



Do ir e do vir.
O tempo não
cronológico na
pintura de
Sean Scully

Andreia Falqueto Lemos

Brasil. Doutoranda em Historia y Artes, linha de investigação: Creación Artística Audiovisual y Reflexión Crítica pela Universidad de Granada (ES). Bacharel em Artes Plásticas (2013) e Mestra em História da Arte (2017) pela UFES (Brasil).

andreiafalqueto@gmail.com

Do ir e vir. O tempo não cronológico na pintura de Sean Scully

Resumo

Investigamos a maneira como o indivíduo projeta a capacidade de transmitir à superfície sua maneira de ver o mundo. Levando em consideração contribuições de Omar Calabrese, faremos breves estudos de caso, tendo como foco a exposição de Sean Scully, no museu CAC Málaga. Propomos dois *Atlas* de imagens no contexto de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman.

Palavras-chave

Metáfora, percepção, pintura, atlas

Del ir y venir. El tiempo no cronológico en la pintura de Sean Scully

Resumen

Investigamos la forma en que el individuo proyecta la capacidad de transmitir a la superficie su forma de ver el mundo. Teniendo en cuenta las aportaciones de Omar Calabrese, realizaremos breves estudios de caso, centrándonos en la exposición de Sean Scully en el museo CAC Málaga. Proponemos dos atlas de imágenes en el contexto de Aby Warburg y Georges Didi-Huberman.

Palabras clave

Metáfora, percepción, pintura, atlas.

From coming and going. Non-chronological time in Sean Scully's painting

Abstract

We investigated the way in which the individual projects the ability to transmit to the surface his way of seeing the world. Taking into account contributions from Omar Calabrese, we will do brief case studies, focusing on the Sean Scully exhibition at the CAC Malaga Museum. We propose two Atlas of images in the context of Aby Warburg, and Georges Didi-Huberman.

Keywords

Metaphor, perception, painting, atlas.

*É necessário a partir da imagem mais simples, fazer irradiar as ondas da imaginação.
Gastón Bachelard*

Introdução e abordagem

Gostaríamos de usar este texto para contextualizar o ponto mencionado acima: - De acordo com Bachelard, devemos retornar a ele, mas é simples irradiar as ondas da imaginação. Mas o que isso tem a ver com o trabalho de Sean Scully?

Percebemos que o processo criativo do artista mencionado tem uma âncora de natureza metafórica e, em relação às séries que serão estudadas aqui, está relacionado ao símbolo da infância, através da apresentação de imagens que remetem a figura de uma criança brincando em um ambiente fantástico.

É uma imagem simples, de narrativa banal, mas com grande potencial imaginativo, pois o sentimento de inocência que a imagem traz é universal, (ou seja, eu posso me ver nesse garoto que brinca) ao mesmo tempo amplificado pelo uso mais diversificado em cores e texturas: a figura é composta e reorganizada em uma paleta enorme. Cores que não se referem à realidade, mas sim a algo simbólico ou simplesmente relacionado entre si, harmoniosamente.

A intenção é analisar o processo criativo do referido artista, pois estamos interessados na maneira pela qual o indivíduo projeta sua capacidade de transmitir à superfície, sua maneira de ver o mundo. Dessa forma, o artista visual, aquele que pinta, na verdade faz uma tradução de seu olhar.

O artista como interpretante

O papel do artista é percebido como intérprete de seu mundo, de maneira sensível e com as possibilidades de expressar em sua linguagem artística elementos que são internalizados e externalizados através de sua obra. Nesse sentido, vamos nos debruçar sobre essa interessante reflexão de Goya mencionada por Didi-Huberman:

A pintura (como poesia) escolhe no universal o que julga de propósito para seus fins; ele reúne em um único personagem fantástico, circunstâncias e personagens que a natureza representa espalhados em muitos e dessa combinação, inteligentemente organizada, é a feliz

imitação pela qual um bom arquiteto adquire o título de inventor e não de copiador servil. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 89)

Scully não tem intenção de fazer cópias da realidade; mas eu queria transmitir o sentimento de uma maneira fenomenológica. A intersecção entre a prática de olhar, interpretar e criar (e olhar de novo) está dentro da dinâmica de H.G. Gadamer. O autor designa as relações como elementos de um círculo, no qual o artista e o observador podem participar, mas principalmente em nossa pesquisa, percebemos esse lugar privilegiado ocupado pelo artista. Gadamer (1999, p.378) afirma que: “A interpretação não é um ato complementar e subsequente de entendimento, mas o entendimento é sempre interpretação e, conseqüentemente, a interpretação é a forma explícita de entendimento”. Em outras palavras, o que Gadamer diz é que quando alguém interpreta, ele compreende. E compreender é uma maneira de criar, inventar um conceito:

Compreender

Entender com a inteligência: entender, alcançar, atingir, perceber, captar, assimilar, aprender, conceber, saber, apreender, pegar, pescar, absorver, atinar, depreender, interpretar.

Conter em si: conter, ter, incluir, encerrar, constar, trazer, possuir, apresentar, albergar, compor-se, integrar-se.¹

Com isso, a cada nova experiência, novas informações são adicionadas: essas informações podem ser mentais (interpretativas-passivas) ou práticas (interpretativas-ativas). Em resumo, ambas as reflexões são as duas experiências que pretendem ser o ponto de partida para investigar nossa tese, canalizando-as na forma de experimentos e análises artísticas. A arte é, portanto, uma forma de conhecimento tácito e discursivo, complementado pela experiência de vida.

Os princípios da fenomenologia seriam observação, aprendizado, percepção e reflexão. Esses conceitos seriam então, subdivididos de maneira livre, que procurariam adequar-se aos vários níveis da relação artista-trabalho-espectador-espaço. Esses últimos elementos fazem parte da amplificação que continuamos investigando em nosso artigo. De acordo com CALABRESE, temos os seguintes pontos de análise fenomenológica:

a) o estudo da consciência estética do artista; b) o estudo da consciência estética do fruidor contemplativo; c) o estudo de objetos artísticos como ponto de encontro de a e b; d) o estudo da relação entre consciência estética e outras formas de consciência do mundo interno e externo. (CALABRESE, 1987, pp. 51-52)

Esses quatro parâmetros também serão usados para realizar nossas análises e estudos de caso. Seja um artista ou intérprete, ou um observador, também, um intérprete e uma parte necessária do trabalho.

O método de entender uma imagem, que não seja puramente formalista aqui se aproximará mais da psicologia visual, a *Gestalt*. Nesse sentido, entendemos que uma forma comunica algo, ainda que esse algo não seja totalmente inteligível e tenha diversos significados. Nesse contexto, se pode pensar que um dos câmbios que mais se pode perceber na arte Fauvista foi uma notável vida das formas e das cores, conferindo as imagens criadas um caráter vivo que não necessariamente estava ligado a “figura” contida na tela. Estas ditas formas tendem a funcionar de maneira a organizar o espaço, isto é, são ordenadas mentalmente pelo espectador e ganham uma lógica interna, conforme afirmado por CALABRESE:

A posição da psicologia da forma (ou Gestaltpsychologie), que em última análise deriva das premissas que acabamos de detalhar, está mais intimamente relacionada à semiótica da arte. O princípio fundamental das teorias de Koffka, Wertheimer, Kohler (e mais tarde Arnheim) é que a percepção não funciona "atomisticamente", isto é, pela soma das menores partes dos objetos percebidos, mas pelo todo. (1987, pp 53)

Isso quer dizer que uma obra só pode funcionar em sua totalidade. Se extraímos um fragmento, este estará se desassociando do contexto geral criado pelo artista, podendo romper uma certa ideia geral de sintaxe visual.

Isso nos leva a um ponto chamado "círculo hermenêutico", conceito cunhado por Martin Heidegger para não acreditar na relação entre as partes e todos. Ou mais interessante aqui para ser nomeado, é que ele é chamado de círculo hermenêutico, baseado nas teorias da lógica linguística de L. Wittgenstein. Começa de uma maneira única: regras para análise visual e como uma chave que abre um único cadeado: Cada obra artística, além de uma tranca, tem seu segredo diferente de todos vocês. Essa metáfora, algumas simples, serve também para entender que "chave" será formada a

partir da observação e compreensão do observador "segredo", isto é, buscar realmente entender ou o que é visto, exige ir e vir constante entre a parte e o todo. O círculo hermenêutico representa esse ir e vir, que a insistência em chegar a uma seção de abertura mostra a importância de cada elemento constituinte do trabalho:

Por 'círculo hermenêutico' (segundo Rosmini, mas sobretudo segundo Heidegger, que o tornou um termo comum) é entendido como a circularidade da interpretação: o conhecimento das partes pressupõe o conhecimento do todo, mas o todo é conhecido através das peças. Por 'jogo linguístico' (de acordo com Wittgenstein), entende-se uma linguagem que age de acordo com regras próprias e constitutivas e que funciona apenas de acordo com elas. Mas, ao mesmo tempo, as regras, embora constituam o jogo, também permitem sua execução real. (CALABRESE, 1987 p. 53)

Como um quebra-cabeça, as peças fazem parte do todo, e vice versa. Não se pode montar o todo ou entendê-lo sem conhecer o lugar de cada peça, e o que ela figura. Assim, nesse jogo linguístico de Wittgenstein, a lógica funciona como ferramenta para a análise textual, mas também, como análise visual.



Figura 1. Círculo hermenêutico de Gadamer
 adaptação por Andreia Falqueto Lemos.

Portanto, o círculo hermenêutico de Gadamer está dentro do contexto da linguagem e, quando se trata de linguagens na arte, é necessário estabelecer como era esse contexto quando começaram a ser formuladas as primeiras teorias sobre uma possível linguagem da arte (iconografia e iconologia) divergindo das correntes semióticas tradicionais.

Também estamos interessados em refletir sobre Sean Scully lutando com seu retorno à figuração, mas também sobre como seu processo abstrato lhe permitiu criar obras que se desenvolvem no ambiente figurativo, mas que são composições de elementos de cores, planos ... que juntos, eles passam pela visão do artista. Pretendemos considerar a presença de sua visão como um ponto forte, ou seja, a leitura do mundo e a tradução feita pelo artista.

Aqui, desenvolveremos uma reflexão sobre seu processo criativo anterior e atual, com foco na exposição *Eleuthera* (2019), que estava em exibição no Centro de Arte Contemporânea de Málaga. Durante esse show, tivemos a oportunidade de visitar o espaço da exposição e participar como ouvinte de uma conferência sobre o programa. Vale a pena notar a tentativa múltipla do artista de traduzir uma sensação (como ele menciona) em uma metáfora.

Antecedentes do processo criativo do artista

Acreditamos que o artista não para de mudar seu processo ao longo de sua vida. De fato, qualquer criador pode ter um diagrama, um método, mas isso é diretamente influenciado pelo fluxo da vida do artista. Por esse motivo, faremos um breve tour biográfico e histórico de Scully para localizar o estúdio da série *Eleuthera*.

O artista utiliza, como parte de seu processo criativo, um grande número de fotos Polaroid e digitais, em vez de fazer esboços: a fotografia ajuda a acelerar o registro, capturando a luz de momentos específicos, fugazes e particulares.

O tema é pouco variado: de paisagens a cenas ao ar livre de seu filho, que é uma referência central para *Eleuthera*. As fotografias de paisagens são semelhantes às suas pinturas: composições quase abstratas com uma certa emoção metafórica que gera a alegoria para um assunto mais ou menos claro.

No entanto, com as pinturas, esse assunto perde um pouco de foco e ganha interesse visual. Além das fotos, ele faz desenhos de giz pastel oleoso e desenhos com caneta rotuladora, seguindo a mesma linguagem metafórica abstrata das pinturas.



Figura 1. Sean Scully - Eleuthera 2017, impressão digital cromogênica, 91x76 cm, CAC Málaga. Fonte: acervo fotográfico da autora, 2020

Durante sua visita ao Palácio de Carlos V, na exposição *Luz del Sur*, composta por obras a óleo e aquarela entre 2005 e 2011, o artista afirma que realiza seu trabalho com a intenção de “unificar o mundo” e essa abstração é como uma linguagem comum, principalmente abstração após o minimalismo. Esse pensamento, com uma notável formação religiosa, responde ao fato de que Scully professa uma fé rendida em uma força superior: “Eu sou católico. Não muçulmano. No meu trabalho, existem muitas

influências (Goya, Caravaggio ...) e todas servem para despertar emoções, iluminar a luz'."2

No entanto, não podemos entender sua fé como algo cativante e dogmático, mas como uma atividade contemplativa em busca de uma comunicação metafísica de ideias e visualidades: as pinturas de Scully, abstratas ou figurativas, têm a leveza da pintura aborígene e das cavernas pré-históricas, que mais do que representar ou narrar algo, nos falam de uma sensação. A linguagem do artista é construída através de uma trajetória pessoal, pela experimentação e crença, não religiosa, em sua própria maneira de ver e se comunicar com o mundo.

É possível perceber certas referências no trabalho de Sean Scully que provêm das decorações muçulmanas da Alhambra. Como os padrões decorativos islâmicos, as cores de Sean Scully tendem a criar um ritmo que se repete e é infinitamente relacionado, assim como o próprio universo. Em outras palavras, a partir da comparação realizada a uma atitude religiosa, na obra de Scully, reconhecemos a mesma ideia que persiste nas decorações geométricas da Alhambra e de outros monumentos. O artista afirma que sua abstração não é uma questão de composição, é uma questão de movimento. Acreditamos que é um movimento do tempo, um ir e vir, um tempo suspenso, manipulado por sua linguagem artística.

Scully foi muito influenciado, em sua infância, pelo tema das decorações das igrejas cristãs; A casa de Deus era um refúgio constante da realidade mundana. A pobreza que o cercava criou um sentimento de culpa motivado pelas críticas de alguns de seu local de origem.³ Além dessa experiência, o artista passou por outras testemunhas de si mesmo refletidas em notas autobiográficas. Nestas evocações autobiográficas, descobrimos que quando ele era menino, roubava velas da igreja local. O corpo de luz e o tamanho das velas fascinavam o pequeno Sean. As velas foram devolvidas à igreja, mas deixaram o jovem permanentemente intrigado com a luz emitida por esses objetos inanimados. Isso torna possível criar uma conexão entre as pinturas de Scully e seu interesse pela luz, a partir de um desejo de unificar o mundo.

Em uma instalação na Igreja de Santa Cecília, em Barcelona, com pinturas, afrescos e vitrais, a presença de cor pode ser percebida combinada com a luz que muda durante o dia. Diferentemente dos tradicionais vitrais das igrejas, os que aqui são instalados possuem apenas um vidro colorido, criando um corpo de luz que banha o espaço, além

de dialogar com os demais trabalhos instalados ali. As principais cores utilizadas têm um alto contraste: amarelo, ocre, azul-violeta), portanto, além do poder cromático, temos o contraste, que cria uma agradável sensação de conformidade na percepção do espectador.



Figura 2. Sean Scully, Espai d'art Sean Scully. 2014, dimensões variáveis.
Igreja de Santa Cecília de Montserrat.

Fonte: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/888621/sean-scully-en-la-cuadra-san-cristobal-de-luis-barragan-la-obra-maestra-del-movimiento-moderno>

Como Matisse e Klee (que declararam, após sua viagem à Tunísia: “A cor tomou conta de mim; não preciso mais persegui-la, sei que ela me prendeu para sempre ... Cor e eu sou uma. Sou pintor.” citado por PARTSCH, 2011, pp. 20), Scully procurou a diversidade de cores e arranjos na arquitetura religiosa como fonte de inspiração. Mais do que inspiração, uma maneira de adicionar novos personagens ao seu vocabulário visual.

Como afirma Merleau-Ponty, o trabalho fornece uma experiência para o artista e o que é observado: por um lado, há o evento vivenciado na criação / ativação de um trabalho, percepção de detalhes, aprendizado visual, compreensão; por outro, há o fato de que, por outro, há uma mudança na existência de alguém que experimenta esse fato, esse fenômeno: a mudança que ocorre faz parte da trajetória, não é esquecida:

A pintura de Van Gogh foi instalada em mim para sempre, foi dado um passo em relação ao qual não posso recuar e, mesmo que não guarde nenhuma memória precisa das pinturas vistas, toda a minha experiência estética será, a partir de agora, a de alguém que conhece a pintura de Van Gogh, bem como um trabalhador burguês transformado, permanece sempre, mesmo em seu modo de ser trabalhador, um trabalhador burguês transformado em trabalhador ou como um ato que nos qualifica para sempre, mesmo quando vamos descartá-lo mais tarde e mudar nossas crenças. A existência sempre assume seu passado, aceitando-o ou rejeitando-o. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.402)

Por essas razões, entende-se que o ato de experimentar e desenvolver um trabalho é um ato performativo, porque um relacionamento é criado, mesmo que seja passivo, receptivo, conter a imagem em nós, enfim, experimentar a metáfora. O artista tenta apostar na versatilidade técnico-conceitual e utiliza diferentes suportes, desde absorventes, como os afrescos, telas ou chapas de alumínio, mencionados na exposição Eleuthera. As cores do óleo refletem e absorvem a luz, está quase presa. O excesso de matéria faz parte do método de trabalho do artista: causa a negação da forma pura, expressando a ação impulsiva da pintura.

A prática e desenvolvimento da linguagem, nesse contexto, está involucrada nesse processo. É através da nossa impressão do coletivo que formamos nossa expressão individual. Quando isso se aplica a imagens visuais, se pode colocar a linguagem no mesmo grupo de conceitos simbólicos, como é descrito por Calabrese:

Através do simbolismo, o homem é capaz de reagir a estímulos externos, como os animais, e, acima de tudo, criar os elementos intermediários nos quais basear os seus. atividade de pensamento. Linguagem, mito, arte e ciência são os universos do simbólico. (1987, p.30)

O simbolismo tem forte presença na obra de Sean Scully. Há outra igreja, a catedral de Girona, que também apresenta obras do artista, um vitral geométrico e abstrato que adota as cores primárias e não compõe nenhuma representação bíblica. A concepção é vista neste vitral como um trabalho quase artístico, gerando uma sugestão de achatamento de aviões. O artista declarou que este vitral: “Será uma obra espiritual, que permitirá que a luz inunde o interior”⁴. Ou seja, mais uma vez, a intenção de traduzir suas emoções é mais forte que uma composição geométrica, ou seja, Scully atesta que seu trabalho é mais metafórico do que abstrato.⁵, isto é, não é

representativo e narrativo, mas metafórico e emocional: “No mundo de hoje, é difícil representar a narrativa bíblica literalmente. A arte abstrata é mais livre porque dá um ritmo, mas não conta uma história pré-estabelecida”⁶

Como os campos quadrados de Daniel Buren no cubo do Centro Pompidou, em Málaga, ou os vitrais quadrados de várias cores de Gerhard Richter na Catedral de Colônia, a cor incorporada pela luz funciona de maneira teatral e cenográfica, dando mais importância ao ambiente. observador do que está sendo observado. Dessa maneira, o espectador é uma parte importante do trabalho: ele não existiria, sem ele não seria ativado.

Eleuthera

A exposição *Eleuthera* (em grego para a palavra liberdade) foi uma retomada da figuração no trabalho de Scully. Segundo ele, foi seu primeiro retorno figurativo desde a década de 1960, quando era aluno da Escola de Belas Artes. Para ser mais exato, ele afirma que repintar figurativamente é como “voltar a andar de bicicleta”⁷. Das 6 telas iniciais planejadas, a série termina com 24 pinturas. Scully diz que seria mais ou menos impossível para um pintor figurativo pintar como ele, porque o fato de ter passado por minimalismo e abstração e depois retornado à figuração muda irreversivelmente sua maneira de trabalhar. O abstracionismo de Scully deu à sua pintura em geral um forte poder emocional, que cultivou durante anos a mesma emoção que ele sentia em relação ao fenômeno religioso. Suas pinturas realmente pretendem unificar o mundo. E *Eleuthera* faz parte dessa caminhada, porque mostra mais do que uma representação de seu filho brincando na praia, a mais alta expressão da infância.

O assunto, o esquema visual, o objeto de investigação, é bastante íntimo: seu filho de 8 anos, Oisin, brinca livremente na areia da ilha de Eleuthera, que pertence ao arquipélago das Bahamas. Isso dá ao processo criativo mais elementos, paternidade, amor, inocência e fragilidade. Também evoca certa sensação de um paraíso bíblico-cristão, onde nada de mal pode acontecer, impregnando o conceito da obra com um aspecto fabuloso e romântico. De uma maneira que tenta aprisionar o tempo, Scully pinta, desenha, traduz a cena para que ela não pereça. A expressão visual pode congelar um sentimento? É o que é percebido como intenção nos trabalhos.



Figura 3. Sean Scully, Eleuthera 2017, impressão digital cromogênica, 35,5 x 28 cm. CAC Málaga. Fonte: acervo fotográfico da autora, 2020



Figura 4. Sean Scully, Eleuthera, 12 e 17, 2017, giz pastel oleoso, 46 x 61 cm. CAC Málaga. Fonte: acervo fotográfico da autora, 2020

Pensando no conceito de tempo lento, observamos no processo do artista a possibilidade de entender que o trabalho, como linguagem, tem seu próprio tempo. Scully diz que os trabalhos figurativos podem levar mais tempo, e seu trabalho *Any Questions* levou 25 anos para ser finalizada, mas o artista também diz que, com trabalhos figurativos, esse processo é acelerado porque é mais simples. Trabalhando sem pensar muito em um desenho hiper-realista (essa não é a intenção), Scully acaba tendo mais espontaneidade, o que leva a uma inocência e espontaneidade em jogo. Em um vídeo que mostrou alguns dos trabalhos da série *Eleuthera*, parece que Scully usa um pequeno celular como referência visual para refrescar sua memória, veja a imagem por segundos: então seu corpo se move e o giz oleoso guia seu braço, delineando formas suaves que são repetidas a cada trabalho: uma criança brincando na areia...



Figura 5. Sean Scully - Eleuthera 2017 - rotulador sobre papel - 28 x 21,5 cm, CAC Málaga. Fonte: acervo fotográfico da autora, 2020

Durante uma conferência na exposição *Eleuthera*, o historiador Ignacio Araujo declarou que o ato de observar a paisagem (plantações, campos cultivados) para Scully também é uma maneira de observar a energia humana e refletir, por um lado, a energia natural. - Como a natureza é condicionada de certa maneira nas plantações para melhorar a produção, ou seja, o ciclo natural da planta acaba sendo o fator mais importante em uma colheita.

Concordamos com essa nota e a vemos como uma oportunidade de visualização para entender a pintura, terras agrícolas e outras imagens de Scully como parte de um atlas, mas abordaremos isso mais tarde. Também podemos observar trabalhos como os de Sol Lewitt, a maneira como eles interagem com a paisagem, criando uma nova estrutura que se torna parte dessa natureza, mas o mais importante, compondo com a natureza.

As linhas das plantações, os planos de cores, criam relações com os trabalhos de Scully, que também criam planos de cores que interagem dentro do espaço da pintura e fora dele, quando ativados pelo espectador, ou seja, com a abertura metafórica de significados. eles não são apenas abstratos.

Estabelecemos essa afirmação a partir de uma comparação do trabalho de Scully com os precursores do construtivismo. O artista criou os planos de cores como uma forma de abstração a partir de uma figura real, embora *Eleuthera* venha de uma referência ao real, porque a figura aqui não é um elemento de composição. narrativa, apenas um elemento visual que serve como um campo para experimentar as relações entre cor, luz e matéria.

Esta é a atualização de linguagem feita por Scully, que produz uma sensação visual brincando com o suporte e o material plástico da pintura. O alumínio serve como base da imagem a ser produzida e, muitas vezes, é revelada em meio a pinceladas, compondo parcial ou totalmente um campo de cor metálica e fria, que pode representar, metaforicamente, a água prateada que banha a costa da ilha.

Um fato técnico importante é o uso da cor verde, algo pouco comum nas outras séries apresentadas pelos artistas, que usavam uma paleta de tons de cinza. Em *Eleuthera*, as cores são vivas e a distinção entre formas abstratas e semi-figurativas que, na

percepção da obra, cria um ritmo de leveza e liberdade, com um limite muito fino entre o significado metafórico das formas e a plasticidade das formas das cores.



Figura 6. Sean Scully, Eleuthera 2017, óleo y pastel al óleo sobre alumínio, 216 x 190 cm.
CAC Málaga - Fonte: acervo fotográfico da autora, 2020

As cores usadas por Scully, como mencionadas por Merleau-Ponty (1999, p.320), que tratam das cores da criação, não são as mesmas cores: vermelho, verde, azul, cinza

metálico ... Nos trabalhos, essas cores adquirem uma dimensão lúdica e, de acordo com cada elemento preenchido por cada tom, temos uma sensação de cor diferente.



Figura 7. Sean Scully, Eleuthera 2017, óleo y pastel al óleo sobre alumínio, 216 x 190 cm. CAC Málaga. Fonte: acervo fotográfico da autora, 2020

Como já dissemos, é interessante notar que isso parece acontecer de maneira fluida, como a metáfora do tempo que flui constantemente através da criação e da vida do artista: a necessidade do artista é fazer, traduzir sua aparência. Scully desenha livremente na superfície do metal. Sem dúvida, ele poderia usar um projetor de

imagem para ajudá-lo a desenhar; mas a mera visão em uma pequena tela de celular foi preferida e, a partir daí, a fluidez da mão completaria o momento entre a superfície do olho, o momento do invisível na imagem digital. Parece não haver pretensão de criar realismo, todavia, a figura é detectada e mantida na memória do espectador.

Um breve Atlas

A ideia de pensar no corpus de imagens criadas por um artista como uma constelação ou, antes, como uma série de pontos de referência em um grande mapa conceitual, faz parte do conceito de Atlas de Aby Warburg. O trabalho de Warburg pode ser descrito como uma coalizão multi-sentido: O Atlas também trabalha cartograficamente, pois explora como os significados são constituídos pelo movimento de temas e estilos entre Leste e Oeste, Norte e Sul, transformando noções cartográficas e científicas em um conjunto de conceitos visuais e símbolos universais.

No livro de Didi Huberman "Atlas", o autor descreve o Atlas como “aquele que sustenta”, referindo-se ao titã grego e ao comércio escolhido sob esse nome por Aby Warburg:

Sabe-se que Warburg era um grande leitor de Hermann Usener, que não havia acidentalmente dedicado, em sua obra *Os nomes dos deuses*, uma passagem significativa para o Atlas do Atlas, ‘portador’ ou ‘apoiador’ do cosmos. Em grego, a palavra atlas é formada pela combinação da prótese a (ou seja, um elemento não etimológico que é adicionado ao início de uma palavra sem modificar seu significado) com uma forma do verbo *tlô*, que significa ‘transportar’, ‘suportar’. Tlas ou atlas é, literalmente, o portador por excelência. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.62)

Por essa razão, levou, em seu *Atlas Mnemosine*, a criar mapas de imagens, cuja iconografia não tinha relação. A intenção de Warburg com os estudos de imagem do atlas, iniciada em 1924 e terminada em 1929 (morte de Warburg), era mapear algo como “a vida das imagens”, mostrando como as imagens criadas em lugares geograficamente e culturalmente díspares eles têm relações visuais intrínsecas.

Esses grupos de imagens têm características comuns que os conectam entre si. Para Warburg, a noção de tempo era algo não cronológico, mas dinâmico, que podia ser

conhecido através das diferentes expressões de várias culturas e lugares tão separados no tempo e no espaço. Da mesma forma, na obra de Sean Scully, temos essa noção de tempo organizada por imagens, onde o artista, depois de trabalhar por muitos anos no campo da abstração (uma abstração que, segundo o próprio artista, pretendia criar metáforas), retorna ao terreno figurativo para transmitir uma metáfora de outra forma, ou seja, outra dinâmica visual. Os mapas podem ser entendidos como dinamogramas.

Didi Huberman diz que: “o dinamograma seria algo como a hipótese, sempre renovada, de uma forma de formas no tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.159). O grande diferencial da estética warburguiana era que, diferentemente de outros historiadores da arte como Panofksy e Gombrich, Warburg não pretende entender os significados iconológicos e iconográficos das imagens, mas percebe que elas têm uma simbologia semelhante, mantendo assim a autonomia das formas e dando passagem à lógica interna de cada imagem.

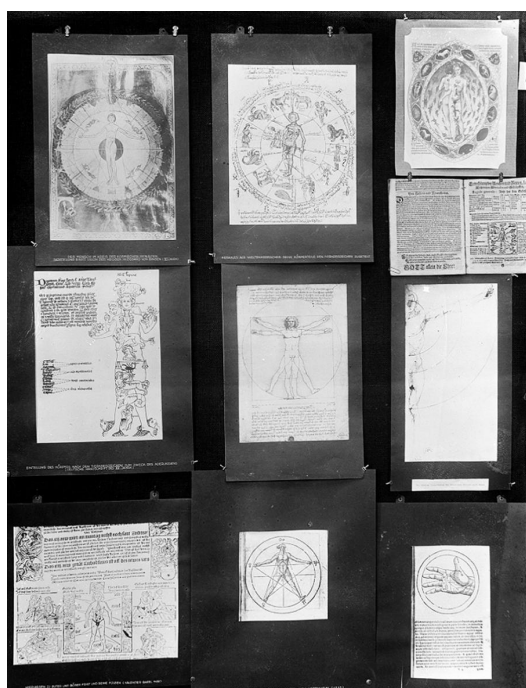


Figura 8. Aby Warburg - Painel Atlas Mnemosine B - Vários níveis de transferência do sistema cósmico para a humanidade. Correspondência harmônica. Redução subsequente da harmonia à geometria abstrata, em vez de cosmeticamente condicional [geometria] (Leonardo). Vários níveis de transferência do sistema cósmico para a humanidade. Correspondência harmônica. Redução subsequente da harmonia à geometria abstrata em vez de condicionalmente cosmeticamente [geometria] (Leonardo) extraído de <https://warburg.library.cornell.edu/panel/b8>

Didi-Huberman afirma que, de acordo com as reflexões e escritos de Warburg, a imagem sofre uma desterritorialização, que não depende mais apenas de seu contexto local e histórico para criar sua própria ontologia e, com ela, o intérprete do mundo. O artista, que criou a obra, pode usar essas possibilidades para criar seu próprio atlas e, assim, enriquecer sua pesquisa artística.

Isso significa, para esclarecer, que o tempo da imagem não é o tempo da história em geral, o tempo que Warburg passa aqui pelas 'categorias universais' de evolução. Qual é a tarefa urgente (prematura, inativa)? Trata-se de, para a história da arte, refazer 'sua própria teoria da evolução', sua própria teoria do tempo - que, vamos salientar, Warburg orientada para uma 'psicologia histórica'. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.83)

Em *Atlas Mnemosyne*, Warburg cria um dinâmico "espaço de pensamento" (*Denkraum*), onde imagens cosmográficas e históricas revelam como forças subjetivas e objetivas moldam a cultura ocidental.

Ao mesmo tempo, Didi Huberman nos coloca como parte de um círculo atemporal, envolvendo o passado da civilização humana e símbolos universais. De certa forma, isso confere à criação artística uma dimensão que não faz parte do desenvolvimento temporal de uma sociedade, mas, antes, o desenvolvimento do indivíduo, mesmo que ele faça parte de uma sociedade, acaba sendo guiado por referências mais lá e abaixo do seu ambiente:

Progresso, declínio, sobrevivência, renascimento, modificação são muitas outras maneiras pelas quais as partes da complexa rede de civilização estão relacionadas. Basta visualizar os detalhes comuns de nossa vida diária para perceber até que ponto somos criadores e até que ponto transmitimos e modificamos apenas a herança dos séculos anteriores. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 128)

Com isso, há uma mistura de referências que envolvem o que o artista vê e interpreta, somadas às suas referências pessoais, e em um momento diferente do cronológico. O tempo de criação não pode ser medido. Uma tela não tem um tempo padrão para pintar. Uma idéia pode levar anos ou dias para se desenvolver. Percebe-se que, neste caso, Sean Scully cria seu próprio tempo de criação para cada tela.

Há também a outra noção de tempo que estamos interessados em mencionar em relação ao trabalho de Scully: a noção de descontinuidade e repetição. Percebemos que hábito e repetição são peças-chave no processo criativo do artista. Existem séries, como *Eleuthera*, que têm a mesma imagem de referência e centenas de versões, de interpretações. Isso caracteriza o hábito de fazer, buscando sempre dar maior sensibilidade ou, nesse caso, criar a permanência da metáfora da infância. Bachelard afirma que:

Hábito é o desejo de começar a se repetir. Se entendermos bem a teoria de Roupnel, não será necessário adotar o hábito como mecanismo sem uma ação inovadora. Haveria uma contradição em termos se disséssemos que o hábito é um poder passivo. A repetição que a caracteriza é uma repetição que, quando indicada, se acumula. (BACHELARD, 2007 p. 74)

É possível entender o desejo de repetição como uma maneira de descobrir possibilidades, de versões do mesmo: “A cópia que constantemente refazemos deve melhorar, caso contrário, o modelo inútil fica preso e a alma, que nada mais é do que uma persistência estética, dissolve”. (idem, p.76) no entanto, não se pode concordar plenamente que a nova versão (versão mais recente) seria uma melhoria em relação à anterior, apenas diferente.

Assim, quando vislumbramos o artista que trabalha em um vídeo de seu processo criativo que estava disponível na exposição *Eleuthera*, temos certeza de que, a cada trabalho, os excessos são cortados, mas a mesma essência que se deseja transmitir permanece. O tempo dedicado a cada obra terá sua própria organização, de acordo com cada ação realizada pelo artista, conforme mencionado:

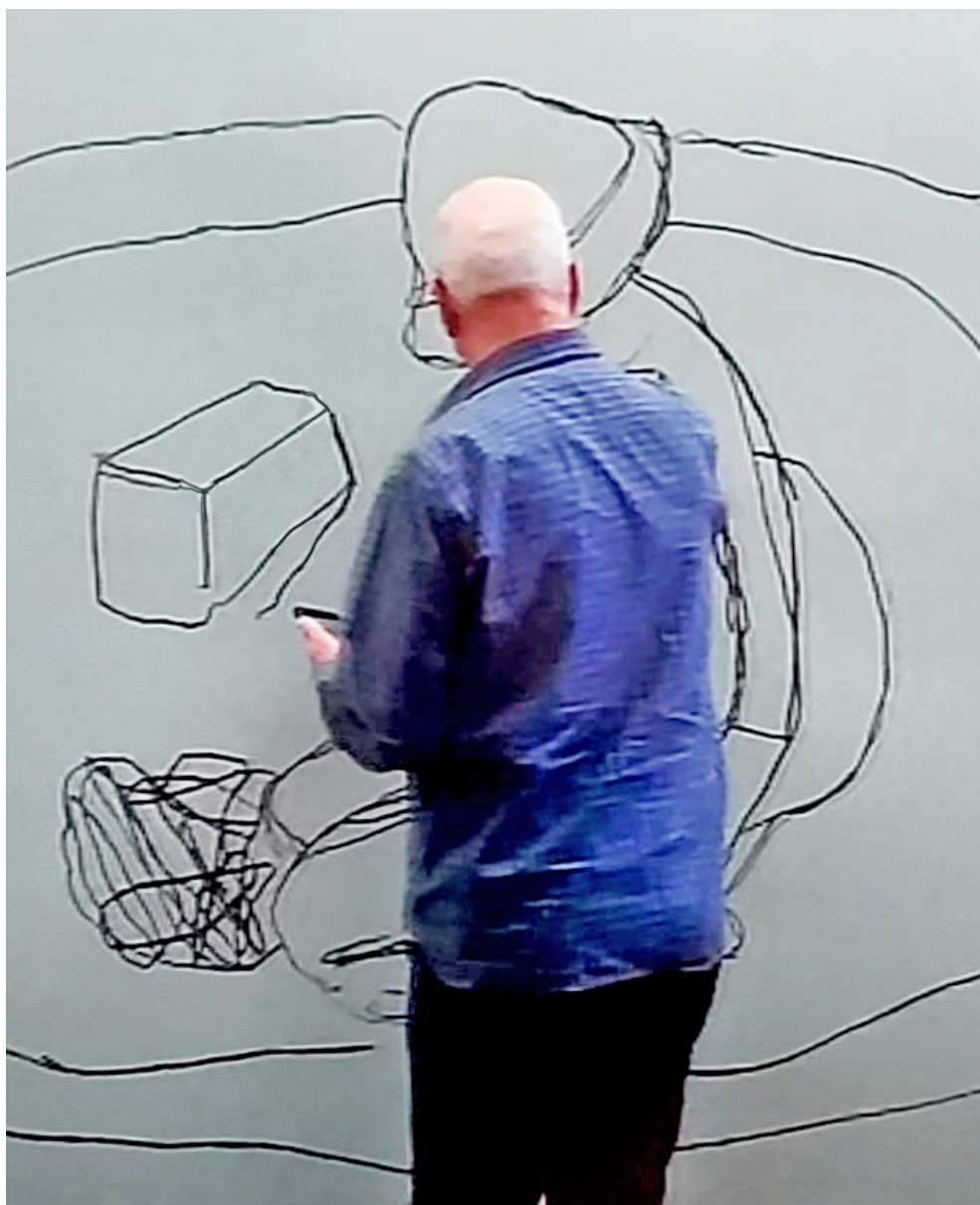
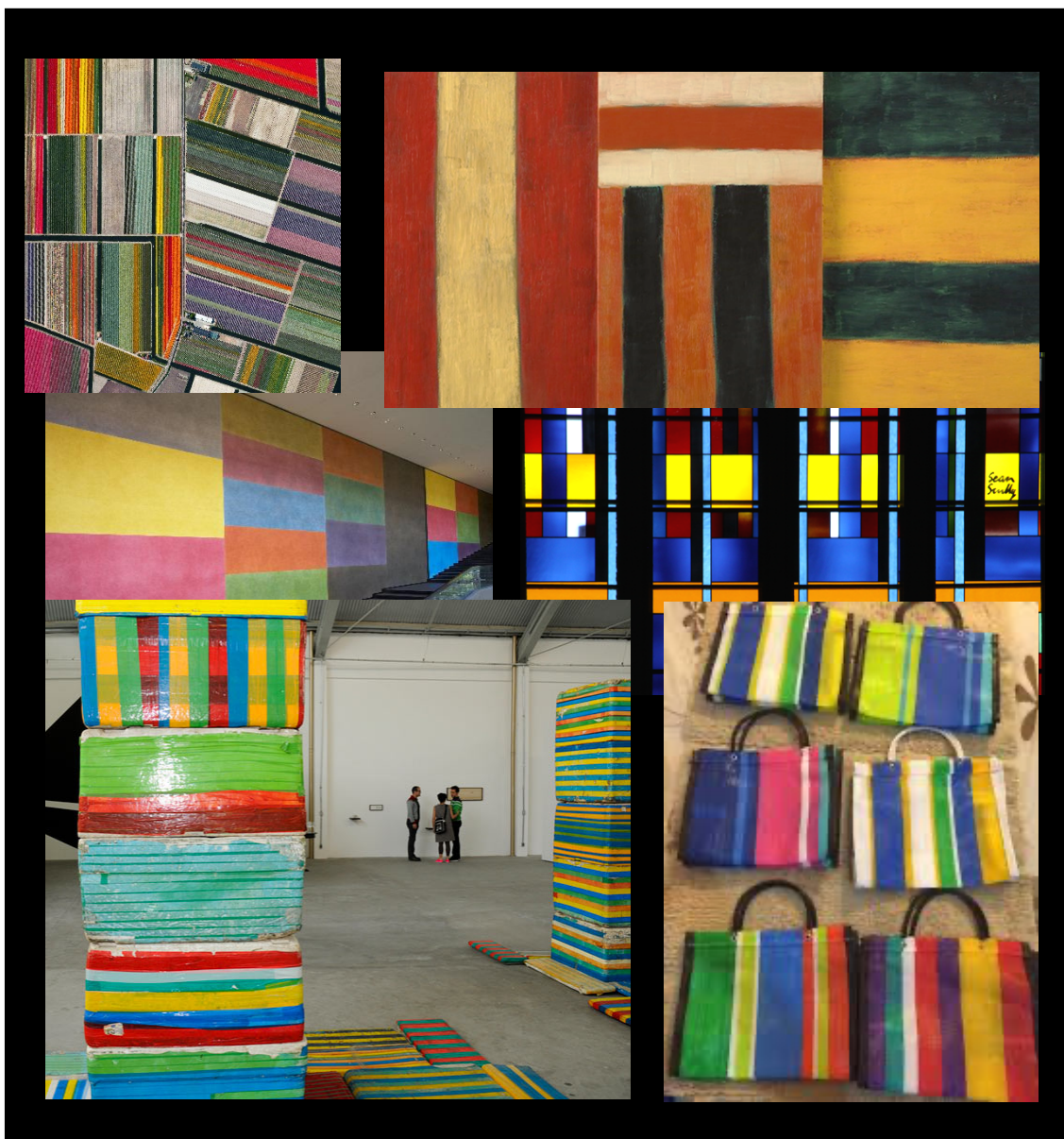


Figura 9. Sean Scully - Eleuthera 2017 - vídeo, registro do processo de criação. Fonte: acervo fotográfico da autora, 2020

Vamos tentar brevemente criar um pequeno atlas, como os painéis de Warburg, onde percebemos semelhanças visuais e dinâmicas entre imagens de diferentes contextos, artísticos ou não. Será uma história visual em que não nos aprofundaremos na explicação dos porquês, que fará o leitor descobrir as possíveis conexões visuais e da *Gestalt*.

Atlas 1 - Abstração



Da esquerda para a direita:

Vista do céu de cultivo de tulipas -

<https://i.pinimg.com/originals/c6/d4/c1/c6d4c183c15ded783d083245422eb005.jpg>

Sean Scully - *Tríptico*, 1984, óleo sobre tela 107 x 207 cm, <http://seanscullystudio.com/new-arts-holder/paintings/triptych/>

Sol LeWitt - *Desenho de parede # 450*, 1985- tinta acrílica- 899,16 × 2194,56 cm, <https://collection.cmoa.org/objects/7909ad09-9566-4440-914b-103590b46eaf>

Sean Scully - *vitral Catedral de Girona* - <http://www.catedraldegirona.cat/es>

Marcone Moreira - *Visualidade ambulante*, caixas de poliestireno com fita colorida - 2010 - <https://barogaleria.com/exhibition/marcone-moreira-visualidade-ambulante/>

Sacola de feira, típicas do Brasil. https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-970022105-kit-120-unid-mini-sacola-de-feira-nylonalca-ref-cor-sortida-_JM

Atlas 2 – Figuração (*Eleuthera*)



Da esquerda para a direita:

Georges Seurat - *Banhistas em Asnières* (detalhe) (1884) - óleo sobre tela

https://es.wikipedia.org/wiki/Un_ba%C3%B1o_en_Asnieres

Vincent Van Gogh - *Retrato de Camille Roulin*, 1888, óleo sobre tela, 40,5 cm x 32,5 cm,

http://art-vangogh.com/arles_137.html

Peter Doig, *Blotter*, (detalhe) 1993, óleo sobre tela, 249 × 199 cm,

<https://www.artsy.net/artwork/peter-doig-blotter> .

Sean Scully - *Eleuthera* - óleo e pastel de óleo sobre alumínio - 216 x 190 cm, 2017. Fonte: fotografia acervo da autora

Considerações finais

Apresentamos aqui uma reflexão sobre a pintura de Sean Scully como sua linguagem pessoal, como essa linguagem pode ser percebida como sua percepção do mundo, escolhendo Eleuthera para fazer um estudo de caso, nossas declarações são baseadas em parte em um estudo científico e em uma análise empírica. Francastel afirma que “todos são obrigados a traduzir a pintura em sua língua individual, mas essa interpretação não pode ser considerada uma explicação positiva” (1990, p. 190). Com isso, entendemos que essa não é uma palavra definitiva ou completamente explicativa sobre a obra do artista, mas, sobretudo, uma análise intuitiva impregnada de reflexões de vários autores e do cruzamento de teorias. Foi um processo enriquecedor observar e estudar o trabalho desse artista que viaja por seu próprio trabalho, caminhando na direção que mais lhe convém e com a liberdade de uma criança.

A atualização do idioma de Sean Scully é apresentada através de uma visão mais precisa do passado e do presente. Ignacio Araújo declarou, durante a conferência mencionada, que a atualização da pintura é realizada mediante a intenção do artista: Velázquez, por exemplo, trabalhava na composição pictórica de maneira tradicional, criando um fundo tridimensional sugerido por meio de técnicas de perspectiva; Manet, por sua vez, trabalhou com um fundo neutro, prestando mais atenção à figura, tendo o ambiente como um ambiente fantástico que só existe na pintura, ou mesmo no teatro, usando dispositivos como telas ou cortinas para que modelo posasse.

Como dissemos desde o início de nossa pesquisa, baseada em autores como Pierre Francastel, o avanço mais notável em direção a uma nova linguagem foram os Fauvistas, que criaram uma pintura baseada em blocos de cores que sugeriam livremente formas, como Paul Gauguin e Vincent Van Gogh. A diferença: Sean Scully atualiza a linguagem da pintura; é, de fato, o que é exigido daqueles que querem pintar: aqueles que ousam encontrar seu próprio caminho com base em sua própria trajetória e ao longo da história da arte estão disponíveis para amplo estudo.

Seu processo artístico é semelhante ao das crianças: as regras aqui são construídas de acordo com cada pincelada, sem tentar ser realista; no entanto, elas constroem uma memória que vai durar. Então nos perguntamos: qual é a duração do processo de criação de uma pintura? Quanto tempo dura a infância? Quanto tempo leva para

traduzir uma emoção? Concluimos assim, com uma citação de Bachelard: “A única duração uniforme verdadeira é, em nossa opinião, uma duração uniformemente variada, uma duração progressiva” (2007, p.83). A duração progressiva, aqui, é realizada em todas as tentativas de salvaguardar o tempo passado na Ilha Eleuthera.

Referências

- BACHELARD, Gaston. (2007) *A Intuição Do Instante e 1ª Ed.* Verus: Campinas.
- CALABRESE, Omar. (1987). *El lenguaje del arte* ([1a ed., 2a reimp.]). Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2010) II. *ATLAS “Portar el mundo entero de los sufrimientos”*. Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía
- _____, & CALATRAVA ESCOBAR, JUAN. (2009). *La imagen superviviente: Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- FRANCASTEL, Pierre. (1990). *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra.
- GADAMER, Hans-Georges. (1999). *Verdade e Método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1999) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- PARTSCH, Susanna. (2011) *Paul Klee, 1879-1940: Poet of Colours, Master of Lines*. Alemania: Taschen

Referências online

- Cornell University (2020, 10 de março) *About the Mnemosyne Atlas | Mnemosyne*. Recuperado de <https://warburg.library.cornell.edu/about>
- Dicionário de Sinônimos (2020, 5 de fevereiro) *Sinônimo de Compreender - Sinônimos*. Recuperado <https://www.sinonimos.com.br/compreender/>
- EL PAÍS: el periódico global. (2020, 1 de fevereiro) *Color y luz para la Iglesia*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/05/02/tendencias/1272751201_850215.html.
- Instituto Superior de Arte · I|Art (2020, 10 de fevereiro) *Noticias: Un pintor minimalista en la Alhambra | Instituto Superior de Arte · I|Art - Art & Culture Business*

School. Recuperado de <https://iart.es/noticia/1374/un-pintor-minimalista-en-la-alhambra>.

Sean Scully Studio. (2020, 7 de janeiro) *Metaphor*. Recuperado de <http://seanscullystudio.com/writings/writings-by-ss/metaphor/>.

Sur en English (2020, 12 de fevereiro) *The CAC Malaga reopens with an exhibition of figurative works by Sean Scully*. Recuperado de <http://www.surinenglish.com/what-to-do/201910/18/malaga-reopens-with-exhibition-20191018094528-v.html>

Notas

¹ <https://www.sinonimos.com.br/compreender/>

² Instituto Superior de Arte · I|Art (2020, 10 de Febrero) Noticias: Un pintor minimalista en la Alhambra | Instituto Superior de Arte · I| Art - Art & Culture Business School. Recuperado de <https://iart.es/noticia/1374/un-pintor-minimalista-en-la-alhambra>

³ “Quando eu estava na escola do convento, as freiras, falando figurativamente, me disseram, um garoto de seis anos: Que se meu pai, que era um barbeiro que lutava “de porta em porta”; continuasse batendo às portas das pessoas aos domingos, procurando clientes, o diabo se instalaria embaixo da minha cama. As freiras tendem a ser simples e teatrais. As crianças não têm filtro, ironia ou senso de metáfora. Então, eu entendi literalmente, e eles me levaram a um psiquiatra, por gritar loucamente durante a noite. Até hoje, sou disfuncional no escuro. O domínio de satanás.”³ – Traducción libre, extraído de <http://seanscullystudio.com/writings/writings-by-ss/test-writing-item/>.

⁴ EL PAÍS: el periódico global. (2020, 1 de fevereiro) *Color y luz para la Iglesia*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/05/02/tendencias/1272751201_850215.html

⁵ Sean Scully Studio. (2020, 7 de Janeiro) *Metaphor*. Recuperado de <http://seanscullystudio.com/writings/writings-by-ss/metaphor/>

⁶ Idem 5

⁷ Sur en English (2020, 12 de febrero) *The CAC Malaga reopens with an exhibition of figurative works by Sean Scully*. Recuperado de <http://www.surinenglish.com/what-to-do/201910/18/malaga-reopens-with-exhibition-20191018094528-v.html>

⁸ “Las imágenes astrológicas y geométricas representan las diferentes formas, ahora armoniosas, ahora en conflicto, del cosmos y el cuerpo humano en la última edad media y el alto Renacimiento. Junto con los paneles A y C, el panel B proporciona una “gramática” o “sintaxis” introductoria con la que leer los siguientes 60 paneles. Aunque aquí se puede discernir una progresión cronológica, se evita cuidadosamente una marcha inequívoca hacia los ideales clásicos o de la Ilustración. En cambio, el hermetismo de Cornelius Agrippa, que hace eco de la sabiduría zodiacal en la parte superior del panel, subvierte la centralidad del hombre de Vitruvio de Leonardo.” Cornell University (2020, 10 de marzo) *About the Mnemosyne Atlas | Mnemosyne*. Recuperado de <https://warburg.library.cornell.edu/about>