿Religioso? No. Me gustaría diferenciar entre una persona religiosa y una persona espiritual. Yo creo que espiritual es la persona que trata de intercambiar una creencia religiosa por una búsqueda espiritual. Lo que pasa es que estoy en contra de las etiquetas. Ese es uno de los aspectos más interesantes del comienzo del siglo veintiuno. Realmente creo que el siglo veintiuno será un siglo muy espiritual. Muchas cosas serán llevadas a cabo de diferente manera, muchas de las luchas del siglo veinte han acabado. También espero que mucha de la violencia que acompañó esas luchas acabe con el

siglo veinte. Del mismo modo que el siglo veinte asumió y utilizó las batallas y el terreno que se había ganado en la Revolución Industrial durante el siglo diecinueve. Yo creo que vamos a hacer lo mismo con muchos de los descubrimientos que se han hecho en el siglo veinte, y los utilizaremos de otro modo. Tengámoslos en cuenta y utilicémoslos con una mayor efectividad y mayor sentido de la responsabilidad en relación a dónde estamos en el planeta, en qué tipo de mundo queremos vivir y cómo de accesible resulta para el resto del mundo. Estoy en contra de cualquier cosa que sea exclusivista. Trato de hacer una obra accesible y, si puedo, tan abierta como puedo o con toda certeza lo más sincero que puedo. Lo intento y hablo de ella de la manera más directa que puedo sin, por supuesto, sin hacerla simplista.

Davis: Tus pinturas tienen un centro geométrico que implica cierta precisión, rigidez y construcción. También las formas en tu obra tienden a tener contornos suavizados. Para mí, esa falta de precisión absoluta y de líneas muy claras me sugiere una sensación de libertad, libertad de cualquier orden acreditado, de gran autoridad. Es algo que parece haber refrenado muchos de los pintores abstractos más formales de nuestro tiempo. ¿Es parte de la humanidad en tu obra resultado del principio que, a pesar de ser considerado abstracto, contiene formas reconocibles... formas que cualquier persona puede ver, ha visto, y por lo tanto, conecta con más gente rápidamente?

Scully: Yo ahí entiendo dos preguntas. Una de ellas es, me imagino, que me estás preguntando si me resisto a la clausura de la perfección o si asocio la perfección a alguna clase de autoritarismo. Lo cual hago. Una de las cosas más interesantes que jamás he escuchado sobre algo que dijo Albert Einstein, que es "cuando sé qué es algo, ya no tengo que pensar en eso más". No quiero presentar ese tipo de clausura. No soy muy partidario, por ejemplo, de la obra de Donald Judd. Representa cierta clausura para mí. Sé que tiene una cierta

ambigüedad en relación a los otros objetos del mundo, y sé cómo funciona, pero todavía es demasiado parecido a un mueble. Es demasiado inerte.

**Davis: Demasiado finito.**

Scully: Sí, demasiado finito. Yo trato de hacer pinturas que todo el mundo puede identificar por sus dibujos, es muy sencillo. Se basa en el ritmo o en estructuras arquitectónicas simples. Lo puedes relacionar con la música, estructuras musicales rítmicas o estructuras matemáticas. No lo estoy complicando. Son muy sencillas. A la vez, la pintura que contienen puede ser muy emotiva. Así, la pintura emotiva está, en efecto, traduciendo algo, está relacionada con algo que de hecho toma el lugar del objeto en la pintura figurativa. Esa es la razón por la que creo que la gente penetra en mi obra tan naturalmente. Tiene la misma dinámica que una pintura de Matisse. Cuando Matisse pinta una silla, tú ves cómo la pinta en comparación a la que en realidad está pintando y el color que tiene. Lo que yo pinto es una estructura divisional simple, pero tú puedes ver la forma en que está pintada, cuántas veces está pintada si la comparas con esa estructura simple. Así que, en efecto, la dinámica es la misma. He re-establecido algo que creo que se había roto – que los abstraccionistas continuaron construyendo abstracción y creo que olvidaron en qué se basaba ésta originalmente. Yo sólo tenía algo con lo que podía componer. Así que, en ese sentido, mi obra es completamente abierta. Por eso puedo hacer muchas formas diferentes en las composiciones. Sale de manera natural de la forma en que dibujo, pinto y trabajo; una cosa te lleva a otra, que a su vez te lleva a otra. En ese sentido, yo no estoy realmente en una encrucijada, que es lo que les pasa a muchos artistas abstractos, que acaban en la encrucijada. La gente lo puede mirar y disfrutarlo porque tiene como una especie de vitalidad accesible. Yo tengo toda la libertad para pintar del modo que lo hago, con muchas, muchas capas. Las

pinturas, en ese aspecto, no son categóricas. No tienen nada de autoritarias. Como dijo un crítico, que creo que fue muy interesante, son como pinturas íntimas a escala gigante. Mantienen la conexión con la pintura, no la abandonan. Al mismo tiempo, el lenguaje que utilizo es el lenguaje del mundo contemporáneo que puedes encontrar en cualquier sitio, en la pantalla del ordenador, cosas que están dispuestas en filas y líneas, es simplemente orden numérico. Si estoy en el metro de Nueva York y miro al suelo, todo se repite. Así es cómo articulamos el mundo ahora. Y así es como articulo mis pinturas. En el sentido que están en completo acuerdo con el mundo contemporáneo, de modo que la gente puede adentrarse en ellas de manera bastante natural.

Davis: No son pinturas de fórmula.

Scully: No, no. Son pinturas abstractas bastante líricas. Pero te recuerdan a cosas que existen en el mundo. Te recuerdan la manera en que está ordenado el mundo.

Davis: ¿Las considerarías tradicionales?

Scully: Son tradicionales en el sentido de que tienen una conexión, ciertamente, con la historia de la pintura. Se puede pensar en otros pintores cuando se mira a mis pinturas. Si quieres, puedes pensar en Velázquez y puedes pensar en Rothko, pero puedes también pensar en Cimabue cuando piensas en Rothko, eso es parte de la grandeza de Rothko.

Davis: ¿Hay un lugar para la tecnología en el reino de la pintura? Estás librando una buena batalla al mantener el toque humano en la pintura pero ¿existe un lugar para el arte basado en la tecnología, ya sea porque se trata puramente de tecnología, ya sea porque se ha utilizado para crear la imagen?

Scully: ¿Existe un lugar para la tecnología en el arte? Sí, seguro que sí. Estábamos en otra etapa de la tecnología durante los años

sesenta cuando tuvimos todo el arte cinético. Ya no queda mucho de aquello, ¿no? En aquellos momentos era una constante, era casi imposible nombrar el arte sin utilizar la palabra cinético. Es parecido a hablar de donuts sin decir "Dunkin" (marca publicitaria), la correspondencia era así de cercana. Pero sí, seguro, yo me remití a Bill Viola, cuyo trabajo admiro mucho. Hay uno o dos más video artistas que me gustan mucho. Si pueden encontrar un lenguaje poético para lo que están haciendo utilizar ese medio me parece bien. Uno de mis medios preferidos de este mundo es el cine, así que obviamente creo que se puede utilizar la tecnología. Si yo no fuera pintor creo que seguramente sería un cineasta, pero no un video artista. Para generalizar, que creo que no es justo, pienso que el video es como una película mal desarrollada. Una expresión completamente rellena de lo que se puede hacer con una cámara, sonido y gente, dentro de la pequeña caja es de hecho una película. Se le llama película a lo que hemos visto durante bastante tiempo. Se han hecho grandes películas, pero ¿puedes utilizar todo eso para hacer una instalación artística? Sí, estoy seguro que se puede. Pienso que Joseph Beuys, por ejemplo, es un gran artista. Me encanta la obra de Joseph Beuys. No es tecnológica, pero utiliza mucho de las ideas de Duchamp. Para mí no es necesario hacer eso. Creo que no es interesante hacer eso si eres un pintor. Para recordar de nuevo las palabras de Clement Greenberg, lo que hay que hacer es darse cuenta de todo el potencial del medio con el que uno está trabajando. No es una ventaja para la pintura imitar otra forma de arte. Es ridículo. Una pintura no se enchufa a una pared. No puede competir en esos términos. Se asemeja un poco a la gente negra que trataba de ser como los blancos durante los años cincuenta. Utilizaban los términos equivocados. Trataban de alisarse el pelo. ¿Qué sentido tiene tratar de alisarte el pelo si tu pelo no es liso de entrada? Estás trabajando en contra de ti mismo cuando haces eso.

Hay un lugar para todo. Yo no estoy diciéndole a nadie lo que hay que hacer; yo no soy el jefe del mundo del arte. Pero creo que para dedicarse a la pintura uno tiene que utilizar las ventajas naturales de la pintura y no confundirla con cualquier otra cosa. No puedes ser engañado en una posición de debilidad. No puedes estar disculpándote. Si empiezas disculpándote, estás perdido antes de empezar. Si vas a hacer una instalación de arte, entonces has de hacerla sin sentirte mal por ello, ni porque lo que estás haciendo no es pintura. Ocurre lo mismo a la inversa. Puedes hacer ciertas cosas con la pintura que son exclusivas de la pintura, y no las puedes hacer con ninguna otra cosa. En una pintura puedes encontrar experiencia, narrativa, emoción, poesía, idea, pensamiento, tiempo, referencias, y más, todo entre los límites de un marco. No puedes hacer eso con una instalación de arte. Pero puedes hacer otras cosas. Es decir, todo tiene sus normas y ventajas. La pintura tiene un potencial único para detener el tiempo y aglutinar sentimientos y experiencias. Tienes que conocer cuales son tus puntos fuertes, y cuales tus debilidades, y lo que puedes hacer, y lo que no puedes hacer. Picasso no podía ser un pintor abstracto, y ese fue su punto fuerte. Su punto fuerte fue que era un gran pintor figurativo. Por eso nunca se pasó a la abstracción. El hecho de que Picasso lo reconociera en sí mismo, se diera cuenta de ello y estuviera dispuesto a pasar de moda en cierto momento de su vida le otorga un gran poder.

Davis: Eso enlaza con el ejemplo de la canción blues que hemos comentado.

Scully: "Lo que sea que seas, sélo". Eso es, tienes que ser eso, y no ninguna otra cosa. Tienes que trabajar a partir de tus ventajas, y no de tus desventajas.

Davis: También vuelve a la idea de la resistencia y de no derrumbarse.

Scully: Greenberg no es alguien con quien yo esté normalmente de acuerdo. Pero no importa, no es el caso. Greenberg tenía el poder personal de pertenecer a una minoría y seguir hasta el final en esa minoría, y siempre defendiendo su postura de manera muy elocuente. Por eso él es un gran crítico, aun cuando, en cierto modo, fue rechazado en vida. En otro sentido, sin embargo, él es más grande que la gente que lo rechazó. No es cuestión de estar equivocado o estar en lo cierto, no existe lo cierto ni lo equivocado. Me parece un buen aspecto con el que concluir.



## 5.- CONCLUSIONES.

Este trabajo muestra el sentido de la obra de Sean Scully. El reconocimiento de su labor artística en todo el mundo, acumulando buena parte de la atención crítica desde finales de los años ochenta hasta la actualidad, después de haber formado parte de una generación de pintores que han trabajado dentro del Minimalismo y la Nueva Abstracción. Desarrolla un lenguaje que sin renunciar a la utopía de un arte puro, tal y como fue reivindicado por los artistas abstractos de las vanguardias históricas, pone énfasis en lo que este puede expresar.

La investigación aporta algo nuevo, no solamente con respecto al artista, del cual no se ha realizado hasta el momento ninguna otra tesis monográfica de su obra, sino también por el hecho de que la pintura abstracta, puede poseer una dimensión humanística que exprese una serie de sentimientos y valores humanos, extraídos de la vida cotidiana y de la naturaleza. Su obra trata de expresar estados de ánimo y situaciones personales mediante relaciones compositivas y cromáticas. Pretende transformar la abstracción, darle un sentido más vital, más humano, como él dice, más que sentimientos expresa atmósferas, atmósferas de realidad. Su obra se basa en repeticiones de elementos. Aunque para él la simetría pura no tiene ningún interés, por su pasividad. Porque sus cuadros no están hechos solamente para mirarlos o apreciarlos sino para que transmitan fuerza a quien los mira. Esa relación entre pintura y decoración a la que se enfrenta la pintura abstracta ha sido un handicap para el artista.

No obstante sus pinturas causan una impresión directa y desprenden una gran fuerza interior. Una trascendencia espiritual y psicológica. Una vibración del alma, un sentimiento que deriva y se traduce en formas y colores puros, liberados de la representación objetiva. En esta estructura cambiante, las formas geométricas puras están construidas a base de pinceladas llenas de textura y color, como resultado de la aplicación de múltiples capas que confieren a las pinturas una gran plasticidad y riqueza de matices que se mantienen sin perder en ningún momento la capacidad comunicativa entre obra y espectador. Es un artista que se basa en el procedimiento, y demuestra que el modo en el que se realiza o pinta un cuadro, es más importante que el propio tema.

Tras el análisis efectuado de su obra se ha llegado a diversas conclusiones como veremos.

A partir de una primera etapa inicial desde 1970 a 1980, las influencias de diversos artistas pertenecientes al Op Art, como Bridget Riley o François Morellet, y al Minimalismo, como Robert Mangold, Robert Ryman o Angeles Martin, son evidentes. Sus pinturas rigurosamente geométricas, no expresan todavía un estilo personal. Pueden verse líneas rectas conformadoras de ángulos, retículas y zig-zags como primeros elementos discursivos.

Con su llegada a Estados Unidos, introduce en sus trabajos el *Inset*, aunque su apariencia sigue siendo la de composiciones con una estructura compacta y uniforme. Hasta que en 1980, su obra sufre una evolución técnica y formal. En principio el artista cambia de la pintura acrílica al óleo, obteniendo una mayor ductilidad, respecto a la rigidez de sus obras anteriores. El cuadro ya no es un ente compacto e individual, ahora se divide en distintas piezas, o polípticos. Aparece la presencia de contrastes u oposiciones, con la

que se pretende alcanzar algo que él mismo ha definido como: la humanización de la abstracción.

Otorga a la pintura una capacidad expresiva, enriqueciéndola mediante la reducción, y guiándola hacia el diálogo, intentando encerrar lo universal en lo particular y transformar lo estructural en gestual. Se podría hablar de una paradójica concentración en expansión, y de la presencia de apertura y de unidad al mismo tiempo. Este rasgo de equilibrio, fundamental en su obra, deriva del enlace entre horizontales y verticales. En una entrevista con Hans-Michael Herzog habla de la fuerza expresiva y de las cualidades táctiles, texturas visibles de sus cuadros, y añade que pertenecen al mundo moderno, pero que se oponen a su tendencia a la despersonalización y a la automatización.

El modo en que Scully trabaja sus pinturas con franjas de colores, la saturación de las superficies, la presencia de “huellas experimentales” en los márgenes del bastidor como resultado de la aplicación enérgica y libre del material, son todos rasgos distintivos de la pintura de los años cincuenta. Dichos márgenes son los lugares idóneos para la percepción y el conocimiento, puesto que ahí es donde se articula el solapamiento de un color con otro: son el lugar de la limitación y de la mezcla, y también el lugar donde se encuentran los extremos. El hecho de que pinte franja por franja, de que vuelva a pintar esas franjas una y otra vez, representa un claro contraste con la despersonalización de la pintura habitual en los días del Pop Art y el Minimalismo. Ambas corrientes rechazadas por el autor, como hemos podido ver en muchas de sus entrevistas, y en concreto, en la traducida que aparece en esta tesis y que es inédita en España. En ella, insiste, que Warhol estuvo profundamente vinculado a la deshumanización de la cultura, y la encarnó, se convirtió en parte de ella.

El momento en el que el artista se enfrenta con el inicio de una obra, representa muchas horas de trabajo. Por ello, el pintor necesariamente tiene que aferrarse a algo, tener una serie de referencias. Es aquí donde puede verse que la lógica que llevaba el Minimalismo, fue un corte radical de lazos con esas referencias. Consiguiendo una especie de futuro perfecto que no tenía ninguna relación con el pasado. La pintura de Scully, es una fuerte reacción contra todo eso. Al contrario que los minimalistas americanos que trataban la forma como una figura geométrica neutral en valor y sensaciones, él lo considera como una personificación de un estado de emoción.

En la obra de los grandes pintores del movimiento moderno, como Matisse y Rothko por ejemplo, por citar autores que han sido influencias para Scully, hay siempre una apertura hacia unos antecedentes. Scully es un pintor que llega al final de la historia de la modernidad y reflexiona la pintura con una fidelidad permanente, los insets o ventanas aparecen progresivamente relacionándose internamente, dentro de lo que se podría llamar una gramática estructural básica, pero siempre distinta, siempre variante.

En relación a la dimensión humanística dentro de su obra, hemos llegado a tratar cuatro puntos:

1. La geometría como referente compositivo en su pintura. Es un aspecto central del lenguaje formal de la abstracción. Es el elemento primordial que constituye la complejidad de sus obras. Cada una de sus diferentes formas de organización por medio de distintos elementos plásticos, es un componente esencialmente geométrico. Su obra está caracterizada por el tratamiento rectilíneo del espacio y la

densidad de la materia, estableciendo con el material pictórico diversas zonas delimitadas en la superficie. Dicho tratamiento está equilibrado por esa capacidad de estructurar matices dentro de un sistema milimétrico específico. Las diferencias entre unas obras y otras radican en la organización y la composición de los insets. Scully ha creado un método de montaje, en el que los elementos aislados o individuales del fondo del cuadro se componen de rectángulos que se ajustan a las franjas pictóricas. Asimismo, consideradas en su construcción formal, las obras son sencillas y directas, pero es muy importante, que en dicha estructura también haya espacio suficiente para lo humano y lo íntimo. La intimidad del trabajo queda definida por el modo en que se pintan los márgenes y se estratifican las distintas superficies de color. La humanización reside en el modo en que se usa la técnica.

Es obvio que su obra, de potencial culto y expresivo deriva hacia un lenguaje abstracto, con una doble necesidad: un proceder que se traduce en una rigurosa estructura, y un humanismo que desemboca en una pintura sólida y comprensible. Contradicción entre conceptos básicos, lo sensual y lo espiritual, lo abstracto y lo real, lo repetitivo y lo original. Su obra se basa en las repeticiones, pero sus trabajos, no parecen siempre iguales, sino que funcionan en planos diversos, aún cuando utiliza una y otra vez la misma forma de expresión. La combinación de la forma reiterada, y sistemática con la brillantez cromática, los valores delicados y la riqueza de sus matices, transiciones y contrastes. La preferencia por las diferencias sutiles y el afinamiento de los sentidos, por los matices y las variadas calidades de los estados de ánimo y los colores de la vida. Sus pinturas tienen

un centro geométrico que implica una cierta precisión, rigidez, y construcción. Con todo, las formas tienden a tener bordes suaves. Esta carencia de precisión absoluta y las líneas muy limpias sugiere el sentido de la libertad, libertad fuera del orden autoritario. Ésto es algo que parece que retuvo a muchos pintores abstractos formales de nuestro tiempo. Algo de la humanidad de su trabajo proviene que contiene formas reconocibles, formas que cada uno puede ver, y ha visto, y por ello, conectan con el espectador más rápidamente.

Asimismo, al valorarse toda su labor podría hablarse de una “repersonalización” de la pintura, humanizando un tipo de pintura basado en la geometría, que generalmente suele estar ligado a la frialdad y la incapacidad para transmitir emociones.

Sus cuadros son un intento de detener el momento, el carácter procesual juega en ellos un papel importante, es una acción, el hecho de pintar, la estratificación, mediante la aplicación de la pintura capa por capa, creando una superficie que el mismo artista llega a comparar con la piel. Son pinturas abstractas y son absolutamente líricas. Pero te recuerdan las cosas que existen en el mundo. Te recuerdan la manera en la que está ordenado el mundo.

2. Las técnicas pictóricas. Partiendo del análisis del color, su utilización, el paso de la pintura acrílica al óleo y el estudio de la gama de colores dominantes (destacando el porcentaje de cada uno de ellos) hemos llegado a la conclusión que desde los años setenta hasta ahora, la obra de Scully ha sufrido múltiples cambios, entre ellos la transición de una pintura rígida de tintas planas a una pintura flexible, llena de texturas y matices. La pincelada y la cantidad de materia se perciben

a simple vista, los bordes antes precisos y rectos se vuelven difusos y las líneas se hacen más amplias y desiguales, incluso inclinadas. Las obras realizadas al óleo reproducen texturas en el cuadro, debidas a la superposición de las distintas capas de pintura que se dejan ver en la superficie, y que permiten el movimiento por medio de pinceladas muy anchas creando una profundidad que los cuadros de los años setenta no tenían. Métodos empleados siempre con el mismo tipo de óleo; Scully ha utilizado desde los años ochenta una paleta básica, con pocos colores, pero de múltiples tonalidades. En adelante, hacia la década de los noventa ha usado una paleta más estricta.

En relación al color, uno de los aspectos fundamentales que dan más fuerza a su obra, es el que trae el desorden adecuado a este orden claro y geométrico. Sus imágenes viven totalmente del color y sus distintas capas intensifican, rompen y cambian el esquema formal. Son también simbólicos, puesto que relaciona cada uno con un determinado sentimiento.

Hemos advertido que su utilización también va a la par de su paso del acrílico al óleo. En los cuadros en los que el artista usaba pinturas acrílicas, la gama de colores era más saturada y por lo tanto menos extensa en matices. La combinación de colores complementarios, hacía que la composición vibrara. A partir del empleo de la pintura al óleo, existe una tendencia a los fuertes contrastes y a los tonos brillantes e intensos, características usuales en sus cuadros de finales de los años ochenta y principios de los noventa. Pero a medida que la estructura de los elementos pictóricos va ganando en texturas, los colores se hacen cada vez más claros y radiantes.

Con respecto a los formatos y soportes hemos podido observar que Scully siempre ha utilizado los de gran tamaño, a excepción de pequeñas tablillas. Sus cuadros no suelen ser nunca menores de dos metros, pudiendo rebasar los tres o cuatro metros, incluso tiene obras compuestas de diversos módulos que alcanzan los seis metros de longitud. Dichos módulos son planos en las obras de los años setenta, y de varios grosores en las obras de los años ochenta, ésto hace que un lienzo sobresalga más que otro. Hay un uso ocasional de soportes metálicos. Su empleo, es algunas veces para reforzar la superficie de los cuadros, y otras para darle relieve, utilizando diversos bastidores a modo de piezas individuales, es el caso de las *Floating Paintings* (Pinturas Flotantes), montadas sobre soportes metálicos y de madera. Sus pinturas a menudo están compuestas por varios lienzos de distintos tamaños.

Las acuarelas y los pasteles, son utilizados como bocetos previos. Estas técnicas han sido empleadas por numerosos artistas, pero actualmente no hay muchos que las realicen dentro de la abstracción, puesto que son prácticas que se han empleado mayoritariamente en el arte figurativo. Las acuarelas son para Scully la ausencia del mundo físico. Para él, es más fácil llegar a algo metafísico con el papel, porque simplemente usa la luz que este posee. Sus trabajos sobre papel están en una superficie relativamente pequeña, y aparecen unificados, incluso cuando sus contrastes de color son igual de dramáticos que sus pinturas. Adapta así su escala y técnica de trabajo a situaciones muy diversas.

Con los pasteles, utiliza también el papel, sin embargo, por su calidad matérica, lo considera menos metafísico, más

físico, por ser un material de la tierra. Los pasteles, suelen ser trabajos grandes y con mucha carga sobre el papel.

En relación a los grabados hemos determinado que su trabajo gráfico merece una consideración especial. Domina esta técnica en la que intercala diversos poemas de Federico García Lorca. Realizando aguafuertes, grabados al azúcar, punta seca, aguatinas, xilografías, serigrafías, y litografías.

Quiere que su arte sea reconocido en todos los medios posibles, y para ello utiliza todos los instrumentos a su alcance, sin perder por eso su propia identidad. Como diría Gillo Dorfles, *“luchar contra el artificio, no debe equivaler a abdicar ante las búsquedas tecnológicas, ante el uso de nuevos materiales constructivos y artísticos, ni a renunciar al empleo de los mass media y demás medios de comunicación mecanizados, sino que debe significar, pasar a ser conscientes de tales usos y medios, e intencionar la propia búsqueda no perdiendo de vista el fin estético o sociológico hacia el cual nos dirigimos. Así, del contraste y acuerdo entre valores racionales e irracionales podrá depender quizá la capacidad creadora y experiencial de la humanidad futura.”*<sup>236</sup>

Hemos determinado que su trabajo también es dialéctico, sus ejercicios nunca son conclusiones definitivas nunca quedan cerradas. Son obras heterogéneas, intermedias, ocultan simultáneamente en sí diversas posibilidades y poseen una gran riqueza asociativa. Eso es lo que quiere legitimar en su pintura mediante el color, mediante la alteración recíproca de estructura y formato. Sus obras son ambiguas y reflejan la vida y la naturaleza de alguna manera. Subraya la importancia que su experiencia del mundo real

---

<sup>236</sup> Dorfles, G.- *Naturaleza y Artificio*. Ed. Lumen. Barcelona 1972. p. 280.

tiene en su arte, habla de la ciudad, de los detalles arquitectónicos, de las cosas que ve al pasar. Pero es así precisamente porque es algo espontáneo, sincero y nada rebuscado, como su pintura.

Al igual que Klee, trabaja mediante elementos geométricos intuitivos, los colores poseen una seductora dimensión espacial interna y externa. Y es obvio que en sus lienzos hay una construcción sistemática, metódica y muy evidente de horizontalidad y verticalidad. Pero en el interior de esa estructura, el principio metódico se diluye; él mismo dice, que es algo parecido a lo que ocurre en el *jazz*, donde un músico se sirve de un estándar como estructura de partida y a continuación improvisa sobre él. Toma su estructura y con ella alude a su propia posición anterior. No se trata de una abstracción constante, porque su obra guarda siempre una estrecha relación con el mundo. No se trata de pinturas “teóricas”, eso no le interesa. Está luchando firmemente para mantener el toque humano en la pintura, y admite que hay sitio para el arte basado en la tecnología. Aunque para él no es necesario. Piensa que no es interesante hacerlo si eres pintor. Invocando las palabras de Clement Greenberg y de la Bauhaus, lo que uno tiene que hacer es sacar el mayor potencial dentro del medio con el cual se está trabajando. No es una ventaja pintar para imitar otra forma de arte. Cree que para hacer algo en pintura, se tienen que utilizar las ventajas naturales de esta. Dentro de ella se contienen muchas de las fronteras de la experiencia: la narrativa, la emoción, la poesía, la idea, el pensamiento, el tiempo, las referencias, y así sucesivamente, todos dentro de un marco. Todo tiene su propio sistema de reglas y de oportunidades. La pintura tiene

un potencial único para captar e incluir las sensaciones y el conocimiento.

3. La relación entre fotografía y pintura. Las imágenes que recoge en sus viajes están siempre fotografiadas de la misma manera: frontalmente y en horizontal, excluyendo todo el espacio circundante, y centrándose exclusivamente en una determinada puerta o ventana. Muestra generalmente paredes deterioradas de fachadas antiguas, puertas y ventanas desencajadas, rejas oxidadas, escayolas medio desprendidas y desconchadas, azulejos de edificios de cascos antiguos de distintas ciudades, que parecen evocar momentos de épocas ya vividas, e incluso dejarnos llevar, e imaginar a las gentes que las han habitado. Son fachadas descontextualizadas construidas y derribadas, por la mano del hombre y por el paso del tiempo, porque todo ello es efímero, momentáneo, inacabado. Transforma todas estas imágenes en superficies cerradas compuestas por formas internas. Estas fotografías de “paisajes urbanos”, que tanto se parecen, y tienen que ver con su pintura no sólo las capta en los barrios de Sudamérica o Marruecos, también en Nueva York encuentra múltiples rastros de ese entorno. Las pinturas con insertos y módulos que sobresalen, son en realidad lo que hace que sus cuadros tengan un vínculo estructural con la arquitectura. Pero aún cuando sus fotos muestran formas inequívocamente arquitectónicas, son antes que nada evidencias del ser humano y de su decadencia. Trata de valerse de un lenguaje urbano impregnado de emoción. El color de las superficies de los muros no es un color determinado en sí, esto ocurre también en su pintura, donde el color se estratifica y donde se superponen múltiples capas

de pintura de diversos colores; transparentándose las primeras y mezclándose las últimas, con un resultado de una gran riqueza tonal. Quiere que resulte un lenguaje sencillo y común, que sea capaz de transformar su pintura en una sensación, en un sentimiento, dar al mundo un sentido más humano, incorporando de una forma abstracta y subjetiva, el cielo, y la naturaleza.

4. Los significados del título. Los títulos son el elemento informativo y espiritual que da carácter y vida propia a cada una de sus obras. Como hemos observado el título ilustra un aspecto determinado del carácter intuitivo del cuadro. Dentro del proceso de interpretación de la obra, sirve como enlace entre el espectador y la imagen. Incluso consigue que cada pintura se entienda de distinta manera alterando así el proceso de lectura de la imagen y conduciéndonos a un determinado contenido. Por ello, el título es necesario, por un lado, para proporcionar aspectos que la imagen por sí sola no puede mostrar, y por otro, para impulsar diversos significados a través de su confrontación con la imagen. Los títulos concedidos a composiciones abstractas, resultan elocuentes, pues toda pintura puede llevar consigo una expresión o determinadas palabras que evoquen o mencionen a algo o alguien. Como consecuencia, es complicado explicar dónde concluye la representación visual de las pinturas abstractas y en qué lugar se inicia el título, porque cuando contemplamos las distintas composiciones nos disponemos a encontrar sus correspondientes significados. La pintura abstracta concedió aspectos y valores determinados a imágenes que no se asentaban en la representación figurativa, incorporando en la

obra de arte, diversas expresiones específicas del lenguaje verbal.

Por medio de los títulos Scully, inmortaliza personas, lugares, obras literarias o musicales e incluso trabajos de otros artistas, que por una u otra razón son importantes para él, son herramientas de conocimiento con las que expone sus pensamientos. Nos referimos a personas conocidas, familiares, amigos, y nombres arquetípicos, como los de los ángeles, o la mitología. Sitios que el artista ha querido recordar y conmemorar. Obras que el artista estaba leyendo o escuchando en el momento en el que pintaba una obra, y ha querido perpetuar así ese momento. Trabajos de otros artistas, obras que le han influido y por ello ha homenajeado. Por lo tanto también informa de la importancia que Scully otorga a la Historia del Arte.

\*\*\*

Porque no se trata de tener una idea sino de llegar a poder expresarla. Ha trabajado en solitario frente a otras tendencias y formas de arte, defendiendo el uso de la pintura tradicional del automatismo e impersonalidad de los movimientos artísticos actuales.

Sus pinturas intimistas de escalas gigantes mantienen la conexión con la pintura; no renuncian a ella. Están basadas en ritmos y estructuras arquitectónicas, musicales y matemáticas. No las hace complicadas. Son muy simples. Lo que hace, es regresar a lo que originalmente estaba basada la abstracción y a partir de ello componer. En ese sentido, su pintura está totalmente abierta.

Uno puede pensar en otros pintores cuando está mirando sus pinturas. Existe una apertura hacia el pasado, hacia Matisse, hacia

Rothko, hacia Mondrian, hacia Cézanne, hacia Tiziano, hacia Joseph Conrad o hacia la literatura, hacia la vida, hacia los paisajes de Santo Domingo, hacia la propia biografía, y en definitiva al tiempo. Pero también hay una apertura hacia el futuro, puesto que busca formas, colores, construcciones y composiciones que transforma en su propio lenguaje pictórico. La vida acompaña al arte, y este refleja el paso de la vida, los dos tan inseparables como un cuerpo y su sombra.

Al mismo tiempo, el lenguaje que utiliza es el lenguaje del mundo contemporáneo que puede encontrarse en todas partes, en las pantallas del ordenador, en cosas dispuestas en filas y líneas; es un simple orden numérico. Así es como el mundo se organiza. Y así es como compone sus pinturas. En ese sentido están en completa concordancia con el mundo actual. Pero en el fondo su pintura es absolutamente sensible, está interpretando algo, está unida a algo que de hecho toma el lugar del objeto en la pintura figurativa. Lo que pinta es una sencilla división estructural, pero se ve la manera en la que está realizada, el color y cuantas veces está aplicado en relación a esa simple disposición.

Aunque él mismo sigue insistiendo, en que no hace una pintura abstracta y afirma que pinta cosas tan reales como el clima, la oscuridad del invierno, la melancolía, la vida cotidiana, la luz o el color, tratando de impregnarlo todo con un “algo” humano. Es más su intención poética, pues su pintura, aunque invite a recrearse en los ambientes y espacios, de su particular cromatismo, tras el aspecto formal, se descubre el pensamiento y la arquitectura que los motivó, mediante una innegable abstracción.

Su pintura es la manifestación de lo personal, lo que puede expresarse plásticamente desde el interior. Por eso, la emoción o la disonancia que él transmite, es el movimiento y la sensualidad de la obra; lo clásico es entonces la forma, la geometría. Así, estas dos

propuestas inherentes y elementales se multiplican y combinan, haciendo coincidir la memoria del pasado con la del presente. El pintor se ve a sí mismo y a su obra dentro de una práctica específica que él encuentra en múltiples influencias artísticas. La responsabilidad del pintor es hacer algo claro y consistente, pero que sea también abierto.

Por eso mira hacia atrás, es consciente de su situación histórica, es crítico y se cuestiona su relación con otros artistas, tanto antiguos como contemporáneos. Como diría Greenberg: *“Quizás no he insistido lo suficiente en que el arte moderno nunca ha supuesto –ni lo supone ahora- algo parecido a una ruptura con el pasado. Puede haber significado un ocaso, una paulatina decadencia de la tradición, pero también ha representado un avance, un progreso de esa tradición. El arte moderno reanuda el pasado sin lagunas ni rupturas.”*<sup>237</sup>. Tanto para Greenberg como para Scully, existe la necesidad de unas referencias, sus pinturas son tradicionales en el sentido que tienen una conexión con la historia de la pintura.

---

<sup>237</sup> Greenberg, C. *Op. Cit.* p.119.



## 6. SEAN SCULLY. BIOGRAFÍA

### Biografía

- 1945 Nace en Dublín, Irlanda
- 1949 Su familia se traslada a Londres
- 1960-62 Trabaja como mensajero en un estudio de diseño gráfico, y como yesaire.  
Trabaja como aprendiz en una tienda de grabado comercial y se hace impresor.
- 1962-65 Asiste a clases nocturnas al Central School of Art, Londres, UK
- 1965-68 Croyden College of Art, Londres, UK
- 1968-72 Universidad de Newcastle, UK
- 1971 Ganador del Premio 'John Moore's Liverpool Exhibition 8'  
Galardonado con la Beca John Knox
- 1972-73 Harvard University, Massachusetts, USA
- 1973 Primera exposición, Rowan Gallery, Londres, UK
- 1973-75 Enseña en el Chelsea College of Art and Design y en el Goldsmiths College of Art and Design, Londres, UK
- 1975 Se traslada a USA  
Recibe la beca Harkness
- 1978-82 Profesor de Arte Invitado en la Universidad de Princeton, USA
- 1981 Retrospectiva Diez años en la Ikon Gallery, Birmingham, UK
- 1981-84 Profesor en la Parsons School of Art, Nueva York, USA
- 1983 Obtiene la nacionalidad norteamericana  
Recibe la Beca Guggenheim y la Beca National de la Fundación de las Artes.  
Comienza su primera colaboración como grabador
- 1984 Beca como Artista National de la Fundación de las Artes.
- 1989 Exposición en la Whitechapel Art Gallery, Londres, UK  
Nominado para el Premio Turner
- 1993 Nominado para el Premio Turner
- 2000 Se instala como miembro del Instituto de Artes y Letras de Londres.
- 2001 Es nombrado miembro de Aosdana por su contribución en las artes en Irlanda

- 2002 Profesor de pintura con dedicación de tiempo parcial en la Akademie der Bildenden Künste München, Alemania
- 2003 Galardonado con el Título de Doctor Honorario de las Bellas Artes, por Massachusetts College of Art, Boston, USA y por la Universidad Nacional de Irlanda
- 2005 La Hugh Lane Municipal Art Gallery, de Dublin inaugura su nueva ampliación con ocho trabajos del artista
- Sean Scully vive y trabaja en Nueva York, Barcelona y Múnich

### **Exposiciones Individuales**

- 1973 Rowan Gallery, Londres, UK
- 1974 Rowan Gallery, Londres, UK  
Tortue Gallery, Santa Monica, California, USA
- 1976 Tortue Gallery, Santa Monica, California, USA
- 1977 Duffy-Gibbs Gallery, Nueva York, USA  
Rowan Gallery, Londres, UK
- 1981 *Sean Scully*, Museum für (Sub) Kultur, Berlín, Alemania  
*Sean Scully: Paintings 1971-1981*, Ikon Gallery, Birmingham, UK;  
Itinerancia a cargo de Arts Council of Great Britain por: Sunderland Arts Centre, Sunderland, UK; Douglas Hyde Gallery, Dublín, Irlanda; Warwick Arts Trust, Londres, UK
- 1982 William Beadleston Gallery, Nueva York, USA
- 1983 David McKee Gallery, Nueva York, USA
- 1984 Juda Rowan Gallery, Londres, UK  
Galerie S65, Aalst, Bélgica

- 1985            *Sean Scully*, Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania, USA; itinerancia por: The Boston Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, USA  
Barbara Krakow Gallery, Boston, USA  
Galerie Schmela, Düsseldorf, Alemania
- 1986            David McKee Gallery, Nueva York, USA
- 1987            *Four Paintings*, Art Institute of Chicago, USA  
Fuji Television Gallery, Tokyo, Japón  
*Monotypes*, Pamela Auchincloss Gallery, Santa Barbara, California, USA  
*Monotypes*, David McKee Gallery, Nueva York, USA  
*Monotypes*, Douglas Flanders Contemporary Art, Minneapolis, USA  
Mayor Rowan Gallery, Londres, UK  
Galerie Schmela, Düsseldorf, Alemania
- 1988            *Four Paintings*, Art Institute of Chicago, USA  
*Sean Scully*, Matrix / Berkeley University Art Museum, USA
- 1989            *Sean Scully*, The Whitechapel Art Gallery, Londres, UK; itinerancia por Palacio de Velázquez del Retiro, Madrid, España; Lenbachhaus, Múnich, Alemania  
David McKee Gallery, Londres, UK  
*Pastel Drawings*, Grob Gallery, Londres
- 1990            *Sean Scully*, Galerie de France, París, Francia  
Galerie de France, París, Francia  
Karsten Greve Gallery, Cologne, Alemania  
David McKee Gallery, Nueva York, USA
- 1991            *Paintings and Works on Paper*, Jamileh Weber Gallery, Zúrich, Suiza
- 1992            *Prints*, Weinberger Gallery, Copenhague, Dinamarca  
*Sean Scully*, The Carpenter Center, Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts, USA

- Woodcuts*, Pamela Auchincloss Gallery, Nueva York, USA  
*Prints and Related Work*, Brooke Alexander Editions, Nueva York, USA  
*Woodcuts*, Bobby Greenfield Gallery, Los Angeles, USA  
*Woodcuts*, Stephen Solovy Fine Art, Chicago, USA  
Waddington Galleries, Londres, UK
- 1993 *Catherine Paintings*, The Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, USA  
Mary Boone Gallery, Nueva York, USA  
Waddington Galleries, Londres, UK  
Galerie Bernd Klüser, Múnich, Alemania
- 1994 *Works on Paper*, Knoedler & Co, Nueva York, USA  
Kerlin Gallery, Dublín, Irlanda  
Fuji Television Gallery, Tokyo, Japón  
Butler Gallery, Kikenny Castle, Kikenny, Irlanda  
Galleria Gian Ferrari Arte Contemporaneo, Milán, Italia
- 1995 *Sean Scully: Twenty Years*, Hirschorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, USA;  
itinerancia por High Museum of Art, Atlanta, Georgia, USA; La Caixa des Pensiones, Barcelona, España; (1996) Irish Museum of Modern Art, Dublín, Irlanda; Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Alemania  
*Catherine Paintings*, Kunsthalle Bielefeld;  
itinerancia por: Palais des Beaux Arts, Charleroi, Bélgica  
Galerie Bernd Klüser, Múnich, Alemania  
Mary Boone, Nueva York, USA  
Waddington Galleries, Londres, UK  
Galeria de l'Ancien College, Chatellerault, Francia  
Galería El Dario Vasco, San Sebastián, España
- 1996 *Floating Paintings and Works on Paper*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, París, Francia;  
itinerancia por: Neue Galerie der Stadt Linz, Linz, Austria; (1997) Culturgest, Lisboa, Portugal  
*Paintings and Works on Paper*, Galleria d'Arte Moderna, Villa delle Rose, Bologna, Italia

*Works on Paper 1975 -1996*, Graphische Sammlung, Múnich, Alemania; itinerancia por el Museum Folkwang, Essen, Alemania; Henie + Onstad Art Center, Hovikodden, Noruega; (1997) Whitworth Art Gallery, Manchester, UK; Hugh Lane Municipal Gallery of Art, Dublín, Irlanda; (1998) Herning Kunstmuseum, Herning, Dinamarca; Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Minnesota, USA; Denver Art Museum, Denver, Colorado, USA; Carpenter Center, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, USA; (2000) Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York, USA  
*Catherine Paintings*, Casino Luxembourg, Forum d'Art Contemporain, Luxemburgo  
*Pastels*, Galerie Lelong, Nueva York, USA  
 Galeria Carles Tache, Barcelona, España  
*Prints*, Galerie Angelika Harthan, Stuttgart, Alemania

1997 *Sean Scully 1987 - 1997*, Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao, España; itinerancia por: Salas del Palacio Episcopal, Plaza del Obispo, Málaga, España; Fundació la Caixa, Palma de Mallorca, España  
*Sean Scully 1982-1996*, Manchester City Art Gallery, Manchester, UK  
*Floating Paintings and Photographs*, Galerie Lelong, Nueva York, USA  
 Kerlin Gallery, Dublín, Irlanda  
 Galería DV, San Sebastián, España  
*Recent Paintings*, Galerie Lelong, París, Francia  
 Mary Boone, Nueva York, USA  
 Jamileh Weber Gallery, Zúrich, Suiza  
 John Berggruen Gallery, San Francisco, USA

1998 Denver Art Museum, Colorado, USA  
 Timothy Taylor Gallery, Londres, UK  
 Bawag Foundation, Viena, Austria  
 Galerie Haas & Fuchs, Berlin, Alemania  
 Mira Goddard Gallery, Toronto, Canada  
 Galerie Weinberger, Copenhagen, Dinamarca  
 Galerie Bernd Klüser, Múnich, Alemania  
 Galerie Antonia Puyo, Zaragoza, España  
 Galerie Le Triangle Blue, Stavelot, Bélgica

- 1999 *New Paintings and Works on Paper*, Danese Gallery and Galerie Lelong Nueva York, USA  
*Print Retrospective*, Graphische Sammlung Albertina, Viena, Austria; itinerancia por: Musée du Dessin et de l'Estampe Originale, Gravelines, Francia; Von der Heydt Museum, Wuppertal, Alemania  
*Works from the Garner Tullis Workshop*, Galerie Kornfeld, Zúrich, Suiza  
 South London Gallery, Londres, UK  
 Kerlin Gallery, Dublín, Irlanda  
 Galerie Lelong, Paris, Francia  
*Ten Barcelona Paintings*, Galerie Bernd Klüser, Múnich, Alemania
- 2000 *Drawings*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, USA  
 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Alemania  
*Sean Scully*, Ingleby Gallery, Edinburgo, UK  
*Estampes 1983 - 1999*, Musée des Beaux Arts de Caen, Francia  
 Galeria Carles Tache, Barcelona, España  
*Graphics*, Galleria d'Arte A+A, Venice, Italia
- 2001 *Paintings, Drawings, Photographs 1990-2001*, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf, Alemania; itinerancia por: Haus de Kunst, Múnich, Germany; I.V.A.M, Valencia, España  
*Wall of Light*, Museo D'Arte Contemporaneo De Monterrey, México, comisariado por Michael Auping; itinerancia por: Museo de Arte Moderno, México City, Mexico  
*Barcelona Etchings for Federico García Lorca*, Instituto Cervantes, Londres, UK  
*New Works on Paper*, Galerie Lelong, Nueva York, USA  
*Sean Scully: Light and Gravity*, Knoedler & Co, Nueva York, USA  
*Sean Scully*, Le Musée Jenisch, Vevey, Suiza  
*Sean Scully Work on Paper*, Rex Irwin Gallery, Woollhara, Australia; itinerancia por: Dickerson Gallery, Melbourne, Australia  
 Galerie Lelong, París, Francia

- 2002            *Sean Scully*, Camara de Comercio de Cantabria, Santander, España; itinerancia por: Ayuntamiento de Pamplona, Polvorin de la Ciudadela  
*Sean Scully*, Gemäldegalerie Neue Mesiter, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, Alemania  
*Sean Scully*, Centro de Arte Helio Oiticica, Rio de Janeiro, Brasil
- 2003            Alexander and Bonin, Nueva York, USA  
*Sean Scully*, *Wall of Light, Figures*, Timothy Taylor Gallery, Londres, UK  
L.A Louver Gallery, Los Angeles, USA  
Sara Hildén Art Museum, Tampere, Finlandia;  
itinerancia por: Stiftung Weimarer Klassik, Weimar, Alemania  
*Sean Scully*, Hotel des Arts, Toulon, Francia
- 2004            National Gallery of Australia, Canberra, Australia (originariamente como Museo Sara Hildén)  
*Winter Robe*, Galerie Lelong, Paris, Francia  
Kerlin Gallery, Dublín, Irlanda  
*Sean Scully Prints*, Irish Cultural Centre, París, Francia  
*Paintings from the 70s*, Timothy Taylor Gallery, Londres, UK  
*Sean Scully*, *Etching for Federico García Lorca*, Fundación Federico García Lorca, Granada, España
- 2005            Ingleby Gallery, Edinburgo, UK  
Augustinerkloster, Erfurt, Alemania  
Abbot Hall Art Gallery, Kendal, Cumbria, UK  
Staatliche Museum, Kassel, Alemania  
La Louviere Museum, Bélgica  
Para García Lorca, Sala Alcalá 31, Madrid, España  
*Wall of Light*, Phillips Collection, Washington DC, US; itinerancia al Modern Art Museum of Fort Worth, Dallas, Texas, USA; Cincinnati Art Museum, Ohio, USA; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, USA
- 2006            Liechtenstein Museum of Fine Arts, Leichtenstein  
MACRO, Rome, Italy; con itinerancia en:  
Lenbachhaus, Múnich, Alemania; Fundación Miró, Barcelona, España  
Biblioteca Nacional de Francia, París, Francia

LA Louver Gallery, Los Angeles, USA

- 2007 Smithsonian American Art Museum, Washington DC, USA  
Retrospectiva en el MACRO, Roma  
Con itinerancia en: Lenbachhaus, Múnich, Alemania; Fundación Miró, Barcelona, España; Museo de Arte Moderno de St Etienne Metropole, Francia

### **Exposiciones Colectivas**

- 1969 *Northern Young Contemporaries*, Whitworth Art Gallery, Manchester, UK
- 1970 *London Young Contemporaries*, itinerancia a cargo de the Arts Council of Great Britain
- 1971 *Art Spectrum North*, Laing Art Gallery, Newcastle-upon-Tyne; City Arts Gallery, Leeds; Whitworth Art Gallery, Manchester, UK
- 1972 *John Moores Liverpool Exhibition 8*, Walker Art Gallery, Liverpool, UK  
*Northern Young Painters*, Stirling University, UK
- 1973 *La Peinture Anglaise Aujourd'hui*, Musée d'Art Moderne, París, Francia  
*Critics Choice*, Gulbenkian Gallery, Newcastle, UK
- 1974 *British Painting*, Hayward Art Gallery, Londres, UK  
International Biennale of Art, Menton, Francia
- 1975 Art Fair Contemporary Art Society, Londres, UK
- 1976 *Invitational*, John Weber Gallery, Nueva York, USA
- 1977 *British Painting 1952-1977*, Royal Academy of Arts, Londres, UK  
*Four Artists*, Nobe Gallery, Nueva York, USA

- 1978            *Certain Traditions*, organised by the British Arts Council, Canada
- 1979            *The British Art Show* (Sheffield, Newcastle, Bristol) UK  
*New Wave Painting*, The Clocktower, Nueva York, USA  
*Fourteen Painters*, Lehman College, Nueva York, USA  
*First Exhibition*, Toni Birkhead Gallery, Cincinnati, USA
- 1980            *Marking Black*, Bronx Museum of Art, Nueva York, USA  
*New Directions*, Princeton University Art Museum, New Jersey, USA
- 1981            *Art for Collectors*, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, USA  
*Arabia Felix*, Art Galaxy Gallery, Nueva York, USA  
*New Directions*, Sidney Janis Gallery, Nueva York, USA
- 1982            *Recent Aspects of All-Over*, Harm Boukaert Gallery, Nueva York, USA  
*Abstract Painting*, Jersey City Museum, New Jersey, USA
- 1983            *Nocturne*, Siegel Contemporary Art, Nueva York, USA  
*Contemporary Abstract Painting*, Muhlenberg College, Allentown, Pennsylvania, USA
- 1984            *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, Museum of Modern Art, Nueva York, USA  
*Hassam and Speicher Purchase Fund Exhibition*, Academy of Arts and Letters, Nueva York, USA  
*Part 1 : Twelve Abstract Painters*, Siegel Contemporary Art, Nueva York  
ROSC, The Guinness Hops Store, Dublín, Irlanda  
*Currents #6*, Milwaukee Art Museum, Wisconsin, USA  
*Small Works: New Abstract Painting*, Lafayette College and Muhlenberg College, Allentown, Pennsylvania, USA

- 1985 *Masterpieces of the Avant-Garde*, Annelly Juda Fine Art/Juda Rowan Gallery, Londres, UK  
*Abstract Painting as Surface and Object*, Hillwood Art Gallery, C. W. Post Center, Long Island University, Greenvale, Nueva York, USA  
*An Invitational*, Condeso / Lawler Gallery, Nueva York, USA  
*Decade of Visual Arts at Princeton: Faculty 1975-1985*, Princeton University Museum of Art, New Jersey, USA  
*Abstraction / Issues*, Tibor de Nagy, Oscarsson Hood & Sherry French, Nueva York, USA  
*Art on Paper*, Weatherspoon Art Gallery, University of North Carolina at Greensboro, USA
- 1986 *Public and Private: American Prints Today*, The Brooklyn Museum of Art, Nueva York, USA  
*25 Years: Three Decades of Contemporary Art*, Juda Rowan Gallery, Londres, UK  
*An American Renaissance in Art: Painting and Sculpture since 1940*, Fort Lauderdale Museum of Fine Art, Fort Lauderdale, Florida, USA  
*After Matisse*, Nueva York, USA  
*Sean Scully and Catherine Lee*, Paul Cava Gallery, Philadelphia, USA  
*CAL Collects 1*, University Art Museum, University of California at Berkely, USA  
*The Heroic Sublime*, Charles Cowles Gallery, Nueva York, USA  
*Structure / Abstraction*, Hill Gallery, Birmingham, Michigan, USA  
*Detroiters Collect: New Generation*, Meadow Brook Art Gallery, Oakland University, Rochester, Michigan, USA  
*Recent Acquisitions*, Contemporary Arts Center, Honolulu, Hawai
- 1987 *Drawing from the 80s – Chatsworth Collaboration*, Carnegie Mellon University Art Gallery, Pittsburgh, USA  
*Harvey Quaytman and Sean Scully*, Helsinki Festival, Helsinki, Finlandia  
*Logical Foundations*, Pfizer, Inc. Nueva York, Museum of Modern Art, Nueva York, USA

- Corcoran Biennial*, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C, USA  
*Drawn-Out*, Kansas City Art Institute, Kansas City, Missouri, USA  
*Magic in the Minds Eye: Part 1 & 2*, Meadow Brook Art Gallery, Oakland University, Rochester, Michigan, USA  
*Logical Foundations*, Pfizer, Inc. Nueva York, The Museum of Modern Art, Nueva York, USA  
*Works on Paper*, Nina Freudenheim Gallery, Bufalo, Nueva York, USA
- 1988 *The Presence of Painting*, Mapping Art Gallery, Sheffield, UK  
*17 Years at the Barn*, Rosa Esman Gallery, Nueva York, USA  
*Works on Paper Selections from the Garner Tullis Workshop*, Pamela Auchincloss Gallery, Nueva York, USA  
*New Editions*, Crown Point Press, San Francisco and Nueva York, USA  
*Sightings: Drawings with Color*, Pratt Institute, Nueva York, USA
- 1989 *The Elusive Surface*, The Albuquerque Museum, New Mexico, USA  
*Drawings and Related Prints*, Castelli Graphics, Nueva York, USA  
*Essential Painting*, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, USA  
*The 1980s: Prints from the Collection of Joshua P. Smith*, National Gallery of Art, Washington, D. C, USA
- 1990 *Sean Scully / Donald Sultan: Abstraction / Representation*, Stanford Art Gallery, Stanford University, Stanford, California, USA  
*Drawings: Joseph Beuys, Paul Rotterdam, Sean Scully, Arnold Herstand & Company*, Anthony Ralph Gallery, Nueva York, USA  
*Geometric Abstraction*, Marc Richards Gallery, Santa Monica, California, USA  
*Artists in the Abstract*, Weatherspoon Art Gallery, University of North Carolina at Greensboro, USA
- 1991 *Post Modern Prints*, Victoria and Albert Museum,

- Londres  
*Small Format Works on Paper*, John Berggruen Gallery, San Francisco, USA  
*Group Show*, Louver Gallery, Nueva York, USA  
*La Metafisica Della Luce*, John Goode Gallery, Nueva York, USA
- 1992  
*Whitechapel Open*, The Whitechapel Art Gallery, Londres, UK  
*Four series of prints*, John Berggruen Gallery, San Francisco, USA  
*Recent Abstract Painting*, Cleveland Center for Contemporary Art, Ohio, USA  
*Collaboration in Monotype from the Garner Tullis Workshop*, Sert Gallery, Carpenter Center for the Visual Arts, Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts, USA  
*Geteilte Bilder*, Museum Folkwang, Essen, Alemania  
*Behind Bars*, Thread Waxing Space, Nueva York, USA  
*Color Block Prints of the 20<sup>th</sup> Century*, Associated American Artists, Nueva York, USA  
*Painted on Press: Recent Abstract Prints*, Madison Art Center, Wisconsin, USA  
*Monotypes from Garner Tullis Workshop*, SOMA Gallery, San Diego, California, USA  
*44<sup>th</sup> Annual Academy-Institute Purchase Exhibition*, American Academy of Arts and Letters, USA  
Galleria Sergio Tossi, Prato, Italia
- 1993  
*Tutte le strade portano a Roma*, El Centro para exposiciones de Roma, Italia  
*Beyond Paint*, Tibor de Nagy Gallery, Nueva York, USA  
*Drawing in Black and White*, The Museum of Modern Art, The New York Grolier Club, Nueva York  
*American and European Prints*, Machida City Museum of Arts, Tokyo, Japón  
*American and European Works on Paper*, Galerie Martin Wieland, Trier, Alemania  
*Italia-America L'Astrazione Redefinita*, Dicastro Cultura, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Republica di San Marino, Italia  
*Partners*, Annely Juda Fine Art, Londres, UK

- 25 Years, Cleveland Centre for Contemporary Art,  
Ohio, USA  
*Modernities*, Baumgartner Galleries, Washington  
DC, USA  
5 One-Person Shows, Jamileh Weber Gallery,  
Zürich, Suiza
- 1994 *Recent Painting Acquisitions*, Tate Gallery,  
Londres, UK  
*For 25 Years: Brooke Alexander Editions*, Museum  
of Modern Art, Nueva York, USA  
*Recent Acquisitions: Paintings from the Collection*,  
Irish Museum of Modern Art, Dublín, Irlanda  
*British Abstract Art*, Flowers East, Londres, UK  
*Recent Acquisitions: Prints and Photographs*, The  
Cleveland Museum of Art, Cleveland, USA  
*Contemporary Watercolours: Europe and America*,  
University of North Texas Art Gallery, Denton, USA  
*L'Incanto e la Trascendenza*, Galleria Civica de  
Arte Contemporaneo, Trento, Italia
- 1995 *Seven from the Seventies*, Knoedler & Co., Nueva  
York, USA  
*Colour and Structure*, Galerie Lelong, Nueva York,  
USA  
*New Publications*, Brooke Alexander Editions,  
Nueva York, USA  
*New York Abstract*, Contemporary Arts Center,  
New Orleans, USA  
*US Prints*, Rtrretti Art Center, Pubkaharju, Finlandia
- 1996 *Nuevas Astracciones*, Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofía, Madrid, España; itinerancia por:  
Kunsthalle Bielefeld, Alemania; Museo d'Art  
Contemporani de Barcelona, España  
*Thinking Print*, Museum of Modern Art, Nueva York,  
USA  
*XV Salon des los 16*, Museo de Antropología,  
Madrid, España  
*Balancing Act*, Room Gallery, Nueva York, USA  
*Bare Bones*, TZ Art, Nueva York, USA  
Festival de Culture Irlandaise Contemporaine,  
Ecole des Beaux-Arts, París, Francia
- 1997 *British Arts Council Collection*, Royal Festival Hall,  
Londres, UK

*Singular Impressions: the Monotype in America*, National Museum of American Art, Smithsonian Institute, Washington DC, US  
*The Pursuit of Painting*, Irish Museum of Modern Art, Dublín, Irlanda  
*After the Fall: Abstract Painting*, Snug Harbour Cultural Centre, Staten Island, Nueva York, USA  
*Prints*, Galerie Lelong, Nueva York y París  
*A Century of Irish Paintings; Selections from the Collection of the Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art*, Dublín, Irlanda; itinerancia por: The Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo; The Mitaka City Gallery of Art, Tokyo; Yamanashi Prefectural Museum of Art, Yamanashi, Japón  
*The View from Denver: Contemporary American Art from the Denver Art Museum*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wein, Viena, Austria  
*Thirty Five Years at Crown Point Press: Making Prints, Doing Art*, National Gallery of Art, Washington DC, USA and The Fine Arts Museums of San Francisco, USA

1998

*Contemporary Art: the Janet Wolfson de Botton Gift*, Tate Gallery, Londres  
 Kerlin Gallery, Dublin, Irlanda  
*Corcoran Biennial*, Corcoran Gallery of Art, Washington DC, US  
 Zeit und Materie, Baukunst, Cologne, Alemania  
*The Edward R Broida Collection: A Selection of Works*, Orlando Museum of Art, Florida, USA  
*Photographies*, Galerie Lelong, París, Francia  
*On a Clear Day*, Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart, Alemania  
*Arterias: Collection of Contemporary Art*, Fundacio la Caixa, Malmö Konsthall, Suecia  
*Large Scale Drawings*, Danese Gallery, Nueva York, USA  
*Jan Dibbets / Sean Scully fotografias*, Galería Estiarte, Madrid, España  
*Sean Scully / Lawrence Carroll*, Lawing Gallery, Houston, USA  
*Sarajevo 2000*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wein, Viena, Austria  
*En Norsk Samling Au Europeisk kunst*, Trondheim Kunstmuseum, Noruega

- 1999 *Side by Side*, Knoedler Gallery, Nueva York, USA  
*Geometry as Design – Structures as Modern Art from Albers to Paik*, Neue National Galerie, Berlín, Alemania  
*The Essl Collection: The First View*, Museum Sammlung Essl-Klosterneuberg, Viena, Austria  
*Signature Pieces: Contemporary British Prints and Multiples*, Alan Cristea Gallery, Londres, UK  
*Unlocking the Grid: Concerning the Grid in Recent Painting*, University of Rhode Island, Kingston, US  
*Drawing in the Present Tense*, Parsons School of Design, Nueva York, USA, and (2000) Eastern State University, Willimantic, USA  
*Drawings*, Alexander + Bonin, Nueva York, USA
- 2000 *On Canvas: Contemporary Painting from the Collection*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, USA  
*L’Ombra Della Ragione*, Gallerie D’Arte Moderna Bologna, Italia  
*September Selections*, Knoedler & Company, Nueva York, USA
- 2001 *A Century of Drawing*, The National Gallery of Art, Washington DC, USA
- 2002 *25º Bienal De São Paulo*, Fundação de Sao Paulo, São Paulo, Brasil  
*Colour / Concept*, National Gallery of Australia, Canberra, Australia
- 2003 Timothy Taylor Gallery, Londres, UK
- 2004 *A Vision of Modern Art, In Memory of Dorothy Walker*, Irish Museum of Modern Art, Dublín, Irlanda  
*Los Monocromos*, comisariado por Barbara Rose, Museu Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid, España  
*Picasso to Thiebauld*, Cantor Center for Visual Arts, Stanford University, Stanford, California, USA
- 2005 *Homenage a Chillida*, Museo Reina Sofia Museum, Madrid, España

*Western Biennale of Fine Art*, curated by Edward Lucie-Smith, John Natsoulas Gallery, Davis, California, USA

- 2006 *Architecture of Color*, Hilti Foundation, Schaan, Lichtenstein  
*Sean Scully, Frederic Thurzs, Lawrence Carroll, Sean Shanahan*, Hugh Lane Gallery, Dublín, Irlanda
- 2007 Investidura como doctor honoris causa.  
Universidad Miguel Hernández de Elche (UMH)

## **Obras en Colecciones y Museos**

### ***Europa***

Arts Council of Great Britain, Londres, UK  
BAWAG Foundation, Viena, Austria  
Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Múnich, Alemania  
Biblioteca Nacional de Francia, París, Francia  
The British Council, Londres, UK  
Ceolfrith Art Centre, Sunderland, UK  
Contemporary Arts Society, Londres, UK  
Council of Academic Awards, Londres, UK  
Crawford Municipal Art Gallery, Cork, Irlanda  
Eastern Arts Association, Cambridge, UK  
Fitzwilliam Museum, Cambridge, UK  
La Fondation Edelman, Lausanne, Suiza  
Fundació La Caixa, Barcelona, España  
Galleria D'Arte Moderna, Bologna, Italia  
Graphische Sammlung Albertina, Viena, Austria  
Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublín, Irlanda  
Hunterian Gallery, Glasgow, UK  
Irish Museum of Modern Art, Dublín, Irlanda  
Kunsthhaus Zürich, Suiza  
Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, Alemania  
Kunst und Museumsverein Wuppertal, Alemania  
Kunstammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Alemania  
Laing Art Gallery, Newcastle, UK

Leicestershire Educational Authority, Leicester, UK  
Louisiana Museum, Humlebaek, Dinamarca  
Manchester City Art Gallery, Manchester, UK  
Musée de Gravelines, Francia  
Musée de Val de Marne, Ivy-sur-Seine, Francia  
Museo Nacional Centro d'Arte Reina Sofia, Madrid, España  
Museum Folkwang, Essen, Alemania  
Museum für (Sub) Kultur, Berlin, Alemania  
Museum Moderna Kunst, Stiftung Ludwig, Viena, Austria  
Neue Galerie der Stadt Linz, Austria  
Museum für Sub-Kultur, Berlin, Alemania  
Northern Arts Association, Newcastle, UK  
Ruhr Universität Bochum, Alemania  
Saastamoisen Saatio, Helsinki, Finlandia  
Staatsgalerie, Stuttgart, Alemania  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich, Alemania  
Tate, Londres, UK  
Ulster Museum, Belfast, Irlanda  
Victoria and Albert Museum, Londres, UK  
Whitworth Art Gallery, Manchester, UK  
Zentrum für Kunst und Medien Technologie, Karlsruhe, Alemania  
National Gallery of Australia, Canberra, Australia  
National Gallery of Victoria, Felton Bequest, Melbourne, Australia  
Power Institute of Contemporary Art, Sydney, Australia  
Nagoya City Art Museum, Nagoya, Japón  
Tokyo International Forum, Tokyo, Japón

### ***Estados Unidos y Sudamérica***

Albright-Knox Gallery, Buffalo, USA  
Art Institute of Chicago, Illinois, USA  
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania, USA  
Centro Cultural del Arte Contemporáneo, Mexico City, Mexico  
Chase Manhattan Bank, Nueva York, USA  
Cincinnati Art Museum, Ohio, USA

Cleveland Museum of Art, Ohio, USA  
The Corcoran Gallery of Art, Washington DC, USA  
Dallas Museum of Art, Texas, USA  
Denver Art Museum, Colorado, USA  
Eli Broad Family Foundation, Santa Monica,  
California, USA  
First Bank Minneapolis, Minnesota, USA  
Fogg Art Museum, Harvard University Art  
Museums, Massachusetts, USA  
Hirschhorn Museum and Sculpture Garden,  
Washington DC, USA  
High Museum of Art, Atlanta, Georgia, USA  
Mellon Bank, Pittsburgh, Pennsylvania, USA  
The Metropolitan Institute of Art, Nueva York, USA  
The Modern Art Museum of Fort Worth, Texas,  
USA  
Museo de Arte Contemporáneo de Caracas,  
Venezuela  
Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey, Mexico  
Museum of Fine Arts, Boston, USA  
The Museum of Modern Art, Nueva York, USA  
National Gallery of Art, Washington DC, USA  
Orlando Museum of Art, Florida, USA  
Paine Webber Group, Inc., Nueva York, USA  
Philip Morris Inc., Nueva York, USA  
The Phillips Collection, Washington DC, USA  
San Diego Museum of Art, California, USA  
Santa Barbara Museum of Art, California, USA  
Smithsonian American Art Museum, Washington  
DC, USA  
The St. Louis Art Museum, Missouri, USA  
Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, USA





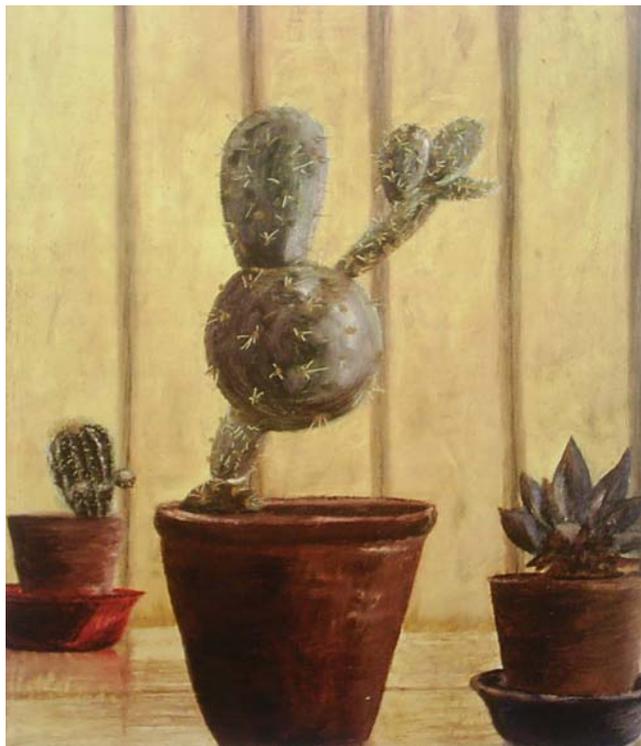
## 7.- CATÁLOGO.

Hemos recopilado toda la obra pictórica de Sean Scully, recogida de diversos catálogos de los cuales se encuentran: CARRIER, David.- Sean Scully. Ed. Thames & Hudson. Londres, 2004. VV.AA.- Sean Scully: Galleria d'Arte Moderna, Bologna, Villa delle Rose, mayo-septiembre 1996. Ed. Charta, Milán, 1996. VV.AA.- Sean Scully: Vint anys, 1976-1995. Centre Cultural de la Fundació "La Caixa", Barcelona.../ Ed. Centre Cultural de la Fundació "La Caixa", Barcelona, D.L, 1996. ZWEITE, Armin y MÜLLER, Maria.- Sean Scully: (óleos, pasteles, acuarelas, fotografías): Institut Valencià d'Art Modern, (Valencia), 31 de enero – 7 de abril 2002. Ed. IVAM, Valencia. 2002. POIRIER, Maurice.- Sean Scully. Ed. Hudson Hills Press, New York, 1990. Así como de catálogos proporcionados por la Galería Carles Taché de Barcelona.

Hemos considerado oportuno dividir la catalogación por años, para facilitar su observación. Abarca desde el año 1964 hasta el 2006, viéndose así el desarrollo y la transformación de las obras año tras año.

Pese a haber indagado y buscado en numerosas fuentes documentales, algunas fotografías de las obras no han podido encontrarse en color, por lo que aparecen en blanco y negro.

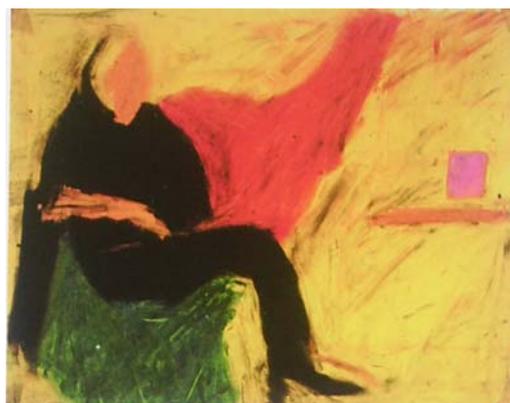
Asimismo, de cada obra, indicamos el título, año, medidas (en cm.) y ubicación:



**Cactus**, 1964.  
Óleo sobre lienzo.  
33 x 27,9 cm.  
Colección del Artista.



**Sin Título**, 1967.  
Óleo y pastel sobre papel.  
27,5 x 37,5 cm.  
Colección del Artista.



**Sin Título (Figura Sentada)**, 1968.  
Óleo y pastel sobre papel.  
29,8 x 34,3 cm.  
Colección del Artista.



**Sin Título (Figura Sentada)**, 1968.  
Óleo y pastel sobre papel.  
29,8 x 34,3 cm.  
Colección del Artista.



**Sin Título**, 1969.  
Bolígrafo sobre papel.  
21,6 x 29,8 cm.  
Colección del Artista.



**Sin Título**, 1969.  
Bolígrafo sobre papel.  
21,6 x 29,8 cm.  
Colección del Artista.



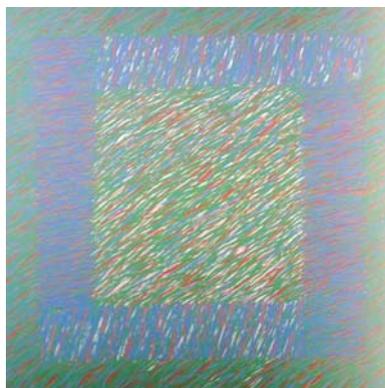
**Sin Título**, 1969.  
Óleo y pastel sobre papel.  
27,9 x 48,9 cm.  
Colección del Artista.



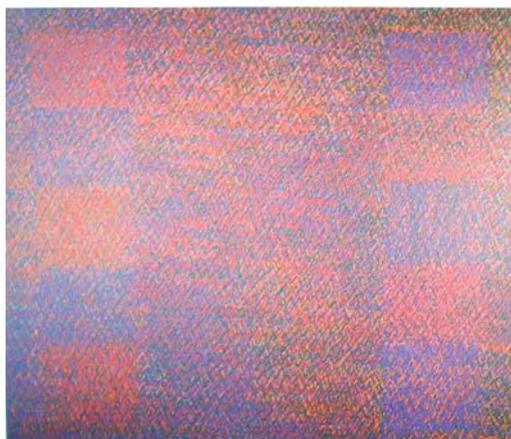
**Bend 2, (Curva 2)** 1969.  
Óleo y pastel sobre papel.  
27,9 x 48,9 cm.  
Colección del Artista.



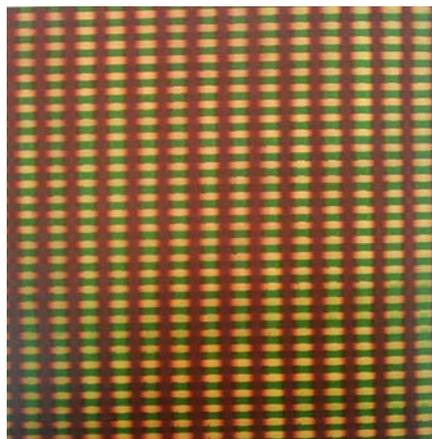
**Sin Título**, 1969.  
Óleo y pastel sobre papel.  
27,9 x 48,9 cm.  
Colección del Artista.



**Square, (cuadrado)** 1969.  
Acrílico sobre lienzo.  
205,7 x 205,7 cm.  
Colección Privada.



**Red Blue Yellow Green, (Rojo, azul, amarillo, verde)** 1969. Acrílico sobre lienzo.  
182,8 x 213,3 cm.  
Colección Privada.



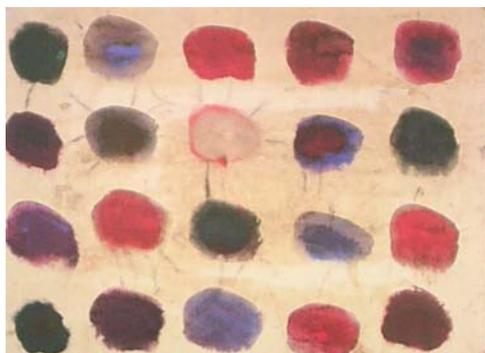
**Soft Ending, (suave conclusión)** 1969.  
Acrílico sobre lienzo.  
226 x 226 cm.  
Colección Privada.



**Morocco, (Marruecos)** 1969.  
 Acrílico sobre lienzo.  
 182,8 x 365,7 cm.  
 Destruído.



**Sin Título**, 1969.  
 Gouache sobre papel.  
 22,9 x 30,5 cm.  
 Colección Privada.



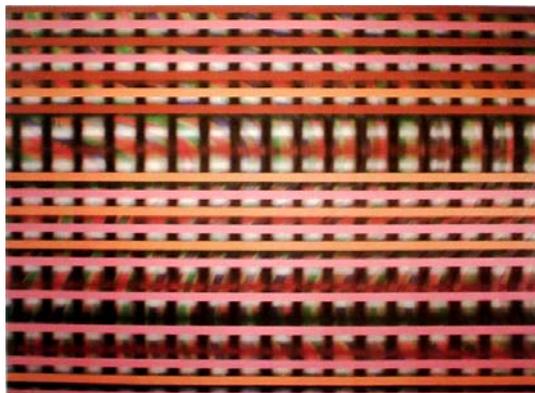
**Sin Título**, 1969.  
 Gouache sobre papel.  
 22,9 x 30,5 cm.  
 Colección Privada.



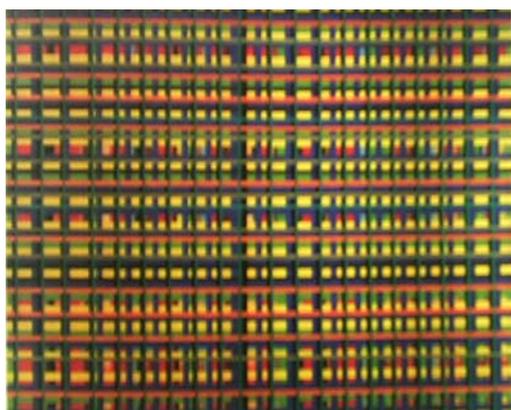
**Sin Título**, 1969.  
 Gouache sobre papel.  
 22,9 x 30,5 cm.  
 Colección Privada.



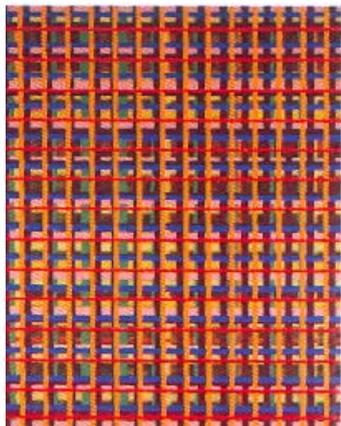
**Gray Zig Zag**, (*Zigzag gris*) 1970.  
Acrílico sobre lienzo.  
244 x 274,3 cm.  
Colección Particular, Sintra  
Museo de Arte Moderno. Londres.



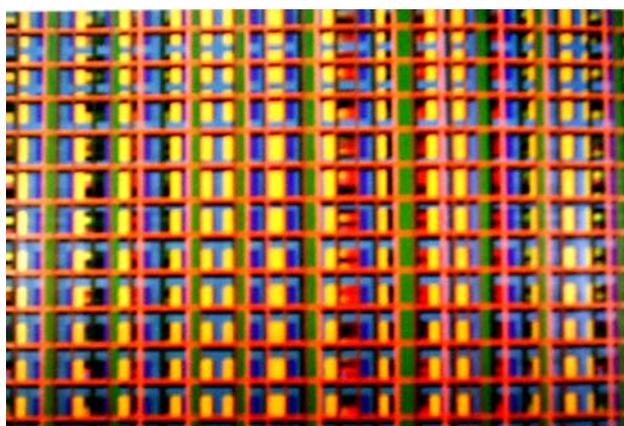
**Shadow**, (*sombra*) 1970.  
Acrílico sobre lienzo.  
243,8 x 365,7 cm.  
Colección Particular.



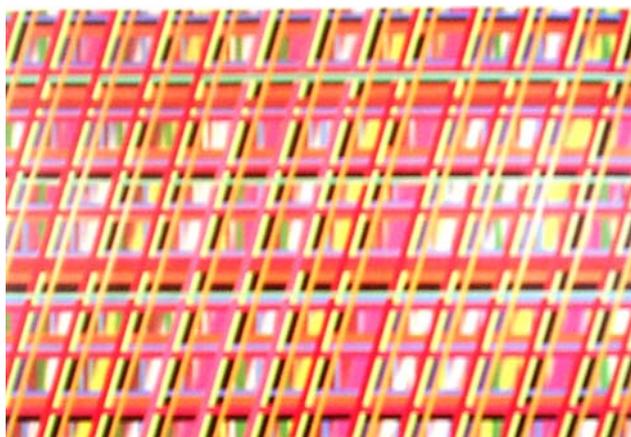
**Backcloth**, (*telón de fondo*) 1970.  
Acrílico sobre lienzo.  
198 x 304,8 cm.  
Colección Particular.



**Red light**, (*luz roja*) 1971.  
Acrílico sobre lienzo.  
274 x 183 cm.  
The British Council.



**Bridge**, (*puente*) 1971.  
Acrílico sobre lienzo.  
274,3 x 198,1 cm.  
Colección Particular.



**Blaze**, (*resplandor*) 1971.  
Acrílico sobre lienzo.  
215,9 x 386 cm.  
Colección Particular.



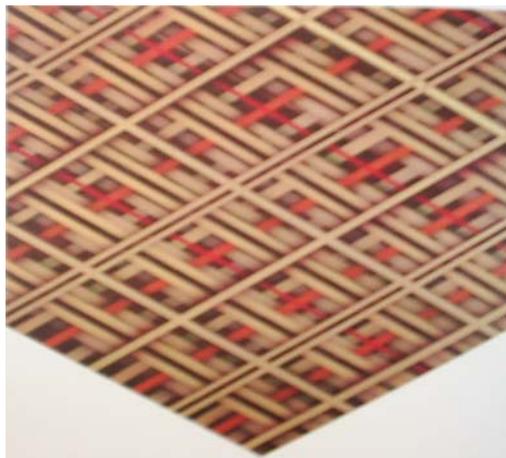
**18-3-72**, 1972.  
 Acrílico sobre tabla.  
 244 x 274,3 cm.  
 Destruído.



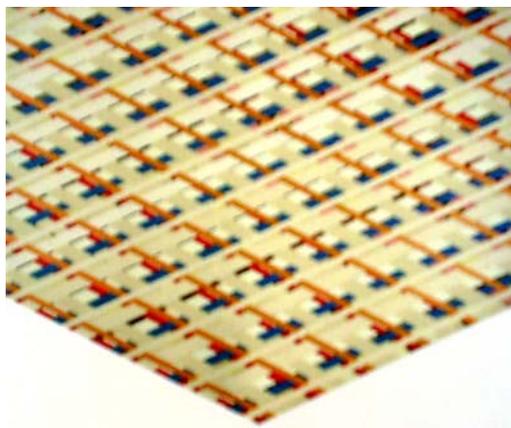
**Red, (rojo)** 1972  
 Acrílico sobre lienzo.  
 244 x 274 cm.  
 Colección Particular.



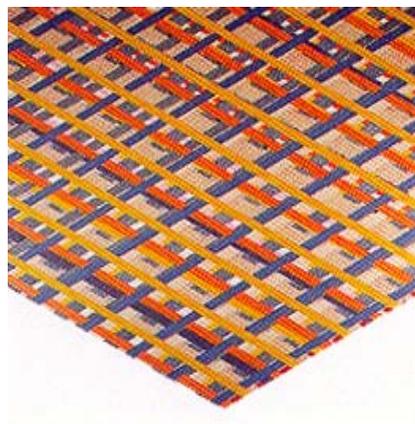
**Grid, (rejilla)** 1973.  
 Acrílico sobre lienzo.  
 244 x 244 cm.  
 Colección Particular.



**East Coast Light 2**, (Luz de la costa este 2)  
 1973. Acrílico sobre lienzo.  
 213,3 x 243,8 cm.  
 Colección Particular.



***Cream Red Cream***, (*crema, rojo, crema*) 1973.  
Acrílico sobre lienzo.  
213,3 x 365,7 cm.  
Colección Particular.



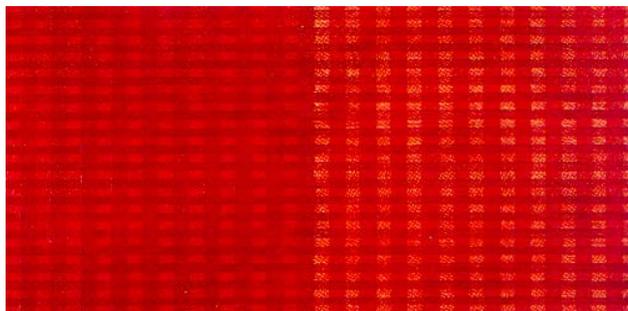
***Overlay I***, (*recubrimiento I*) 1973.  
Acrílico sobre lienzo.  
213 x 254 cm.  
Colección Particular.



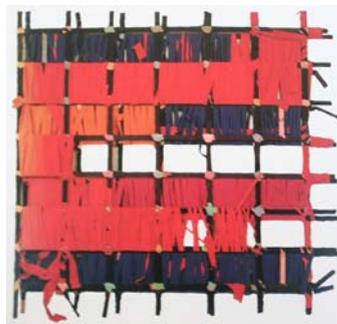
***Overlay 2***, (*recubrimiento 2*) 1973.  
Acrílico sobre lienzo.  
213 x 254 cm.  
Colección Particular.



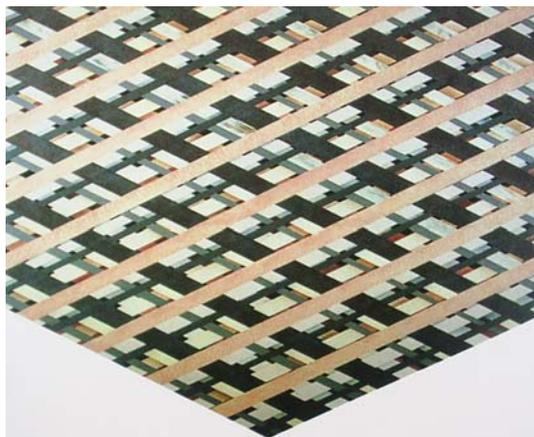
***Inset#2***, (*inserción # 2*) 1973.  
Acrílico sobre lienzo.  
244 x 244 cm.  
Colección Particular.



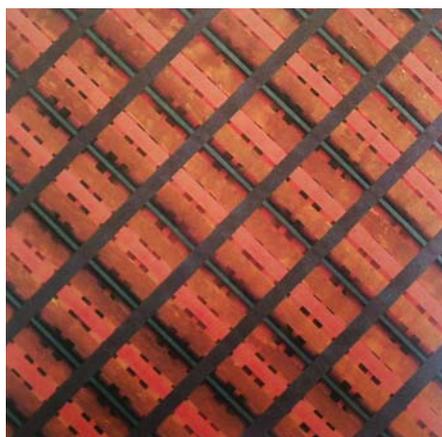
**Change Drawing #7, (dibujo cambiante # 7)** 1973.  
 Acrílico sobre papel.  
 56 x 76 cm.  
 Colección Particular.



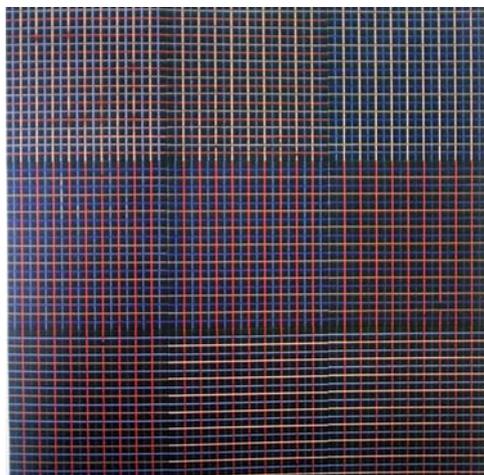
**Wrapped Piece, (pieza envuelta)** 1973. Acrílico, tela y madera. 208 x 208 cm.  
 Carpenter Center Harvard University, Cambridge, Massachusetts.



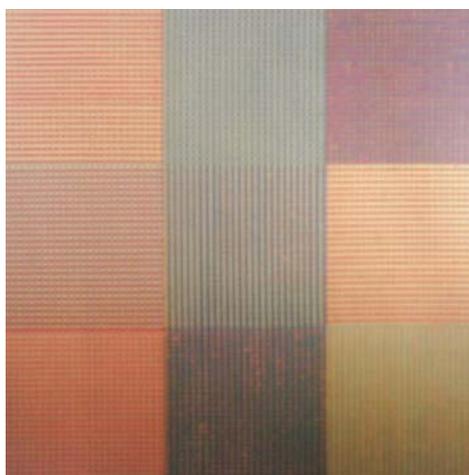
**Arrival, (llegada)** 1973.  
 Acrílico sobre algodón.  
 218,4 x 254 cm.  
 Nacional Gallery of Victoria, Felton Bequest, Melbourne, Australia.



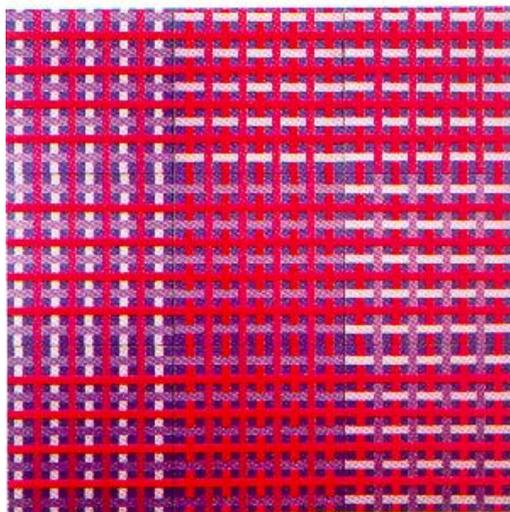
**Pink-Blue-Grid, (Rejilla-Rosa-Azul)** 1973. Acrílico sobre lienzo.  
 243,8 x 243,8 cm.  
 Colección Particular.



**Black Composite**, (*Composición negra*) 1974. Acrílico sobre lienzo.  
213,3 x 213,3 cm.  
Colección Particular.



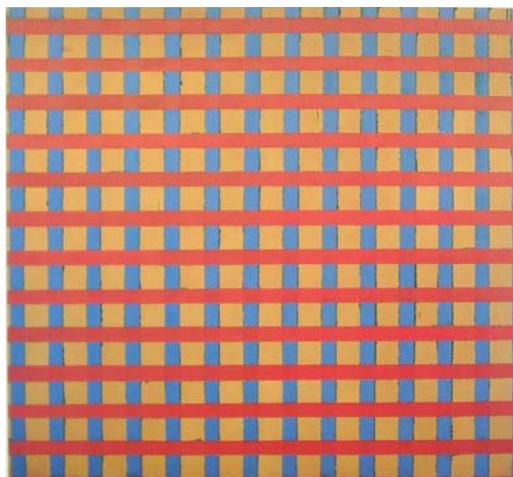
**Hidden Drawing 2**, (*dibujo cambiante 2*) 1974. Acrílico sobre lienzo.  
229 x 229 cm.  
Colección Particular.



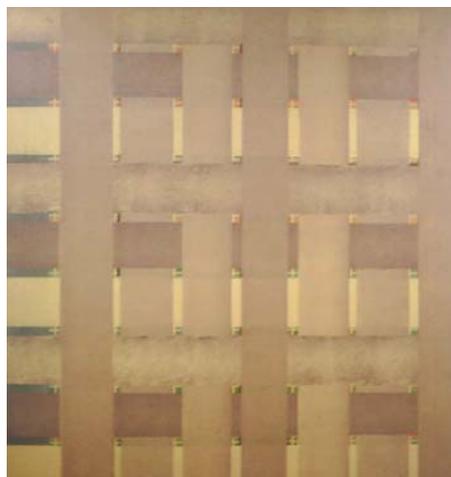
**Red Composite**, (*composición roja*) 1974. Acrílico sobre lienzo.  
229 x 229 cm.  
Colección Particular.



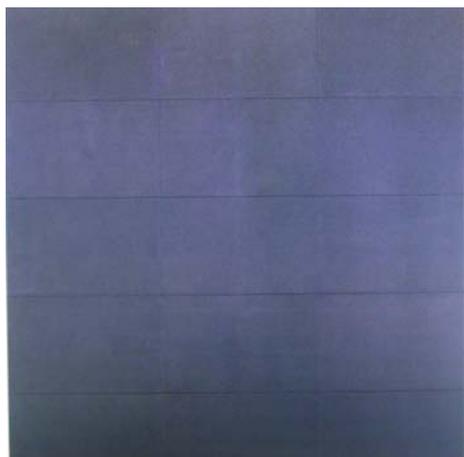
**Substraction Painting**, (*pintura de sustracción*) 1974. Acrílico sobre lienzo. 259 x 172,7 cm.  
Colección Particular.



**Crossover Painting 1, (cruce 1)** 1974.  
Acrílico sobre lienzo.  
259 x 274,3 cm.  
Colección Particular.



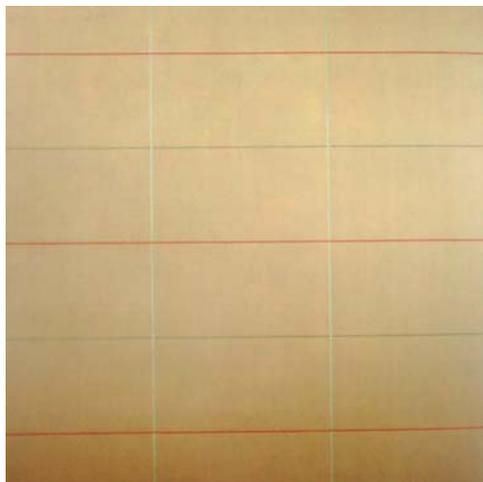
**Crossover Painting 2, (cruce 2)** 1974.  
Acrílico sobre lienzo.  
259 x 243,8 cm.  
Colección Particular.



**Overlay 1, (recubrimiento 1)** 1974.  
Acrílico sobre lienzo.  
243,8 x 243,8 cm.  
Colección Privada.



**Overlay 2, (recubrimiento 2)** 1974.  
Acrílico sobre lienzo.  
243,8 x 243,8 cm.  
Colección Privada.



**Overlay 5, (recubrimiento 5)** 1974.  
Acrílico sobre lienzo.  
243,8 x 243,8 cm.  
Colección Privada.



**Overlay 9, (recubrimiento 9)** 1974.  
Acrílico sobre lienzo.  
243,8 x 243,8 cm.  
Colección Privada.



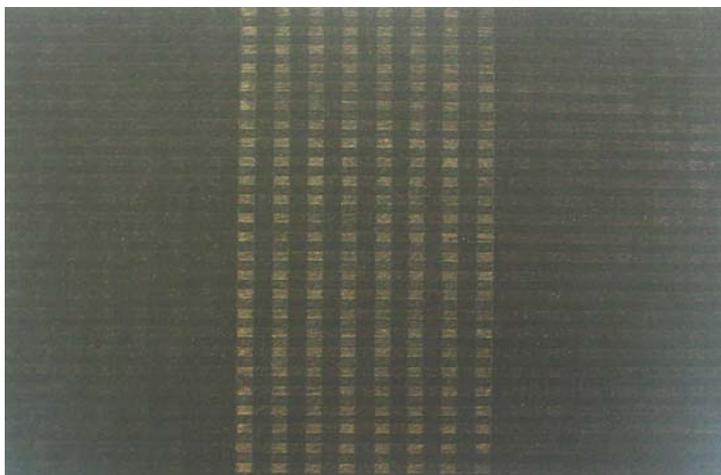
**Second Order ½, (segundo orden ½)** 1974.  
Acrílico sobre lienzo.  
152,4 x 152,4 cm.  
Colección Privada.



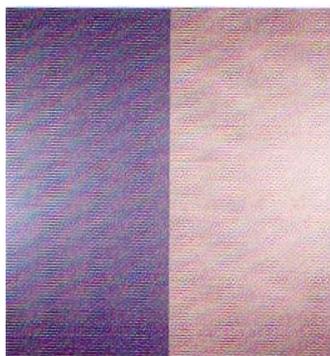
**Sin Título**, 1974.  
Acrílico sobre lienzo.  
121,9 x 121,9 cm.  
Museum of Fine Arts, Boston.



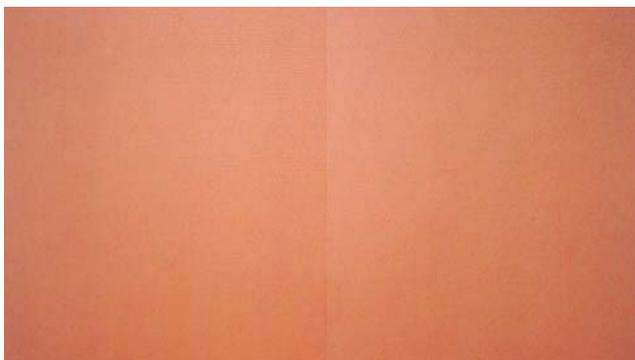
**Sin Título**, 1975.  
Acrílico sobre lienzo.  
152,4 x 76,2 cm.  
Colección Particular.



**Change Drawing 24**, (*dibujo cambiante 24*) 1975.  
Acrílico sobre papel.  
55,8 x 76,2 cm.  
Colección Particular.



**Dyptych**, (díptico) 1976.  
Acrílico sobre lienzo.  
173 x 183 cm.  
Colección Particular.



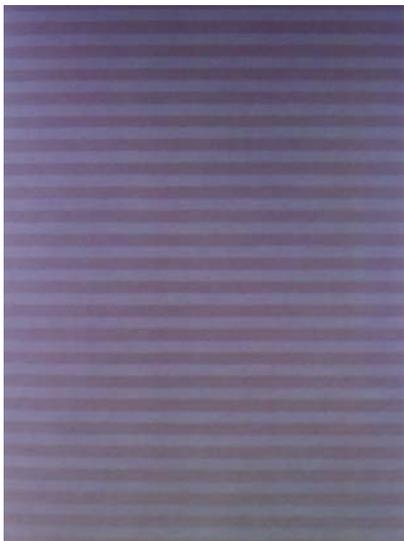
**Red Dyptych 1**, (*díptico rojo 1*) 1976.  
Acrílico sobre lienzo.  
172,7 x 365,7 cm.  
Colección Particular.



**Horizontals Brown-Blue**, (*horizontales marrones-azules*) 1976.  
Acrílico sobre lienzo.  
121,9 x 243,8 cm.  
Colección Privada.

---

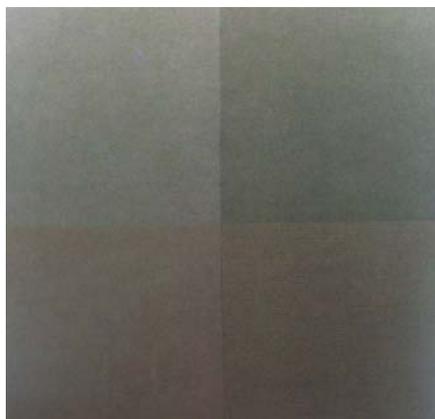
**1977**



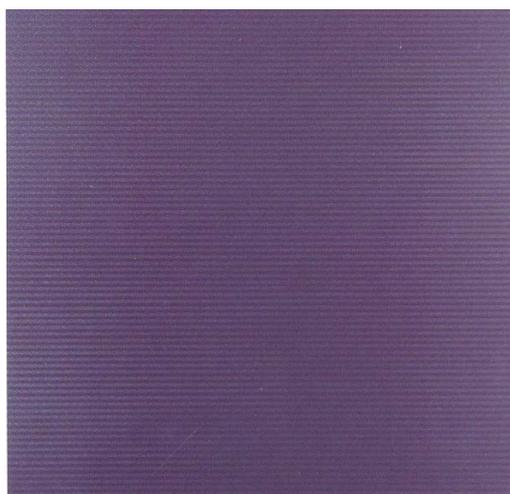
**Blue**, (*azul*) 1977.  
Óleo sobre lienzo.  
121,9 x 91,4 cm.  
Colección Particular.



***Painting for one place, (pintura para un lugar)***  
1979. Acrílico sobre la pared.  
304,8 x 609,6 cm.  
Destruído.



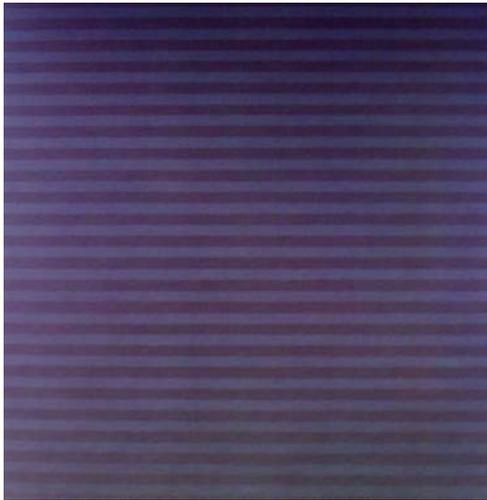
***Fort 3, (fortaleza 3)*** 1979.  
Óleo sobre lienzo.  
121,9 x 121,9 cm.  
Colección Particular.



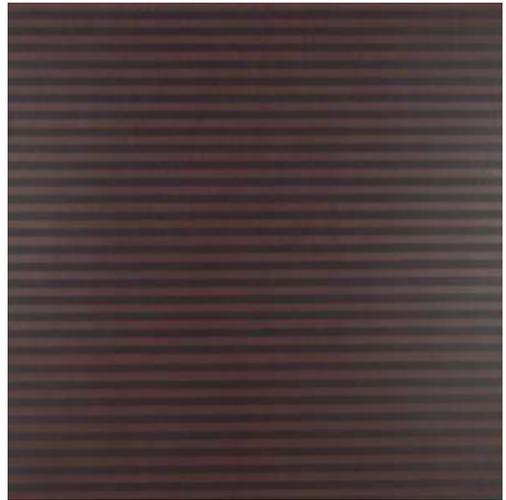
***Catherine***, 1979.  
Óleo sobre lienzo.  
213,4 x 213,4 cm.  
Colección Particular.



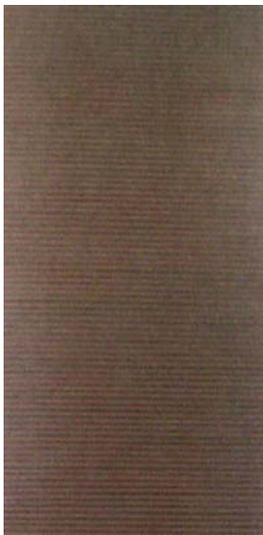
***Brennus***, 1979.  
Óleo sobre lienzo.  
213 x 213 cm.  
Colección del artista.



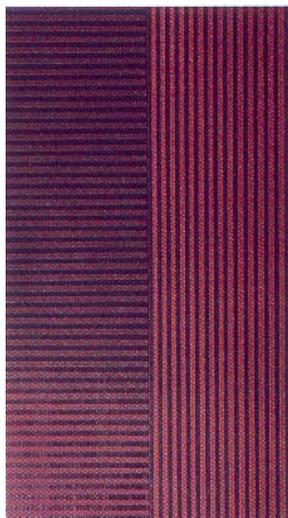
**Blue**, (azul) 1979.  
Óleo sobre lienzo y tabla.  
182,9 x 182,9 cm.  
Timothy Taylor Gallery, Londres.



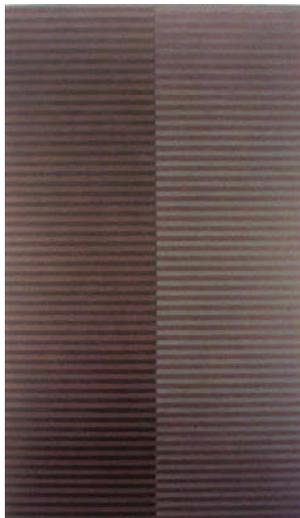
**Horizontal-Horizontal**. 1979.  
Óleo sobre lienzo.  
213,4 x 213,4 cm.  
Timothy Taylor Gallery, Londres.



**Upright Horizontals Red-Black**, (horizontales en vertical rojas-negras)  
1979. Óleo sobre lienzo.  
274,3 x 91,4 cm.  
Colección Particular.



**Tyger, tyger, (tigre, tigre)** 1980.  
Óleo sobre lienzo.  
178 x 76 cm.  
Colección Particular.



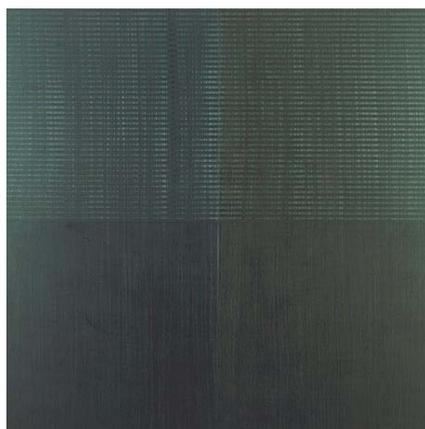
**Pizarra**, 1980.  
Óleo sobre lienzo.  
274 x 122 cm.  
Colección Particular.



**Upright Horizontals 1, (horizontales en vertical 1)** 1980. Óleo sobre lienzo.  
213,3 x 71 cm.  
Colección Particular.



**Four 8, (cuatro 8)** 1980.  
Óleo sobre lienzo.  
104 x 104 cm.  
Colección Particular.



**Fort#2, (fortaleza # 2)** 1980.  
Óleo sobre lienzo.  
213,7 x 214,2 cm.  
Tate Gallery, Londres.



**Quintana Roo**, 1980.  
Óleo sobre lienzo.  
213,3 x 106,6 cm.  
Mrs. y Mr. Harry W.  
Anderson, Atherton,  
California.



**Ada**, 1980.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 122 cm.  
William Beadleston,  
Nueva York.



**Standing Blue**, (*azul derecho*) 1980. Óleo sobre lienzo. 213,4 x 71,1 cm. Timothy Taylor Gallery, Londres.



**Boris and Gleb**, 1980.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 88,9 cm.  
Colección Particular.



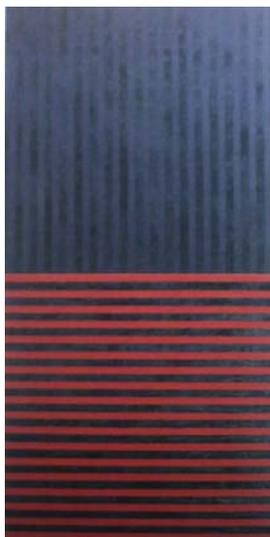
**In the Old Style**, (*Al viejo estilo*) 1980. Óleo sobre lienzo. 101,6 x 50,8 cm. Colección Particular.



**Firebird**, (*pájaro de fuego*) 1980. Óleo sobre lienzo. 243,8 x 122 cm. Colección Particular.



**Catherine**, 1980.  
Óleo sobre lienzo.  
213,3 x 91,4 cm.  
Colección del artista.



**Blue Blue Red**, (*azul, azul, rojo*) 1980. Óleo sobre lienzo. 152,4 x 76,2 cm. Colección Particular.



**Rose-Rose**, (*rosa-rosa*) 1980. Óleo sobre lienzo. 177,8 x 76,2 cm. Colección Particular.

---

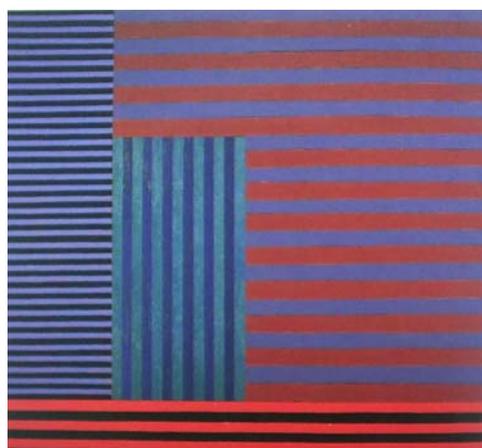
1981



**Backs and Fronts**, (*partes posteriores y frentes*) 1981.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 609,6 cm.  
Colección Particular.



**How it is, (cómo es)** 1981.  
 Óleo sobre lienzo.  
 106,6 x 106,6 cm.  
 Arts Council of Great Britain, Londres.



**Come and go, (ven y vete)** 1981.  
 Óleo sobre lienzo.  
 213,3 x 236,2 cm.  
 Colección Particular.



**Enough, (bastante)** 1981.  
 Óleo sobre lienzo.  
 170 x 165 cm.  
 Colección de Mellon Bank Corporation.  
 Pittsburg.



**Catherine**, 1981.  
 Óleo sobre lienzo.  
 243,8 x 274,3 cm.  
 Colección Particular.



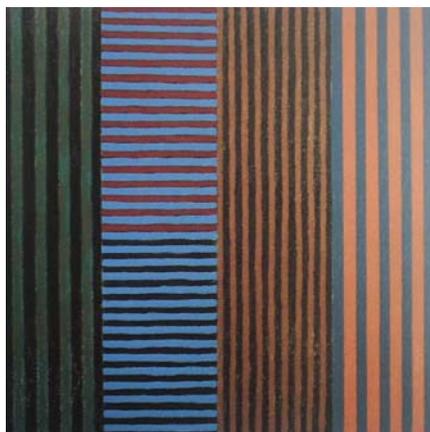
**Heart of Darkness**, (*el corazón de las tinieblas*) 1982. Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 365,8 cm.  
The Art Institute of Chicago, donado por la Society of Contemporary Art.



**Adoration**, (*adoración*) 1982.  
Óleo sobre lienzo.  
274,3 x 374,4 cm.  
Colección Particular.



**Bonin**, 1982.  
Óleo sobre lienzo.  
96,5 x 152,4 cm.  
Colección Particular.



**Windows**, (*ventanas*) 1982.  
Óleo sobre lienzo.  
109 x 109 cm.  
Colección Particular.



**The Moroccan**, (*el marroquí*)  
1982. Óleo sobre lienzo.  
284,4 x 160 cm.  
William Beadleston, Nueva York.



**Ridge**, (*canto*) 1982.  
Óleo sobre madera.  
38 x 40,6 cm.  
Colección del artista.



**Solomon**, 1982.  
Óleo sobre madera.  
17,7 x 33 cm.  
Colección del artista.



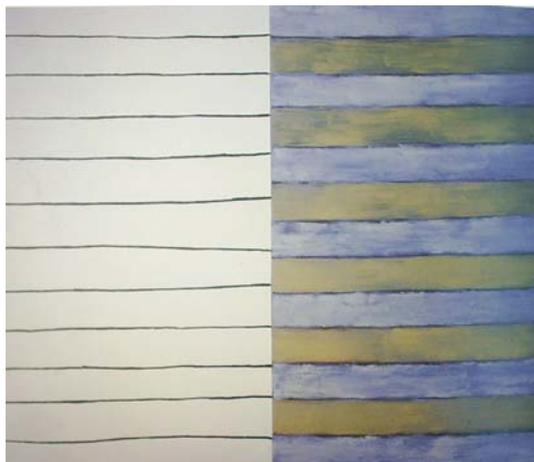
**Catherine**. 1982.  
Óleo sobre lienzo.  
289,6 x 248,3 cm.  
Colección del artista.



**The Bather**, (*el bañista*) 1983.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 305 cm.  
Colección Particular.



**The Fall**, (*la caída*) 1983.  
Óleo sobre lienzo.  
274,3 x 243,8 cm.  
Colección Particular.



**Angel**, 1983.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 274,3 cm.  
William Beadleston, Nueva York.



**South Eagle**, (*águila del sur*) 1983.  
Óleo sobre lienzo.  
182,8 x 182,8 cm.  
Philip Morris, Inc. Nueva York.



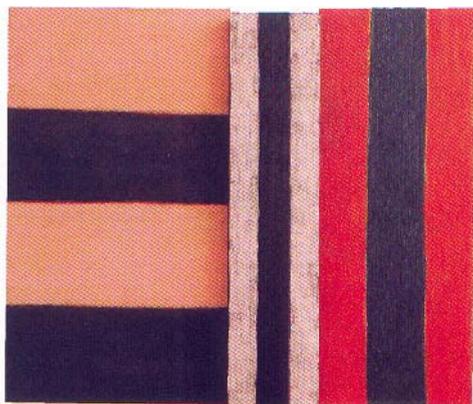
**Catherine**, 1983.  
Óleo sobre lienzo.  
294,6 x 243,8 cm.  
Colección del artista.



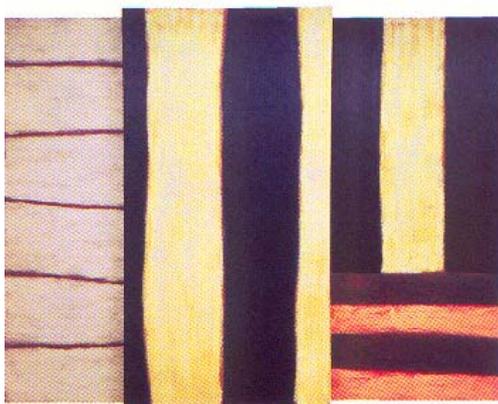
**Tiger, (tigre)** 1983.  
Óleo sobre lienzo.  
208,2 x 190,5 cm.  
Colección Privada, Nueva York.



**Maesta**, 1983.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 304,8 cm.  
Colección Particular.



**Paul**, 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
259 x 320 cm.  
Tate Gallery, Londres.



**No Neo**, 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 307 cm.  
Colección Bo Alberyd, Suiza.



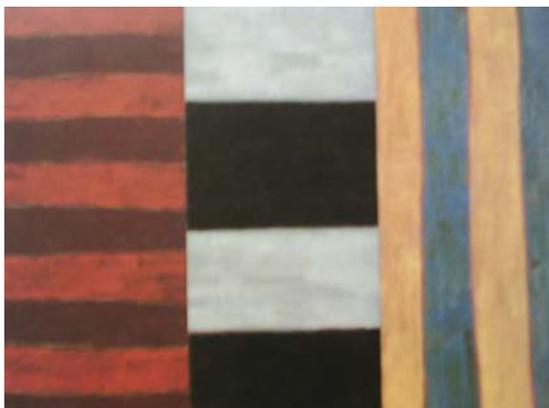
**Stare**, (*mirada fija*) 1984.  
Óleo sobre lienzo y Masonita con  
soporte de madera. 182,8 x 228,6 cm.  
Colección Particular.



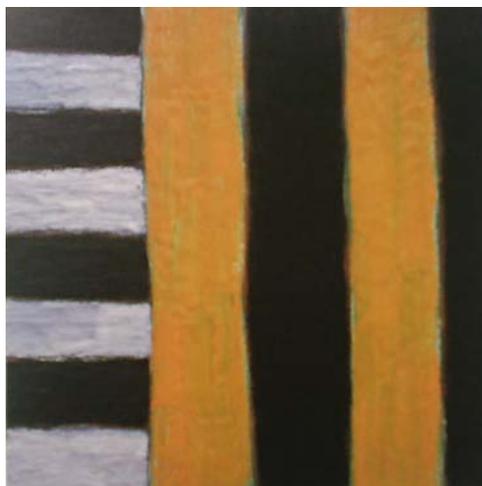
**Tonio**, 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
183 x 249 cm.  
Tate Gallery, Londres.



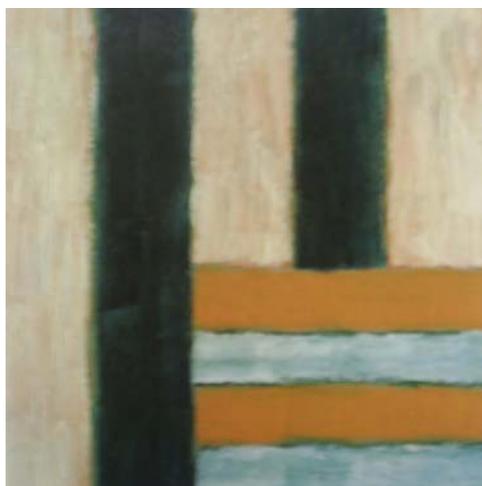
**Westray**, 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
60,9 x 60,9 cm.  
Colección Particular.



**One, one, one, (uno, uno, uno)** 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
182,8 x 228,6 cm.  
Milton Fine, Pittsburg.



**Bobo**, 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
60,9 x 60,9 cm.  
Alvin y Barbara Krakow, Boston.



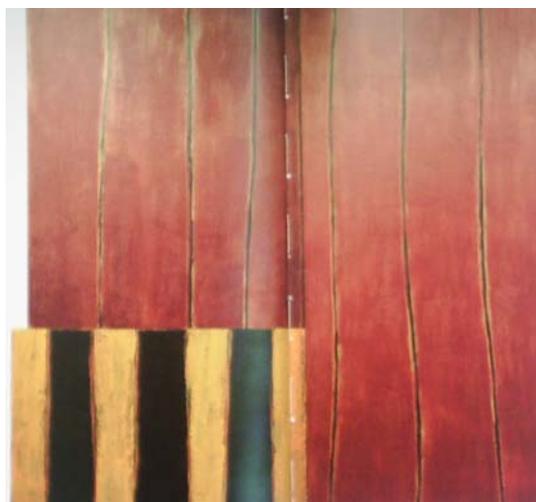
**Stroma, (tejido conector)** 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
50,8 x 50,8 cm.  
Colección Particular.



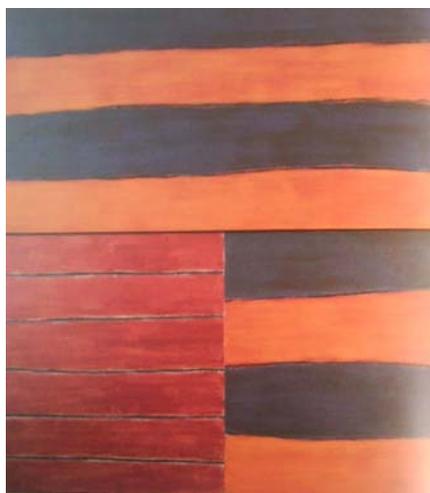
**Molloy**, 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 309,8 cm.  
Colección del artista.



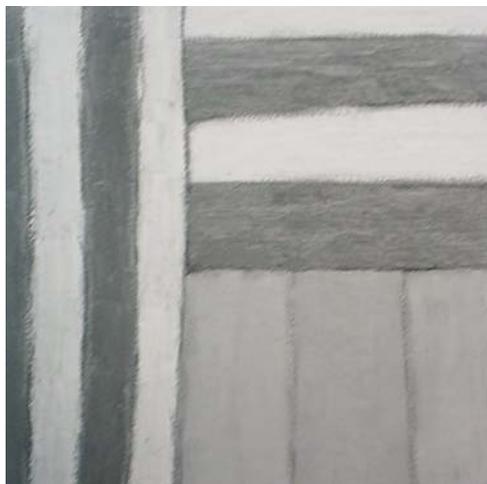
**Murphy**, 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 305 cm.  
Colección de Cindy Workman.



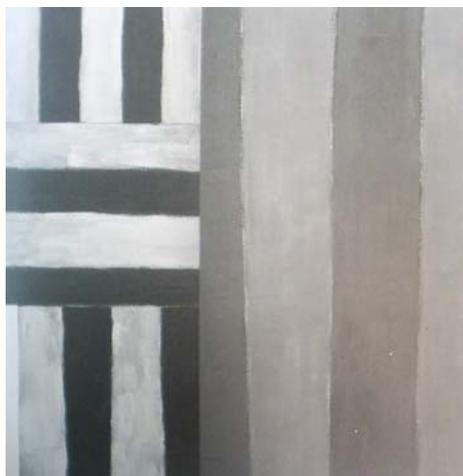
**Outback, (interior)** 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
260 x 277 cm.  
Colección Particular.



**Heat, (calor)** 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
274 x 244 cm.  
Colección Particular.



***Diamond***, (*diamante*) 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
61 x 61 cm.  
Colección Particular.



***Diptych***, (*díptico*) 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
152 x 152 cm.  
Colección Particular.



***Come Upon***, (*encontrarse*) 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
107 x 142 cm.  
Colección Particular.



***Heart***, (*corazón*) 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
102 x 152 cm.  
Colección Particular.



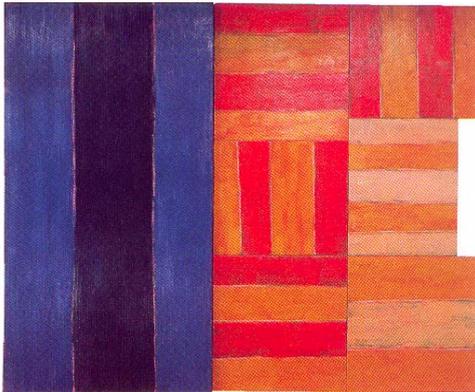
**Narcissus**, 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
274,3 x 243,8 cm.  
Colección Particular.



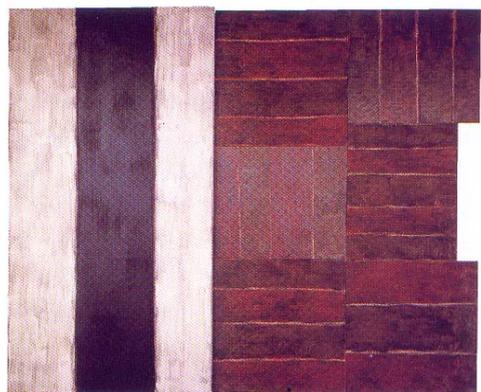
**Catherine**, 1984.  
Óleo sobre lienzo.  
259 x 340,4 cm.  
Colección Particular.

---

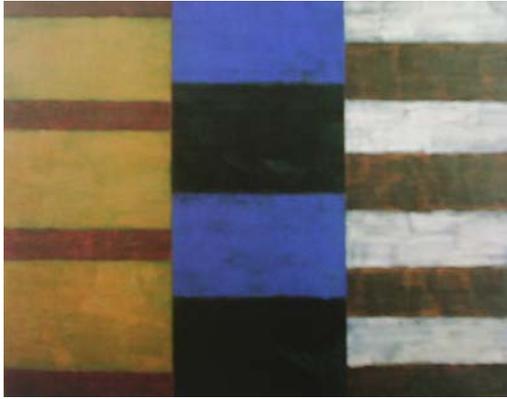
**1985**



**Any Questions. (versión #1)**, (*algunas cuestiones*) 1985. Óleo sobre lienzo.  
259,1 x 320 cm.  
Colección Privada.



**Any Questions. (versión #2)**, 1985.  
Óleo sobre lienzo.  
259,1 x 320 cm.  
Colección Privada.



**Two, one, one, (dos, uno, uno)** 1985.  
Óleo sobre lienzo.  
228,6 x 274,3 cm.  
Colección Privada, Bélgica.



**Whisper, (susurro)** 1985.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 281,9 cm.  
Colección del artista.



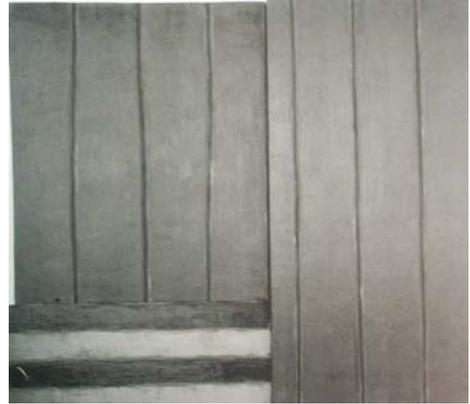
**Rock me, (agítame)** 1985.  
Óleo sobre lienzo.  
290 x 458 x 14,5 cm.  
Colección Particular.



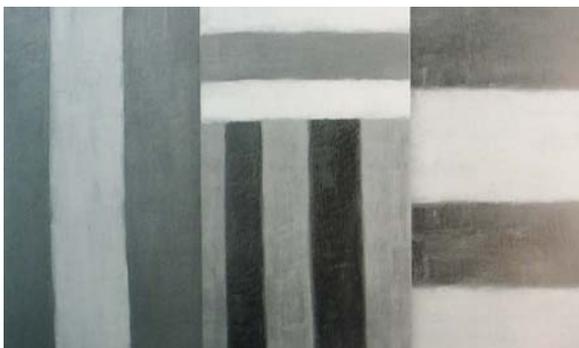
**Darkness a dream, (oscuridad un sueño)**  
1985. Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 365,7 cm.  
Colección Particular.



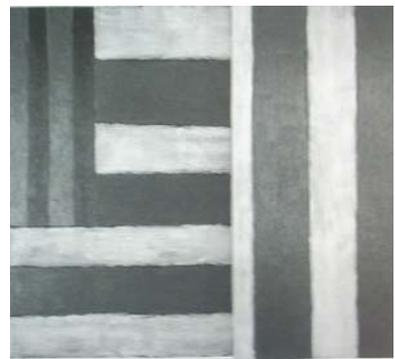
**Long Night**, (*larga noche*) 1985.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 305 cm.  
Colección Particular.



**Red Earth**, (*tierra roja*) 1985.  
Óleo sobre lienzo.  
213 x 144 cm.  
Colección Particular.



**Untitled Triptych**, (*tríptico sin título*) 1985.  
Óleo sobre lienzo.  
107 x 206 cm.  
Colección Particular.



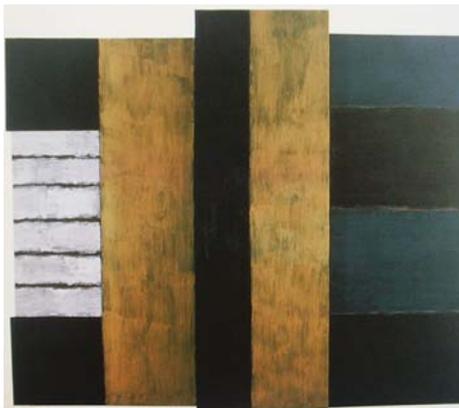
**How Not**, (*como no*) 1985.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 277 cm.  
Colección Particular.



**One yellow**, (*un amarillo*) 1985.  
Óleo sobre lienzo.  
183 x 284 cm.  
Galeria Jamileh Weber. Zúrich.



**All about**, (*sobre todo*) 1985.  
Óleo sobre lienzo.  
213 x 262 cm.  
Colección Particular.



**Flyer**, (*el aviador*) 1985.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 305 cm.  
The Corcoran Gallery of Art ,  
Washington, DC.



**Flesh**, (*carne*), 1985.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x305 cm.  
Colección Particular.



**Song, (canción)** 1985.  
Óleo sobre lienzo.  
228,6 x 279,4 cm.  
Colección Privada. Pittsburg.



**To want, (desear)** 1985.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 305 cm.  
Walker Art Center, Minneapolis.

---

**1986**



**Cross, (cruce)** 1986.  
Óleo sobre lienzo.  
203 x 122 cm.  
Colección Privada.



**If, (duda)** 1986.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 320 cm.  
Colección Particular.



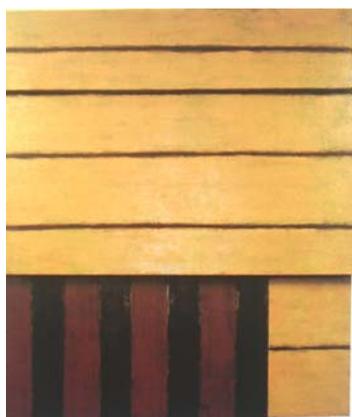
**Dark Face**, (*cara oscura*) 1986.  
 Óleo sobre lienzo.  
 284 x 236 cm.  
 Martin Sklar, Nueva York.



**Standing**, (*quedarse*) 1986.  
 Óleo sobre lienzo.  
 274 x 244 cm.  
 Colección Particular.



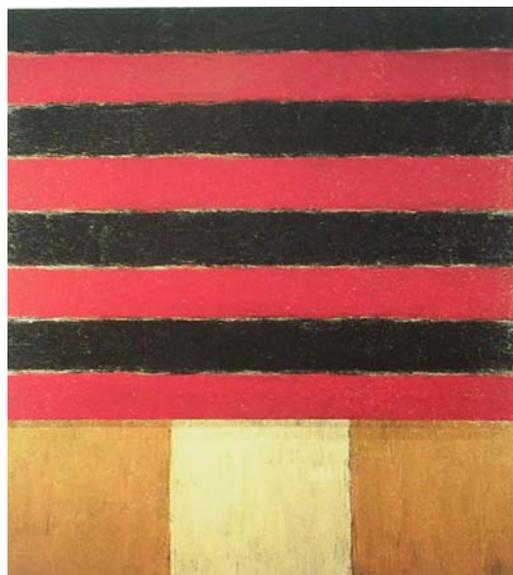
**Company**, (*compañía*) 1986.  
 Óleo sobre lienzo.  
 244 x 305 cm.  
 Colección Particular.



**This that**, (*esto, aquello*) 1986.  
 Óleo sobre lienzo.  
 290 x 244 cm.  
 Colección Particular.



**All there is, (es todo)** 1986.  
Óleo sobre lienzo.  
269 x 213 cm.  
Colección Particular.



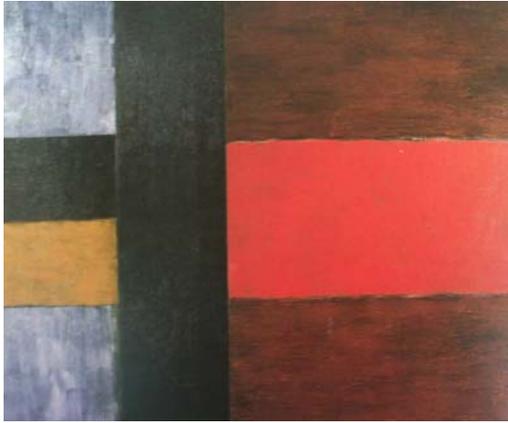
**Strange day, (día extraño)** 1986.  
Óleo sobre lienzo.  
208 x 190 cm.  
Colección Particular.



**Conversation, (conversación)** 1986.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 365,7 cm.  
Colección Particular.



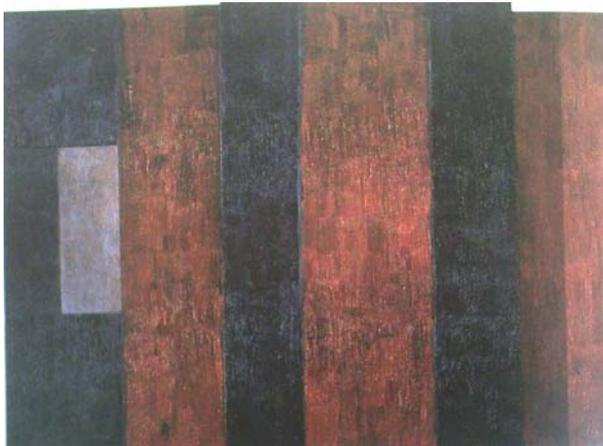
**Remember, (recuerda)** 1986.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 317,5 cm.  
Colección Privada, Nueva York.



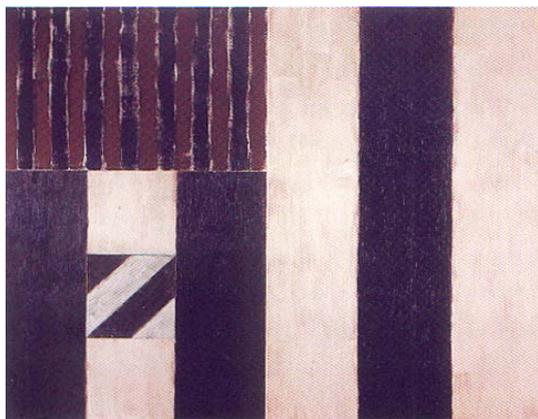
**Once, (antes)** 1986.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 281,9 cm.  
Janet Green, Londres.



**Once over, (vistazo)** 1986.  
Óleo sobre lienzo.  
152,4 x 152,4 cm.  
Colección Privada, San Francisco.

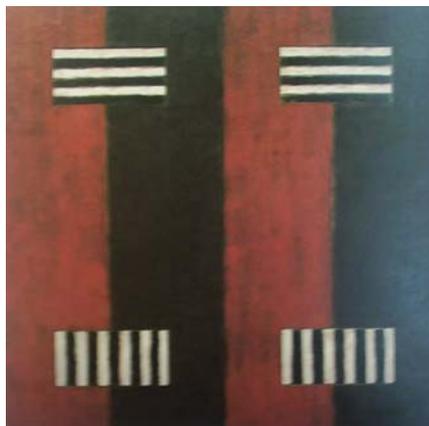


**Catherine**, 1986.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 332,7 cm.  
Colección del artista.



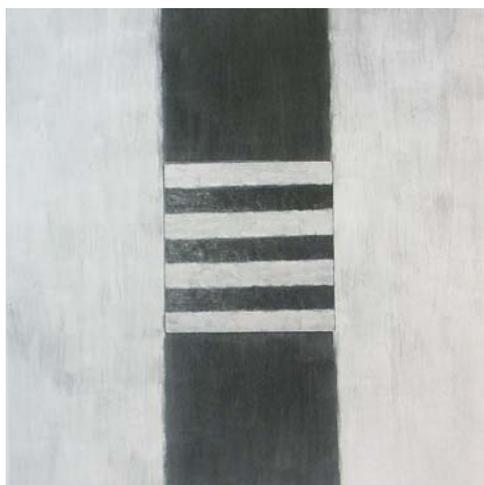
**Black Robe**, (*traje negro*) 1987.

Óleo sobre lienzo.  
254 x 305 cm.  
Colección Privada.



**Backwards Forwards**, (*de acá para allá*)

1987. Óleo sobre lienzo.  
203,2 x 203,2 cm.  
Colección Particular.



**Light to dark**, (*de la luz a la oscuridad*) 1987.

Óleo sobre lienzo.  
152 x 152 cm.  
Colección Particular.



**Diagonal/ Horizontal**, 1987.

Óleo sobre lienzo.  
119,3 x 106,6 cm.  
Colección Privada, Japón.



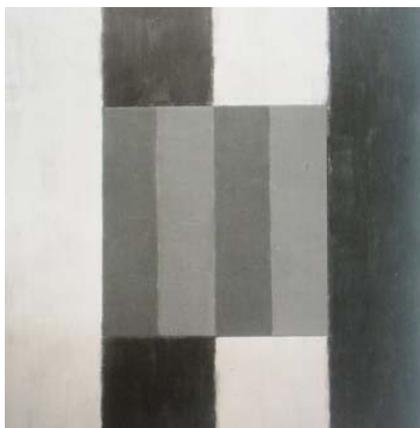
**A Happy Land**, (*una tierra feliz*) 1987.  
 Óleo sobre lienzo.  
 246,3 x 243,3 cm.  
 Tate Gallery, Londres.



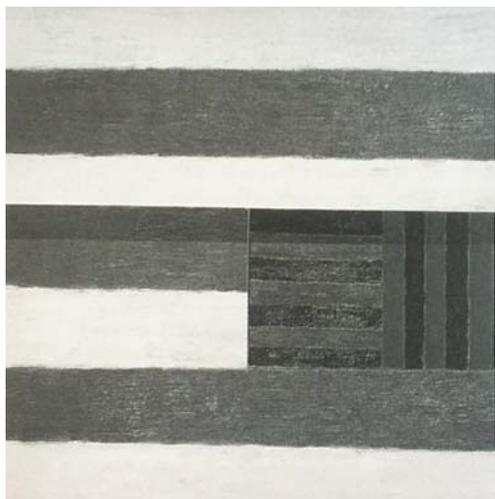
**Empty Heart**, (*corazón vacío*) 1987.  
 Óleo sobre lienzo.  
 183 x 183 cm.  
 Colección Bo Alberyd, Suiza.



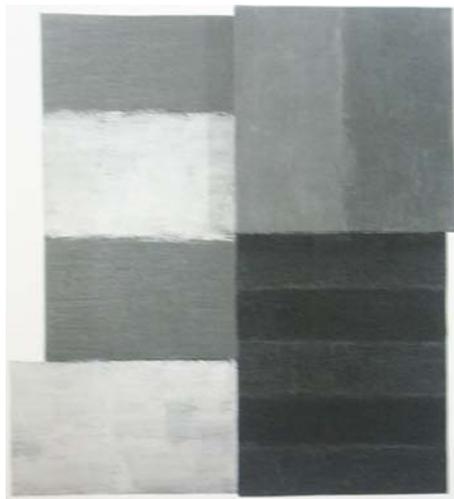
**Catherine**, 1987.  
 Óleo sobre lienzo.  
 243,8 x 304,8 cm.  
 Colección Particular.



**Lair**, (*la guarida*) 1987.  
 Óleo sobre lienzo.  
 183 x 183 cm.  
 Colección Particular.



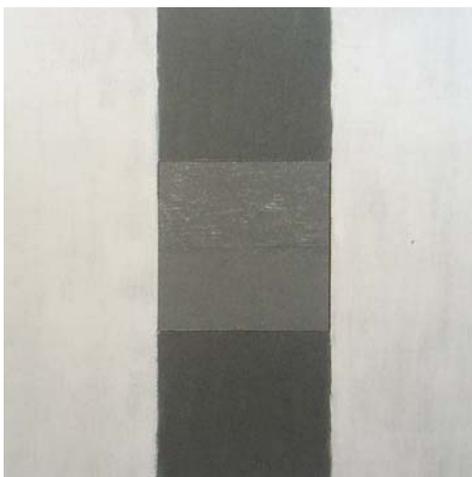
**Stone, (piedra)** 1987.  
Óleo sobre lienzo.  
152 x 152 cm.  
Colección Particular.



**Something for Van Dongen, (algo para Van Dongen)** 1987. Óleo sobre lienzo.  
122 x 122 cm.  
Colección Particular.



**Sound, (sonido)** 1987.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 244 cm.  
Colección Particular.



**Caress, (caricia)** 1987.  
Óleo sobre lienzo.  
152 x 152 cm.  
Colección Particular.



**Stranger**, (*extranjero*) 1987.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 315 cm.  
Colección Particular.



**Inside**, (*adentro*) 1987.  
Óleo sobre lienzo.  
229 x 254 cm.  
Colección Particular.



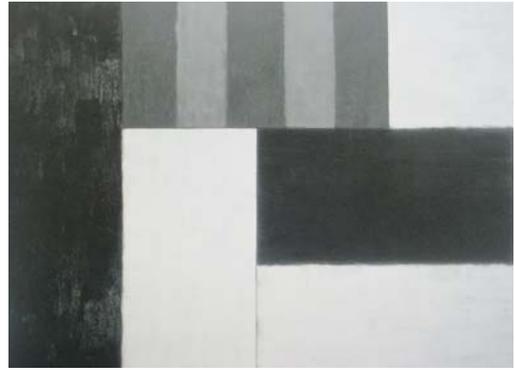
**Summer**, (*verano*) 1987.  
Óleo sobre lienzo.  
165,1 x 243,8 cm.  
Colección Privada, Londres.



**Nostromo**, 1987.  
Óleo sobre lienzo.  
248,9 x 375,9 cm.  
Colección Privada, Suiza.



**Marius**, 1987.  
Óleo sobre lienzo.  
229 x 274 cm.  
Colección Particular.



**Dream Land**, (*tierra soñada*) 1987.  
Óleo sobre lienzo.  
229 x 297 cm.  
Colección Particular.

---

**1988**



**Pale Fire**, (*fuego pálido*) 1988.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 374 cm.  
Museo de Arte Moderno de Fort Worth, Texas.



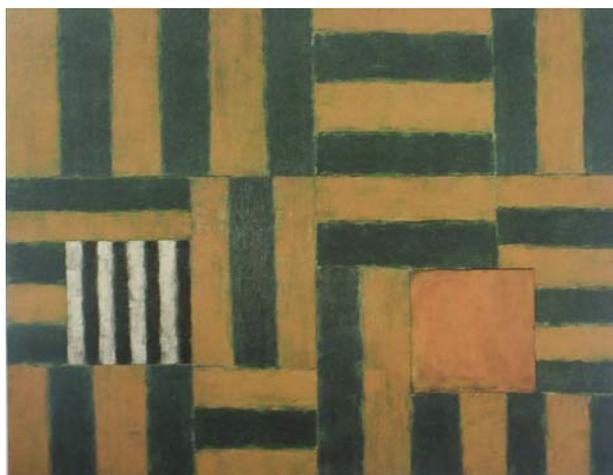
**A Bedroom in Venice**, (*una habitación en Venecia*) 1988. Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 304,8 cm.  
Colección Particular.



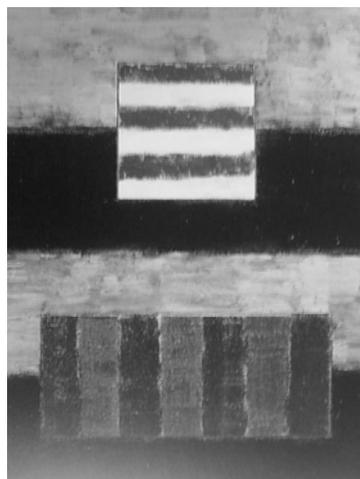
**Umbria**, 1988.  
Óleo sobre lienzo.  
229 x 290 cm.  
Colección Particular.



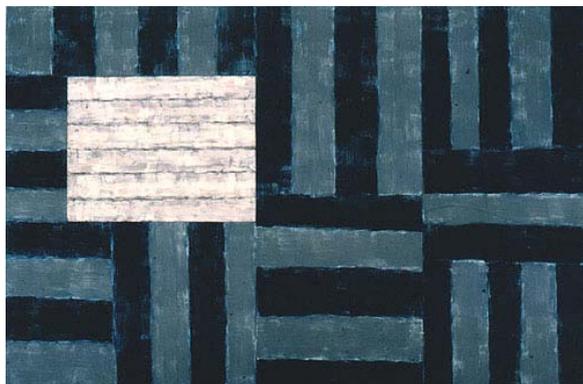
**Why and What Yellow**, (*porqué y qué amarillo*) 1988. Óleo sobre lienzo.  
244 x 305 cm.  
Fondos de Holenia Purchase, Institución Smithsonian. Washington D.C.



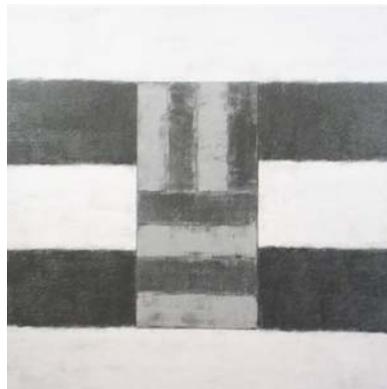
**Why and what Blue**, (*porqué y qué azul*) 1988.  
Óleo sobre lienzo y acero.  
243,8 x 309,8 cm.  
Colección Particular.



**Sinner**, (*pecador*) 1988.  
Óleo sobre lienzo.  
89 x 107 cm.  
Colección Particular.



**White widow**, (*viuda blanca*) 1988.  
Óleo sobre lienzo.  
245 x 372 cm.  
Tate Gallery, Londres.



**More light**, (*más luz*) 1988.  
Óleo sobre lienzo.  
190 x 190 cm.  
Colección Particular.



**Between you and me**, (*entre tu y yo*)  
1988. Óleo sobre lienzo.  
244 x 305 cm.  
Colección Particular.



**Big land**, (*tierra grande*) 1988.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 406 cm.  
Colección Particular.



**White light**, (*luz blanca*) 1988.  
Óleo sobre lienzo.  
183 x 183 cm.  
Colección Particular.



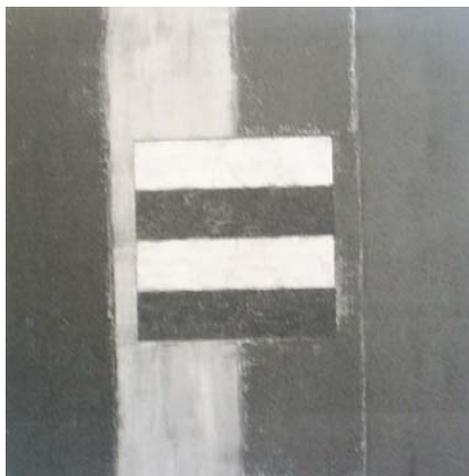
**Us**, (*nosotros*) 1988.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 304 cm.  
Colección de Paine Weber Group. Inc. Nueva York.



**Without**, (*afuera*) 1988.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 365,7 cm.  
Colección Particular.



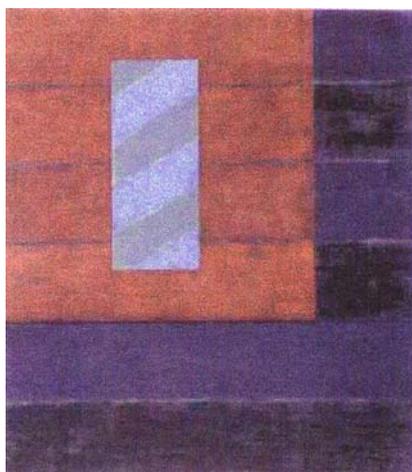
**Counting**, (*cuenta*) 1988.  
Óleo sobre lienzo.  
165,1 x 198,1 cm.  
Colección Particular.



**Four, four**, (*cuatro, cuatro*) 1988.  
 Óleo sobre lienzo.  
 152 x 152 cm.  
 Colección Particular.



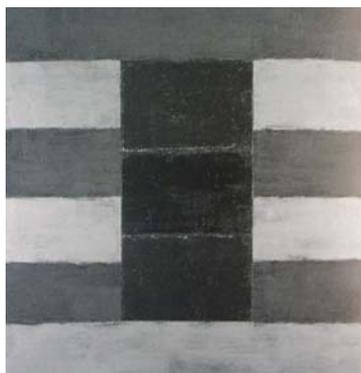
**Green Gray**, (*gris verde*) 1988.  
 Óleo sobre lienzo.  
 182,8 x 182,8 cm.  
 Colección Privada, Pittsburg.



**Shadow Line**, (*línea de la sombra*)  
 1988. Óleo sobre lienzo.  
 275 x 244 cm.  
 Timothy Taylor Gallery, Londres.



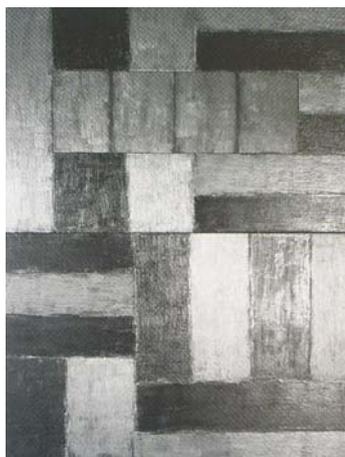
**Charles (For Charles Choset)**, 1988.  
 Óleo sobre lienzo.  
 190,5 x 228,6 cm.  
 Colección Particular.



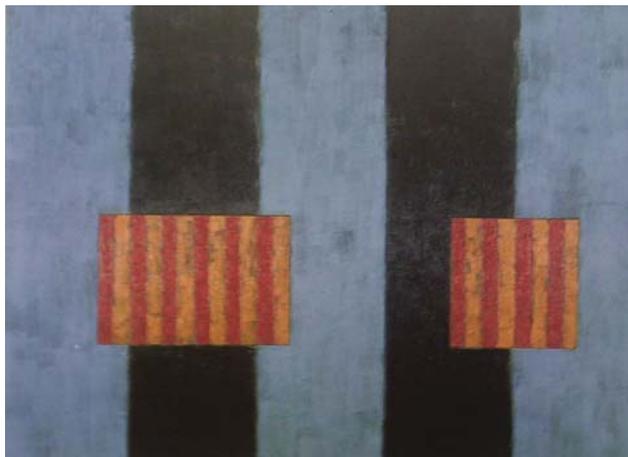
**Full Heart**, (*corazón lleno*) 1989.  
Óleo sobre lienzo.  
183 x 183 cm.  
Colección Particular.



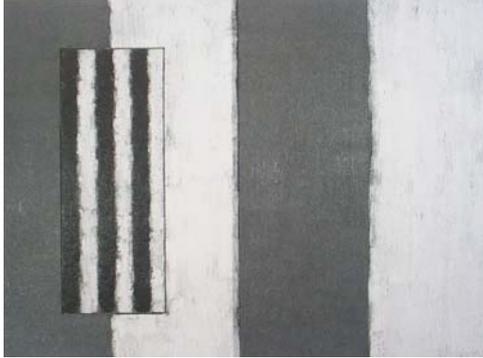
**África**, 1989.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 213 cm.  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



**Dead Sea**, (*mar muerto*) 1989.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 183 cm.  
Colección Particular.



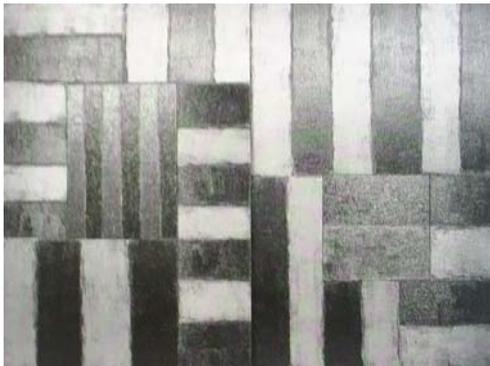
**Crossing**, (*cruzando*) 1989.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 304,8 cm.  
Colección Particular.



**Red Painting**, (*pintura roja*) 1989.  
Óleo sobre lienzo.  
91x 122 cm.  
Colección Particular.



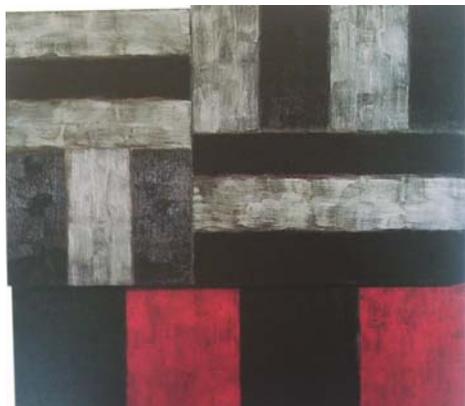
**Cathedral**, (*catedral*) 1989.  
Óleo sobre lienzo.  
249 x 320 cm.  
Colección Particular.



**Darkness here**, (*la oscuridad aquí*) 1989.  
Óleo sobre lienzo.  
254 x 335 cm.  
Colección Particular.



**High and low**, (*alto y bajo*) 1989.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 305 cm.  
Colección Particular.



**Dakar**, 1989.  
Óleo sobre lienzo.  
274 x 305 cm.  
Colección Particular.



**November**, 1989.  
Óleo sobre lienzo.  
229 x 274 cm.  
Colección Particular.



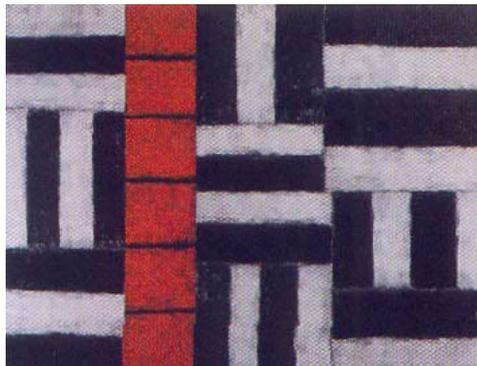
**After Life**, (*después de la vida*) 1989.  
Óleo sobre lienzo.  
182,8 x 182,8 cm.  
Colección Particular.



**Secret Sharer**, (*agente secreto*) 1989.  
Óleo sobre lienzo.  
254 x 320 cm.  
Colección Particular.



**Durango**, 1990.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 320 cm.  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,  
Dusseldorf.



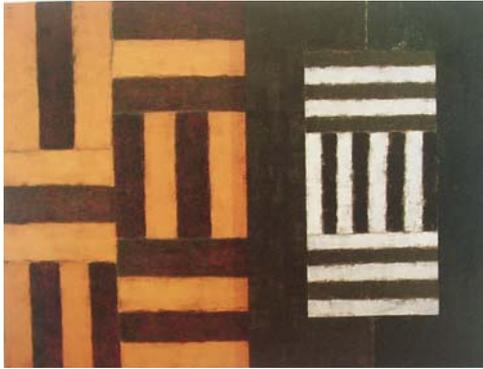
**Yellow Ascending**, (*ascensión amarilla*)  
1990. Óleo sobre lienzo.  
260 x 356 cm.  
Colección Particular.



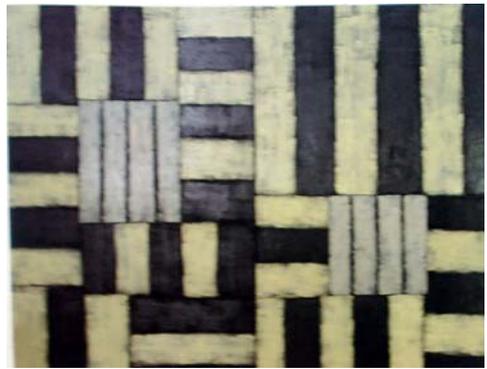
**Passenger**, (*pasajero*) 1990.  
Óleo sobre lienzo.  
203,2 x 190,5 cm.  
Colección Particular.



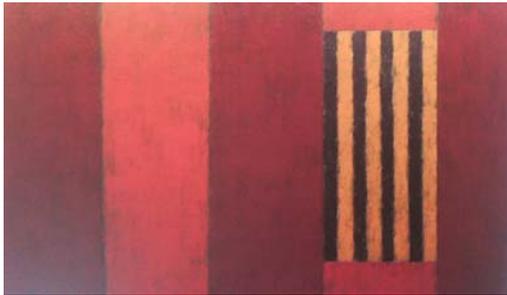
**Red Star**, (*estrella roja*) 1990.  
Óleo sobre lienzo.  
274 x 457 cm.  
Galeria Bernd Klüser, Munich.



**Black garden**, (*el jardín negro*) 1990.  
Óleo sobre lienzo.  
259 x 345 cm.  
Colección Particular.



**White Robe**, (*traje blanco*) 1990.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 305 cm.  
Colección Particular.



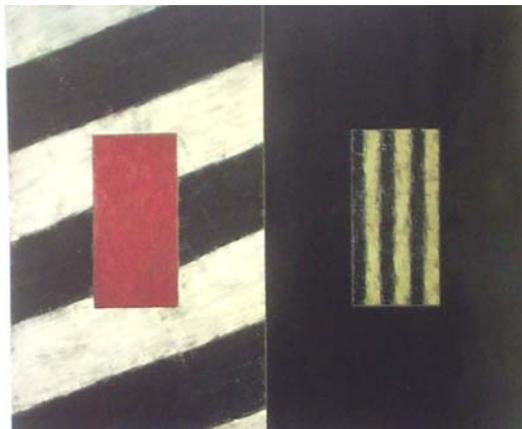
**October**, (*octubre*) 1990.  
Óleo sobre lienzo.  
198 x 328 cm.  
Colección Particular.



**Hammering**, (*martilleo*) 1990.  
Óleo sobre lienzo.  
279,4 x 441,9 cm.  
Kunsthalle Bielefeld, Alemania.



**Battered Heart**, (*tierra estropeada*) 1991.  
Óleo sobre lienzo.  
180 x 183 cm.  
Colección Particular.



**Facing East**, (*de cara al este*) 1991.  
Óleo sobre lienzo.  
152 x 183 cm.  
Colección Particular.



**Tetuán**, 1991.  
Óleo sobre lienzo.  
240 x 290 cm.  
Colección de Bronya y Andrew Galef.  
Los Angeles, California.



**Mata-Mata**, 1991.  
Óleo sobre lienzo.  
213 x 279 cm.  
Colección Particular.



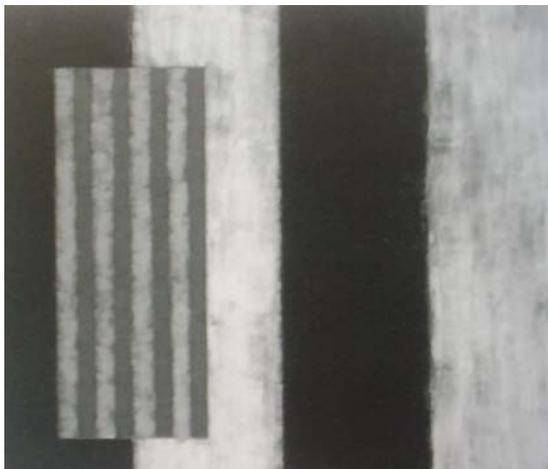
***Uist***, 1991.  
Óleo sobre lienzo.  
102 x 76 cm.  
Colección Particular.



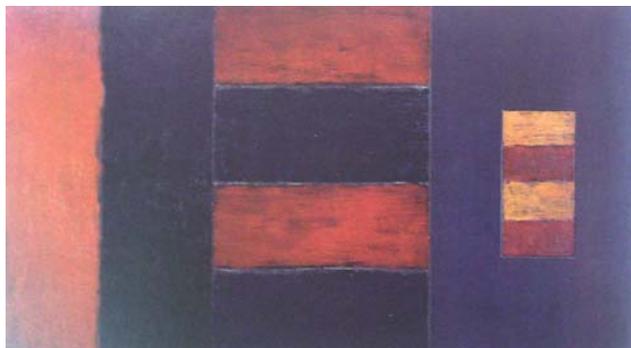
***Light in August, (luz en agosto)*** 1991.  
Óleo sobre lienzo.  
229 x 305 cm.  
Colección Particular.



***Mariana***, 1991.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 213 cm.  
Colección Particular.



***Red window, (ventana roja)*** 1991.  
Óleo sobre lienzo.  
213 x 244 cm.  
Colección Particular.



**Bridge, (puente)** 1991.  
 Óleo sobre lienzo.  
 152,4 x 274,3 cm.  
 Colección Privada, Stuttgart.



**Pink Insert, (inserto rosa)** 1991.  
 Óleo sobre lienzo.  
 61 x 61 cm.  
 Colección Particular.



**Small Grey Durango, (pequeño gris Durango)** 1991. Óleo sobre lienzo.  
 61 x 61 cm.  
 Colección Privada.



**Red Durango, (Durango rojo)** 1991.  
 Óleo sobre lienzo.  
 254 x 330 cm.  
 Ackland Art Museum at the University of North Carolina.



**Spirit**, (*espíritu*) 1992-99.  
Óleo sobre lienzo y acero.  
187 x 460 cm.  
Colección del artista.



**Stone Light**, (*piedra de luz*) 1992.  
Óleo sobre lienzo.  
279 x 419 cm.  
Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich.



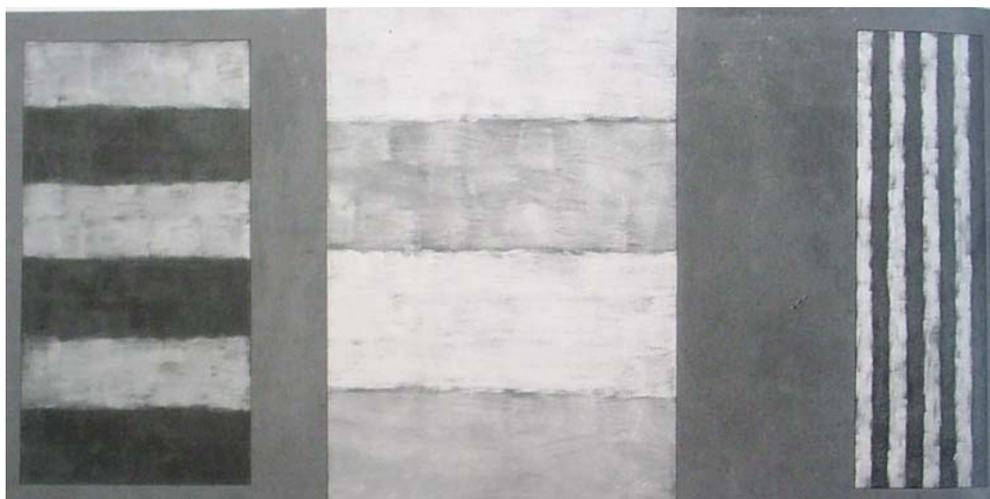
**Eriskay**, 1992.  
Óleo sobre lienzo.  
91x 76 cm.  
Colección Particular.



**Red way, (camino rojo)** 1992.  
Óleo sobre lienzo.  
239 x 178 cm.  
Colección Particular.



**Voice, (voz)** 1992.  
Óleo sobre lienzo.  
203 x 213 cm.  
Colección Particular.



**Between Figures, (entre figuras)** 1992.  
Metal y óleo sobre lienzo.  
203 x 411 cm.  
Colección Particular.



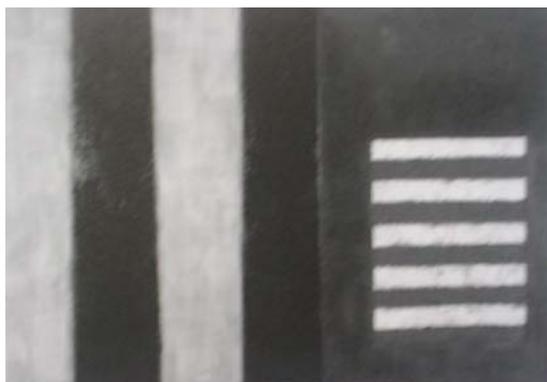
**Center**, (*centro*) 1992.  
Óleo sobre lienzo.  
213 x 183 cm.  
Colección Particular.



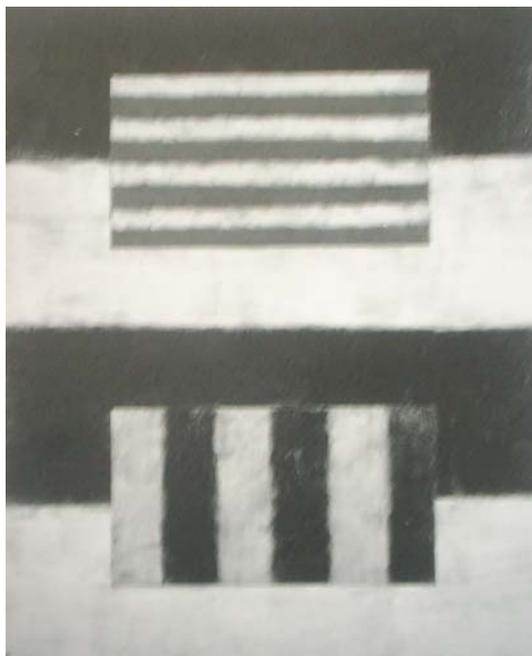
**Colonsay**, 1992.  
Óleo sobre lienzo.  
91x 76 cm.  
Colección Particular.



**Yellow junction**, (*ensamblaje amarillo*)  
1992. Óleo sobre lienzo y acero.  
213 x 244 cm.  
Colección Particular.



**Calling**, (*llamando*) 1992.  
Óleo sobre lienzo y acero.  
203 x 292 cm.  
Colección Particular.



**Eve**, 1992.  
Óleo sobre lienzo.  
213 x 178 cm.  
Colección Particular.



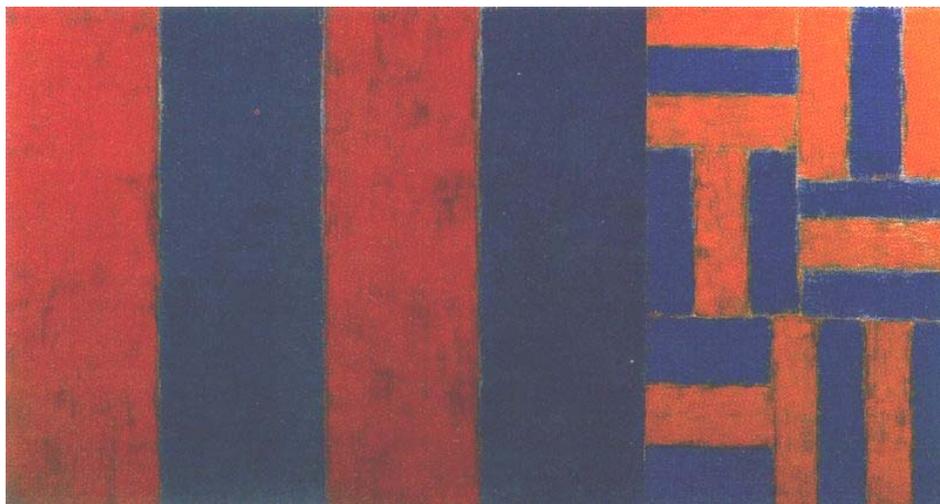
**Jura**, 1992.  
Óleo sobre lienzo.  
152 x 101 cm.  
Colección Particular.



**Western Eyes**, (*ojos del oeste*) 1992.  
Óleo sobre lienzo.  
238,7 x 314,9 cm.  
Colección Particular.



**Palace**, (*palacio*) 1992.  
Óleo sobre lienzo.  
290 x 305 x 15 cm.  
Galería Lelong, París.



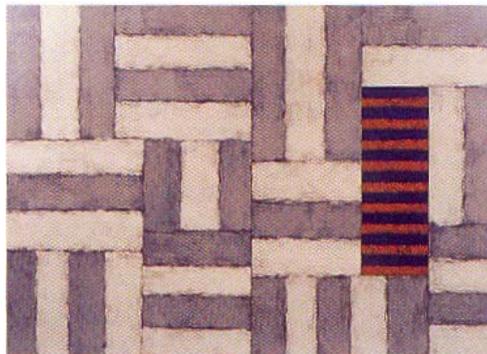
**Blue Mountain**, (*montaña azul*) 1992.  
Óleo sobre lino.  
203,2 x 375,9 x 7,6 cm.  
Colección del artista.



**Sanda**, 1992.  
Óleo sobre lienzo.  
40 x 33 x 2,4 cm.  
Hugh Lane Municipal Gallery of Modern  
Art, Dublín, Irlanda.



**Vita Duplex**, 1993.  
Óleo sobre lienzo.  
260 x 356 cm.  
Galeria Lelong, París.



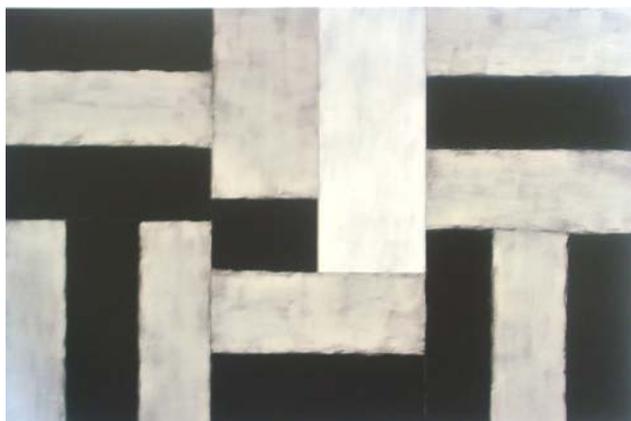
**Gabriel**, 1993.  
Óleo sobre lienzo.  
259,1 x 365,7 cm.  
Fundación La Caixa, Madrid.



**Seal, (sello)** 1993.  
Óleo sobre lienzo.  
106,7 x 96,5 cm.  
Colección Particular.



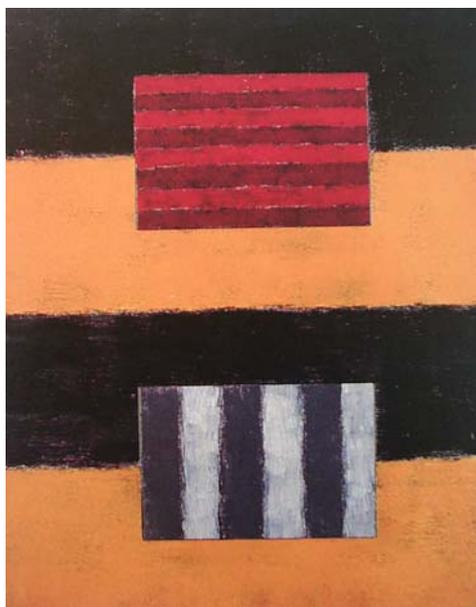
**Body, (cuerpo)** 1993.  
Óleo sobre lienzo.  
213 x 244 cm.  
Colección Particular.



**Catherine**, 1993.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 366 cm.  
Colección Particular.



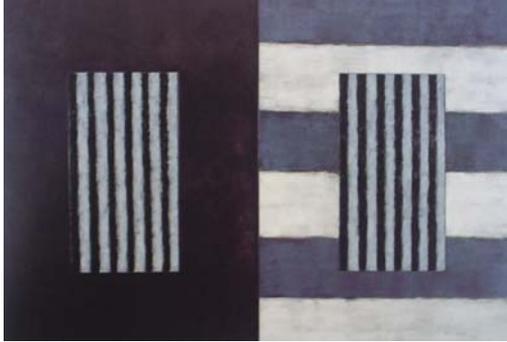
**Petra**, 1993.  
Óleo sobre lienzo.  
213 x 183 cm.  
Colección Particular.



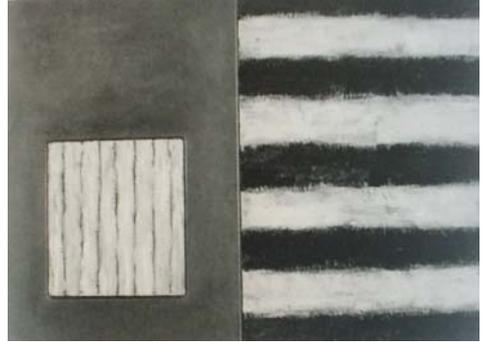
**Helena**, 1993.  
Óleo sobre lienzo.  
203 x 178 cm.  
Colección Particular.



**Canna**, 1993.  
Óleo sobre lienzo.  
91 x 76 cm.  
Colección Particular.



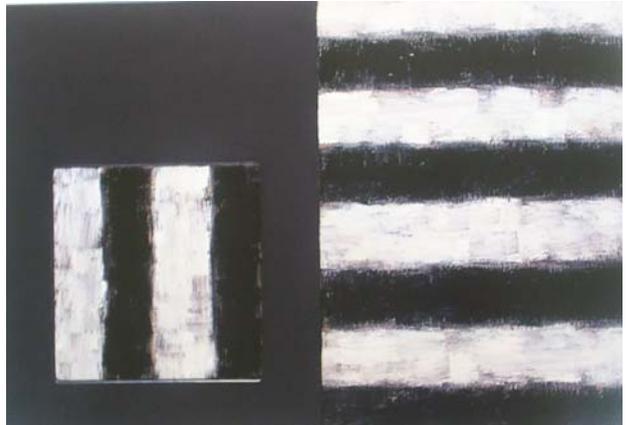
**As Was, (como era)** 1993.  
 Óleo sobre lienzo y acero.  
 213 x 315 cm.  
 Colección Particular.



**Ulva**, 1993.  
 Óleo sobre lino y metal.  
 61 x 91 cm.  
 Colección Particular.



**Homo Duplex**, 1993.  
 Óleo sobre lienzo.  
 254 x 299 cm.  
 Colección Particular.



**Coll**, 1993.  
 Óleo sobre tela, metal y madera.  
 60 x 90 cm.  
 Colección Particular.



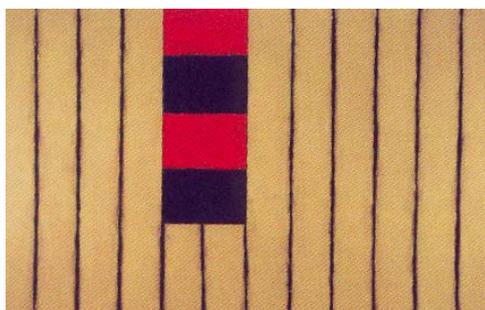
**Sanda**, 1993.  
Óleo sobre lienzo.  
91,4 x 101,6 cm.  
The Hugh Lane Municipal  
Gallery of Modern Art, Dublin.



**Ookbar**, 1993.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 364,8 cm.  
Galeria Lelong, París.

---

**1994**



**Ukbar**, 1994.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 365,9 cm.  
Colección Particular.



**Maan**, 1994.  
Óleo sobre lienzo.  
61 x 91,5 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Demologic red, (rojo demonológico)** 1994.  
Óleo sobre lienzo.  
122 x 183 cm.  
Colección Particular.



**Angelo**, 1994.  
Óleo sobre lienzo.  
274 x 457 cm.  
Colección Particular.



**Tabarca**, 1994.  
Óleo sobre lienzo.  
61 x 91 cm.  
Colección Particular.



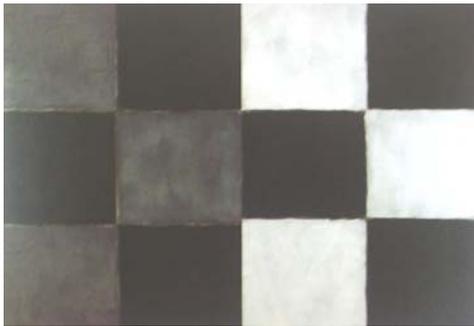
**Catherine**, 1994.  
Óleo sobre lienzo.  
274 x 411 cm.  
Colección del artista.



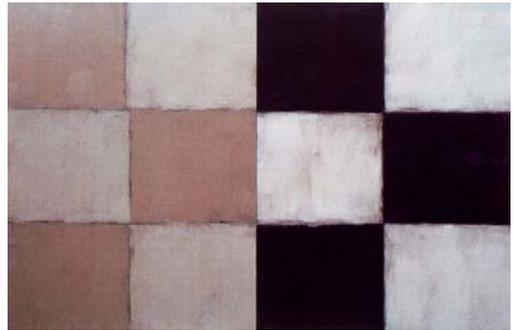
**Union Green**, (*unión verde*) 1994.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 244 cm.  
Colección Particular.



**Union Yellow**, (*unión amarilla*) 1994.  
Óleo sobre lienzo.  
213 x 244 cm.  
Colección Particular.



**Union Black**, (*unión negra*) 1994.  
Óleo sobre lienzo.  
218 x 325 cm.  
Colección Particular.



**Union White**, (*unión blanca*) 1994.  
Óleo sobre lienzo.  
183 x 275 cm.  
Colección Particular.



**Alboran**, 1994.  
Óleo sobre lienzo.  
61 x 91 cm.  
Colección Particular.



**Taransay**, 1994.  
Óleo sobre lienzo.  
91 x 138 cm.  
Colección Particular.



**This this, (esto, esto)** 1994.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 274,3 cm.  
Colección Privada, París.



**Place, (lugar)** 1994.  
Óleo sobre papel.  
76,2 x 55,9 cm.  
Rex Irwin Art Dealer. Sidney,  
Australia.



**Monach**, (*Mónaco*) 1994.  
Óleo sobre lienzo.  
152,4 x 121,9 cm.  
Colección Privada, Stuttgart.

---

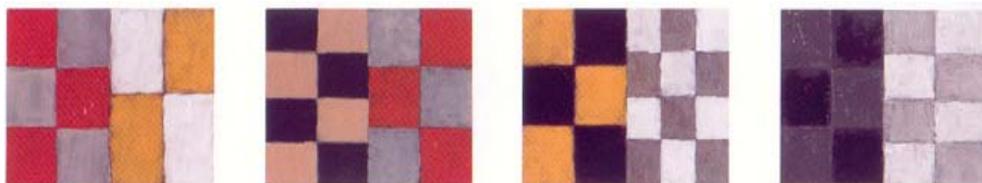
**1995**



**Catherine**, 1995.  
Óleo sobre lienzo.  
290 x 457 cm.  
Colección Particular.



**West of West**, (*oeste del oeste*) 1995.  
Óleo sobre lienzo.  
274,3 x 457,2 cm.  
Galería Carles Taché, Barcelona.



**Four Days, (cuatro días)** 1995.  
 Óleo sobre madera.  
 Cuatro piezas de 30 x 45 cm.  
 Colección Particular.



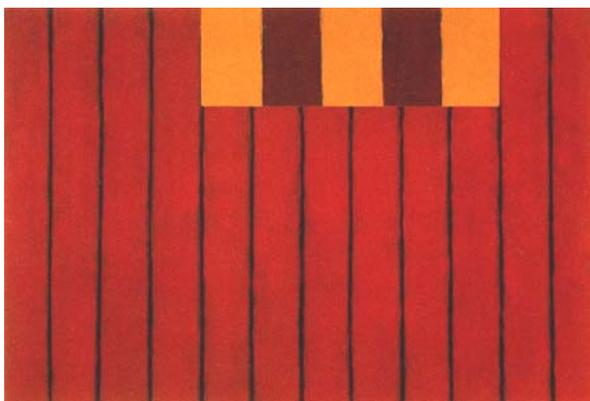
**Any Questions. (algunas cuestiones)**  
 1995. Óleo sobre lienzo.  
 259,1 x 320 cm.  
 Colección Privada.



**Black White Yellow, (negro, blanco, amarillo)**  
 1995. Óleo sobre lienzo.  
 183 x 274 cm.  
 Colección Particular.



**Yellow seal, (sello amarillo)** 1995.  
 Óleo sobre lienzo.  
 107 x 96 cm.  
 Colección Particular.



**Reef, (arrecife)** 1995.  
 Óleo sobre lienzo.  
 243,8 x 365,8 cm.  
 Galeria Bernd Klüser, Munich.



**Floating Painting Red Triptych, (tríptico pintura flotante roja)** 1995. Óleo sobre madera, (tridimensional). 203,2 x 101,6 x 25,4 cm. cada pieza. Fondos del Departamento de Arte Contemporáneo, Consejo General de Val-de-Marne.



**Floating Painting # 4, (pintura flotante # 4)** 1995. Óleo sobre madera, (tridimensional). 76,2 x 35,6 x 5,1 cm. Galeria Lelong, París.



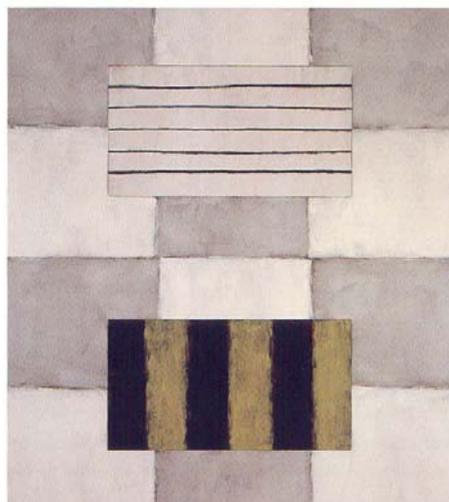
**Floating Painting Munich Triptych**, (*pintura flotante tríptico Munich*) 1995. Óleo sobre madera, (tridimensional).  
38,1 x 25,4 x 6,4 cm. cada pieza.  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



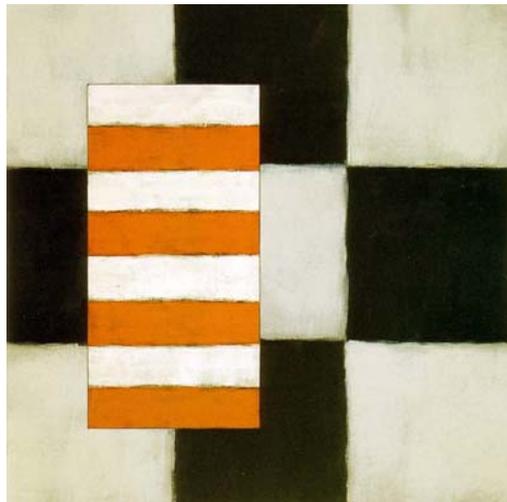
**Floating Painting Grey White**, (*pintura flotante gris y blanca*) 1995. Óleo sobre madera. (tridimensional).  
61 x 40,6 x 20,3 cm.  
Colección Particular.

---

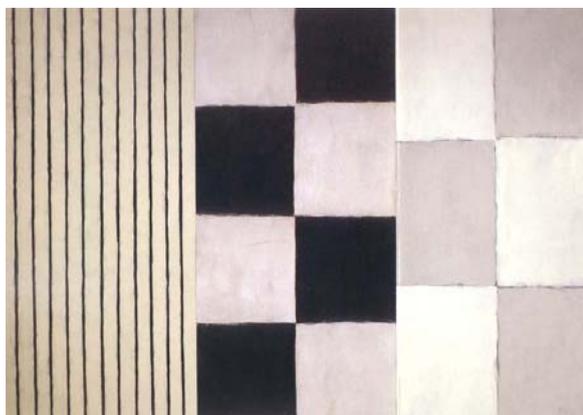
## 1996



**Lucia**, 1996.  
Óleo sobre lienzo.  
254 x 223,5 cm.  
Colección Privada.



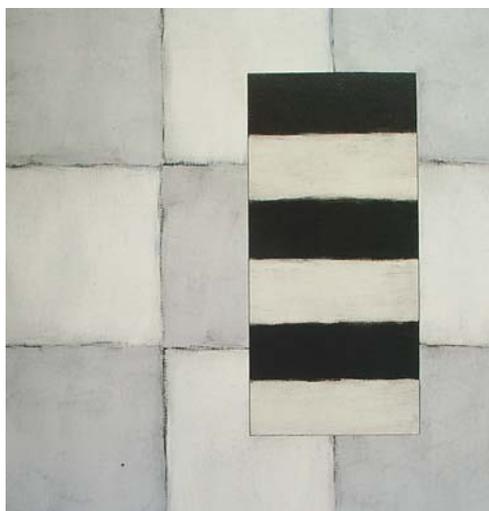
**Passenger Orange**, (*pasajero naranja*) 1996.  
Óleo sobre lienzo.  
203,2 x 190,5 cm.  
Colección Privada.



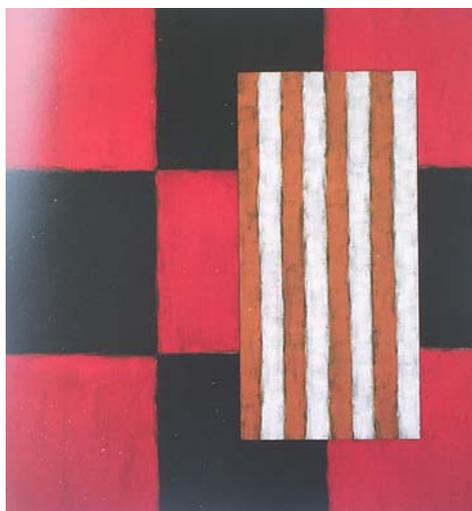
***To be With, (estar con)*** 1996.  
 Óleo sobre lienzo.  
 274,3 x 457,2 cm.  
 Galería Carles Taché, Barcelona.



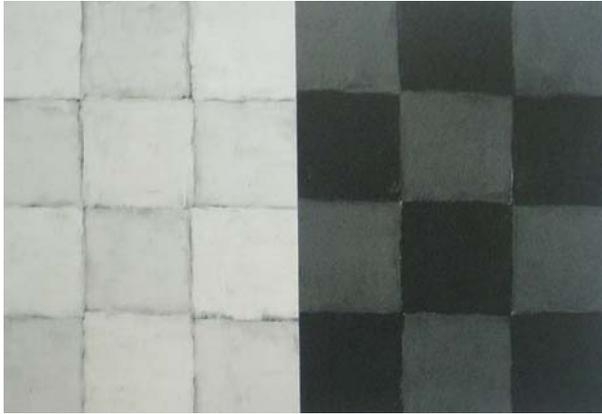
***Passenger Red Black White, (pasajero rojo, negro y blanco)***  
 1996. Óleo sobre lienzo. 203,2 x  
 190,5 cm. Galería Carles Taché,  
 Barcelona.



***Passenger Grey White, (pasajero blanco y Gris)*** 1996. Óleo sobre lienzo.  
 203,2 x 190,5 cm.  
 Galería Carles Taché, Barcelona.



***Passenger Red Yellow, (pasajero rojo y amarillo)*** 1996. Óleo sobre lienzo.  
 203,2 x 190,5 cm.  
 Galería Carles Taché, Barcelona.



**Black Grey Diptych**, (*díptico negro y gris*) 1996.  
 Óleo sobre lienzo.  
 183 x 274 cm.  
 Colección Particular.



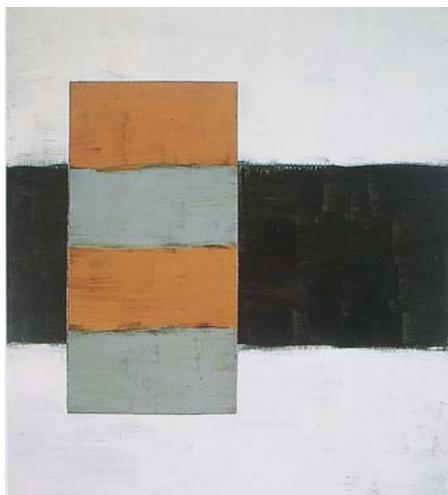
**Yellow Red light**, (*luz amarilla y roja*) 1996. Óleo sobre lienzo.  
 244 x 213 cm.  
 Colección Particular.



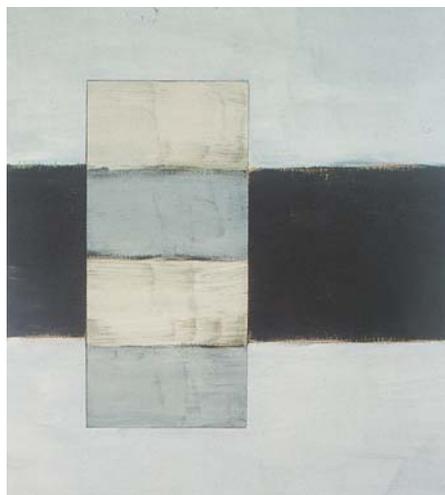
**Floating Painting #5**, (*pintura flotante # 5*) 1996. Óleo sobre metal, (tridimensional).  
 91,4 x 61 x 10,2 cm.  
 Colección del artista. Galería Lelong. París.



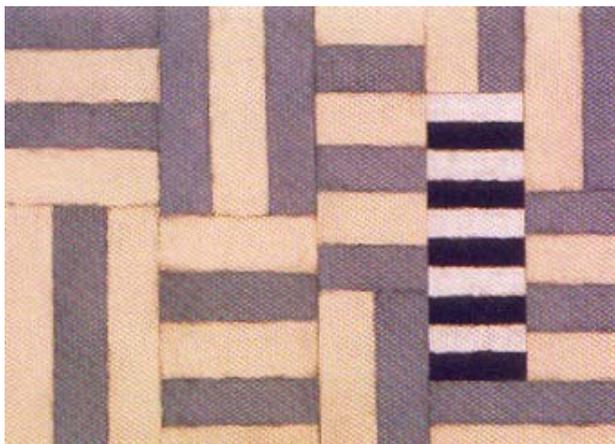
**Human Nature**, (*naturaleza humana*) 1996.  
 Óleo sobre tela.  
 228,6 x 304,8 cm.  
 Galería Bernd Klüser. Munich. Alemania.



**Barcelona Passenger Painting**, (*pintura de pasajero de Barcelona*) 1997. Óleo sobre lienzo. 101,5 x 91,5 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Cayo**, 1997.  
Óleo sobre lienzo.  
122 x 109 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Michael**, 1997.  
Óleo sobre lienzo.  
254 x 330,2 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



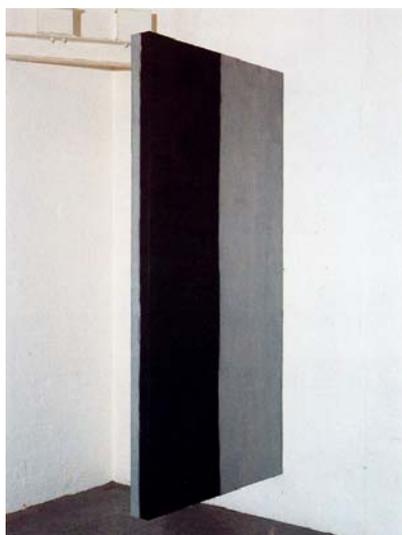
**Bourg**, 1997.  
Óleo sobre lienzo.  
47,6 x 38,1 cm.  
Galeria Lelong, París.



**Passenger Grey White**, (*pasajero blanco y gris*) 1997. Óleo sobre lienzo. 203,2 x 190,5 cm. Sammlung Essl-FritzSchömer Ges. m. b. H. Luxemburgo.



**Passenger White White**, (*pasajero blanco, blanco*) 1997. Óleo sobre lienzo. 203,2 x 190,5 cm. Europäische Investitionsbank, Klosterneuburg, Viena.



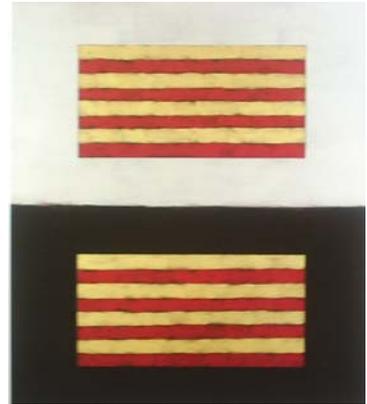
**Deptford Floating Painting**, (*pintura flotante de Deptford*) 1997. Óleo sobre metal, (tridimensional). 243,8 x 12 x 121,9 cm. Colección del artista.



**Floating Munich Box**, (*caja flotante de Munich*) 1997. Óleo sobre metal, (tridimensional). 40,6 x 20,3 x 20,3 cm. Colección del artista.



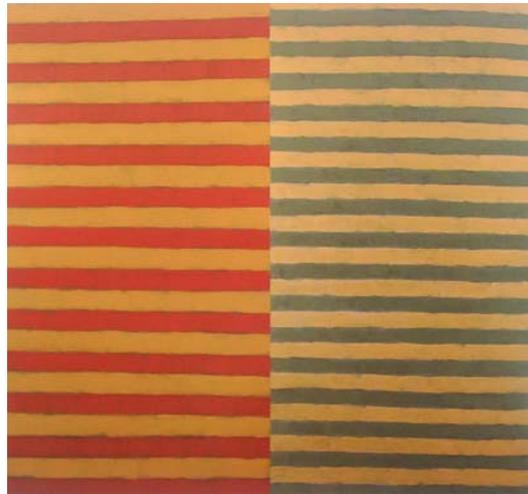
**Uriel**, 1997.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 365,8 cm.  
Neve Galerie der Stadt Linz.



**Stare Red Yellow**, (*mirada fija roja y amarilla*) 1997. Óleo sobre lienzo. 243,8 x 213,4 cm.  
Colección Particular.



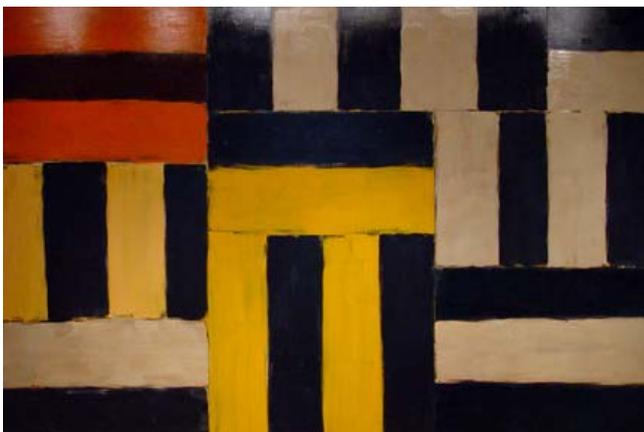
**Mirror Red Blue**, (*espejo rojo y azul*) 1997. Óleo sobre lienzo.  
182,9 x 137,2 cm.  
Colección Particular.



**Tin Mal**, 1997.  
Óleo sobre lienzo.  
243 x 274 cm.  
Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).



**Heart**, (corazón) 1997.  
Óleo sobre tela y tabla.  
244 x 213 cm.  
Colección Privada.



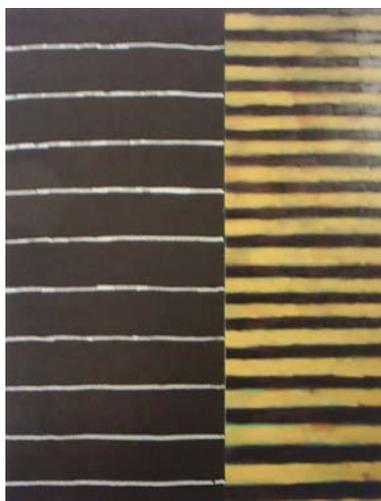
**Because of the other**, (por el otro) 1997.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 365,7 cm.  
The Phillips Collection, Washington D.C.

---

**1998**



**Small Barcelona Mirror**, (espejo pequeño de Barcelona) 1998. Óleo sobre lienzo. 40,5 x 30,5 cm. Galería Carles Taché, Barcelona.



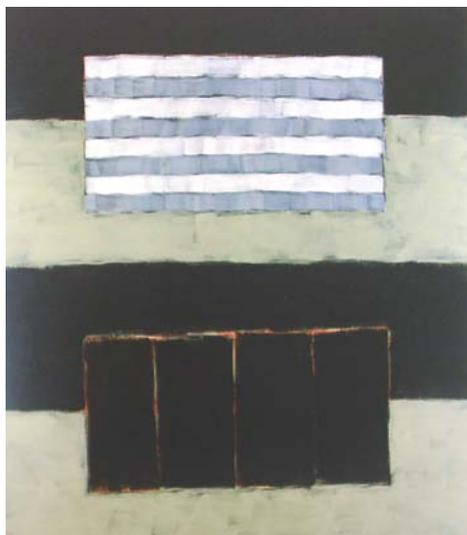
**Angelica**, 1998.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 213 cm.  
Colección de Judith y Mark Taylor.



**Wall of Light Pink**, (*muro de luz rosa*) 1998.  
 Óleo sobre lienzo.  
 274,3 x 304,8 cm.  
 Colección Privada.



**Union Blue Grey**, (*union azul y gris*)  
 1998. Óleo sobre lienzo.  
 243,8 x 243,8 cm.  
 Cortesía de Denis O'Brian.



**Dark Light**, (*luz oscura*) 1998.  
 Óleo sobre lienzo.  
 243,8 x 365,8 cm.  
 Kunst-und Museumsverein im Von der Heydt-Museum, Wuppertal.



**Passenger Black Black**, (*pasajero negro, negro*) 1998. Óleo sobre lienzo.  
 203,2 x 190,5 cm.  
 Galeria Lelong, París.



**Enter Black**, (*entra el negro*) 1998.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 213,4 cm.  
Colección Particular.



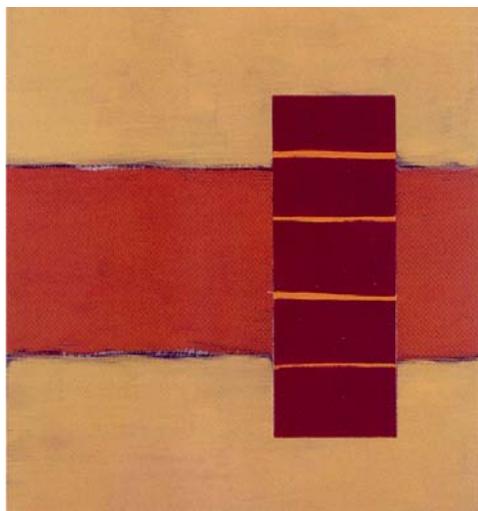
**Wall of Light White**, (*muro de luz blanco*) 1998.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 274,3 cm.  
Galería Lelong, Nueva York.



**Small Mirror**, (*pequeño espejo*) 1998.  
Óleo sobre lienzo.  
50,8 x 40,6 cm.  
Galería Lelong, París.



**Wall of Light Red**, (*muro de luz rojo*) 1998.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 243,8 cm.  
Colección Particular.



**Passenger Red Orange**, (*pasajero rojo y naranja*) 1999. Óleo sobre lienzo.  
109,2 x 99,1 cm.  
Colección Privada.



**Passenger Orange & Red**, (*pasajero naranja y rojo*) 1999. Óleo sobre lienzo.  
90,5 x 80,5 cm.  
Galería Carles Taché, Barcelona.



**6.11.99.**, 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
31 x 30 cm.  
Galería Carles Taché, Barcelona.



**Wall of Light Blue**, (*muro de luz azul*) 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
274,3 x 335,3 cm.  
Galería Carles Taché, Barcelona.



**6.1.99.**, 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
41 x 51 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Wall of Light Red**, (*muro de luz roja*)  
1999. Óleo sobre lienzo.  
190,5 x 203,5 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Between two lights**, (*entre dos luces*) 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
243,5 x 274,5 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Wall of Light Light**, (*muro de luz, luz*)  
1999. Óleo sobre lienzo.  
274,8 x 243,8 cm.  
Kunstsammlung Nordheim-West-falen,  
Dusseldorf.



**Planes of Light**, (*planos de luz*) 1999.  
 Óleo sobre lienzo.  
 243,8 x 213,4 cm.  
 Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).



**Enter Grey**, (*entra el gris*) 1999.  
 Óleo sobre lienzo.  
 213 x 163 cm.  
 Colección Particular.



**Barcelona 10.5.99**, 1999.  
 Óleo sobre lienzo.  
 51 x 41 cm.  
 Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Barcelona 9.28.99**, 1999.  
 Óleo sobre lienzo.  
 46 x 61 cm.  
 Galeria Carles Taché, Barcelona.



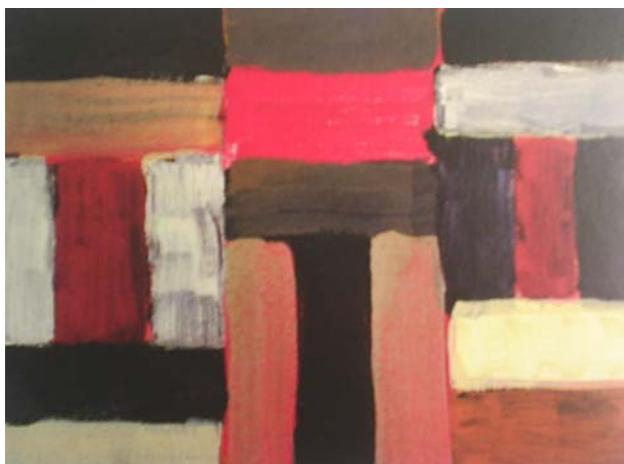
**Barcelona 9.20.99.** 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
60 x 80 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Barcelona 9.1.99.** 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
46 x 51 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Barcelona Mirrors 10.10.99.**  
1999. Óleo sobre lienzo.  
81 x 61 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Barcelona 9.30.99.** 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
46 x 61 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Barcelona 9.12.99.** 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
51 x 41 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Barcelona 9.15.99.** 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
60 x 81 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



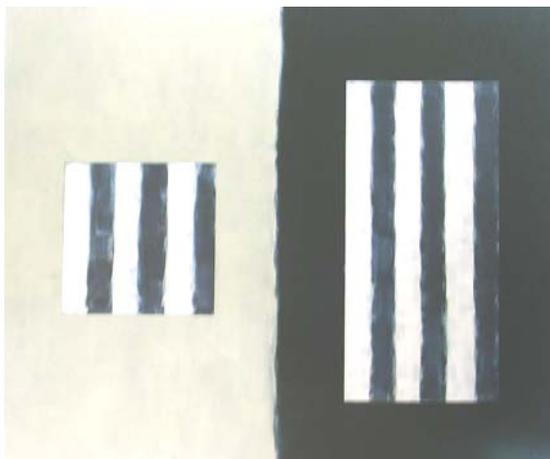
**Barcelona 9.9.99.** 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
41 x 51 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Barcelona 9.25.99.** 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
41x 51 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



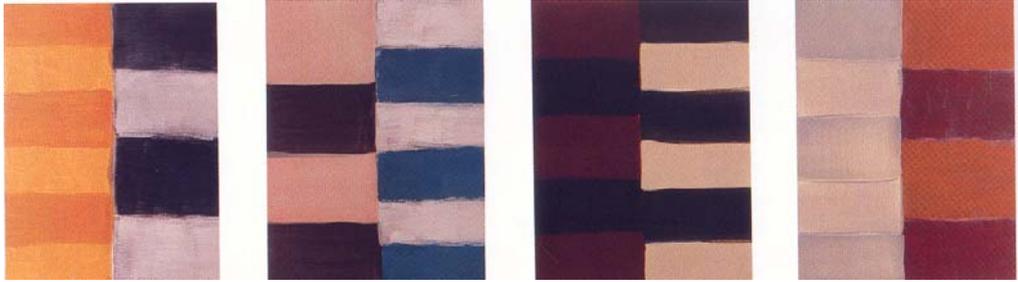
**Passenger Sky**, (*pasajero del cielo*)  
1999. Óleo sobre lienzo.  
134,6 x 123,6 cm.  
Kerlin Gallery, Dublín.



**Landline Blue**, (*línea de tierra azul*) 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 213,4 cm.  
Timothy Taylor Gallery, Londres.



**Four Large Mirrors**, (*cuatro espejos grandes*) 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
274,3 x 243,2 cm. cada pieza.  
Galeria Lelong, París.



**Four Small Mirrors**, (*cuatro espejos pequeños*) 1999.  
 Óleo sobre lienzo.  
 81,3 x 61 cm. cada pieza.  
 Galeria Lelong, París.



**Bars of Light**, (*barras de luz*) 1999.  
 Óleo sobre lienzo.  
 99,1 x 97,8 cm.  
 Sammlung Robert y Michi Maharry, Dublin.



**Song of red**, (*canción de rojo*) 1999.  
 Óleo sobre lienzo.  
 243,8 x 213,4 cm.  
 Galeria Jamileh Weber. Zurich.



**Chelsea Wall #1**, (*muro de Chelsea # 1*) 1999.  
Óleo sobre lino.  
279,4 x 335,3 cm.  
Colección Particular.



**Small Blue Window**, (*pequeña ventana azul*) 1999. Óleo sobre lino. 48,3 x 38,1 cm.  
Colección Particular.



**Small Barcelona Painting 1.29.99**, (*pequeña pintura de Barcelona 1.29.99.*) 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
41 x 51 cm.  
Kerlin Gallery, Bublín.



**Red Sky**, (*cielo rojo*) 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
244 x 213 cm.  
Colección Privada.



**Wall of Light Fall**, (*muro de luz otoñal*) 1999.  
Óleo sobre lienzo.  
279,4 x 335,3 cm.  
Colección Privada.



**Wall of Light Desert Night**, (*muro de luz de la noche del desierto*) 1999. Óleo sobre lienzo. 274,3 x 335,3 cm.  
Colección Privada.

---

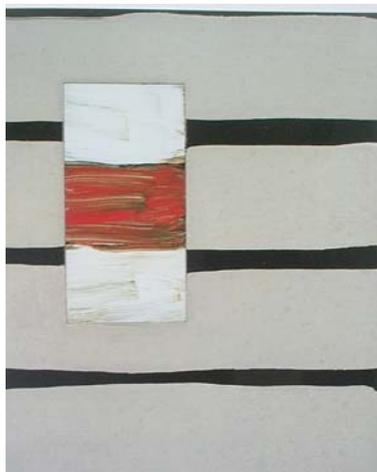
**2000**



**Wall of Light Fire**, (*muro de luz de fuego*) 2000.  
Óleo sobre lienzo.  
133 x 203,2 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



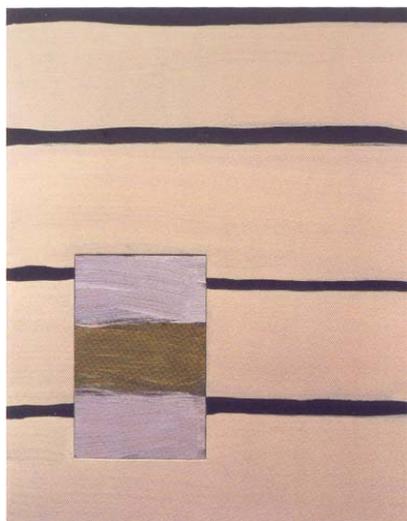
**Wall of Light Dog**, (*muro de luz perseguida*) 2000. Óleo sobre lienzo.  
188 x 203,2 cm.  
Colección Privada.



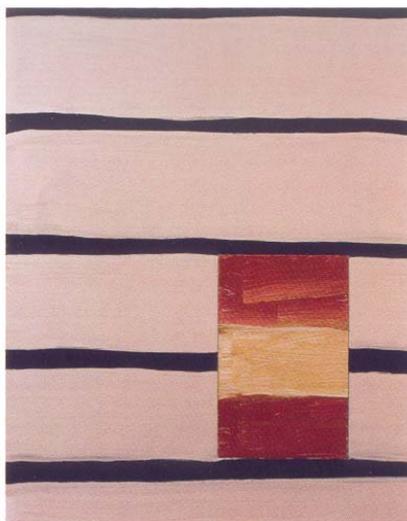
**Passenger line pink**, (*pasajero de Línea rosa*) 2000. Óleo sobre lienzo. 48,2 x 38,1 cm. Galería Carles Taché, Barcelona.



**Wall of Light February**, (*muro de luz de febrero*) 2000. Óleo sobre lienzo. 162,6 x 213,4 cm. Galería Carles Taché, Barcelona.



**Passenger Line Green**, (*pasajero de línea verde*) 2000. Óleo sobre lienzo. 48,3 x 38,1 cm. Colección Privada.



**Passenger Line Red**, (*pasajero de línea roja*) 2000. Óleo sobre lienzo. 48,3 x 38,1 cm. Colección Privada.



**Grey Bar, (barra gris)** 2000.  
Óleo sobre lienzo.  
78,7 x 61 cm.  
Colección Privada. Valladolid.



**Wall of Light Brown, (muro de luz marrón)** 2000.  
Óleo sobre lienzo.  
274 x 335,3 cm.  
Colección Museo Guggenheim, Nueva York.



**Small Barcelona Grey Wall of Light 10.1.00, (pequeño muro de luz gris de Barcelona)** 2000.  
Óleo sobre lienzo. 61 x 81,3 cm.  
Galería Carles Taché, Barcelona.



**Wall of Light Stone, (muro de luz de piedra)** 2000. Óleo sobre lienzo.  
274 x 335 cm.  
Colección Particular.



**Land, Sea, Sky, (tierra, mar, cielo) 2000.**

Óleo sobre lienzo.

127 x 101,6 cm. cada pieza.

Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Mirror Sky, (espejo del cielo) 2000.**

Óleo sobre lienzo.

243,8 x 213,3 cm.

Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Big Red Wall of Light, (gran muro de luz rojo) 2000.**

Óleo sobre lienzo.

274,3 x 335,3 cm.

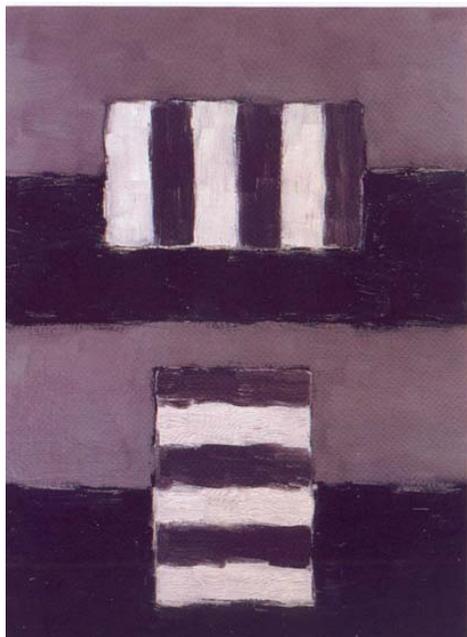
Galeria Bernd Klüser, Munich.



**Wall of Light Orange Red**, (*muro de luz naranja y rojo*) 2000. Óleo sobre lienzo.  
213,4 x 243,8 cm.  
Colección Privada, Hannover.



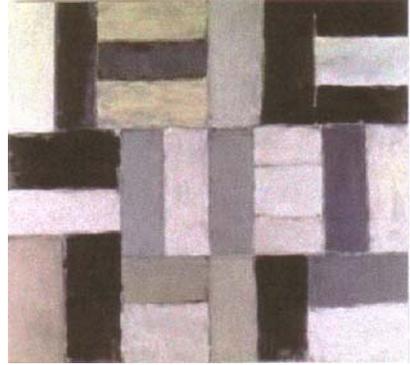
**Wall of Light Silver Black**, (*muro de luz plateada y negra*) 2000. Óleo sobre lienzo.  
190,5 x 203,2 cm.  
Sara Hilden Art Museum, Tampere, Finlandia.



**Two Windows Grey Diptych**, (*dos ventanas grises, díptico*) 2000.  
Óleo sobre lienzo.  
78,7 x 61 cm. cada pieza.  
Colección Privada.



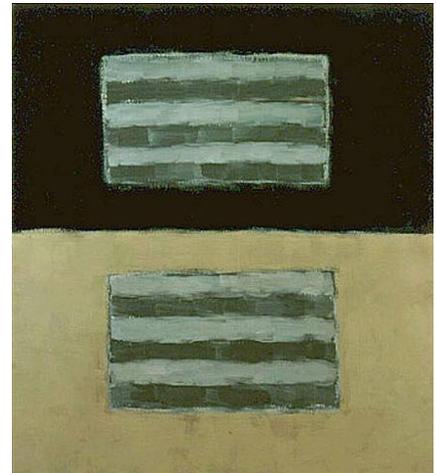
**Wall of Light Sky**, (*muro de luz del cielo*) 2000.  
Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 365,7 cm.  
Colección Particular.



**Coyote**. 2000.  
Óleo sobre lienzo.  
274,3 x 152,6 cm.  
Tate Gallery, Londres.



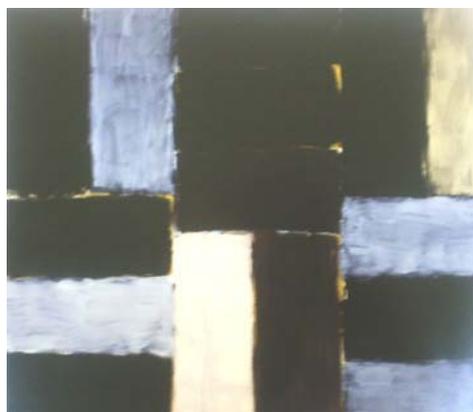
**Wall of Light April**, (*muro de luz de abril*) 2000.  
Óleo sobre lienzo.  
280 x 335 cm.  
Galeria Lelong, París.



**Green Window**, (*ventana verde*) 2000.  
Óleo sobre lienzo.  
122 x 109 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



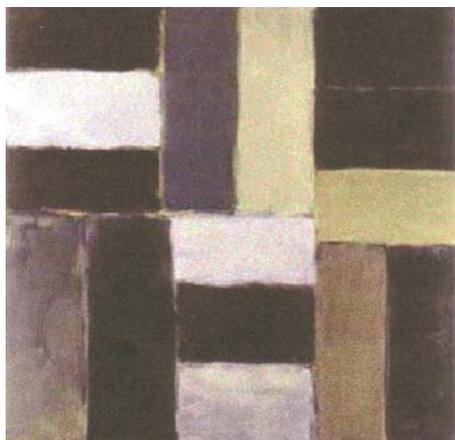
**Wall of Light Orange Yellow**, (*muro de luz naranja y amarilla*) 2000. Óleo sobre lienzo.  
274,3 x 335,3 cm.  
Galeria Lelong, París.



**John Anthony**, 2000.  
Óleo sobre lienzo.  
213,4 x 243,8 cm.  
Colección Particular.



**Wall of Light Tara**, (*muro de luz de Tara*) 2000.  
Óleo sobre lienzo.  
279,4 x 335,3 cm.  
Colección Particular.



**Dark Day**, (*día oscuro*) 2001.  
Óleo sobre lienzo.  
190 x 203 cm.  
Timothy Taylor Gallery, Londres.



**Wall of Light Heat**, (*muro de luz de calor*) 2001.  
Óleo sobre lienzo.  
274 x 336 cm.  
Galería Lelong, París.



**Wall of Light Dark Orange**, (*muro de luz naranja oscuro*) 2001. Óleo sobre lienzo.  
110 x 132 cm.  
Galería Lelong, Nueva York.



**Niels**, 2001.  
Óleo sobre lienzo.  
190,5 x 215,9 cm.  
Colección Particular.



**Wall of Light Alba**, (*muro de luz de Alba*)  
2001. Óleo sobre lienzo.  
190,5 x 215,9 cm.  
Colección Particular.



**Wall of Light Beach**, (*muro de luz de playa*)  
2001. Óleo sobre lienzo.  
101,6 x 127 cm.  
Colección Privada.



**Wall of Light Domingo**, (*muro de luz de domingo*) 2001. Óleo sobre lienzo.  
152,4 x 213,36 cm.  
Colección Privada, Méjico.



**Wall of Light Red Red**, (*muro de luz rojo rojo*), 2001. Óleo sobre lienzo.  
114,3 x 139,7 cm.  
Colección Particular.



**Small Barcelona Red Robe**, (*pequeño manto rojo de Barcelona*) 2002. Óleo sobre lienzo. 102 x 76 cm. Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Small Barcelona White Robe**, (*pequeño manto blanco de Barcelona*) 2002. Óleo sobre lienzo. 102 x 76 cm. Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Falling Figure**, (*figura cayendo*) 2002. Óleo sobre lienzo. 201 x 184 cm. Colección Particular.



**Montserrat**, 2002. Óleo sobre lienzo. 107 x 152 cm. Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Barcelona Pink**, (*rosa de Barcelona*) 2002.  
Óleo sobre lienzo.  
140 x 168 cm.  
Colección Particular.



**Small Barcelona Colored Wall of Light**, (*muro de luz pequeño de Barcelona coloreado*) 2002. Óleo sobre lienzo. 76 x 102 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Small Grey Wall**, (*pequeño muro gris*) 2002.  
Óleo sobre lienzo.  
76 x 102 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Bridge**, (*puente*) 2002.  
Óleo sobre lienzo.  
76 x 102 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Sea Wall**, (*muro del mar*) 2002.  
Óleo sobre lienzo.  
274 x 335 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Yellow Bar**, (*barra amarilla*) 2002.  
Óleo sobre lienzo.  
190,5 x 215,9 cm.  
Timothy Taylor Gallery, Londres.



**Wall of Light Arran**, (*muro de luz de Arran*)  
2002. Óleo sobre lienzo.  
183 x 213 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Mooseurach**, 2002.  
Óleo sobre lienzo.  
152,4 x 167,6 cm.  
Colección Privada.



**Red Merida, (Mérida roja)** 2002.  
Óleo sobre lienzo.  
213,4 x 243,8 cm.  
Colección Privada.



**Stacked yellow figure, (figura amarilla apilada)** 2002. Óleo sobre lienzo.  
200,7 x 184,1 cm.  
Colección Privada.



**Mirror Day, (espejo del día)** 2002.  
Óleo sobre lienzo.  
152 x 102 cm.  
Kerlin gallery, Dublín.



**Wall of Light Shadow, (muro de luz sombra)** 2002. Óleo sobre lienzo.  
190,5 x 216 cm.  
Kerlin gallery, Dublín.



**Window Figure**, (*figura ventana*) 2002.  
Óleo sobre lienzo.  
152,4 x 133,4 cm.  
Colección Particular.



**Big Grey Robe**, (*gran manto gris*) 2002.  
Óleo sobre lienzo.  
228,6 x 182,9 cm.  
Museo de Arte Moderno, New York



**Floating Red Wall**, (*muro flotante rojo*) 2002.  
Óleo sobre lienzo.  
160 x 320 cm.  
Colección Particular.



***Floating Grey Wall***, 2002

Óleo sobre lienzo.

160 x 320 cm.

Colección Particular. Mr. and Mrs. David Mirvish, Toronto, Canada.



***Four Dark Mirrors***, (*cuatro espejos oscuros*) 2002.

Óleo sobre lienzo.

274 x 243,8 cm.

Museo de Bellas Artes, Houston.



**Green Pale Light**, (Luz verde pálida) 2002  
Óleo sobre lienzo.  
213.4 x 243.8 cm.  
Colección Privada, Los Angeles, CA



**Pale White Wall**, (muro blanco pálido) 2002.  
Óleo sobre lienzo.  
152.4 x 177.8 cm.  
Colección Privada.

---

**2003**



**Red Window**, (ventana roja) 2003.  
Óleo sobre lienzo.  
160 x 145 cm.  
Galería Carles Taché, Barcelona.



**Wall of Light Green**, (muro de luz verde) 2003.  
Óleo sobre lienzo.  
76 x 102 cm.  
Galería Carles Taché, Barcelona.



**Orange Robe**, (*manto naranja*) 2003.  
Óleo sobre lienzo.  
178 x 142 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Vertical Fold**, (*doblez vertical*) 2003. Óleo sobre lienzo. 168 x 102 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Magenta Figure**, (*figura magenta*) 2003.  
Óleo sobre lienzo.  
160 x 145 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



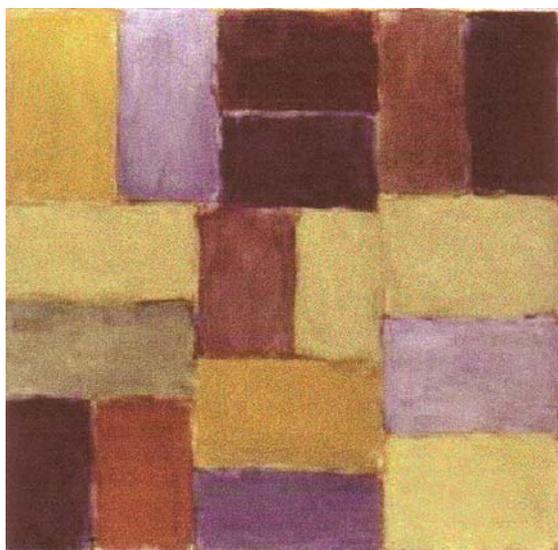
**Robe Figure**, (*figura manto*) 2003.  
Óleo sobre lienzo.  
178 x 142 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Wall of Light Cloud**, (*muro de luz de nube*) 2003. Óleo sobre lienzo.  
183 x 229 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Wall of Light Pale**, (*muro de luz pálida*) 2003. Óleo sobre lienzo.  
183 x 229 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



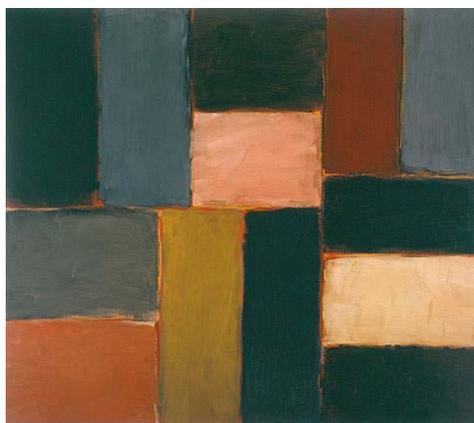
**Vincent**, 2003.  
Óleo sobre lienzo.  
190,5 x 203,2 cm.  
Timothy Taylor Gallery, Londres.



**Small Dark Fold**, (*pequeña doblez oscura*) 2003. Óleo sobre madera.  
60,5 x 45,3 cm.  
Galeria Lelong, París.



**Wall of Light Desert Day**, (*muro de luz de día del desierto*) 2003. Óleo sobre lienzo.  
274 x 335 cm.  
National Gallery of Australia Council and Foundation.



**Wall of Light Rose**, (*muro de luz rosa*) 2003. Óleo sobre lienzo.  
76 x 102 cm.  
Galeria Lelong, Nueva York.



**Dark Triptych**, (*tríptico oscuro*) 2003.  
Óleo sobre lienzo.  
76 x 102 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Wall of Light, Summer Night**, (*muro de luz de una noche de verano*) 2003.  
Óleo sobre lienzo. 191 x 203 cm.  
Timothy Taylor Gallery, Londres.



**Dark Light Square**, (*cuadrado de luz oscura*) 2003. Óleo sobre lienzo.  
160 x 160 cm.  
Galeria Lelong, París.



**Dorothy**, 2003.  
Óleo sobre lienzo.  
274,5 x 335 cm.  
Kerlin Gallery, Dublin.



**Red Bar**, (*barra roja*) 2003.  
Óleo sobre lienzo.  
216 x 190,5 cm.  
Kerlin gallery, Dublín.



**Small Chelsea Wall**, (*pequeño muro de Chelsea*)  
2003. Óleo sobre lienzo.  
61 x 81,3 cm.  
Kerlin gallery, Dublín.



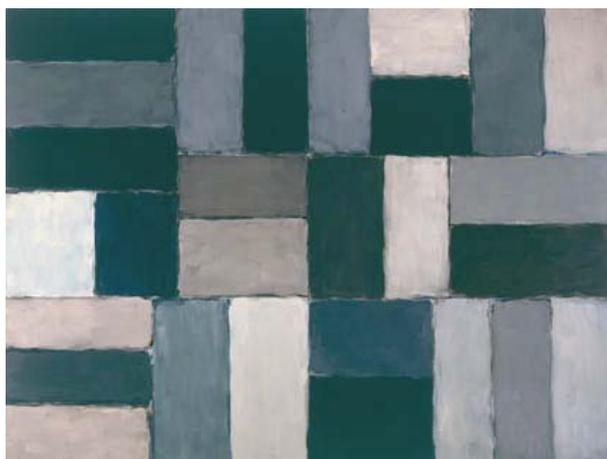
**Wall of Light Red Land**, (*muro de luz de tierra roja*) 2003. Óleo sobre lienzo.  
182 x 213 cm.  
Colección Privada.



**Night**, (*noche*) 2003.  
Óleo sobre lienzo.  
213.36 x 243.84 cm.  
Colección Privada.

---

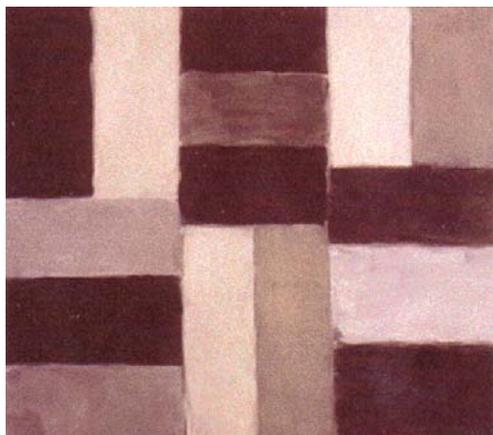
**2004**



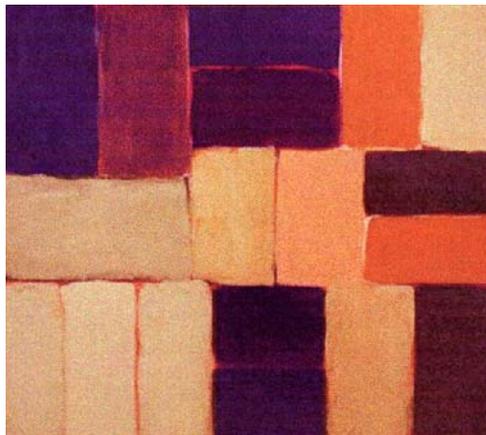
**Raphael**, 2004.  
Óleo sobre lienzo.  
274 x 366 cm.  
Galería Lelong, Nueva York.



**Sin Título (Robe)**, (*manto*) 2004.  
Óleo sobre lienzo.  
178 x 142 cm.  
Galería Lelong, Nueva York.



**Dark Barcelona Wall**, (*muro oscuro de Barcelona*) 2004. Óleo sobre lienzo.  
131 x 216 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Barcelona Red Black Wall**, (*muro rojo y negro de Barcelona*) 2004. Óleo sobre lienzo.  
92 x 102 cm.  
Galeria Carles Taché, Barcelona.



**Sin Título (Robe)**, (*manto*) 2004.  
Óleo sobre lienzo.  
178 x 142 cm.  
Galeria Lelong, Nueva York.



**Holly**, (*santo*) 2004.  
Óleo sobre lienzo.  
190,5 x 215,9 cm.  
Colección Privada.



***Light to Dark, (de la luz a la oscuridad)*** 2004.  
Óleo sobre lienzo.  
191 x 216 cm.  
Galería Lelong, París.



***Wall of Light Black Black, (muro de luz negro, negro)*** 2004. Óleo sobre lienzo.  
183 x 203 cm.  
Galería Lelong, París.



***Alberto's Robe, (traje de Alberto)*** 2004.  
Óleo sobre lienzo.  
228 x 183 cm.  
Galería Lelong, París.



***Black Winter Robe, (manta de invierno negra)*** 2004. Óleo sobre lienzo.  
228 x 183 cm.  
Galería Lelong, París.



**Barcelona Red Mirror**, (*espejo rojo de Bracelona*) 2004. Óleo sobre lienzo. 228 x 158 cm.  
Galeria Lelong, París.



**Wall of Light Chelsea Black**, (*muro de luz negro de Chelsea*) 2004. Óleo sobre lienzo.  
190,5 x 216 cm.  
Kerlin Gallery, Dublín.



**End of day**, (*el final del día*) 2004.  
Óleo sobre lienzo.  
274,3 x 335,3 cm.  
Colección Privada, Gales.



**Wall of Light Dusk**, (*muro de luz del anochecer*) 2004. Óleo sobre lienzo.  
190,5 x 216 cm.  
Colección Privada.



**Wall of Light Red Night**, (*muro de luz de noche roja*) 2004. Óleo sobre lienzo.  
274,3 x 335,2 cm.  
Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa.

---

**2005**



**Wall of Light Orange Green**, (*muro de luz naranja y verde*) 2005. Óleo sobre lienzo.  
114,3 x 139,7 cm.  
Ingleby Gallery, Londres.



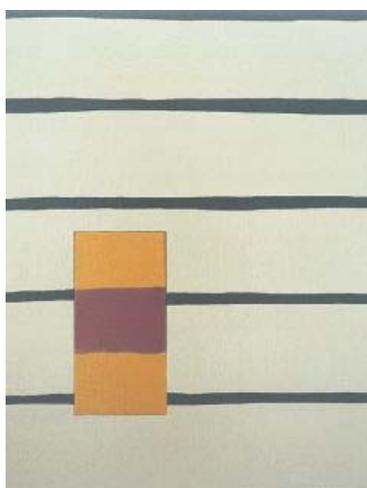
**Blue, Blue**, (*azul, azul*) 2005.  
Óleo sobre lienzo.  
190,5 x 215,9 cm.  
Ingleby Gallery, Londres.



**Green Corner**, (*esquina verde*) 2005.  
Óleo sobre lienzo.  
109,2 x 12,9 cm.  
Ingleby Gallery, Londres.



**Wall of Light Red Summer**, (*muro de luz roja de verano*) 2005. Óleo sobre lienzo.  
190,5 x 215,9 cm.  
Ingleby Gallery, Londres.



**Yellow Line**, (*línea amarilla*) 2005. Óleo sobre lienzo.  
63,5 x 50,5 cm.  
Ingleby Gallery, Londres.



**Colour Wall**, (*muro de color*) 2005.  
Óleo sobre lienzo.  
114 x 140 cm.  
Kerlin Gallery, Dublin.



**Wall of Light Horizon**, (muro de luz del horizonte)  
2005. Óleo sobre lienzo.  
244 x 366 cm.  
L.A. Louver Gallery, California.



**Wall of Light Red Day Leaving**,  
(muro de luz de día rojo en  
sombra) 2005. Óleo sobre lienzo.  
213,4 x 243,8 cm.  
Timothy Taylor Gallery, Londres.



**Chelsea Red Black Wall**, (muro de Chelsea  
rojo y negro) 2005.  
Óleo sobre lienzo.  
190.5 x 215.9 cm.  
Galería Lelong, Nueva York.



***Shenandoah***, 2006.  
Óleo sobre lienzo.  
182,9 x 213,4 cm.  
Timothy Taylor Gallery, Londres.



## 8.- FUENTES DOCUMENTALES.

### 8.1.- Bibliografía general.

- ALBERTI, L.B.- *Tratado de la Pintura*. Ed. Universidad de Murcia. Murcia 1985.
  - *Sobre la pintura*. Fernando Torres Editor. Valencia. 1976.
  - *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Tecnos. Madrid.1999.
- ARGAN, Giulio Carlo.- *El arte moderno*, 2 vols. Fernando Torres editor, Valencia, 1977.
- ARNHEIM, Rudolf.- *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Ed. Alianza Forma. Madrid. 1995.
  - *Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía*. Ed. Alianza Forma. Madrid 1981.
  - *El poder del centro*. Ed. Alianza Forma. Madrid. 1988.
- BAUDELAIRE, CH.- *Curiosidades Estéticas*. Ed. Júcar. Madrid 1988.
- BRUSATIN, M.- *Historia de los colores*. Ed. Paidós. Barcelona 1987.
- CALABRESE, O.- *El lenguaje del arte*. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona, 1987.
- CARRERE, Alberto y SABORIT, José.- *Retórica de la pintura*. Ed. Cátedra. Madrid. 2000.
- CHIPPE, Herschel B.- *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid. Akal. 1995.
- COMBALIA, V.- *La poética de lo neutro*. Ed. Anagrama. Barcelona 1975.

- COSTA, J.- *La imagen y el impacto psico-visual*, Ediciones Zeus, Barcelona, 1971.
- DELACROIX, H.- *Psicología del Arte*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1951.
- DA VINCI, L.- *Tratado de la pintura*. Ed. Akal. Madrid. 1986.
- DE MICHELI, Mario.- *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*, Ed. Alianza, Madrid, 1983.
- DONDIS, D. A.- *La Sintaxis de la Image: Introducción al alfabeto visual*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1982.
- DORFLES, Gillo.- *Naturaleza y Artificio*. Ed. Lumen. Barcelona. 1972.
- ECO, Humberto.- *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?*. Ed. Roca, Mexico. 1991.
- GAGE, John.- *Color y Cultura*. Ed. Siruela. Madrid, 1993.
- GLEIZES A. & METZINGER J.- *Sobre el Cubismo*. Ed. Colección de arquitectura. Valencia 1986.
- GOMBRICH, Ernst Hans.- *Arte e ilusión*. Ed. Debate. Madrid. 1998.
- - *El sentido de orden*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1980.
- HAYLES, Katherine.- *La evolución del caos*. Editorial Gedisa. Barcelona 1993.
- HOGARTH, W.- *Análisis de la belleza*. Ed. Visor. Madrid. 1997.
- HOFFMANN, Werner.- *Los fundamentos del Arte moderno*, Fundamentos, Barcelona, 1992.
- ITTEN, J.- *El arte del color*. Ed. Noriega Limusa. México D.F. 1992.

- KUPPERS, H.- *Fundamentos de la teoría de los colores*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1985.
- LÓPEZ CHUHURRA, Osvaldo.- *Estética de los elementos plásticos*. Ed. Labor. Barcelona. 1975.
- LYOTARD, J-F.- *La condición postmoderna*. Ed Cátedra. Madrid. 1984.
- MALINS, F.- *Mirar un cuadro para entender la pintura*. Ed. H. Blume. Madrid. 1983.
- MARCOLLI, A.- *Teoría del campo: Curso de Educación Visual*. Ed. Xaralt. Madrid 1978.
- MARCHAN FIZ, S.- *Del arte objetual al arte de concepto*. Ed. Akal. Madrid 1986.
- MARTÍNEZ, F.- *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes. Diccionario de Pintura, Escultura,, Arquitectura y Grabado*. Ed. Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos. Málaga 1989.
- MAYER, R.- *Materiales y técnicas del arte*. Ed. Blume. Madrid. 1985.
- MOLES, Abraham.- *Teoría de la Información y percepción estética*. Sindéresis, Ediciones Júcar. Madrid-Gijón 1975.
- MUNARI, Bruno.- *El arte como oficio*. Ed. Labor. Barcelona. 1987.
- RAMÍREZ, Juan Antonio .- *El mundo contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1997.
- *Medios de masas e Historia del arte*. Ed. Cátedra. Madrid 1981.
- REJÓN DE SILVA, D.A.- *Diccionario de las Nobles Artes*. Ed. Universidad de Murcia. Murcia 1985.
- *La Pintura*. Ed. Universidad de Murcia. Murcia 1985.

- ROSENBERG, Harold.- *La tradición de lo nuevo*. Monte Ávila. 1969.
- SEVERINI, G.- *El tratado de las Artes Plásticas*, Editorial Glem, Buenos Aires, 1944.
- VV.AA.- “*Revue d’Esthétique*” *La práctica de la pintura*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.
- WASHBURN, Doroty y Donald Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and practice of plane pattern analysis*, U.S.A., University of Washington Press, 1998.

## 8.2.- Bibliografía específica.

- AGUILERA CERNI, Vicente.- *Arte norteamericano del siglo XX*. Ed. Fomento de Cultura. Valencia. 1957.
- ALBERS, Josef.- *La interacción del color*. Ed. Alianza Forma. Madrid. 1984.
- ASHTON, Dore.- *La Escuela de Nueva York*. Ed. Cátedra. Madrid 1988.
- BELLANGER, C.- *Teoría de los colores: Los Colores y la Pintura*, Editorial Albatros, Buenos Aires, 1978.
- BLOCK, Cor.- *Historia del Arte Abstracto*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid. 1982.
- BOULEAU, Ch.- *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Akal ediciones. Madrid 1996.
- CLAY, Jean.- *Rostros del arte moderno*. Monte Avila Editores. Caracas 1971.
- EVERITT, Anthony.- *El expresionismo abstracto*. Barcelona. Labor. 1984.
- FERRER, E.- *Los lenguajes del color*. Fondo de Cultura Económica. Méjico. 1997.

- GERMANI-FABRIS.- *Fundamentos del proyecto gráfico*. Ed. Don Bosco. Barcelona. 1973.
- GHYKA, M.- *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Ed. Poseidón. Barcelona. 1979.
- GOETHE, J.W.- *Esbozo de una teoría de los colores*, en *Obras completas*, Tomo I, Editorial Aguilar, Méjico, 1987.  
- *Teoría de los colores*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1945.
- GONZALEZ, Ángel; CALVO Serraller, Francisco; MARCHAN Fiz, Simón.- *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Madrid. Turner. 1979.
- GREENBERG, C.- *Arte y Cultura*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1979.  
- *La pintura moderna y otros ensayos*. Ed. Siruela. Madrid. 2006.
- HEINZ HOLZ, H.-*De la obra de arte a la mercancía*. Colección Punto y Línea. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1979.
- JONES, O.- *The Grammar of Ornament. The Classic Encyclopedia of Design and Decorative Art*. Parkgate Books. Londres. 1997.
- KANDINSKY, Wassily.- *De lo espiritual en el arte*. Ed. Barral. Barcelona. 1982.  
- *Punto y línea sobre el plano*. Ed. Barral. Barcelona. 1975.  
- *La gramática de la creación*. El futuro de la pintura. Ed. Paidós Estética. Barcelona. 1987  
- *Cursos de la Bauhaus*. Ed. Alianza. Madrid 1983.
- KLEE, Paul.- *Teoría del arte moderno*. Ed. Cactus. Buenos Aires. 2007.

- *Teoría de la forma y de la figuración*. Alianza Forma. Madrid. 1984.
- KRAUSS, Rosalind E.- *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. Alianza. 1996.
- LUCIE-SMITH E.- *El arte hoy*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1983.
- *Movimientos en arte desde 1945*, Emecé, Buenos Aires, 1979.
- MALEVICH, Kasimir.- *El nuevo realismo plástico*. Ed. Alianza Cátedra. Madrid. 1995.
- MANDELBROT, Benoit B.- *La Geometría Fractal de la Naturaleza*. Tusquets. Barcelona 1997.
- *Los objetos fractales*. Tusquets. Barcelona 1988.
- MENNA, Filiberto.- *La opción analítica en el arte moderno*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- MOHOLY-NAGY, L.- *La nueva visión*. Ed. Infinito. Buenos Aires 1972.
- MONDRIAN, Piet.- *La nueva imagen en la pintura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Comisión de Cultura. Murcia. 1983.
- *Arte Plástico y Arte Plástico Puro*. Victor Leri. Buenos aires. 1961.
- MONOD, Jacques.- *El azar y la necesidad*. Tusquets. Barcelona 1985.
- MOSZYNSKA, Anna.- *El Arte Abstracto*. Ed. Destino. Barcelona. 1996.
- ORTEGA Y GASSET.- *La deshumanización del arte*. Ed. Alianza. Madrid. 1993.
- PACIOLI, L.- *La Divina proporción*. Ed. Akal. Madrid. 1991.

- PANOFSKY, E.- *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Tusquets. Barcelona. 1983.
- PIGNOTTI, Lamberto.- *Nuevos Signos*. Fernando Torres Editor. Valencia. 1974.
- POUSSIN, N.- *Cartas y consideraciones en torno al arte*. Ed. Visor. 1995. Madrid.
- PRIGOGINE, Ilya.- *¿Tan solo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. Tusquets, Barcelona 1997.
- ROSE, Barbara.- *Monocromos de Malévich al presente*. Ed. Valeria Varas, Raúl Rispa. Madrid. 2004.
- ROTHKO, M.- *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Ed. Paidós. Barcelona, 2007.
- RUELLÉ, David.- *Azar y Caos*. A. Editorial. Madrid 1993.
- SANDLER, Irving.- *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid. Alianza forma. 1996.
- SEUPHOR, Michel.- *Pintura Abstracta*. Ed. Kapelutz. Buenos Aires. 1964.
- SIMMEN, Jeannot.- *Kasimir Malévich: Vida y Obra*. Minilibros de Arte. Colonia. 2000.
- STANGOS, Nikos.- *Conceptos de arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1986.
- STEWART, Ian/Golubitsky, M.- *¿Es Dios un geómetra?*. Editorial Crítica. Barcelona 1995.
- TÁPIES, Antoni.- *La práctica del arte*. Ed. Ariel. Barcelona. 1970.
- - *El arte contra la estética*. Ed. Ariel. Barcelona. 1974.
- THOMAS, Karin.- *Hasta Hoy. Estilos de las Artes Plásticas en el siglo XX*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1988.

- TARABUKIN, N.- *El último cuadro*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1977.
- VV.AA.- *À Rebours. La Rebelión Informalista [1939-1968]*. Ed. Del Umbral. Madrid. 1999.
- VV.AA.- *Teorías del Arte*. Icaria Editorial. Barcelona. 1991.
- VV.AA.- *Primitivismo, Cubismo y Abstracción*. Ed. Akal. Madrid. 1998.
- VV.AA.- *Venecia, Acuarelas de Turner*. Biblioteca de la Imagen. Verona. 1998.
- WAGENSBERG, Jorge.- *Proceso al azar*. Tusquets. Barcelona 1996.
- WICK, R.- *Pedagogía de la Bauhaus*. Ed. Alianza. Madrid 1993.
- WILLIAMS, Ch.- *Los orígenes de la forma*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1984.
- WITTGENSTEIN, Ludwig.- *Tractatus Logico - Philosophicus*. Ed. Alianza. Madrid. 1993.
- WOLFE, T.- *La palabra pintada*. Ed. Anagrama. Barcelona 1984.
- WORRINGER, W.- *Abstracción y Naturaleza*. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid. 1997.

### **8.3.- Catálogos.**

- CARRIER, David.- Sean Scully. Ed. Thames & Hudson. Londres, 2004.
- FRANCÉS, Fernando.- Sean Scully: Palacete del Embarcadero, Santander, enero-febrero 2002. Ed. Gobierno de Cantabria, Santander. 2002.

- JARAUTA, Francisco.- Sean Scully: Galería Carles Taché, marzo – abril 2000. Ed. Galería Carles Taché, Barcelona. 2000.
- POIRIER, Maurice.- Sean Scully. Ed. Hudson Hills Press, New York, 1990.
- SCULLY, Sean.- Barcelona Paintings and recent editions / Sean Scully, Bernd Klüser. Ed. Galerie Bernd Küser, Munich, 1999-2000.
- ZWEITE, Armin y MÜLLER, Maria.- Sean Scully: (óleos, pasteles, acuarelas, fotografías): Institut Valencià d'Art Modern, (Valencia), 31 de enero – 7 de abril 2002. Ed. IVAM, Valencia. 2002.
- VV.AA.- Sean Scully : recent paintings. L. A. Louver Gallery, Venice, California. 2006
- VV.AA.- Sean Scully : die Architektur der Farbe = Sean Scully : the architecture of colour. 5 Continents Editions, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz. 2006.
- VV.AA.- Sean Scully : wall of light / edited by Stephen Bennett Phillips ; essays: Stephen Bennett Phillips, Michael Auping, Anne L. Strauss. Rizzoli, Phipplips Collection, Washington. 2005
- VV.AA.- Sean Scully : Malerei : kleine Formate. Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, Kassel. 2005.
- VV.AA.- Sean Scully. Ingleby Gallery, Edimburgo. 2005.
- VV.AA.- Sean Scully : paintings and works on paper. Abbot Hall Art Gallery, Kendal. 2005
- VV.AA.- Sean Scully : body of light. National Gallery of Australia, Canberra. 2004.
- VV.AA.- Sean Scully : winter robe. Galerie Lelong, París. 2004.

- VV.AA.- Sean Scully para García Lorca. Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid. 2005.
- VV.AA.- Sean Scully: Fotografías. Ed. Galería Carles Taché. Barcelona. 2005.
- VV.AA.- Sean Scully. Ed. Galería Carles Taché. Barcelona. 2003.
- VV.AA.- Sean Scully. Ed. Galería Carles Taché. Barcelona. 2000.
- VV.AA.- Sean Scully: Galerie de France, octubre, 1999. Ed. Galerie de France, Paris. 1999.
- VV.AA.- Sean Scully: Prints: Catalogue Raisonné, 1968-1999 / Ed. Graphisme Sammlung Albertina, Musée du Dessin et de l'Estampe Original, Von der Heydt-Museum, D.L. Wien, Gravelines, Wuppertal, 1999.
- VV.AA.- Sean Scully: Galleria d'Arte Moderna, Bologna, Villa delle Rose, mayo-septiembre 1996. Ed. Charta, Milán, 1996.
- VV.AA.- Sean Scully. Ed. Galería Carles Taché. Barcelona. 1996.
- VV.AA.- Sean Scully: Vint anys, 1976-1995: junio-septiembre 1995, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington; Octubre 1995-Enero 1996, High Museum of Art, Atlanta; Febrero-abril 1996, Centre Cultural de la Fundació "La Caixa", Barcelona.../ Ed. Centre Cultural de la Fundació "La Caixa", Barcelona, D.L, 1996.
- VV.AA.- Sean Scully: obra gráfica, 1991-1994. Galería DV, diciembre 1994-febrero 1995. Ed. Galería DV, San Sebastián, D.L. 1994.
- VV.AA.- Sean Scully: la forma e lo spirito:noviembre 1994-enero 1995, Galleria Gian Ferrari, Arte

Contemporanea. Ed. Gian Ferrari-Arte Contemporánea, Milán, 1994.

- VV.AA.- Sean Scully: Paintings 1989-1990: Mckee Gallery, New York, (1990). Ed. McKee Gallery, New York, 1990.
- VV.AA.- Sean Scully: pinturas y obra sobre papel 1982-88: Palacio Velázquez, septiembre-noviembre 1989. Ed. Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones, Madrid, 1989.

#### 8.4.- Páginas Web.

- *Artist by movement: Optical art.* [www.artcyclopedia.com](http://www.artcyclopedia.com)
- <http://www.kfki.hu/~arthp/html/d/duccio/buoninse/maesta/>
- <http://www.imageandart.com>
- <http://www.alexanderandbonin.com/artists/scully/scully.html>
- <http://www.estiararte.com/scully04/>
- <http://www.abbothall.org.uk/exhibitions/exhibitions.shtml>
- [http://www.elpais.com/articulo/andalucia/exposiciones/muestran/Granada/orden/melancolico/Scully/elpepiautand/20040510elpand\\_26/Tes](http://www.elpais.com/articulo/andalucia/exposiciones/muestran/Granada/orden/melancolico/Scully/elpepiautand/20040510elpand_26/Tes)
- <http://www.galerie-lelong.com>
- <http://www.inglebygallery.com/artistsDetail.php?id=27>
- <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/28mar/scully.htm>
- <http://www.originalprints.com/artistview.php?id=575>
- <http://www.jca-online.com/scully.html>
- [http://www.elpais.com/articulo/arte/SCULLY/\\_SEAN/superficie/cuadros/piel/elpbabart/20020126elpbabart\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/arte/SCULLY/_SEAN/superficie/cuadros/piel/elpbabart/20020126elpbabart_1/Tes)
- [www.carlestache.com/](http://www.carlestache.com/)

- <http://www.nga.gov/>
- <http://www.guggenheim.org/>
- <http://www.museoreinasofia.es/portada/portada.php>
- <http://www.tate.org.uk/>
- <http://www.artic.edu/aic/>
- <http://www.moma.org/>
- <http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Accueil.nsf/Document/HomePage?OpenDocument&sessionM=1&L=3>
- <http://www.ensba.fr/index.asp>
- <http://www.ivam.es/>
- <http://www.macba.es/controller.php>
- <http://www.irishmuseumofmodernart.com/en/index.htm>

## 9.- ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.

- Fig. 1. ROBERT DELAUNAY. *Sol, Luna, Simultaneidad I*. 1913. Óleo sobre lienzo. 64 x 100 cm. Museo Stedelijk. Amsterdam.
- Fig. 2. PAUL KLEE. *Arquitectura espacial*. 1915. Acuarela. 61 x 44 cm. Colección Félix Klee. Berna.
- Fig. 3. FRANK KUPKA. *Arquitectura Filosófica*. 1913. Gouache sobre papel. 61 x 40 cm. Galería Le Carré. París.
- Fig. 4. PAUL KLEE. *El artista en la ventana*. 1909. Acuarela y tizas de colores sobre papel. Colección Particular.
- Fig. 5. PAUL KLEE. *Flora on Sand*. 1927. Acuarela sobre papel. Colección Félix Klee. Berna, Suiza.
- Fig. 6. SEAN SCULLY. *Sin Título*, 1967. Óleo y pastel sobre papel. 27,5 x 37,5 cm. Colección del Artista.
- Fig. 7. SEAN SCULLY. *Barcelona 9.1.99*. 1999. Óleo sobre lienzo. 46 x 51 cm. Galeria Carles Taché, Barcelona.
- Fig. 8. GIACOMO BALLA. *Velocidad abstracta*, 1913. Óleo sobre lienzo. 78 x 108 cm. Colección Privada.
- Fig. 9. SEAN SCULLY. *Bend 2, (Curva 2)*, 1969. Óleo y pastel sobre papel. 27,9 x 48,9 cm. Colección del Artista.
- Fig. 10. WASSILY KANDINSKY. *Amarillo, rojo, azul*, 1925. Óleo sobre lienzo. 127 x 200 cm. Museo Nacional de Arte Moderno. Centre Georges Pompidou. París. Francia.
- Fig. 11. KASIMIR MALEVICH. *Suprematismo 417*. 1915. Óleo sobre lienzo. 62 x 101cm. Museo Stedelijk. Amsterdam.
- Fig. 12. KASIMIR MALEVICH. *Cuadrado negro*. 1913. Óleo sobre lienzo. 106,2 x 106,2 cm. Museo Ruso. San Petersburgo.
- Fig. 13. SEAN SCULLY. *Square, (cuadrado)* 1969. Acrílico sobre lienzo. 205,7 x 205,7 cm. Colección Privada.
- Fig. 14. SEAN SCULLY. *Red Blue Yellow Green, (Rojo, azul, amarillo y verde)* 1969. Acrílico sobre lienzo. 182,8 x 213,3 cm.

Colección Privada.

- Fig. 15. THEO VAN DOESBURG. *Contraposición de Disonancias*. 1925. Óleo sobre lienzo. 100 x 180 cm. Haags Gemeentemuseum. La Haya.
- Fig. 16. SEAN SCULLY. *Diagonal / Horizontal*. 1987. Óleo sobre lienzo. 119,3 x 106,6 cm. Colección Privada. Japón.
- Fig. 17. PIET MONDRIAN. *Composición en rojo, azul y amarillo*. 1930. Óleo sobre lienzo. Museo Municipal. La Haya.
- Fig. 18. SEAN SCULLY. *Red, (rojo)*, 1972. Acrílico sobre lienzo. 244 x 274 cm. Colección Particular.
- Fig. 19. PIET MONDRIAN. *Planos de color en oval*. 1914. Óleo sobre lienzo. 107 x 79 cm. MOMA, Nueva York.
- Fig. 20. BART VAN DER LECK. *Composición Geométrica II*. 1917. Óleo sobre lienzo. 101 x 101 cm. Museo Kröller-Müller, Otterlo.
- Fig. 21. MONDRIAN. *Broadway Boogie-woogie*. 1942-43. Óleo sobre lienzo. 127 x 127 cm. Museum of Modern Art, (MOMA). Nueva York.
- Fig. 22. JOSEF ALBERS. *Homenaje al cuadrado "desde el suelo"*. 1954. Óleo sobre lienzo. 120,5 x 120,5 cm. Museo Municipal de Arte Moderno, París.
- Fig. 23. JEAN ARP / SOPHIE TAEUBER-ARP. *Vertical / Horizontal con elementos de objetos*. 1919. Collage. 36 x 36 cm. Colección Privada.
- Fig. 24. SEAN SCULLY. *Grid, (rejilla)* 1973. Acrílico sobre lienzo. 244 x 274 cm. Colección Particular.
- Fig. 25. MAX BILL. *Cuatro colores dobles*. 1967. Óleo sobre lienzo. 80 x 80 cm. Museo de Arte de Berna. Donación de Anne-Marie y Victor Loeb.
- Fig. 26. PAUL LOHSE. *Nueve secuencias verticales sistemáticas de color con densidad creciente horizontal y verticalmente*. 1955-69. Óleo sobre lienzo. 120 x 120 cm. Colección Hess, Napa.

- Fig. 27. CAMILLE GRAESER. *Traslocación II*. 1969. Óleo sobre lienzo. 120 x 120 cm. Colección Hess, Napa.
- Fig. 28. BEN NICHOLSON. *Febrero de 1959. (Media luna)*. 1959. Óleo sobre lienzo. 160 x 149 cm. Colección Privada.
- Fig. 29. PIERRE SOULAGES. *Pintura 21 de junio de 1953*. 1953. Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. Colección Privada.
- Fig. 30. VICTOR PASMORE. *Construcción transparente*. 1959-60. Plexiglás y madera. 76 x 81 cm. Museo de Arte Moderno, Viena.
- Fig. 31. FRANZ KLINE. *Nueva York, N.Y.* 1953. Óleo sobre lienzo. 201 x 128,5 cm. Buffalo (NY), Albright-Knox Art Gallery, Donación de Seymour H. Knox.
- Fig. 32. SEAN SCULLY. *Small Barcelona Painting 1.29.99*. 1999. Óleo sobre lienzo. 41 x 51 cm. Kerlin Gallery, Dublín.
- Fig. 33. MOTHERWELL. *Pequeña cárcel española..* 1941-44. Óleo sobre tela. 62,2 x 43,5 cm. Museum of Modern Art, (MOMA). Nueva York.
- Fig. 34. SEAN SCULLY. *South Eagle (Águila del Sur)*. Óleo sobre lienzo. 182,8 x 182,8 cm. Philip Morris, Inc. Nueva York.
- Fig. 35. MOTHERWELL. *Elegía por la república española*. 1965-67. Técnica mixta. 208,2 x 351,1 cm. Museum of Modern Art, (MOMA). Nueva York.
- Fig. 36. HOFMANN. *Veluti in Speculum*. 1962. Óleo sobre lienzo. 216 x 188 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Donación de Mr. y Mrs. Richard Rodgers.
- Fig. 37. BARNETT NEWMAN. *Adán*. 1951-52. Óleo sobre lienzo. 240 x 200 cm. Tate Gallery. Londres.
- Fig. 38. AD REINHARDT. *Nº 107*. 1950. Técnica mixta. 203,2 x 914 cm. Museum of Modern Art, (MOMA). Nueva York.
- Fig. 39. CLYFFORD STILL. *Sin Título*. 1964. Óleo sobre lienzo. 289 x 190 cm. Mosco Frieder Burda, Baden Baden.
- Fig. 40. ROTHKO. *Magenta, negro y verde sobre naranja*. 1949. Óleo sobre lienzo. 216,5 x 164,8 cm. (MOMA). Nueva York.

- Fig. 41. MORRIS LOUIS. *Seal*. 1959. Resina acrílica sobre lienzo. 257,81 x 358,14 cm. Colección Privada.
- Fig. 42. MORRIS LOUIS. *Alpha pi*. 1961. Acrílico sobre lienzo. 260 x 450 cm. Museo Metropolitano. Nueva York.
- Fig. 43. SEAN SCULLY. *Sin Título*. 1969. Óleo y pastel sobre papel. 27,9 x 48,9 cm. Colección del Artista.
- Fig. 44. JASPER JOHNS. *Target with Plaster Casts*. 1955. Técnica mixta sobre tabla. 129,5 x 111,7 cm. Leo Castelly Gallery. New York.
- Fig. 45. KENNETH NOLAND. *Turnsole*. 1961. Pintura de polímero sintético sobre lienzo sin preparar. 239 x 239 cm. Fundación Blanche Hooker Rockefeller.
- Fig. 46. ALFRED JENSEN. *Esfinge del sur*. 1960. Óleo sobre lienzo. 183 x 117 cm. Nepa (CA), Colección Hess.
- Fig. 47. AL HELD. *Sin Título*. 1960. Óleo sobre lienzo. 152,3 x 106,7 cm. Colección Privada.
- Fig. 48. MARK TOBEY. *Cosecha*. 1958. Óleo sobre lienzo. 91,4 x 61,6 cm. Colección Privada. Nueva York.
- Fig. 49. SEAN SCULLY. *Sin Título*. 1969. Bolígrafo sobre papel. 21,6 x 29,8 cm. Colección del Artista.
- Fig. 50. FRANK STELLA. *A una profundidad De unas seis millas*. Pintura metálica sobre tela. 300 x 182 cm. Tate Gallery. Londres.
- Fig. 51. FRANK STELLA. *Hyena Stomp*. 1962. Óleo sobre lienzo. 195,6 x 15,6 cm. Tate Gallery. Londres.
- Fig. 52. SEAN SCULLY. *Overlay 2*. 1973. Acrílico sobre lienzo. 213 x 254 cm. Colección Particular.
- Fig. 53. SEAN SCULLY. *Red Composite*. 1974. Acrílico sobre lienzo. 229 x 229 cm. Colección Particular.
- Fig. 54. ELLSWORTH KELLY. *Dos paneles amarillo rojo*. 1968. Aluminio pintado. 225 x 255 cm. Museo Municipal de Arte Moderno, París.

- Fig. 55. SEAN SCULLY. *Hidden Drawing 2, (dibujo cambiante 2)*, 1974. Acrílico sobre lienzo. 229 x 229 cm. Colección Particular.
- Fig. 56. JASPER JOHNS. *Dos banderas sobre naranja*. 1986. Acrílico, tinta y carbón sobre tela de poliéster. 86,3 x 61 cm. Colección Edward J. Minskoff. Nueva York.
- Fig. 57. SEAN SCULLY. *Stare Red Yellow, (mirada fija roja y amarilla)*, 1997. Óleo sobre lienzo. 243,8 x 213,4 cm. Colección Particular.
- Fig. 58. VASARELY. *Vege Pal*. 1969. Acrílico sobre lienzo. 200 x 200 cm. Museo Unterlinden. Colmar.
- Fig. 59. SEAN SCULLY. *Crossover Painting 1*. 1974. Acrílico sobre lienzo. 259 x 274,3 cm. Colección Particular.
- Fig. 60. BRIDGET RILEY. *Cataract 3*, 1967. PVA sobre lienzo. 223,5 x 222 cm. The British Council, Londres.
- Fig. 61. SEAN SCULLY. *Sin Título*, 1969. Óleo y pastel sobre papel. 27,9 x 48,9 cm. Colección del Artista.
- Fig. 62. FRANÇOIS MORELLET. *Pintura*, 1952. Laca gliceroftálica sobre madera. 60 x 100 cm. Colección Particular.
- Fig. 63. SEAN SCULLY. *Small Barcelona Grey Wall of Light 10.1.00*, 2000. Óleo sobre lienzo. 61 x 81,3 cm. Galeria Carles Taché, Barcelona.
- Fig. 64. Esquemas compositivos realizados por nosotros, a partir de las obras citadas.
- Fig. 65. JACOB AGAM. *La vida es un asombra que pasa*. 1969-70. Relieve pintado. 81 x 117 cm. Colección Privada.
- Fig. 66. SEAN SCULLY. *Shadow, (sombra)*, 1970. Acrílico sobre lienzo. 243,8 x 365,7 cm. Colección Particular.
- Fig. 67. CARLOS CRUZ-DÍEZ. *Phisicrome 2068*. 1983. Metal, madera, acrílico y plástico. 150 x 150 cm. Colección Privada.
- Fig. 68. SEAN SCULLY. *Black Composite, (Composición negra)* 1974. Acrílico sobre lienzo. 213,3 x 213,3 cm. Colección

Particular.

- Fig. 69. Esquema Compositivo.
- Fig. 70. EUSEBIO SEMPERE. *Ritmo Lineal*, 1953. Gouache sobre cartulina. 50 x 65 cm. Colección Florencio Martín. Galería de Arte Abel. Madrid. España.
- Fig. 71. JOSE MARÍA YTURREALDE. *Postludio*, 2004. Acrílico sobre tela. 190 x 190 cm. Colección Particular.
- Fig. 72. AGNES MARTIN. *East River*, 1960. Óleo sobre lienzo. 61 x 122 cm. Allen Memorial Art Museum (AMAM), Oberlin College, Ohio.
- Fig. 73. SEAN SCULLY. *Overlay 2*, 1974. Acrílico sobre lienzo. 243,8 x 243,8 cm. Colección Privada.
- Fig. 74. ROBERT MANGOLD. *Sin Título*. 1974. Acrílico y lápiz sobre lienzo. 137,2 x 137,2 cm. County Museum of Art. Greenville. Carolina del Sur. USA.
- Fig. 75. ROBERT RYMAN. *Surface Veil III*. 1971. Óleo y carboncillo sobre lienzo. 366,3 x 366,3 cm. Solomon R. Guggenheim Museum. Panza Collection. Nueva York.
- Fig. 76. RAIMUND GIRKE. *Contraste*. 1992. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm. Essen, Museum Folkwang.
- Fig. 77. SEAN SCULLY. *Solomon*. 1982. Óleo sobre madera. 17,7 x 33 cm. Colección del artista.
- Fig. 78. ALAN GREEN. *Check*. 1973. Acrílico sobre lienzo. 213,4 x 274,3 cm. Tate Gallery. Londres.
- Fig. 79. ALAN CHARLTON. *Pintura horizontal en cinco partes horizontales*. 1996. Acrílico sobre lino. (5 partes). 153 x 229,5 cm. (en conjunto). Annely Jude Fine Art. London.
- Fig. 80. BRICE MARDEN. *D'après la Malquise de la Solana*. 1969. Óleo y cera sobre lienzo. (3 paneles). 195,9 x 297,6 cm. en Total. Solomon R. Guggenheim Museum. Panza Collection. Nueva York.
- Fig. 81. SEAN SCULLY. *Dyptich*. 1976. Acrílico sobre lienzo. 173 x 183 cm. Colección Particular.

- Fig. 82. BLINKY PALERMO. *Puntos de la brújula I*. 1976. Acrílico sobre aluminio. Cuatro partes de 26,7 x 21 cm. cada una. Colonia, Museum Ludwig, Donación Ludwig.
- Fig. 83. SEAN SCULLY. *Art Horizon IV*. 2003. Serie de 6 cibacromos, de 66 x 33 cm. Anchura total 248 cm. Edición de 10. Son fotografías de sus propias pinturas.
- Fig. 84. SEAN SCULLY. *Four 8*. 1980. Óleo sobre lienzo. 104 x 104 cm. Colección Particular.
- Fig. 85. IMI KNOEBEL. *OllONE*. 2003. Acrílico sobre aluminio. 308 x 308 x 11 cm. Galerie Fahnemann. Berlín.
- Fig. 86. DANIEL BUREN. *Pintura de formas variables*. 1966. Acrílico sobre lienzo. 151x 136,5 cm. Colección Privada. París.
- Fig. 87. SEAN SCULLY. *Windows*. 1982. Óleo sobre lienzo. 109 x 109 cm. Colección Particular.
- Fig. 88. DANIEL BUREN. *Cabañas Estalladas*. 2000. Trabajo situado.
- Fig. 89. SEAN SCULLY. *Sanda*. 1992. Óleo sobre lienzo. 40 x 33 x 2,4 cm. Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublín, Irlanda.
- Fig. 90. SEAN SCULLY. *Wall of Light Pink* (Muro de luz rosada), 1998. Óleo sobre lienzo, 274,3 x 304,8 cm. Colección Privada.
- Fig. 91 . MATISSE. *La habitación roja*. 1911. Óleo sobre lienzo. 191 x 219,1 cm. Museum of Modern Art, (MOMA). Nueva York.
- Fig. 92. SEAN SCULLY. *Pink Insert*, 1991. Óleo sobre lienzo. 61 x 61 cm. Colección Privada.
- Fig. 93. BRIDGET RILEY. *Orient 4*, 1970. Acrílico sobre lienzo. 223,5 x 322,6 cm. Berardo Collection.
- Fig. 94. SEAN SCULLY. *Gray Zig Zag*, 1970. Acrílico sobre lienzo. 244 x 274,3 cm. Colección Particular, Sintra Museo of Modern Art. Londres.

- Fig. 95. SEAN SCULLY. *18-3-72*, 1972. Acrílico sobre tabla. 244 x 274,3 cm. Destruído.
- Fig. 96. SEAN SCULLY. *Red light*. 1971. Acrílico s/lienzo. 274 x 183 cm. The British Council.
- Fig. 97. FRANÇOIS MORELLET. *Trames simples*. 1926. Óleo sobre madera. 80 x 80 cm. Colección Particular.
- Fig. 98. SEAN SCULLY. *Red*, 1972. Acrílico sobre lienzo, 244 x 274 cm. Colección Particular.
- Fig. 99. PIET MONDRIAN. *Rhythmus aus geraden Linien*, 1937-42. Óleo sobre lienzo. 72, 2 x 69, 5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Dusseldorf.
- Fig. 100. JACKSON POLLOCK. *Number 32*, 1950. Laca sobre lienzo. 269 x 457,5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Dusseldorf.
- Fig. 101. SEAN SCULLY. *Inset#2*, 1973. Acrílico sobre lienzo 244 x 244 cm. Colección Particular.
- Fig. 102. SEAN SCULLY. *Grid*, 1973. Acrílico sobre lienzo, 244 x 244 cm. Colección Particular.
- Fig. 103. SEAN SCULLY. *Overlay I*, 1973. Acrílico sobre lienzo. 213 x 254 cm. Colección Particular.
- Fig. 104. SEAN SCULLY. *Overlay 2*, 1973. Acrílico sobre lienzo. 213 x 254 cm. Colección Particular.
- Fig. 105. SEAN SCULLY. *Red Composite*, 1974. Acrílico sobre lienzo. 229 x 229 cm. Colección Particular.
- Fig. 106. SEAN SCULLY. *Black Composite*, 1974. Acrílico sobre lienzo. 229 x 229 cm. Colección Particular.
- Fig. 107. ROBERT RYMAN. *Dibujo Tensado*, 1963. Carboncillo sobre lienzo de algodón tensado sin imprimir. 36,8 x 36,6 cm. Colección Particular.
- Fig. 108. SEAN SCULLY. *Dyptich*, 1976. Acrílico sobre lienzo. 173 x 183 cm. Colección Particular.
- Fig. 109. FRANK STELLA. *Tuxedo Junction*. 1960. Litografía sobre

aluminio. 38,1 x 55,8 cm. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen. Dusseldorf.

- Fig. 110. SEAN SCULLY. *Catherine*, 1979. Óleo sobre lienzo. 213,4 x 231,4 cm. Colección Particular.
- Fig. 111. SEAN SCULLY. *Tyger, tyger*. 1980. Óleo sobre lienzo, 178 x 76 cm. Colección Particular.
- Fig. 112. SEAN SCULLY. *Pizarra*, 1980. Óleo sobre lienzo, 274 x 122 cm. Colección Particular.
- Fig. 113. SEAN SCULLY. *Backs and Fronts*, 1981. Óleo sobre lienzo. 244 x 609,6 cm. Colección Particular.
- Fig. 114. SEAN SCULLY. *Enough*, (Bastante), 1981. Óleo sobre lienzo. 170 x 165 cm. Colección de Mellon Bank Corporation. Pittsburg.
- Fig. 115. SEAN SCULLY. *Heart of Darkness*, 1982. Óleo sobre lienzo. 243,8 x 365,8 cm. The Art Institute of Chicago, donado por la Society of Contemporary Art.
- Fig. 116. SEAN SCULLY. *Paul*, 1984. Óleo sobre lienzo. 259 x 320 cm. Tate Gallery. Londres.
- Fig. 117. SEAN SCULLY. *No Neo*, 1984. Óleo sobre lienzo. 244 x 307 cm. Colección Bo Albertyd. Suiza.
- Fig. 118. SEAN SCULLY. *Bonin*. 1982. Óleo sobre lienzo. 96,5 x 152,4 cm. Colección Particular.
- Fig. 119. SEAN SCULLY. *Stare*. 1984. Óleo sobre lienzo. Masonita con soporte de madera. 43,1 x 60,9 cm. Colección Particular.
- Fig. 120. SEAN SCULLY. *Rock me*. 1985. Óleo sobre lienzo. 290 x 458 x 14,5 cm. Colección Particular.
- Fig. 121. SEAN SCULLY. *Durango*. 1990. Óleo sobre lienzo. 244 x 320 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Dusseldorf.
- Fig. 122. SEAN SCULLY. *Tonio*. 1984. Óleo sobre lienzo. 183 x 249 cm. Tate Gallery. Londres.
- Fig. 123. SEAN SCULLY. *Cross*. 1986. Óleo sobre lienzo. 203 x 122

cm. Colección Privada.

- Fig. 124. SEAN SCULLY. *Any Questions. (versión #1)*.1985. Óleo sobre lienzo. 259,1 x 320 cm.
- Fig. 125. SEAN SCULLY. *Any Questions. (versión #2)*.1985. Óleo sobre lienzo. 259,1 x 320 cm.
- Fig. 126. SEAN SCULLY. *Any Questions*.1995. Óleo sobre lienzo. 259,1x 320 cm. Colección Privada.
- Fig. 127. SEAN SCULLY. *The Bather*. 1983. Óleo sobre lienzo. 244 x 305 cm. Colección Particular.
- Fig. 128. SEAN SCULLY. *Pale Fire*, 1988. Óleo sobre lienzo. 244 x 374 cm. Modern Art Museum of Fort Worth.
- Fig. 129. SEAN SCULLY. *Red Star*. 1990. Óleo sobre lienzo. 274 x 457 cm. Galería Bernd Küser. Munich.
- Fig. 130. SEAN SCULLY. *Lucia*. 1996. Óleo sobre lienzo. 254 x 223,5 cm. Colección Privada.
- Fig. 131. SEAN SCULLY. *Floating Paintings*. 1995. Óleo sobre acero. Estudio del Artista. Nueva York.
- Fig. 132. SEAN SCULLY. *Spirit*. 1992-99. Óleo sobre lienzo y acero. 187 x 460 cm. Colección del Artista.
- Fig. 133. SEAN SCULLY. *Four Large Mirrors. (Cuatro espejos grandes)*. 2000. Pastel sobre papel. 76,2 x 37,5 cm cada una. Colección Particular.
- Fig. 134. Sean Scully trabajando en su estudio de Barcelona. 2003.
- Fig. 135. Sean Scully trabajando en su estudio de Barcelona. 2003.
- Fig. 136. Sean Scully trabajando en su estudio de Barcelona. 2003.
- Fig. 137. Sean Scully trabajando en su estudio de Barcelona. 2003.
- Fig. 138. Sean Scully trabajando en su estudio de Barcelona.

2003.

- Fig. 139. SEAN SCULLY. *Palace*. 1992. Óleo sobre lienzo. 290 x 305 x 15 cm. Galería Lelong. París.
- Fig. 140. SEAN SCULLY. *Stone Light*. 1992. Óleo sobre lienzo. 279 x 419 cm. Staatsgalerie Moderner Kunst. Munich.
- Fig. 141. SEAN SCULLY. *Vita Duplex*, 1993. Óleo sobre lienzo. 260 x 356 cm. Galería Lelong. París.
- Fig. 142. SEAN SCULLY. *Yellow Ascending*, 1990. Óleo sobre lienzo. 260 x 356 cm. Propiedad Particular.
- Fig. 143. SEAN SCULLY. *Gabriel*, 1993. Óleo sobre lienzo. 259,1 x 365,7 cm. Fundación La Caixa. Madrid.
- Fig. 144. SEAN SCULLY. *Michael*, 1997. Óleo sobre lienzo. 254 x 330,2 cm. Colección Particular.
- Fig. 145. SEAN SCULLY. Acuarelas, 1993. Acuarelas sobre papel. 38,1 x 45,1 cm. Colección Particular.
- Fig. 146. SEAN SCULLY. *Wall of Light*, 1999. Óleo sobre lienzo. 274,3 x 304,8 cm. Colección Particular.
- Fig. 147. SEAN SCULLY. *Barcelona 9. 28.99.* 1999. Óleo sobre lienzo. 46 x 61 cm. Galería Carles Taché. Barcelona.
- Fig. 148. SEAN SCULLY. *Barcelona Diptych 5*. 1996. Aguafuerte, aguatinta, y grabado al azúcar. 29,5 x 38,8 cm. Galería Carles Taché. Barcelona.
- Fig. 149. SEAN SCULLY. *Small Barcelona White Robe*. 2002. Óleo sobre lienzo. 102x76 cm. Colección Particular.
- Fig. 150. BASELITZ. *Adieu*. 1982. Óleo sobre lienzo. 250 x 300,5 cm. Tate Gallery. Londres.
- Fig. 151. PAUL KLEE. *Super-chess*. 1937. Óleo sobre lienzo. 120 x 110 cm. Kunsthaus. Zürich.
- Fig. 152. SEAN SCULLY. *Planes of Light*, 1999. Óleo sobre lienzo. 243,8 x 213,4 cm. Colección Particular.
- Fig. 153. Tarjeta de invitación para la exposición *Side by Side*

de la Galerie Knoedler & Co., Nueva York, 1999.

- Fig. 154. SEAN SCULLY. *Four Days*, 1995. Óleo sobre madera. 30 x 45 cm. Colección Particular.
- Fig. 155. SEAN SCULLY. *Four Large Mirrors*. 2000. Pastel sobre papel. Cuatro piezas. 76,2 x 57,5 cm. cada una. Colección Particular.
- Fig. 156. CRUZ-DÍEZ. *Fisicromía nº 221*. 1966. Serigrafía sobre aluminio. 60 x 300 cm. Colección Particular.
- Fig. 157. GERHARD RICHTER. *Pintura Abstracta (726)*. 1990. Óleo sobre lienzo. 250 x 350 cm. Tate Gallery, Londres.
- Fig. 158. IMI KNOEBEL. *LNNDNN*. 2004. Acrílico sobre aluminio y técnica mixta. 244,3 x 243,4 x 10,8 cm. Galerie Naechst St. Stephan. Austria (Viena).
- Fig. 159. SIGFREDO CHACÓN. *Pura Pintura Abstracta*. 2003. Acrílico sobre lienzo. 170 x 170 cm. Colección Particular.
- Fig. 160. SIGFREDO CHACÓN. *Serie Pintura, pintura abstracta, drippings*. 1999. Acrílico sobre lienzo. 170 x 170 cm. Colección Particular.
- Fig. 161. SIGFREDO CHACÓN. *Pintura, pintura abstracta*. 2004. Acrílico, grafito y tinta litográfica sobre tela. 6 piezas de 29 x 29 cm. c/u. Colección del Artista.
- Fig. 162. STEPHEN ELLIS. *Sin Título (SEN-O1-3/Yellow Stripe)*. 2001. Óleo y alkyd sobre lienzo. 152,4 x 121,9 cm. Numark Gallery, Washington DC.
- Fig. 163. STEPHEN ELLIS. *Grin at me*. 2003. Óleo y alkyd sobre lienzo. 182,9 x 152,4 cm. Von Lintel Gallery, Nueva York.
- Fig. 164. P. A. FERRAND. *Essential Painting # 528*. 1995. Óleo y gesso sobre lino y madera. 29 x 29 x3 cm. Colección del Artista.
- Fig. 165. P. A. FERRAND. *Essential Painting # 59, 64*. 1995-96. Óleo y gesso sobre lino y madera. 29 x 29 x3 cm. Galerie Patrick Roy, Lausanne (# 59). Colección del Artista (# 64).
- Fig. 166. RUFO CRIADO. *Sin Título (Reflejos)*. 1997. Acrílico sobre

lienzo. 200 x 160 cm. Colección Particular.

- Fig. 167. RUFO CRIADO. *Construcción nº 28*. 2001. Técnica mixta sobre madera y chapa galvanizada. 132 x 100 x 8 cm. Colección Particular.
- Fig. 168. PETER HALLEY. *CUSeeMee*. 1995. Acrílico, acrílico metálico y Roll-a tex sobre lienzo. 274,3 x 279,4 cm. Colección Particular.
- Fig. 169. PETER HALLEY. *The Negotiator*. 1998. Acrílico, acrílico metálico y Roll-a tex sobre lienzo. 220 x 187,9 cm. Colección Particular.
- Fig. 170. JUAN USLÉ. *Me enredo en tu cabello*. 1993. Óleo sobre lienzo. 100 x 70 cm. Colección Jules & Barbara Farber. Trets (Francia).
- Fig. 171. JUAN USLÉ. *Cinco fisuras*. 2004-05. Óleo sobre lienzo. 31,5 x 46,5 x 5 cm. Galeria FrithStreet, Londres.
- Fig. 172. BERNARD FRIZE. *Allie*. 2005. Acrílico y resina sobre lienzo. 130 x 100 cm. Galeria FrithStreet, Londres.
- Fig. 173. BERNARD FRIZE. *Justique*. 2003. Acrílico y resina sobre lienzo. 81 x 100 cm. Galeria FrithStreet, Londres.
- Fig. 174. BERNARD PIFFARETTI. *Sin Título*. 1998. Acrílico sobre lienzo. 180,3 x 200 cm. Cheim & Read Gallery, Nueva York.
- Fig. 175. BERNARD PIFFARETTI. *Sin Título*. 2001. Acrílico sobre lienzo. 180 x 270 cm. Cheim & Read Gallery, Nueva York.
- Fig. 176. THOMAS STALDER. *Sin Título*. 1994. Óleo sobre lienzo. 90 x 80 x 2,5 cm. Galerie Bob van Orsouw, Zurich.
- Fig. 177. THOMAS STALDER. *Sin Título-100*. 1995-06. Acrílico y óleo sobre tela de algodón. 45 x 55 cm. Galerie Bob van Orsouw, Zurich.
- Fig. 178. ÁNGELA DWYER. *Good-time Charlie*. 2003. Óleo sobre lienzo. 30 x 40 cm. Galería Volker Diehl. Berlin.
- Fig. 179. ÁNGELA DWYER. *The fear of death confounds me*. 2001. Óleo sobre lienzo. 180 x 230 cm. Colección Particular.

- Fig. 180. JOSÉ LOUREIRO. *Palabras cruzadas*. 1994. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm. Colección Particular.
- Fig. 181. JOSÉ LOUREIRO. *Sin Título*. 2004. Óleo sobre lienzo. 190 x 190 cm. Puerta 33, Isla de Madeira, Portugal.
- Fig. 182. CALLUM INNES. *Pintura azul violeta sobre carboncillo*. 2004. Óleo sobre lienzo. 27,5 x 222,5 cm. Ingleby Gallery, Londres.
- Fig. 183. CALLUM INNES. *Pintura naranja cadmio*. 2002. Óleo sobre lino. 105 x 95 cm. Ingleby Gallery, Londres.
- Fig. 184. JAIME FRANCO. *Fuego*. 1997. Óleo sobre lienzo. 152,7 x 114,7 cm. Christie's, Nueva York.
- Fig. 185. JAIME FRANCO. *Sin Título*. 1994. Óleo sobre lienzo. 198 x 148 cm. Colección Particular.
- Fig. 186. IAN DAVENPORT. *Sin Título Círculos Pintados: 9 multicolores, dos paneles sobre naranja*. 2005. Laca S/MDF. 183 x 183 cm. Galerie Xippas, París.
- Fig. 187. IAN DAVENPORT. (*Poured Lines*) *Red II*. 2005. Acrílico sobre papel. 63,2 x 51,2 cm. Waddington Galleries, Londres.
- Fig. 188. RUTH ROOT. *Sin Título*. 2001. Óleo sobre lienzo. 121,9 x 91,4 cm. Andrew Kreps Gallery, New York.
- Fig. 189. RUTH ROOT. *Sin Título*. 2001. Óleo sobre lienzo. 121,9 x 101,6 cm. Andrew Kreps Gallery, New York.
- Fig. 190. SEAN SCULLY. *Shadow*. 1970. Acrílico sobre lienzo. 243,8 x 365,7 cm. Colección Particular.
- Fig. 191. SEAN SCULLY. *Bridge*. 1970. Acrílico sobre lienzo. 274,3 x 198,1 cm. Colección Particular.
- Fig. 192. SEAN SCULLY. *East Coast Light 2*. 1973. Acrílico sobre lienzo. 213,3 x 243,8 cm. Colección Particular.
- Fig. 193. SEAN SCULLY. *Firebird*. 1980. Óleo sobre lienzo. 243,8 x 121,9 cm. Colección Particular.
- Fig. 194. SEAN SCULLY. *Adoration*. 1982. Óleo sobre lienzo. 274,3 x 374,4 cm. Colección Particular.

- Fig. 195. SEAN SCULLY. *One, one, one*. 1984. Óleo sobre lienzo. 182,8 x 228,6 cm. Milton Fine. Pittsburg.
- Fig. 196. SEAN SCULLY. *Two, one, one*. 1985. Óleo sobre lienzo. 228,6 x 274,3 cm. Colección Privada. Bélgica.
- Fig. 197. SEAN SCULLY. *Grey Bar*. 2000. Óleo sobre lienzo. 78,7 x 61 cm. Colección Privada. Valladolid.
- Fig. 198. SEAN SCULLY. *Black Robe*, 1987. Óleo sobre lienzo. 254 x 305 cm. Colección Privada.
- Fig. 199. SEAN SCULLY. *Whisper*. 1985. Óleo sobre lienzo. 243,8 x 281,9 cm. Colección del Artista.
- Fig. 200. Ver Fig. 16.
- Fig. 201. SEAN SCULLY. *A Happy Land*. 1987. Óleo sobre lienzo. 246,3 x 243,3 cm. Colección Privada.
- Fig. 202. SEAN SCULLY. *Empty Heart*. 1987. Óleo sobre lienzo. 183 x 183 cm. Colección Bo Alberyd. Suiza.
- Fig. 203. SEAN SCULLY. *A Bedroom in Venice*. 1988. Óleo sobre lienzo. 243,8 x 304,8 cm. Colección Particular.
- Fig. 204. SEAN SCULLY. *Crossing*. 1989. Óleo sobre lienzo. 243,8 x 304,8 cm. Colección Particular.
- Fig. 205. SEAN SCULLY. *Catherine*. 1987. Óleo sobre lienzo. 243,8 x 304,8 cm. Colección Particular.
- Fig. 206. SEAN SCULLY. *Why and What Yellow*. 1988. Óleo sobre lienzo. 244 x 305 cm. Fondo de Holenia Purchase. Institución Smithsonian. Washington D.C.
- Fig. 207. SEAN SCULLY. *Us*. 1988. Óleo sobre lienzo. 244 x 304 cm. Colección de Paine Weber Group. Inc. Nueva York.
- Fig. 208. SEAN SCULLY. *Backwards Forwards*. 1987. Óleo sobre lienzo. 203,2 x 203,2 cm. Colección Particular.
- Fig. 209. SEAN SCULLY. *Battered Earth*. 1991. Óleo sobre lienzo y acero. 180 x 183 cm. Propiedad Particular.

- Fig. 210. SEAN SCULLY. *Facing East*. 1991. Óleo sobre lienzo y acero 152 x 183 cm. Colección Particular.
- Fig. 211. Esquema Compositivo del cuadro *Gabriel*, (Fig. 143).
- Fig. 212. SEAN SCULLY. *Barcelona Pink*. 2002. Óleo sobre lienzo. 140 x 168 cm. Colección Particular.
- Fig. 213. SEAN SCULLY. *Small Barcelona Red Robe*. 2002. Óleo sobre lienzo. 102 x 76 cm. Colección Particular.
- Fig. 214. SEAN SCULLY. *Blaze*. 1971. Acrílico sobre lienzo. 215,9 x 386 cm. Colección Particular.
- Fig. 215. Detalle del cuadro de Sean Scully, *Blaze*, (Fig. 214).
- Fig. 216. SEAN SCULLY. *Bobo*. 1984. Óleo sobre lienzo. 60,9 x 60,9 cm. Alvin y Bárbara Krakow. Boston.
- Fig. 217. SEAN SCULLY. *Stroma*. 1984. Óleo sobre lienzo. 50,8 x 50,8 cm. Colección Particular.
- Fig. 218. Detalle del cuadro de Sean Scully, *Bobo*, (Fig. 216).
- Fig. 219. Detalle del cuadro de Sean Scully, *Stroma*, (Fig. 217).
- Fig. 220. Detalle del cuadro de Sean Scully, *Backcloth*, 1970. Acrílico sobre lienzo. 198 x 304,8 cm. Colección Particular.
- Fig. 221. Detalle del cuadro de Sean Scully: *Red Composite*, (Fig. 105).
- Fig. 222. Paleta cromática de Rojos y Naranjas, extraída de las pinturas de Sean Scully.
- Fig. 223. SEAN SCULLY. *Passenger*. 1996. Óleo sobre lienzo. 203,2 x 190,5 cm. Colección Particular.
- Fig. 224. Ver fig. 212.
- Fig. 225. SEAN SCULLY. *Small Barcelona Colored Wall of Light*, 2002. 76 x 102 cm. Óleo sobre lienzo. Galería Carles Taché. Barcelona.
- Fig. 226. SEAN SCULLY. *Passenger Orange*, 1996. 203,2 x

190,5 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Privada.

Fig. 227. Paleta cromática de Amarillos y Ocre, extraída de las pinturas de Sean Scully.

Fig. 228. SEAN SCULLY. *Falling Figure*, 2002. 201 x 184 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Particular.

Fig. 229. SEAN SCULLY. *Red Window*, 2003. 160 x 145 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Particular.

Fig. 230. Paleta cromática de Azules y Verdes extraída de las pinturas de Sean Scully.

Fig. 231. SEAN SCULLY. *Wall of Light Green*, 2003. 76 x 102 cm. Óleo sobre lienzo. Galería Carles Taché. Barcelona.

Fig. 232. SEAN SCULLY. *Wall of Light Brown*, 2000. 274 x 335,3 cm. Óleo sobre lienzo. Galería Carles Taché. Barcelona.

Fig. 233. SEAN SCULLY. *Between two lights*, 1999. 243,5 x 274,5 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Particular.

Fig. 234. SEAN SCULLY. *Wall of light Blue*, 1999. 274,3 x 335,3 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Privada.

Fig. 235. Paleta cromática de Tierras y Sienas, extraída de las pinturas de Sean Scully.

Fig. 236. SEAN SCULLY. *Montserrat*, 2002. 107 x 152 cm. Óleo sobre lienzo. Galería Carles Taché. Barcelona.

Fig. 237. SEAN SCULLY. *Orange Robe*, 2003. 178 x 142 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Privada.

Fig. 238. Paleta cromática de Blancos, extraída de las pinturas de Sean Scully.

Fig. 239. SEAN SCULLY. *Tobe With*, 1996. 274,3 x 457,2 cm. Óleo sobre lienzo. Galería Carles Taché. Barcelona.

Fig. 240. SEAN SCULLY. *Wall of Light February*, 2000. 162,6 x 213,4 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Particular.

- Fig. 241. Paleta cromática de Grises y Negros, extraída de las pinturas de Sean Scully.
- Fig. 242. SEAN SCULLY. *Small Barcelona Grey Wall of Light 10.1.00*, 2000. 61 x 81,3 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Particular.
- Fig. 243. SEAN SCULLY. *Seal*, 1993. 106,7 x 96,5 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Particular.
- Fig. 244. SEAN SCULLY. *Small Barcelona White Robe*, 2002. 102 x 76 cm. Óleo sobre lienzo. Galería Carles Taché. Barcelona.
- Fig. 245. SEAN SCULLY. *Wall of Light Stone*, 2000. 274 x 335 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Particular.
- Fig. 246. Esquema de figura gnomónica, *a*.
- Fig. 247. Esquema de figura gnomónica, *b*.
- Fig. 248. SEAN SCULLY. *Hidden Drawing 2*. 1975. Acrílico sobre lienzo. 213,3 x 213,3 cm. Colección Particular.
- Fig. 249. SEAN SCULLY. *The Fall*. 1983. Óleo sobre lienzo. 274,3 x 243,8 cm. Colección Particular.
- Fig. 250. Ver fig. 229.
- Fig. 251. Bastidor de *Red Window*, 2003 (fig. 229)
- Fig. 252. SEAN SCULLY. *Floating Painting Munich Tryptich*. 1995. Óleo sobre madera. 38,1 x 25,4 x 6,4 cm cada pieza. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.
- Fig. 253. Ver fig. 143.
- Fig. 254. SEAN SCULLY. *10.15.94*. 1994. Acuarela sobre papel. 38,1 x 45,7 cm. Colección Particular.
- Fig. 255. SEAN SCULLY. *Wall of Light 12.19.98*. 1998. Acuarela sobre papel. 38,1 x 45,1 cm. Colección Particular.
- Fig. 256. SEAN SCULLY. *11.25.90*. 1990. Pastel sobre papel. 101,6 x 152,4 cm. Colección Particular.

- Fig. 257. SEAN SCULLY. *10.11.91*. 1991. Pastel sobre papel. 101,6 x 152,4 cm. Colección Particular.
- Fig. 258. SEAN SCULLY. *Quartet*. 2000. Pastel sobre papel. 44 x 33 cm.; 38 x 21,5 cm.; 46 x 29 cm.; 37 x 35 cm. Colección Particular.
- Fig. 259. SOPHIE TAEUBER-ARP. *Ritmos libres verticales – horizontales, recortados y enganchados sobre fondo blanco*. 1919. Acuarela. 30,3 x 21,8 cm. Colección Particular.
- Fig. 260. BEN NICHOLSON. *Gouache*. 1936. 1961. Gouache. 30,5 x 42,2 cm. Colección Particular.
- Fig. 261. NÉSTOR BASTERRETXEA. *Computera*. 1966. Acuarela. 26 x 32,5 cm. Colección del Artista.
- Fig. 262. SEAN SCULLY. *Munich, 3.2.96*. 1996. Acuarela. 43,2 x 38 cm. Colección del Artista.
- Fig. 263. BRIDGET RILEY. *Turquesa, cereza y mostaza con negro*. 1971. Gouache. 101,5 x 48 cm. Colección del Artista.
- Fig. 264. JASPER JOHNS. *Cigarra*. 1980. Tinta sobre plástico. 81,2 x 65,4 cm. Colección Particular.
- Fig. 265. SEAN SCULLY. *Red Yellow Triptych*. 1998. Acuarela. 49,5 x 38,7 cm. Colección del Artista.
- Fig. 266. RICHARD SMITH. *Four Knots Series Nº 6*. 1976. Carboncillo, acuarela, aguada y cuerda. 57,2 x 57 cm. Colección del Artista.
- Fig. 267. SEAN SCULLY. *One, two, three, four*. 2000. Acuarela. 45,1 x 38,1 cm. Colección del Artista.
- Fig. 268. RAFAEL LAFUENTE. *Sin Título*. 1990. Acuarela. 26 x 32,5 cm. Colección del Artista.
- Fig. 269. SEAN SCULLY. *3.1.00*. 2000. Acuarela. 45,1 x 38,1 cm. Colección del Artista.
- Fig. 270. HELMUT FEDERLE. *Blatt 2*. 1996. Aguatinta. 27,4 x 40 cm. Galería Sabine Knust, Munich.

- Fig. 271. SEAN SCULLY. 2.21.00. 2000. Acuarela. 45,1 x 38,1 cm.  
Colección del Artista.
- Fig. 272. RAMÓN DÍAZ PADILLA. *Siqueiro I*. 1996. Acuarela y tintas.  
29,7 x 19,5 cm. Colección del Artista.
- Fig. 273. JUAN USLÉ. *Acuarela de la Serie de la ciudad danesa de Lund*. 1993. 29,8 x 21 cm. Colección del Artista.
- Fig. 274. SEAN SCULLY. 9.24.93. 1993. Acuarela. 38,1 x 45,7 cm.  
Colección del Artista.
- Fig. 275. SEAN SCULLY. *Geolfrith*, 1972. Acuarela y serigrafía.  
49 x 72 cm. Ed. 15.
- Fig. 276. SEAN SCULLY. *Heart of Darkness 1*, 1992.  
Aguafuerte, aguainta y grabado al azúcar . 55,8 x 47  
cm. Ed. 20.
- Fig. 277. SEAN SCULLY. *Heart of Darkness 2*, 1992.  
Aguafuerte, aguainta y grabado al azúcar. 47 x 55,8  
cm. Ed. 20.
- Fig. 278. SEAN SCULLY. *Burnt Norton nº2*. 1984. Aguafuerte y  
aguainta. 55,2 x 70,2 cm. Ed. 10.
- Fig. 279. SEAN SCULLY. *The Fall*. 1983. Aguafuerte y  
aguainta. 55,3 x 36, 2 cm. Ed. 15.
- Fig. 280. SEAN SCULLY. *Desire*, 1985. Aguafuerte y aguainta  
al azúcar. 44,8 x 60,4 cm. Ed. 25.
- Fig. 281. SEAN SCULLY. *Room*, 1988. Aguainta, aguafuerte,  
aguafuerte al azúcar, y punta seca 80,6 x 106 cm.
- Fig. 282. SEAN SCULLY. *Wall*, 1988. Aguainta, aguafuerte, y  
aguafuerte al azúcar. 80 x 105,4 cm.
- Fig. 283. SEAN SCULLY. *With*, 1988. Xilografía. 76,2 x 76,2  
cm. Ed. 8.
- Fig. 284. SEAN SCULLY. *With in*, 1988. Xilografía. 76,2 x 76,2  
cm. Ed. 8.
- Fig. 285. SEAN SCULLY. *Burnt Norton nº1*, 1984. Aguafuerte y  
aguainta. 55,2 x 70,2 cm. Ed. 10.

- Fig. 286. SEAN SCULLY. *Narcissus*, 1991. Xilografía (Ukiyo-e). 40,6 x 36,8 cm. Ed. 30.
- Fig. 287. SEAN SCULLY. *Yellow Light*, 1992. Xilografía. (Ukiyo-e). 27,3 x 25,4 cm. Ed.45.
- Fig. 288. SEAN SCULLY. *Yellow Ascending*, 1991. Xilografía. 86,9 x 106,6 cm. Ed. 20.
- Fig. 289. SEAN SCULLY. *Green Ascending*, 1991. Xilografía. 87,6 x 107,3 cm. Ed. 20.
- Fig. 290. SEAN SCULLY. *With Red*, 1993. Xilografía. 83,8 x 112 cm. Ed. 8.
- Fig. 291. SEAN SCULLY. *Without*, 1993. Xilografía. 83,8 x 112 cm. Ed. 8.
- Fig. 292. SEAN SCULLY. *Backs Fronts Windows*, 1991-93. Xilografía. 81,9 x 305,4 cm. Ed. 20.
- Fig. 293. SEAN SCULLY. *Pomes Penyeach*. 1993. 10 aguafuertes, acuatinta al azúcar y punta seca. 55 x 41 cm. cada lámina.
- Fig. 294. SEAN SCULLY. *Mirror Smoke*, 1998. Aguafuerte y acuatinta al azúcar. 58,4 x 45,7 cm. Ed. 50.
- Fig. 295. SEAN SCULLY. *Enter Six*, 1998. 45,7 x 35,6 cm. Ed. 40. Papel Sommerset.
- Fig. 296. SEAN SCULLY. *H. G. Gadamer*. 1996. Carpeta de 5 grabados. 26 x 18 cm. 60 ejemplares. Aguafuerte, aguainta y grabado al azucar .
- Fig. 297. SEAN SCULLY. *Barcelona Diptych*, 1996. Aguafuerte, aguainta y grabado al azucar.
- Fig. 298. SEAN SCULLY. *Raval 2*. 1996. Grabado y aguainta. 57,1 x 76,3 cm.
- Fig. 299. SEAN SCULLY. *Mirror Yellow*. 1998. Aguainta, aguainta al azúcar y punta seca. 34 x 22,6 cm.
- Fig. 300. SEAN SCULLY. *Wall of light blue*. 2000. Aguainta,

aguatinta al azúcar y punta seca. 73,5 x 78 cm.

- Fig. 301. SEAN SCULLY. *Ten Towers*. 1999. (Los 6 primeros)  
Carpeta de 10 grabados. Aguatinta, grabado al  
azúcar. 38 x 28 cm. 40 ejemplares.
- Fig. 302. SEAN SCULLY. *Ten Towers*. 1999. (Los 4 últimos)  
Carpeta de 10 grabados. Aguatinta, grabado al  
azúcar. 38 x 28 cm. 40 ejemplares.
- Fig. 303. SEAN SCULLY. *Catherine*, 1984. Grabado, aguatinta  
y hardground. 44 x 33,7 cm. Ed. 15.
- Fig. 304. SEAN SCULLY. *Munich Mirrors*. 2003. Carpeta de 5  
grabados. Aguatinta. 63 x 50 cm. 40 ejemplares.
- Fig. 305. SEAN SCULLY. *Little Backwater*, 2003. Grabado  
perteneciente a: *Etchings for Federico García Lorca*  
(*Dedicado a Federico García Lorca*), en papel  
Somerset White. Las dimensiones de la lámina son de  
45,7 x 71,1 cm; las de la imagen, de 17,8 x 22,9 cm.  
Edición de 50.
- Fig. 306. SEAN SCULLY. *Fist/Last Meditation*, 2003. Grabado  
perteneciente a: *Etchings for Federico García Lorca*  
(*Dedicado a Federico García Lorca*), en papel  
Somerset White. Las dimensiones de la lámina son de  
45,7 x 71,1 cm; las de la imagen, de 17,8 x 22,9 cm.  
Edición de 50.
- Fig. 307. SEAN SCULLY. *Harlequín*, 2003. Grabado  
perteneciente a: *Etchings for Federico García Lorca*  
(*Dedicado a Federico García Lorca*), en papel  
Somerset White. Las dimensiones de la lámina son de  
45,7 x 71,1 cm; las de la imagen, de 17,8 x 22,9 cm.  
Edición de 50.
- Fig. 308. SEAN SCULLY. *Cicada!*, 2003. Grabado  
perteneciente a: *Etchings for Federico García Lorca*  
(*Dedicado a Federico García Lorca*), en papel  
Somerset White. Las dimensiones de la lámina son de  
45,7 x 71,1 cm; las de la imagen, de 17,8 x 22,9 cm.  
Edición de 50.
- Fig. 309. SEAN SCULLY. *Clock Eco*, 2003. Grabado  
perteneciente a: *Etchings for Federico García Lorca*

(*Dedicado a Federico García Lorca*), en papel Somerset White. Las dimensiones de la lámina son de 45,7 x 71,1 cm; las de la imagen, de 17,8 x 22,9 cm. Edición de 50.

Fig. 310. SEAN SCULLY. *Beehive*, 2003. Grabado perteneciente a: *Etchings for Federico García Lorca (Dedicado a Federico García Lorca)*, en papel Somerset White. Las dimensiones de la lámina son de 45,7 x 71,1 cm; las de la imagen, de 17,8 x 22,9 cm. Edición de 50.

Fig. 311. SEAN SCULLY. *August*, 2003. Grabado perteneciente a: *Etchings for Federico García Lorca (Dedicado a Federico García Lorca)*, en papel Somerset White. Las dimensiones de la lámina son de 45,7 x 71,1 cm; las de la imagen, de 17,8 x 22,9 cm. Edición de 50.

Fig. 312. SEAN SCULLY. , *Song would like to be light*, 2003. Grabado perteneciente a: *Etchings for Federico García Lorca (Dedicado a Federico García Lorca)*, en papel Somerset White. Las dimensiones de la lámina son de 45,7 x 71,1 cm; las de la imagen, de 17,8 x 22,9 cm. Edición de 50.

Fig. 313. SEAN SCULLY. *Diamond*, 2003. Grabado perteneciente a: *Etchings for Federico García Lorca (Dedicado a Federico García Lorca)*, en papel Somerset White. Las dimensiones de la lámina son de 45,7 x 71,1 cm; las de la imagen, de 17,8 x 22,9 cm. Edición de 50.

Fig. 314. Ver fig. 207.

Fig. 315. SEAN SCULLY. Fotografía de la serie *Santo Domingo for Nené*. 1999. 12 fotografías de 50,8 x 61 cm. en edición de 24 ejemplares. Galeria Bern Klüser, Munich.

Fig. 316. SEAN SCULLY. Cuatro fotografías de la serie *Atlas Walls*. 1998. Portfolio de 12 fotografías. Serie de 24. *Sean Scully*, Galerie Bernd Klüser, Múnich.

Fig. 317. SEAN SCULLY. Fotografía de la serie *Lone and Lewis Shaks*, 1990. C-Print. 122 x 172,5 cm. Colección Particular.

- Fig. 318. SEAN SCULLY. *Santo Domingo for Nené*. 1999. 12 fotografías de 50,8 x 61 cm. en edición de 24 ejemplares. Galeria Bern Klüser, Munich.
- Fig. 319. SEAN SCULLY. *Santo Domingo I*. 1999. 12 fotografías de 50,8 x 61 cm. en edición de 24 ejemplares. Galeria Bern Klüser, Munich.
- Fig. 320. SEAN SCULLY. *Pueblo Dzibalchen*, México. 2001. Compuesto por 20 piezas de pequeño formato 28 x 35 cm, en edición de 16 ejemplares.
- Fig. 321. SEAN SCULLY. *Pueblo Dzibalchen*, México. 2001. Compuesto por 20 piezas de pequeño formato 28 x 35 cm, en edición de 16 ejemplares.
- Fig. 322. Ver Fig. 83.
- Fig. 323. SEAN SCULLY. *Towers I*. 2003. 9 fotografías sobre aluminio. Ed. de 10 y 2 de la carpeta del artista. 90,2 x 35,2 cm.
- Fig. 324. SEAN SCULLY. *Grey Lady*. 1998. Serie de 12 fotografías. 50,8 x 61 cm. en edición de 24 ejemplares. Galeria Lelong.
- Fig. 325. SEAN SCULLY. *Deptford Blue Door*. 1999. Fotografía. C- Print. 94 x 5 x 125, 4 cm. Ed. 6. Galeria Bern Klüser, Munich.
- Fig. 326. SEAN SCULLY. *Lost Door in Ireland*. 1999. Fotografía C- Print. 67,9 x 101,6 cm. Ed. 6. Galeria Bern Klüser, Munich.
- Fig. 327. SEAN SCULLY. *Omaha snow door*. 1999. Fotografía C- Print. 76 x 65 cm. Ed. 6. Galeria Bern Klüser, Munich.
- Fig. 328. SEAN SCULLY. *A Corner of Barcelona*. 1997. Fotografía C- Print. 72,4 x 101,6 cm. Ed. 6. Galeria Lelong, París.
- Fig. 329. SEAN SCULLY. *Barcelona Dark Wall*. 1997. Fotografía C- Print. 72,4 x 101,6 cm. Ed. 6. Colección Privada.

- Fig. 330. SEAN SCULLY. *Barcelona Painted Wall*. 1997. Fotografía C- Print. 72,4 x 101,6 cm. Ed. 6. Colección Privada.
- Fig. 331. BRASSAÏ. *Canal Saint Martin. Paris*. 1932. Fotografía. 23,5 x 17,6 cm. Galeria Françoise Pavito.
- Fig. 332. WALKER EVANS. *Scarborough, Nueva York* 1931. Fotografía.
- Fig. 333. CHARLES SHEELER. *Side of White Barn*. 1915. Fotografía de gelatina de plata. 19,1 x 23,9 cm.
- Fig. 334. WILLIAM CHRISTENBERRY. *Door of Feed Store*. Greensboro, Alabama. 1961. Fotografía.
- Fig. 335. SEAN SCULLY. *Drager*. 2000. Fotografía C- Print sobre aluminio. 71 x 83,5 cm.
- Fig. 336. HENRI MATISSE. *Porte-fenêtre a Collioure*. 1914. Óleo sobre lienzo. 116 x 89 cm. Centro Georges Pompidou. París
- Fig. 337. HENRI MATISSE. *La leçon de piano*. 1916. Óleo s/ lienzo. 213 x 245 cm. Centro Georges Pompidou. París
- Fig. 338. PIERRE BONNARD. *La ventana abierta*. 1921. Óleo sobre lienzo. 118 x 96 cm. The Phillips Collection, Washington DC.
- Fig. 339. PIERRE BONNARD. *El estudio con mimosa*. 1939. Óleo sobre lienzo. 125 x 125 cm. Centro Georges Pompidou. Museo Nacional de Arte Moderno, París.
- Fig. 340. SEAN SCULLY. *Passenger Red Orange*. 1999. 109,2 x 99,1 cm. Colección Privada.
- Fig. 341. SEAN SCULLY. *Enter Six (#6)*. 1998. Grabado, aguafuerte. 45,7 x 35,5 cm. Ed. 40
- Fig. 342. SEAN SCULLY. *Land Line*, 1999. Fotografía C-Print. 75 x 66 cm.
- Fig. 343. SEAN SCULLY. *Land, Sea, Sky*. 1999. Fotografía C-Print. 65 x 76 cm.

- Fig. 344. SEAN SCULLY. *Land, Sea, Sky*. 2000. Óleo sobre lienzo. 4 piezas de 127 x 101,6 cm. Galeria Carles Taché, Barcelona.
- Fig. 345. WASSILY KANDINSKY. *Improvisación 28*, 1910. Acuarela. Salomón R. Guggenheim, Nueva York.
- Fig. 346. MARK ROTHKO. *Pintura nº 10*. 1950. Óleo s/ lienzo. 229,2 x 146,4 cm. MOMA, Nueva York.
- Fig. 347. PAUL KLEE. *Sonido antiguo, abstracción en negro*. 1925. Óleo s/ cartulina. 38,1 x 38,1 cm. Museo Kunstsammlung, Basilea.
- Fig. 348. PAUL KLEE. *Pastoral (Ritmos)*. 1927. Témpera s/ lienzo montado en madera. 69,3 x 52,4 cm. MOMA, Nueva York.
- Fig. 349. PAUL KLEE. *Caminos principales y caminos laterales*. 1929. Óleo s/ lienzo. 83 x 67 cm. Museo Ludwig, Colonia.
- Fig. 350. CLAUDE MONET. *Meule au soleil (Almiar al sol)*. 1891. Óleo sobre lienzo. 60 x 100 cm. Kunsthaus, Zürich.
- Fig. 351. PIET MONDRIAN. *Fox Trot*. 1929. Óleo s/ lienzo. 78,2 x 78,2 cm. Axis vertical 110 cm. Galeria de Arte de la Universidad de Yale.
- Fig. 352. PAUL KLEE. *Ella ruge, nosotros jugamos*. 1928. Óleo sobre tela. 43,5 x 56,5 cm. Fundación Paul Klee, Museo de Arte de Berna.
- Fig. 353. PAUL KLEE. *Máquina temblorosa*. 1922. Dibujo al óleo y acuarela sobre papel montado sobre cartulina. 41,3 x 30,5 cm. MOMA, Nueva York.
- Fig. 354. BARNETT NEWMAN. *Adán*. 1952. Óleo s/ lienzo. 240 x 200 cm. Tate Modern. Londres.
- Fig. 355. ANTONIO SAURA. *Retrato imaginario de Goya*, 1966-67. Óleo s/ tela. 158,5 x 195,5 cm. Colección Particular.
- Fig. 356. ANTONIO SAURA. *Dora Maar*. 1983. Óleo s/ lienzo. 130 x 96,8 cm. Colección Privada.

- Fig. 357. Ver fig. 116.
- Fig. 358. Ver fig. 205.
- Fig. 359. SEAN SCULLY. *Catherine*, 1995. Óleo sobre lienzo. 290 x 457 cm. Colección Particular.
- Fig. 360. SEAN SCULLY. *Helena*, 1993. 203 x 178 cm. Colección Particular.
- Fig. 361. SEAN SCULLY. *Eve*, 1992. 213 x 178 cm. Colección Particular.
- Fig. 362. SEAN SCULLY. *Brennus*. 1979. Óleo sobre lienzo. 213 x 213 cm. Colección del Artista.
- Fig. 363. Ver fig. 143.
- Fig. 364. Ver fig. 144.
- Fig. 365. SEAN SCULLY. *Uriel*, 1997. 243,8 x 365,8 cm. Neve Galerie der Stadt Linz.
- Fig. 366. SEAN SCULLY. *Angel*, 1983. Óleo sobre lienzo. 243,8 x 274,3 cm. Colección familia Beadleston.
- Fig. 367. SEAN SCULLY. *Angelica*, 1998. Óleo sobre lienzo. 244 x 213 cm. Colección de Judith y Mark Taylor.
- Fig. 368. SEAN SCULLY. *Boris & Gleb*. 1980. 243,8 x 88,9 cm. Colección Particular.
- Fig. 369. Icono de Boris y Gleb. De principios del s.XIV. 193 x 95 cm. Museo de Arte Ruso de San Petesburgo.
- Fig. 370. E. A. CHALON. *Retrato de Ada Byron, Condesa de Lovelace*. 1838. The Royal Institution, London, UK.
- Fig. 371. SEAN SCULLY. *Ada*, 1980. 243,8 x 122 cm. William Beadleston, Nueva York.
- Fig. 372. SEAN SCULLY. *Coyote*. 2000. 274,3 x 152,6 cm. Tate Gallery, Londres.
- Fig. 373. SEAN SCULLY. *Vincent*, 2003. 190,5 x 203,2 cm.

Timothy Taylor Gallery, Londres.

- Fig. 374. SEAN SCULLY. *Raphael*, 2004. 274 x 366 cm. Galeria Lelong, Nueva York.
- Fig. 375. RAFAEL. *El sueño del caballero*. 1504-05. Óleo s/ tabla. 17 x 17 cm. Nacional Gallery, Londres.
- Fig. 376. RAFAEL. *Los desposorios de la Virgen*. 1504. Óleo s/ tabla. 170 x 117 cm. Pinacoteca de Brera, Milán.
- Fig. 377. VINCENT VAN GOGH. *Silla de Van Gogh*. 1888. Óleo s/ lienzo. 93 x 73,5 cm. Nacional Gallery, Londres.
- Fig. 378. VINCENT VAN GOGH. *Habitación de Vincent en Arlés*. 1889. Óleo s/ lienzo. 56,5 x 74 cm. Museo D'Orsay, París.
- Fig. 379. SEAN SCULLY. *África*, 1989. Óleo sobre lienzo. 229 x 366 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
- Fig. 380. Ver fig. 210.
- Fig. 381. SEAN SCULLY. *Tetuán*, 1991. Óleo sobre lienzo. 240 x 290 cm. Colección de Bronya y Andrew Galef.
- Fig. 382. SEAN SCULLY. *Mata-Mata*, 1991. Óleo sobre lienzo. 213 x 279 cm. Colección Particular.
- Fig. 383. SEAN SCULLY. *Uist*, 1991. Óleo sobre lienzo. 102 x 76 cm. Colección Particular.
- Fig. 384. SEAN SCULLY. *Tabarca*, 1994. 61 x 91 cm. Colección Particular.
- Fig. 385. SEAN SCULLY. *Alboran*, 1994. 61 x 91 cm. Colección Particular.
- Fig. 386. SEAN SCULLY. *Tin Mal*, 1997. 243 x 274 cm. Instituto Valenciano de Arte Moderno
- Fig. 387. Ver fig. 115.
- Fig. 388. SEAN SCULLY. *Nostromo*, 1987. 248,9 x 375,9 cm. Colección Privada, Suiza.

- Fig. 389. SEAN SCULLY. *Secret Sharer*. 1989. 244 x 213 cm.  
Colección Particular.
- Fig. 390. Ver fig. 198.
- Fig. 391. Ver fig. 128.
- Fig. 392. SEAN SCULLY. Fig. *Ukbar*. 1994. Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 365,9 cm. Colección Particular.
- Fig. 393. Ver fig. 154.
- Fig. 394. SEAN SCULLY. *Murphy*. 1984. Óleo sobre lienzo. 244  
x 305 cm. Colección de Cindy Workman.
- Fig. 395. SEAN SCULLY. *Molloy*. 1984. Óleo sobre lienzo.  
243,8 x 309,8 cm. Colección del Artista.
- Fig. 396. SEAN SCULLY. *How it is*. 1981. 106,6 x 106,6 cm.  
Arts Council of Great Britain, Londres.
- Fig. 397. SEAN SCULLY. *Company*. 1986. 244 x 305 cm.  
Colección Particular.
- Fig. 398. SEAN SCULLY. *Marius*. 1987. 229 x 274 cm.  
Colección Particular.
- Fig. 399. Cartel de la película *Marius* de Alexander Korda,  
1931.
- Fig. 400. Ver fig. 307.
- Fig. 401. Ver fig. 313.
- Fig. 402. Ver fig. 312.
- Fig. 403. SEAN SCULLY. *Mariana*. 1991. 244 x 213 cm.  
Colección Particular.
- Fig. 404. Ver fig. 113.
- Fig. 405. SEAN SCULLY. *Dream Land*. 1987. 229 x 297 cm.  
Colección Particular.
- Fig. 406. SEAN SCULLY. *Song*. 1985. 228,6 x 279,4 cm.

Colección Privada. Pittsburg.

Fig. 407. SEAN SCULLY. *White Robe*. 1990. 244 x 305 cm.  
Colección Particular.

Fig. 408. Ver fig. 249.

Fig. 409. SEAN SCULLY. *Sound*. 1987. 244 x 244 cm.  
Colección Particular.

Fig. 410. SEAN SCULLY. *Song of Red*. 1999. 243,8 x 213,4  
cm. Galeria Jamileh Weber. Zürich.

Fig. 411. SEAN SCULLY. *Strange Day*. 1986. 208 x 190 cm.  
Colección Particular.

Fig. 412. Ver fig. 202.

Fig. 413. HENRY MATISSE. *Bañistas junto al río*. 1916. Óleo sobre  
lienzo. 261,8 x 391,4 cm. Colección de Charles H. y  
Mary F.S. Worcester. The Art Institute of Chicago.

Fig. 414. Ver fig. 129.

Fig. 415. HENRY MATISSE. *Conversation*. 1908-12. Óleo sobre  
lienzo. 177 x 217 cm. Museo del Hermitage, St. Petesburgo.  
Colección Sergei Shchukin.

Fig. 416. SEAN SCULLY. *Conversation*. 1986. 243,8 x 365,7  
cm. Colección Particular.

Fig. 417. JOSEPH TURNER. *Una habitación en Venecia*. Acuarela.  
1840. 24,2 x 30,7 cm. Tate Gallery. Londres.

Fig. 418. Ver fig. 205.

Fig. 419. JACKSON POLLOCK. *Portrait an a dream*. 1953.  
Óleo sobre lienzo. 148,6 x 342,2 cm. cm. Museum of  
Art. Texas.

Fig. 420. SEAN SCULLY. *Darkness a dream*. 1985. Óleo sobre  
lienzo. 243,8 x 365,7 cm. Colección Particular.

Fig. 421. DUCCIO. *Maestà*. 1308-11. Témpera sobre madera.  
214 x 412 cm. Museo de la Ópera del Duomo, Siena.

Italia.

- Fig. 422. CIMABUE. *Maestà*. 1301, ac. Témpera sobre tabla. 427 x 280 cm. Museo del Louvre, París. La obra se encontraba originariamente en la Iglesia de San Francisco, Pisa.
- Fig. 423. SEAN SCULLY. *Maesta*. 1983. Óleo sobre lienzo. 243,8 x 304,8 cm. Colección Particular.
- Fig. 424. EL GRECO. *La Adoración de los Pastores*. 1612-14. Óleo sobre lienzo. 319 x 180 cm. Museo del Prado, Madrid.
- Fig. 425. Ver fig. 196.
- Fig. 426. KEES VAN DONGEN. Retrato de Madame Jasmy Alvin. 1925. Óleo sobre tela. 195 x 131,5 cm. Centro Georges Pompidou, París.
- Fig. 427. SEAN SCULLY. *Something for Van Dongen*. 1987. 122 x 122 cm. Colección Particular.
- Fig. 428. CARAVAGGIO. *Narcissus*. 1598-99. Óleo sobre lienzo. 110 x 92 cm. Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma.
- Fig. 429. SEAN SCULLY. *Narcissus*. 1984. Óleo sobre lienzo. 274,3 x 243,8 cm. Colección Particular.
- Fig. 430. Fotografía Entrevista Carolina Maestro y Sean Scully. 4 de Mayo de 2004, en el Museo Valenciano de Arte Moderno (IVAM).