



*Herzog - Você chegou a pensar em (...) não dar título a suas pinturas? Seria possível para você?*

Scully - Não. Porque então eu estaria retornando a algo que rejeitei decididamente no começo dos anos 80, que é a distância e a natureza não específica da maneira como a abstração evoluiu através do minimalismo - um desenvolvimento em séries, uma mera permutação. E acho que isso fez a pintura perder sua capacidade de ser expressiva. Ela perdeu uma de suas vantagens, porque tentou ser como outras coisas no mundo: tentou refletir o mundo moderno de modo simplista. Bem, consegui. E o que minhas pinturas pretendem é se engajar no mundo moderno, mas também resistir à sua tendência despersonalizante, automatizante. Então, decidi dar às minhas pinturas personalidades individuais e é por isso que às vezes lhes dou nomes de pessoas ou lugares. De modo que elas se ancorem às coisas externas à arte. Não estou fazendo simples pinturas, quero que sejam humanisticamente expressivas. É muito importante para mim que elas tenham um título. Os títulos não foram pensados para ser dominantes, mas para dar um sentimento de que cada pintura é diferente de outra. Ou para que uma pintura possa permanecer gravada na mente de uma pessoa por seu título.

É interessante notar que eu intitulei a série *Cathérine* em relação a um ser humano e não a um conceito. Por exemplo, não a chamei “série amarela” ou “série *Plus minus*”, porque não tenho nenhum interesse em fazer uma série de pinturas centrada simplesmente na forma. Como, por exemplo, Mondrian com suas pinturas *Plus minus*. Fiz uma outra série baseada em nomes de mulheres. Na realidade, não sei se série é uma palavra correta, pois não as vejo com uma natureza finita. Elas tendem a ser pinturas verticais com duplas inserções de telas - uma no alto e outra embaixo. A *Pintura Cathérine* de 1991 relaciona-se com a série: Magdalena, Marianna, Helena...

*Mulheres que você conhece?*

Bem, Magdalena foi tirada de uma pintura de Velázquez - uma infanta. E Helen era o nome de minha avó, que era uma mulher fantástica. Eu queria fazer uma pintura para ela, então tornei o nome ligeiramente arcaico, remetendo aos gregos. Assim, ficou Helena.

Acho que minhas pinturas, em relação a outras pinturas abstratas, poderiam ser vistas seja como o começo, seja como a soma de algo, porque retomo muitos elementos feitos anteriormente. Quer dizer, minhas pinturas têm uma espécie de familiaridade visual, mas não correspondem exatamente a outros exemplos na história da pintura. Sou um artista que não tem mais o

objetivo primeiro de sondar o terreno, mas que tenta trazer toda essa informação para o âmbito da experiência humana. Ou seja, é possível fazer uma relação, por exemplo, entre Joseph Beuys e Marcel Duchamp - e foi o que se fez. Pode-se argumentar que Beuys se limita a usar as técnicas de Duchamp, como os *readymade*. Mas a questão é que Duchamp não deu a sua obra nada que tivesse a ressonância poética de Beuys. Portanto Beuys atingiu um outro nível. E acho que há uma equivalência entre o que eu faço e outras pinturas. Porque muitas pinturas, olhando retrospectivamente, parecem realmente uma invenção formal. E isso, na história da cultura, serve a um propósito diferente.

*Eu acho que suas pinturas são relacionais. Há sempre relações entre os elementos singulares, painéis ou entidades individuais, e todos são entrelaçados, entre si e com a composição inteira. Todos esses elementos são definidos por meio de seu contexto e, no sentido contrário, eles definem o contexto. Além disso, há uma outra relação entre a superfície pintada e o conteúdo das pinturas.*

Bem, há uma variedade de aspectos dos quais as pinturas dependem ou que elas querem incluir. O que tento fazer é diferente do que outros pintores abstratos da minha geração estão tentando. Acho que são minhas próprias pinturas que se separam das outras, mesmo que outros pintores surgidos nos anos 80 e 90 estejam trabalhando a partir do minimalismo e tentando fazer uma nova abstração. Eles tendem, especialmente os americanos, a seguir o exemplo da extrema especialização, que é parte da *gestalt* americana. Isso tem a ver com a eficiência no fazer da arte: há uma ética na arte americana - uma ética da eficiência, da economia de meios, da concentração e especialização extremas. E foi o que os americanos realmente fizeram com toda aquela informação européia. Eles tornaram tudo maior, mais ousado, e também conceitual e visualmente mais eficiente. E se tornaram especialistas, como Roy Lichtenstein, que é um exemplo perfeito dessa tendência. Os outros pintores abstratos contemporâneos tendem a produzir coisas específicas em relação umas às outras. Quanto a mim, o que tento fazer é pôr tudo isso num único trabalho. Eu diria que as várias partes das minhas pinturas existem, têm a capacidade e a personalidade para existir como unidades independentes. Portanto, nada entra em termos puramente relacionais. Acho que isso é crucial no meu trabalho. Antes que algo possa fazer parte dele, tem de ter sua própria força de personalidade e seu próprio caráter.

Assim, as relações não são pintadas nem passadas de alguma maneira que se refira à pintura anterior à abstração avançada - anterior ao expressionismo abstrato. Venho de uma tradição minimalista, por isso faço pinturas *all-over*. O que fiz foi me ater a essa idéia. E agora ponho as coisas em competição entre si; de modo que, em vez de tentar *pintar* uma relação, eu pinto as várias áreas e as ponho juntas, e isso *faz* uma relação, *é* uma relação. Mas as relações não são completamente controladas ou articuladas. Nesse sentido, são, antes, escultóricas. Deste modo, as relações nas pinturas têm a possibilidade de uma extrema transitoriedade ou de um extremo deslocamento. É como se as coisas estivessem juntas, tendo a possibilidade de afirmar sua independência. As

pinturas são relacionais, mas as relações são ao mesmo tempo independentes. Isso tem a ver com o conceito básico do trabalho. Geralmente, as relações não são pintadas na superfície. Assim, tento fazer a pintura avançar, em termos de conteúdo, e nesse aspecto não estou recorrendo aos modelos antigos. Tenho as várias áreas separadas e prego tudo junto; isso envolve um certo tipo de violência ou rudeza e também implica a possibilidade de romper as relações.

Vou lhe contar algo sobre minha história pessoal, uma coisa em que andei pensando ultimamente. Nasci na Irlanda e, quando vim para a Inglaterra, a relação foi interrompida. Em seguida, morei num gueto irlandês em Londres, Islington. Eu freqüentava uma igreja católica e vivia embaixo de um guarda-chuva - um guarda-chuva cultural que era completamente irlandês, embora eu vivesse na Inglaterra. O primeiro rompimento foi menos dramático do que o segundo. O segundo foi quando meus pais declararam guerra à Igreja porque eram pobres e trabalhavam sete dias por semana. Assim, fui expulso da escola do convento e mandado para uma escola pública: essas duas rupturas marcaram permanentemente meu senso da realidade. De modo que na minha idéia das relações está implícita a possibilidade da interrupção. E acho muito interessante que, durante as viagens para exposições, minhas pinturas sigam como peças separadas e quando chegam a um museu sejam novamente reunidas. Portanto, as relações estão em constante estado de se fazer e desfazer. Há uma espécie de *páthos* aí. Isto é, quando falo disso, sinto uma espécie de dor, porque implica a idéia de que a viagem está de alguma forma ligada à quebra de relações, e a chegada à sua reconstrução. E isso ocorre em minhas pinturas toda vez que elas se deslocam. Acho fascinante.

*Logo, você tem um sentimento muito forte sobre a ruptura e a recomposição.*

É verdade.

*Mesmo se só houvesse um painel em vez de três, você ainda teria ruptura e reconstituição em cada uma de suas pinturas. Mas isso não lhe parece o bastante, de modo que você o enfatiza ainda mais, realizando três painéis.*

Exatamente. Dessa maneira, quando olhamos para a pintura, vemos uma pintura de relações. Mas olhamos para uma pintura que também pode ser sentida como peças separadas, ao passo que outros artistas pintam as relações e as deixam na mesma superfície, o que não resulta nessa dinâmica. Se eu não fosse pintor, seria diretor de cinema. Vejo muitos filmes. Quando fiz meu filme sobre Matisse, em Marrocos, foi o diretor quem me disse que Matisse ia muito ao cinema em Tânger. Há algo na minha maneira de fazer pintura - não a maneira como pinto, como aplico a tinta - que deveríamos provavelmente mencionar. A maneira como efetuo as relações é bastante cinematográfica, tem uma forte ligação com o trabalho numa sala de montagem, quando você corta o filme, tira o que não quer e então junta de novo. E é exatamente o que faço quando junto os painéis.

*É quase como juntar seqüências.*

Sim, são fotogramas. Essa é uma parte importante do meu trabalho. Parece muito com o cinema, com a montagem.

*Também poderia ser comparado a um tipo especial de sinfonia.*

Sim, meus quadros são musicais. Sabe, fui muito influenciado pela música americana. Quando era menino, a região sul de Londres - de classe operária - era um dos ambientes mais lúgubres e destrutivos para a alma que se possa imaginar. Descobri então essa música fabulosa, sensual, glamourosa chamada R&B, *rhythm and blues*, vinda dos Estados Unidos. E abri meu próprio clube. Tive uma infância bastante empreendedora. E montei alguns negócios, como um pequeno hospital de animais; mais tarde tive um clube de R&B onde se tocavam todas as músicas de John Lee Hooker, Muddy Waters e Sunny Boy Williams. Sempre fui extremamente interessado por música. E também, obviamente, pela música irlandesa. O ritmo em meu trabalho é a batida do rock'n roll.

*Você também toca algum instrumento?*

Não. Eu adoraria, mas nunca tentei. Tivemos uma banda por algum tempo, e eu era o cantor. Tínhamos um baixista, um guitarrista, um tocador de banjo e meu irmão era - se não me engano - o baterista. A música foi, portanto, um caminho para encontrar algo para minha alma, que sempre foi uma parte fundamental da minha vida. Creio que ter sido expulso da igreja criou em mim um enorme sentimento de perda. Não me interessa mais uma religião organizada, mas me interessa muito a questão da espiritualidade. E a alma na arte. E R&B é música *soul*: ela nos atinge na alma - e isso é música. Também ela vem de um sentimento de perda. Mas o ritmo que a percorre inteira é uma afirmação de vida. O mesmo acontece nas minhas pinturas. Há essa qualidade musical de uma tensão implacável. As linhas são quase como as cordas da guitarra - no espaço. E vibram.

*Você as faz também vibrarem nas bordas.*

Sim, isso ocorre quando são traçadas. Porque quando ouço música ou olho alguém tocar um instrumento, como o violoncelo - adoro o violoncelo, talvez seja meu instrumento favorito -, tenho ciência de que o som vem das cordas, de que é uma vibração que provoca emoção.

*Essa é uma bela imagem - a conexão entre vibração e vitalidade. Mas é ainda mais do que uma imagem, porque é real.*

Exato. Você também falou em sua última pergunta sobre as relações e então mencionou o conteúdo. Porque há as relações, mas há também o conteúdo interno das várias partes. Isso também está ligado ao fato de que essas

partes são em geral pintadas separadamente. Às vezes em salas diferentes. Ou às vezes com intervalos de tempo enormes entre elas. Assim, quando as pinto, não penso no conjunto. Penso nas partes, no que elas são. E quando você pinta em momentos diferentes, você se sente diferente, você é diferente; do mesmo modo o espírito nos painéis é diferente de uma parte para outra. As pinturas, então, adquirem uma dimensão emotiva. Essa é a minha intenção.

*Mas obviamente elas não são intercambiáveis. Se você está pintando três painéis separados, você ainda tem em mente que eles vão se juntar mais tarde.*

Não é simplesmente misturar e combinar. Eles não funcionam com outros painéis. Foram feitos para estar juntos.

*Desde o primeiro momento. Quando está trabalhando no segundo ou terceiro painel, você não esquece o primeiro. Mas, ainda assim, cada parte é diferente e tem autonomia, sensualidade e vibração próprias.*

E um espírito próprio. Tanto que, às vezes, quando estou pintando um dos painéis, não olho para os outros, e deliberadamente os afasto. Posso deixá-los perto ou levar um deles para outra sala, para não ver.

*Para não ser incomodado pela idéia desse painel.*

É que não estou tentando fazer harmonias calmas. De maneira nenhuma.

*A relação entre harmonia e desarmonia parece ser muito importante no seu trabalho.*

A harmonia vem daquilo que se conhece. É uma afirmação do que já se conhece. Como disse Einstein: “Quando eu sei alguma coisa, não preciso pensar sobre aquilo”. Portanto, a desarmonia é muito mais interessante e afirmativa do que a harmonia, porque acabamos por transformá-la em harmonia. E esquecemos que cinqüenta anos atrás tal coisa era desarmonia.

*Basta olhar para a arte, por exemplo.*

É assim que a história da arte funciona. Mas a arte harmoniosa tende a ser maçante. O meu modo de pintar me oferece a possibilidade de fazer relações que eu realmente não conhecia antes de pintar. Mesmo que os quadros sejam todos feitos com listas e blocos, e linhas e faixas, ou qualquer outra coisa, são reunidos de maneira sempre diferente ou a pintura deles é diferente.

A outra coisa em que penso bastante quando pinto é a brutalidade da realidade. O nosso ser físico. E minhas pinturas partem dessa premissa ou obedecem à condição humana de nosso ser físico - somos seres físicos, mas não queremos ser. Queremos ser espirituais. Ou queremos ser as duas coisas. Ou qualquer combinação delas.

*Somos as duas coisas.*

É, somos as duas coisas. E também em minhas pinturas tentei fazer as duas coisas. O fato de elas serem pintadas com tinta espessa significa reconhecer a sua materialidade. E a materialidade tem muito a ver com a idéia da pele.

*Que idéia da pele?*

A noção de que a pele e a carne são um modo de identificar a natureza, a personalidade de algo. E são um modo de dar às pinturas não só fisicalidade, mas também sensualidade, sexualidade. Acho minhas pinturas bastante sexuais na maneira como são pintadas. Veja, elas têm essas superfícies e você pode tocá-las. São sexy, de alguma maneira. E, nesse sentido, provocam êxtase.

*Todos os elementos individuais em seu trabalho têm autonomia, mas se estamos na frente de qualquer pintura, é claro que tentamos lê-la como um todo, somos mesmo forçados a lê-la assim. Isto é, o processo de percepção se desdobra de maneira muito discursiva, passando continuamente da entidade única para o todo e vice-versa.*

Exato. Quando olhamos para elas, entram em jogo a construção e a desconstrução.

*Apesar disso, às vezes, há harmonia, mas harmonia que dura somente um instante, talvez um minuto, não importa, para desaparecer novamente. Achei isso muito interessante na leitura de suas pinturas, porque no processo perceptivo o leitor, o observador sempre quer unir esses painéis individuais, mas ao mesmo tempo nunca conseguirá.*

É verdade.

*Nos seus trabalhos você também não fala dos obstáculos que se tornam parte integrante da vida e que, no final, acabam adquirindo uma espécie de beleza? Isso implica a distorção, a desintegração, como na vida real, que pouco depois forma uma beleza de um nível superior, por assim dizer, que não é o nível da harmonia, mas que é uma espécie de beleza interior: uma beleza sentida, vivida.*

Sim, devo dizer que essa é uma boa descrição. É uma leitura profundamente perceptiva do trabalho. Para fazer uma comparação útil, poderia lembrar o nome de Sigmar Polke. Foi um pintor bastante influente que compreendeu ou sentiu certos aspectos do mundo contemporâneo, sobre o deslocamento das relações ou a informação simultânea. E o que ele faz é construir camadas, usando o expediente da transparência para mostrar a natureza transitiva e problemática das relações. Acontecimentos simultâneos, fatos

simultâneos, realidades simultâneas. E o que eu fiz foi o oposto físico. Em vez de usar a estratégia da transparência para mostrar essa dificuldade e essa possibilidade, usei a estratégia da opacidade e da fisicalidade extrema. Assim, minhas pinturas têm sempre um aspecto escultórico. E se você tem essas relações em que a beleza ou a harmonia que você realiza é ameaçada pelo desmoronamento físico, como acontece na minha pintura, você de fato engaja o observador em um alto grau de envolvimento no trabalho. Pelo menos é essa a minha intenção - algo influenciado por dois fatores.

Eu sentia que na virada do século havia dois artistas que compreenderam o século XX de uma maneira muito profunda: um foi Van Gogh, que o compreendeu com um senso de urgência e histeria tal que o forçou a realizar pinturas tão físicas que pareciam a escrita braile. E o outro, Matisse, criou obras em que muitos elementos não estavam totalmente acabados, ou eram pintados de maneiras diferentes no mesmo quadro. Ele também compreendeu a idéia da janela. E o que eu fiz foi explorar esse potencial. A janela não é simplesmente um expediente arquitetônico, ela se refere a duas realidades. Fechando o espaço, destruindo o espaço e trazendo tudo para a mesma superfície, eu tento permitir à pessoa que olha o quadro a possibilidade de ser implicada empaticamente para que ela própria possa completá-lo. É por esse motivo que acredito que as pessoas gostam tanto de Matisse. Ele se tornou, de certa maneira, a preferência delas. Mais do que Picasso. Picasso oferece algo que tem um aspecto definitivo masculino tal que realmente exige uma espécie de submissão. Mas as pinturas de Matisse não. Matisse era, de certa forma, mais feminino.

*É interessante notar que as pessoas gostam da pintura de Matisse, porque ela é muito difícil.*

Uma pintura de Matisse tem de resistir ao exame de quem a olha. E isso também é muito importante na apreciação das minhas pinturas.

Pode-se fazer exatamente o que você descreveu antes: ver a totalidade, essas composições monumentais - ver a si mesmo, de certa maneira -, ou ver as partes individuais. De modo que, dentro dessa dinâmica, você próprio pode fazer algo que eu na realidade não estou pintando, não estou ilustrando. Mas, quando você pinta sobre uma única superfície, você completa alguma coisa. E domina o observador. E o que eu faço é juntar as partes de algum modo, já que não estou tentando dominar o observador. Eu tento criar uma situação que será completada pelo observador.

Acho muito interessante que nos Estados Unidos - isso não vale para a Europa em geral, para a Alemanha em particular, porque os alemães são muito filosóficos, muito dialéticos - dois dos maiores defensores do meu trabalho, Arthur Danto e David Carrier, sejam filósofos. É uma maneira muito filosófica, viva, orgânica de olhar as coisas. Não quero que as pessoas simplesmente olhem para minhas pinturas e digam: "Oh, isso funciona mesmo". Usam

este termo “funciona mesmo”. Eu não tento fazer uma coisa que funcione. Só estou interessado em fazer algo que não funcione realmente - no sentido harmonizante, classicizante. Não quero fazer pinturas que tenham uma finalidade opressora. Portanto, neste sentido, elas são abertas.

*Abertas como a vida é aberta.*

Como a vida é aberta - e oferecem a possibilidade de esperança e beleza. Mas, como você diz, só momentaneamente. Quando se reduz o esforço, essa possibilidade desaparece de novo. A idéia, então, é que as pinturas se apoiem naquela espécie de intervenção empática: você tem de fazê-las e mantê-las unidas, e quando não estão mais juntas, voltam a ser partes, uma coleção de peças. Você encontrou a chave para definir o que eu acredito que tinha de acontecer de qualquer maneira no meu trabalho: fazer algo engajador. Nesse sentido, minhas pinturas realmente não têm nada a ver com o formalismo. Elas são forma.

*Naturalmente precisam de uma forma.*

Se não, não seriam nada. Mas, veja, o que pessoalmente me interessa muito é algo sobre o que estávamos falando ontem no almoço. Acho que meu trabalho, nesses aspectos, encontra muito mais dificuldade em Nova Iorque do que na Alemanha ou na Europa em geral. Em Nova Iorque, o fato de que algo não seja definitivo, completo, cria dificuldade, porque uso a mesma linguagem do definitivo que a arte anterior utilizava. Mas eu a inverte e viro totalmente do avesso. Na Europa, as pessoas podem ler minhas pinturas com muita naturalidade, ao passo que em Nova Iorque não é possível, por causa da história do formalismo.

*Recentemente fui ver, com algumas pessoas, seu Hammering (Martelando) na Kunsthalle de Bielefeld, e conversamos sobre o trabalho. No começo, as pessoas o consideraram completamente formal, mas depois, quanto mais entrávamos nele, mais compreendiam que não é formalismo, e então foi realmente extraordinário quando descemos e vimos o Khurasan Gate de Frank Stella. Isso realmente lhes abriu os olhos, pois são dois mundos.*

São o oposto um do outro. Devo dizer que os Estados Unidos foram uma relação cultural extremamente importante para mim, que me permitiu de alguma maneira estar aqui e ser um *outsider*, estar no meio de toda esta grande arte e ter o senso de autonomia que me permitiu fazer essas pinturas. Mas acredito que a natureza de minhas pinturas, a personalidade do modo como são pintadas, a estratificação do conteúdo, seu humanismo, sua qualidade pluralista são bastante europeus. Mas o modelo, em termos de qualidade e intensidade, com que competem na história, é o de artistas como Rothko e Newman.

O que eu acrescento, acho, é a ambição europeia pela arte; o que implica essa falta de eficiência, para usar um termo melhor. Porque o que faço não é uma coisa simples. Não é isso, não é aquilo. Na verdade, é isso e aquilo, como revelam os próprios títulos das minhas pinturas. São coisas que acontecem simultaneamente; essa é uma atitude bem europeia em relação à arte.

*Acho que nós, como europeus, estamos tão acostumados com essa atitude que nem nos damos conta do quanto europeia ela é.*

E a atitude americana é muito mais materialista, formal. De modo que, quando você usa um material e a iconografia que se usavam anteriormente num modo formal, e os altera, os americanos ficam chocados, é uma coisa que os perturba muito.

*Porque quebra as convenções.*

Sim. E houve resenhas sobre o meu trabalho carregadas de raiva, pessoas realmente zangadas com o que eu fiz. E não eram capazes de usar as pinturas.

*Elas querem que as coisas sejam claras.*

Sim. Mas minhas pinturas não são sobre a clareza. São sobre a revelação. Se você vier ver minhas pinturas em busca de clareza, só vai ficar decepcionado.

*Acho que você pode atingir a clareza, mas não a clareza do nível fenomenológico. Para mim, elas são claras, no sentido em que têm a ver com a vida. Têm a ver com a idéia de Heráclito do pantha rei (tudo flui), suas pinturas me dão a impressão de que querem tentar deter esse fluxo por um momento, focalizando-o. É um jogo de somas e subtrações. Infundável. Uma espécie de pintura all-over mental. Eu poderia criar esse termo, porque ele não tem nada a ver com uma pintura all-over do passado. Ele dá apenas uma idéia de um certo estatuto da mente, das coisas, da vida, uma idéia que não é completa, que flui e é aberta para o futuro - uma tentativa de pôr foco sobre um certo momento, que é obviamente mais do que uma visada momentânea a algo.*

Sim. Uma pintura *all-over*, ou que é às vezes chamada de pintura automática, acho que vem de um desejo informado por um alto grau de moralidade. É o desejo de ter uma integridade de relação entre o procedimento, a ação e a imagem. Sem corte.

*O que, aliás, é impossível.*

Sim. Eu, pessoalmente, acredito que não é mais possível fazer uma pintura *all-over* relevante. Não importa o quanto você é inteligente, que pintor maravilhoso você é, só penso que esse tipo de pintura já foi tão usado e compreendido que não precisamos mais dele. De certa maneira, fico contente com o envolvimento que tive com o *all-over*, e penso que as pinturas que fiz no final da década de 1970 - que depois se refletiriam na *Pintura Cathérine* de 1979 - têm uma espécie de qualidade ética. Uma aderência rigorosa a um tipo de ritual, onde o quadro é feito de uma certa maneira e a autenticidade da imagem é indiscutível, graças a sua relação tautológica com a maneira como ele é realizado. Ele emerge com muita força de um ponto de vista ético moral - a atualidade daquilo que você faz em relação ao que tem. De modo que o fim é justificado pelo próprio modo como é feito.

*O resultado é um trabalho nem um pouco aberto, hermeticamente fechado.*

Exatamente. Nada se pode inserir no meio para abri-lo. É isso que o tornou automaticamente uma experiência morta, por ser definitivo. É um pouco como o artista que sobe no púlpito e diz “Aí está você, está vendo?”. E agora, em meu trabalho, há o resíduo dessa relação entre o ritualismo e o processualismo na pintura. Há ainda - espero - a autenticidade dessa verdade, a fidelidade ao modo como algo é feito. Ainda sou influenciado por essa noção do modo como algo é pintado, tendo uma relação de grande integridade. Contudo, meu trabalho é completamente aberto. Então, basicamente, eu quero ambos: quero a abertura, mas também quero aquele senso de moralidade ou inegabilidade nas pinturas.

*Mas, obviamente, a sua pintura ficou muito mais vulnerável depois desse passo na direção da subjetividade. Suponho que, ao se abrir e se expor, você possa ser atacado mais facilmente.*

Com certeza. E foi isso que aconteceu. Mas também posso ser defendido.

*Mais atacado e mais defendido.*

Sim. Ambos. Porque as pinturas ficaram mais engajadoras. Isto é, certa vez eu estava sentado em Nova Iorque com um grupo de pintores que queriam se encontrar uma vez por semana para conversar sobre pintura. Isso foi no final da década de 1970. E eu fui a um único encontro, porque no fim de uma longa discussão tive a impressão de que eles estavam tentando fazer uma pintura de uma maneira blindada, intelectualizada. O que se poderia pintar seria um quadrado cinza e o cinza devia ser um cinza médio, pintado sem nenhuma pincelada expressionista. Era uma pintura mínima, uma pintura com a qual não

se podia dialogar. Era também uma pintura que não dizia nada. E não acho que ser artista é vestir uma couraça. Ser artista é se expor aos ataques. Ser capaz de receber. Não se retirar, mas mostrar-se.

Em minhas pinturas, em sua expressividade, há contudo uma certa austeridade. E eu diria que os artistas que mais me tocaram em minha vida são Masaccio, Piero della Francesca, Duccio, Cimabue, Velázquez, Mondrian, Rothko e, obviamente, Matisse, especialmente suas pinturas mais austeras como *Aula de piano*, que é cheia de metáfora e tristeza. São pinturas em que a emoção está de alguma forma intrincada na pintura - é acessível, mas apenas por meio de um certo esforço. E há também uma certa reserva. Não é como De Kooning, em quem a emoção está toda aparente. Isso eu acho óbvio demais.

*Acho bastante interessante a idéia da ligação direta com a pintura do começo do Renascimento. O denominador comum seria somente essa austeridade a que você se referia? Você poderia encontrar outros termos para descrever certas analogias?*

Há uma sensualidade óbvia em Masaccio, um leve abrandamento nas bordas. Esse ponto entre uma área e outra é um pouco fora de foco. E cria em mim, em relação a uma solidez arquitetônica ou clássica, um momento de verdade e de discernimento profundo. Fico me movendo através dessas bordas, dessas fronteiras de incerteza dentro da pintura, que é ao mesmo tempo bastante monumental.

*Você quer dizer que essas pinturas passam da monumentalidade para a incerteza - exatamente como as suas.*

Veja Velázquez; ele também é um pintor maravilhoso, que eu realmente admiro por seu classicismo louco, alterado. E obviamente há uma relação entre o que eu faço e o romantismo; no romantismo, viajando entre as partes da pintura, você viaja através da luz e da forma, mas nada está em foco. Este, junto com o tema, é um aspecto verdadeiramente clássico do romantismo. Quando se observa um Caspar David Friedrich da maturidade, é para essa luz incerta, para as bordas complexas que se está olhando. Ao mesmo tempo, as pinturas têm uma profunda reserva, e isso produz um *páthos* enorme. Isso é o que dá ao trabalho de Friedrich seu poder de nos comover: o equilíbrio poético. Há algo parecido em meu trabalho. A maneira como as formas são pintadas - elas são simples, bastante essenciais e arquitetônicas, mas o modo como são pintadas não tem nada a ver com a solidez da arquitetura. Tem a ver com a incerteza do coração humano - e a experiência da vida. E esses equilíbrios são precários.

*Acho que isso que você está falando é um ponto muito importante - já é uma espécie de resposta à minha pergunta: o que você tem a dizer sobre a relação entre*

*paixão e ordem? Você precisa da ordem para conter sua paixão exuberante, não é?*

Bem, as perguntas são importantes, porque me fazem encontrar outra verdade. Sim, a paixão no meu trabalho é vista em relação ao controle. Não é paixão desenfreada, que me parece menos interessante. E isso nos leva de volta à mesma coisa que você estava dizendo antes sobre o modo como se pode dispor as partes do quadro e encontrar a beleza, que, então, é passageira. Portanto, é uma intuição. Essa contradição, creio eu, é algo que cria uma paixão mais profunda; porque quando se diz que há paixão, não se diz claramente o que se quer dizer, porque há diferentes tipos de paixão.

*Acho que a paixão precisa ser focalizada, de alguma maneira. Porque quando fica aberta demais torna-se excessivamente ampla. Como os gestos na pintura que, no momento mesmo em que são expressos, já se tornaram vazios.*

Sim, exatamente.

*Muitas vezes, não há tensão suficiente em tais trabalhos.*

Oskar Kokoschka é um pintor de quem eu gostava muito quando era estudante. E certamente fez trabalhos interessantes. *A noiva do vento* é uma bela pintura, mas tem um certo controle. Mais tarde, quando o controle desapareceu de seu trabalho, acho que a paixão também desapareceu, e no final restou uma espécie de demonstração de facilidade. A paixão em Mondrian é mais autêntica. Com Mondrian, é realmente preciso muito esforço, o que pode ser enfraquecedor. Mas, ao mesmo tempo, há uma profundidade aí. Meu trabalho é mais aberto, mais livre, o equilíbrio é diferente. Mas, quando você tem uma emoção em relação à forma, você faz uma terceira coisa. Mas não está ilustrando essa terceira coisa, como acontece quando se faz demonstração de facilidade. E é o limite, ou talvez o respeito pelo espírito humano, ou o reconhecimento que não é de fato possível demonstrá-la por inteiro. Isso tem algo a ver com o meu temperamento. Sei que isso existe, acredito nisso, mas não acho que seja possível mostrá-lo. Acho que crio uma situação que o indivíduo pode adaptar para si mesmo, a partir dessa pressão. Assim, minhas pinturas têm muito a ver com esse sentimento que percebo num trabalho de Velázquez, de Masaccio ou de Cimabue, em que uma força emocional emerge da pintura, mas algo a pressiona para baixo. E acredito que dessa pressão seja possível criar o prazer e a dor da emoção. É o resultado da pressão - para baixo ou para cima.

*Isso quer dizer que é impossível que a paixão ou a emoção se desenvolvam completamente sem pressão?*

Ou que é impossível criar uma situação na arte em que elas possam existir abertamente. Há uma certa humildade nessa atitude, uma certa modés-

tia. É como se eu reconhecesse o mistério de algo sem tentar desmistificá-lo.

*Seria possível também dizer que há muita verdade.*

Sim, acho que é uma maneira mais verdadeira de ser. Há uma vibração nas superfícies, na relação entre a expressividade e o controle. Há algo implícito ou sugerido, mas não dito.

*Não dito.*

Então a questão é como chegar perto disso - sem matá-lo.

*Certo, mas na verdade é algo que fala - e acho que é muito importante. É uma qualidade rara, se você consegue falar do não-dito, do não-expressável...*

Acho que é correto dizer que me interessa esse aspecto da arte - mais do que ser considerado como alguém que está inserido em um programa, que está na Documenta, ou em qualquer outro projeto.

*Você tem a impressão de estar se afastando dos outros artistas contemporâneos ao expressar com o máximo de coerência e clareza possível, com seu vocabulário, sua própria gramática e sintaxe, de uma maneira poética, essa qualidade discursiva de que estávamos falando?*

Sim, acho que meu trabalho se afastou bastante dos pintores contemporâneos, porque está mais voltado para a expressividade ou para a vida do que para outra arte. Em outras palavras, não me importa se uma pintura parece uma fotografia. Ou se uma pintura abstrata parece uma fotografia de uma pintura. Essas poderiam ser questões interessantes para alguns, mas para mim são acadêmicas. E são provavelmente questões temporariamente interessantes, mas na minha opinião não são as mais urgentes.

*Não são as essenciais.*

Vi uma vez um vídeo sobre uma exposição internacional de escultura. Todos os escultores tinham sido convidados para fazer um trabalho num jardim. Acho que era na Itália, e todos estavam fazendo coisas boas e alguns faziam coisas maiores do que outros. Cucchi tinha uma enorme escultura fálca e Serra também estava lá, e assim por diante... De alguma maneira, estavam todos em competição uns com os outros. E Beuys fez um trabalho em que havia uma máquina de fazer vapor, uma base com um pequeno tubo que subia e passava por um buraco na parede. Havia apenas um tubo preso ali, e do tubo simplesmente saía vapor. Essa peça se destacava das outras, porque ele não estava tentando lidar com o problema da arte, mas com o problema da vida. Portanto

trabalhava em um nível completamente diverso. De modo que não se podia falar do trabalho dele em relação aos outros. Ele se destacava porque tratava do *páthos* e da impermanência do material, no sentido em que somos fumaça, em que nos dissolvemos. Mas não tratava da arte no sentido acadêmico. Tratava da vida e, obviamente, era arte. Aquilo era arte.

Nesta conversa não estamos falando dos problemas da pintura. Estamos falando de outra coisa completamente diversa, que é a razão real pela qual precisamos de arte. E eu sempre penso que o mundo não precisa de mais uma pintura. Precisa de arte, mas não de mais pinturas só para ter pinturas; mas se as pinturas podem se tornar arte, elas podem se conectar com a vida. Então há algo realmente incrível, que alguns fizeram. Rothko certamente é um desses. Mas eu diria que Ad Reinhardt, apesar de ser muito bom, não.

Para fazer uma breve digressão, isso me remete àquela noção da eficiência na arte. Como se a arte tratasse da solução de problemas - e há muitos artistas que trabalham nesse sentido, em termos de solucionar problemas. Eu entendo isso, mas tem importância secundária, é arte secundária. É interessante em seu tempo, certamente, e certamente é necessário mostrar, mas não é o que no fundo permanece, porque não acredito que haja aí significado humano suficiente para criar riqueza, riqueza humana. Isto é, não é de fato possível dizer o que estou fazendo exatamente, do ponto de vista estilístico. É isso e aquilo. São muitas coisas. E eu tive muitas influências, mas não acredito em nenhuma completamente.

*Isso é importante.*

Eu tenho uma relação bastante afetiva, mas independente, com essas influências.

*Eu estava pensando antes em Rothko. Ele era de uma habilidade exemplar para indicar a diferença entre a cor como material concreto e sua espiritualidade. Isso eu encontro nas pinturas que você faz, mas mais ainda em seus pastéis.*

Os pastéis não têm a certeza material das pinturas. Portanto, a relação entre a idéia e o material é mais frágil neles, é quase como se você pudesse descartá-los com um sopro. Como a poeira no deserto. É muito interessante trabalhar com eles, é como se estivéssemos calcando o pó.

*De certa maneira, são muito efêmeros.*

Acho que os pastéis têm essa qualidade: oscilam entre estar aí e não estar aí. E quando são de grandes dimensões, essa relação fica ainda mais interessante.

*Estávamos dizendo antes que as suas pinturas são abertas, às vezes mais*

*abertas, às vezes mais fechadas. Mas nunca são completamente abertas nem completamente fechadas. Tenho realmente a impressão de que você quer manter o direito de opção. Você não quer dizer “é isso aí - tem que ser assim e não pode ser diferente”.*

É isso mesmo. Num certo sentido, as pinturas nunca ficam concluídas. A situação é orgânica - e geradora. Isso quer dizer que as pinturas estão constantemente ocupando um território entre esses dois pontos. E nunca vão para nenhum deles. Assim, num certo sentido, elas não estão envolvidas em polêmicas didáticas sobre a arte. Elas evitam isso completamente. Eu me afastei disso. Por essa razão têm muito mais a ver com uma área central da experiência humana. Não estou particularmente interessado em definições didáticas. Antes eu estava mais, depois percebi que isso me levaria até um certo ponto, mas não ao ponto onde há algo infinitamente gerador, regenerador, onde as coisas simplesmente levam umas às outras. E, de fato, você verá que a pintura de 1994 - que é um grande tabuleiro de xadrez - parece mais nova, formalmente, do que a de 1995. Isso é um aspecto central no meu trabalho - essa noção de não seguir um progresso linear. De modo que as pinturas andam para frente e para trás. E toda a idéia moderna de saber fazer as coisas em série e exaurir as permutações etc. etc. não tem nenhum interesse para mim. Meus quadros são experimentais, mais complexos e muito mais próximos do ruminar filosófico. Certamente não são perfeitos, e nem pretendem ser. Eles andam em círculos - para cima e para baixo, em volta, para frente, para trás, para o lado, para a esquerda e para a direita.

*Isso é o que você chamaria de qualidade discursiva?*

Sim. Minhas pinturas têm uma base conceitual muito firme - posso falar sobre elas conceitualmente, como fizemos. Mas é como se eu não acreditasse num tipo de estratégia didática - sou mais experimental.

*E não há nada definitivo. Resumindo o que estivemos conversando: você usa a sua gramática para formar um texto, um texto que só à primeira vista trata da composição. Um texto que, na realidade - lendo nas entrelinhas, isto é, olhando cuidadosamente para a pintura -, trata muito mais da vida em geral. Suas pinturas tornam-se imensamente articuladas - são um discurso sobre a vida e assumem uma incrível realidade. A meu ver, portanto, nesse modo de entender o realismo, você é uma espécie de pintor realista. Suas pinturas têm de fato uma presença assombrosa, elas começam a comunicar e falam da comunicação humana, dos sentimentos, dos medos, alegrias, muito do vazio, da indolência e dos problemas de nossas vidas. Revelam a realidade e adquirem uma grande beleza interior - até uma grande sabedoria. Elas adquirem também uma grande beleza exterior, tendo passado por esse ato de percepção cuidadosa. Para mim, é como conhecer a beleza, que é o resultado final - se é que há um resultado final. É esse*

*conhecimento da vida que lhes dá essa beleza. É como a beleza das pessoas muito inteligentes e sutis, e não é uma beleza exterior...*

Eu entendo o que você quer dizer. Isso tem a ver com a maneira de ser de uma pessoa. Em certo sentido, acho que elas são muito sinceras. De modo que o mistério nos quadros não é o mistério da pintura romântica, que vem da simples manipulação da luz. Acho que esse é um tipo inadequado de beleza. Então o que fiz foi tentar sentir a vida moderna, onde estamos, porque obviamente nosso meio ambiente é o que fizemos e expressa o que somos - e temos que lidar com isso também. Assim, prefiro a beleza do real, o modo como as coisas existem de uma maneira que parece de início feia ou banal. Mas a relação entre essas coisas - por que essas coisas estão nessa relação, por que estão aqui agora e não ali, por que aquilo está ali e não aqui - é algo que acho muito bonito e muito expressivo da nossa natureza; a maneira como colocamos as coisas juntas, a maneira como colocamos a cidade junta, porque somos obviamente muito urbanos. Isto é, é isso que nós somos.

Portanto, não estou tentando realizar o mistério ou a beleza por meio de efeitos de luz. As pinturas são absolutamente diretas e completamente honestas no modo como são feitas. Como quando você está com uma pessoa muito honesta, que não está tentando produzir um mistério, você sente alguma presença. Só estou pintando essas coisas tão diretamente quanto posso e as ponho juntas. Assim, há dois, três painéis unidos. Mesmo se são pintados em preto e branco, eles ainda podem ser alguma coisa absolutamente misteriosa, mas é como o mistério da vida contemporânea, não como o mistério do passado. Eu tento fazer alguma coisa sobre a vida moderna, e isso traz consigo uma ligação muito forte com o passado. Tem em si uma verdade eterna, assim como a verdade moderna - de alguma maneira estou parafraseando o que fez Cimabue. Quero expressar o fato de que vivemos num mundo com ritmos repetitivos e que existem lado a lado coisas que parecem incongruentes ou difíceis. No entanto, por isso mesmo, é a nossa verdade. Ele expressa o lugar onde estamos.

Acredito que a beleza hoje tenha mais a ver com as relações que estabelecemos do que com a maneira como fazemos as coisas, porque não vivemos numa época do artesanato. Quando vivíamos nessa época ela tinha muito mais a ver com a maneira como os objetos individuais eram feitos. Mas agora me parece que fazemos as coisas de modo diferente. É a relação entre as coisas que expressa nossa verdade, que expressa algum tipo de espiritualidade que temos, ou sua possibilidade. E é o modo como essas relações modernas se refletem nas pinturas que me torna, acho, uma espécie de realista. Então, de algum modo, os quadros são um tipo de realismo, mas um realismo romântico.

*Eu estava guardando para o fim a pergunta se você é um romântico, porque de alguma maneira não tive coragem de perguntar diretamente, mas eu realmente penso que há muito romantismo em seu trabalho. Mas não é eclético,*

*nem nostálgico, nem revolve o passado.*

É uma espécie de romantismo urbano - ou romantismo filosófico, mas ao mesmo tempo, por sua iconografia, as pinturas são bastante mundanas.

*E quanto à beleza em seu trabalho? Acho que, depois de ter sido banida por muitos anos, ela está novamente presente por toda a parte - e a encontro também em seu trabalho. Não seria natural admitir a beleza?*

Sim, mas a beleza que vem do que você próprio faz não pode ter consciência de si. Produzir beleza não pode ser o objetivo consciente. E não é o meu. Num certo sentido, deve ser inconsciente - inconsciente de si. Eu falo muito sobre a cidade, detalhes arquitetônicos, coisas que vejo e que me dão idéias. Ou eu vejo algo, a maneira como foi amontoado com outras coisas e acho muito bonito. Mas a razão pela qual é belo é que é tosco e honesto, e inconsciente de si. E tem uma inocência. Não é como quando alguém tenta convencê-lo de que algo é belo - apenas é belo. E o termo "belo" é algo que muda; o que consideramos belo agora, não achávamos antes, e assim por diante. Um exemplo perfeito disso poderia ser a questão da raça.

*Raça?*

Por exemplo, se você morasse no Japão; tenho certeza que as noções de beleza deles são bastante diferentes das suas. Mas se você vivesse numa cultura multirracial, seu conceito de beleza mudaria profundamente. Portanto, você apreciaria e acharia belas as fisionomias que refletem isso. Quer dizer, só estou usando isso como exemplo. Apenas talvez para mostrar como vemos a beleza. De acordo com o que acreditamos - ou queremos. De acordo com nossos desejos. E a beleza em meu trabalho vem geralmente do modo como uma coisa informa outra coisa, ou do modo como a relação entre duas coisas é ou improvável ou estranha. Eu pinto com um empenho que é muito afirmativo. Porém, talvez a beleza no trabalho venha do modo como as coisas operam ou existem juntas em vários níveis de desunidade e harmonia. E há uma beleza estranha, mas não é a beleza da resolução. É uma beleza contemporânea. E talvez esse tipo de beleza seja admissível.

É muito importante para mim que, num certo sentido, eu não tenha uma nacionalidade. Quando me perguntam o que sou, geralmente respondo "nada". Acho que "nada" é um ótimo ponto de partida. Dá-nos mais possibilidade de ser, espera-se, uma pessoa com qualidades humanas - o que os índios cheyenne chamavam um ser humano. Portanto não me identifico exclusivamente com uma situação e quero fazer pinturas que incluam as diferentes tendências que vejo na história humana e na natureza humana. É por isso que considero minhas pinturas tão incrivelmente associativas. Acho que meu senso de pertencimento a uma nação foi quebrado muito cedo. Também é interessante que Rothko, um dos meus heróis, um dos meus primeiros modelos, tenha

sido levado aos Estados Unidos aos sete anos de idade - o que é uma tremenda ruptura cultural. Assim, foi rompido também esse senso de identidade a que você se referia. Penso, então, que há algo disso no trabalho dele - na aspiração pelo universal. De alguma maneira, eu tento fazer algo que junte coisas, porque acho que a aspiração pelo universal, que é um aspecto do meu trabalho, tem a ver com um desejo de unificar a espécie humana. E o trabalho de Rothko tem em si um certo *páthos*. Há uma tragédia em seu trabalho.

*Mas também esperança.*

Acho que o meu trabalho tem muito otimismo, muita esperança. Não penso que meu trabalho se embrenhe no trágico, como Rothko. É urgente demais. Dinâmico demais no aspecto compositivo. E as pinturas são ativas. Chegam separadas - voltam juntas, como no caso de *Hammering*.

*O trabalho de Rothko é mais transcendental. Mais utópico, mais idealista.*

Talvez. Não sei se concordo que o trabalho dele seja utópico. Acho que ele tem um senso tão forte do trágico. O interessante também é que suas pinturas são, na maioria, verticais. São quase como figuras. Elas vêm da tradição do retrato vertical - onde as informações são amontoadas verticalmente. Não são expansivas no sentido horizontal, como os meus trípticos. Portanto há sempre esse senso de otimismo num quadro.

*Nunca pensei na verticalidade ao olhar um Rothko.*

Acho que isso é o que torna Rothko tão importante para mim em relação a Newman. As pinturas de Newman tendem a se expandir para além das bordas. Portanto, para mim, elas levam num certo sentido para o fim da pintura. Não consigo realmente ver como expandir as idéias de Newman sem entrar em questões conceituais e ambientais. Mas as pinturas de Rothko são verticais e são tão específicas na pintura, tão particulares nesse aspecto, como as minhas. Seu trabalho ocupa um lugar absolutamente central na tradição da pintura. Para mim, então, ele é muito mais útil.

*Eu me pergunto se as idéias de Newman realmente estavam tendo resultado, se funcionavam.*

Eu também. Sou muito cético a respeito de algumas delas. Os trabalhos de Rothko são vaporosos, os meus são reais. Têm materialidade. Enquanto ele tendia a pintar o espaço e a cor de uma maneira vaporosa e fugidia, em relação a suas formas mais para geométricas - quadrados e retângulos -, eu me ocupo com o modo de juntar as coisas, mas elas são pintadas com matéria. São extremamente físicas.

*O que me diz do uso da cor em seu trabalho? Às vezes parece que você usa a cor no sentido metafórico, às vezes a própria cor não parece ter nenhum significado definido.*

Às vezes eu uso a cor baseado na memória. Quando estava trabalhando em Long Island eu costumava andar pela praia e encontrava um monte de esqueletos de peixes e pássaros que sempre tinham uma espécie de cor de osso.

*Marfim.*

Cor de marfim. E foi aí que comecei a usar essa cor: uma cor que encontrei na natureza. O que me interessava, também, era o fato de que isso estava relacionado a duas coisas: à luz, mas também à morte.

*O branco também é a cor da morte.*

Fiz então várias pinturas em cores que poderiam ser descritas, de certa maneira, como branco-e-preto, embora na verdade não fossem exatamente nem branco nem preto. *Hammering* é um exemplo perfeito disso. É de um azul bem escuro e de uma cor clara. Em Nova Iorque, quando eu era pobre, durante um certo período costumava jogar bilhar por dinheiro. E eu gostava de sair à noite. Acho as cores à noite incrivelmente misteriosas e belas. Isso é obviamente um impulso romântico. E aquelas cores escuras - azul-escuro, preto, cinza, marrom-escuro, verde-escuro, outros tons de cinza - vêm do ar da noite. A noite, para mim, é um momento de grande tranquilidade e mistério, e, de algum modo, de equilíbrio. Acho a noite extremamente bela, porque é o fim do dia, mas não chegou ao ponto definitivo - é antes do sono. Eu tendo a funcionar melhor à tarde e à noite. Portanto, acho que as minhas cores refletem isso. Não são as cores da manhã.

Uma outra pintura que fiz há muito tempo, chamada *Umbria*, baseou-se na memória de como na Itália as casas são pintadas de amarelo, e a cor amarela muda constantemente de acordo com a idade da pintura e com a intensidade da luz do sol. *Umbria* é baseada em dois amarelos, um bastante pálido e acinzentado e o outro queimado, como o amarelo da tarde que se pode ver nos girassóis nos campos. Acho então que minha cor tem muito a ver com a natureza e a memória da natureza - e ao mesmo tempo tem muito a ver com a cor na cidade. Com o modo como os edifícios são pintados e o modo como a luz incidindo sobre eles os transforma. Mas nunca é uma cor simples, porque trabalho sempre com tinta fresca sobre tinta fresca. Vou pintando e pintando até encontrar a cor na pintura, e é por isso que é quase impossível reproduzir meus quadros: porque as cores são extremamente complexas. Costumo brincar bastante com as cores; misturo-as ou as altero até quase perderem sua identidade em relação ao nome que têm, porque damos às cores nomes diferentes como azul, preto, vermelho - mas há muitas cores que estão nas margens dessas

categorias e são essas que tendo a usar. Então, quando misturo cores, uso muitas vezes cinco cores para fazer uma. Certa vez um restaurador me telefonou para se queixar que ele tinha que retocar o branco numa pintura e não conseguia encontrar aquele branco. Disse que tinha passado o dia inteiro tentando reproduzir aquele branco que eu usara, sem conseguir, porque as cores que fiz são cheias dessas contradições sutis. Para fazer um branco eu poderia usar marrom, amarelo, branco, azul, verde e vermelho, e tudo isso entraria no branco, que depois seria pintado em cima de outra cor. A outra coisa é que nunca penso realmente em minhas pinturas com uma ansiedade em relação à cor. Se vou fazer uma pintura, penso “bem, acho que vou pintar aquele vermelho” e deixo essa idéia sedimentar até estar pronto para entrar no ateliê e então fazer o vermelho para aquela pintura. Mas a outra coisa que às vezes ocorre é que eu começo a preparar o vermelho, mas então pego uma outra cor que acabo usando no lugar, depois de ter feito o vermelho. Mas não por ansiedade, apenas de alguma forma pensei no vermelho em relação à pintura mas, depois de ter brincado com o vermelho por muito tempo, ele me deu a idéia de uma outra cor.

*E você deixa a primeira cor para trás.*

É, eu deixo o vermelho para trás. Pode ser que eu use aquela cor na próxima pintura. Neste sentido, então, tudo é muito orgânico e extremamente aberto ao movimento. Minha cor tende a ser bastante intuitiva. É algo em que eu realmente não penso, sobre o que não tenho nenhum conceito. Se eu faço uma pintura que de alguma maneira é conceitualmente fundamental, é muito provável que seja branco-e-preto. E fiz muitas pinturas em branco-e-preto. Ou então uso o branco e o preto numa pintura, mas o restante dela é colorido. Tenho a tendência, também, de usar cores fortes com cores secundárias ou cinza e brancos. Isso faz com que as cores se mantenham de algum modo abertas. Mas vejo, por exemplo, que o amarelo tem uma grande força vital, é muito afirmativo. Em *Stone Light (Luz de pedra)*, que está em Munique, imaginei algo de certa maneira arquitetônico. E a fiz em branco-e-preto de modo que ela se relaciona neste sentido com *Hammering* - mas no canto pus um vermelho sobre vermelho. Ela ficou então com a cor do sangue - uma cor relacionada com a natureza. Portanto, uma cor, nessa pintura, está associada a um conceito e outra está muito mais relacionada ao mundo natural. Pus essas cores juntas na mesma pintura.

Uso minhas cores de memória, lembrando coisas que vi. Num certo sentido, elas são muito empíricas. Isto é, vêm do jogo com a cor, com a tinta. Você está jogando com a matéria. Mas a cor que uso não é para manipular o espectador ou causar uma reação específica. Nesse sentido, minhas pinturas não são controladoras. Não tenho nenhum interesse na manipulação psicológica da cor.

*Elas nunca pretendem causar algum impacto no espectador.*

Não. Elas são apenas um reflexo de coisas que vi, coisas que estou sentindo. E a cor realmente responde a um certo tipo de emoção que eu tenho. A cor na *Pintura Cathérine* de 1995 é de grande delicadeza e traz em si uma qualidade estranha - é uma cor extremamente lavada, pálida, como se estivesse esbranquiçada por uma luz. É quase como se a pintura tivesse sido descolorida. A pintura tem uma espécie de monumentalidade, que é muito conceitual. Nesse caso, o que me interessava era a contradição. Levar alguma coisa às conseqüências extremas. Ela é, num certo sentido, da família das pinturas como *Hammering* e *Durango*, mas, do ponto de vista emocional, é o oposto, porque a cor é muito incerta.

*O que você quer dizer por cor incerta?*

Bem, a cor é tão descorada que poderia se tornar cinza ou simplesmente branca; e move-se nessa direção, tem essa implicação. Mas traz em si vestígios de cor muito forte. É como se a cor estivesse desbotando, mas ainda não completamente. Há uma extrema perda de cor, mas ao mesmo tempo há cor suficiente nela para fazer acontecer algo que se poderia descrever como colorido. Mas é muito difícil dizer o que é.

A incerteza de uma cor desestabiliza uma composição. Ela torna a composição bastante diferente de como funciona em *Hammering*, que é uma pintura muito mais segura, muito mais primária. Eu não teria, por exemplo, feito a *Cathérine* de 1995 antes de fazer *Hammering*, porque *Hammering* é quase preto-e-branca. Esta é uma pintura que deveria ter sido feita antes. As primeiras coisas que eu faço às vezes são preto-e-brancas; e as seguintes em geral são mais coloridas.

*Qual é a sua cor favorita?*

É o amarelo - a cor da loucura, do ciúme e do sexo.

*Do sexo?*

Havia uma expressão que era assim: estou amarelo de curiosidade. Em certo ponto, a psicologia associava a cor amarela ao sexo. Mas eu acho que é a cor da loucura. Há muito amarelo nas pinturas de Van Gogh - e eu uso muito amarelo.

*O que você diz do modo como trata a passagem entre uma cor e a seguinte?*

Esta é uma questão muito interessante. Quando eu faço uma superfície, também estou fazendo uma estrutura. Um dos únicos pintores em quem consigo pensar que de fato tem a capacidade de fazer a superfície e uma forma

ao mesmo tempo é Georg Baselitz, e por essa razão considero-o um pintor maravilhoso. Ele consegue fazer uma forma e ao mesmo tempo a superfície. Não há diferença. Isso é realmente um elemento de um estilo altamente desenvolvido, onde os dois são completamente...

*... coincidentes.*

Completamente juntos. Quando estou pintando, sobreponho inúmeras camadas e pode acontecer que eu comece uma pintura verde e acabe pintando-a de preto-e-branco, com o verde de alguma forma influenciando o que você está vendo. O verde informa o tremor nas margens, entre as cores. Então, o que se vê é talvez uma pintura preto e branca, mas o que se sente é uma pintura verde. De modo que a experiência torna-se extremamente complexa. E essa é a minha intenção. É o tremor entre as coisas que a sobreposição da cor pode obter. De modo que rastros do que foi deixado na extremidade ou do que está por baixo possam ser sentidos, mas talvez não vistos. É a diferença entre sentir algo e conhecer algo. Em meu trabalho essa tensão é fundamental, porque as pinturas são bastante intencionais no modo como são pintadas. Possuem um enorme grau de certeza. Mas o modo como são pintadas e o modo como as áreas são reunidas têm tudo a ver com a incerteza - ou com a complexidade emocional, ou com a dimensionalidade. Assim, não pretendo fazer algo que seja apenas amarelo. Se é amarelo, é amarelo. Mas é o último estágio numa história. E a história pode ter envolvido muitas outras cores. De modo que as extremidades entre as coisas são cheias da história da maneira de fazer as pinturas. Neste sentido, são um pouco arqueológicas. Têm sua própria história e seu próprio senso do tempo real. Mesmo na década de 1970, quando eu estava fazendo pinturas com grades superpostas, fiz uma série de pinturas chamada *Overlay (Revestimento)* - foi quando eu estava terminando o curso de arte. O fascínio pelo mistério estava lá desde o começo. O fascínio por não ser capaz de ver tudo, não ter todas as informações disponíveis.

*Mas assim mesmo você dá ao espectador a possibilidade de fazer o papel de arqueólogo se ele quiser.*

Exato. De modo que a pintura possa ser sentida de várias maneiras diferentes que, obviamente, acabam sendo influenciadas pelo local onde se encontram e a hora do dia em que são observadas. Se você as vê de manhã, é uma coisa; de tarde, é outra. Cathy e eu fomos tantas vezes ao México, e íamos aos sítios arqueológicos porque tenho muito interesse na arquitetura maia. Lembro-me de uma vez em que fomos a Uxmal. Levantávamo-nos de manhã para ver o sol nascer, brincando com as formas, porque a arquitetura maia baseia-se enormemente em como o sol joga com a forma: os maias adoravam o Sol. E isso tem um efeito enorme sobre as formas que eles faziam e o modo como elas projetam sombras e como a pedra pode ser rosa e azul. Depois íamos

a outro lugar para ler, ou fazer qualquer outra coisa, e voltávamos no pôr-do-sol, quando tudo estava imerso em uma luz vermelho-sangue e as sombras estavam muito mais definidas e, então, era uma experiência completamente diferente. É importante ver os templos nessas duas condições para ter a experiência de como as pessoas que viviam nas redondezas sentiam o sol. Pois o sol tornava a arquitetura bastante cinética.

Acho que no meu trabalho ocorre muito desse tipo de coisa. Veja, é amarelo, mas é um tipo particular de amarelo e muito parecido com outro amarelo, mas não exatamente o mesmo. E acho que usando as formas no sentido de “isto é uma faixa?”, “é uma lista?”, “é uma linha?”, “é uma barra?”, “é um bloco?”, elas também são formas que fogem às categorias. Muitas pessoas chamaram-nas de faixas, mas também são linhas - as formas têm nomes diversos. E o mesmo vale para as cores - e os espaços entre os blocos ou as faixas ou as linhas são diferentes de pintura para pintura. Às vezes, das camadas de baixo transparece algo mais, e isso tem um impacto realmente grande. E outras vezes aparece pouca coisa, e você tem que entrar na pintura.

*Acho que isso é um dom muito forte de sua pintura. Superficialmente falando, você poderia dizer que há um esquema em suas pinturas e uma espécie de composição ou estrutura, mas se você entra mesmo nelas, se quer lê-las, a questão toda é a luz, a experiência da cor.*

A experiência da cor sem a teoria da cor. Acho que a cor é algo que não pode ser explicado, que conserva o seu mistério...

*E não pode ser medido.*

Exato. Porque ela muda conforme o material, porque é importante saber que é matéria colorida o que você está usando. Não é cor. É tinta.

*Bem, se eu pensar em como o seu trabalho é normalmente exposto nas galerias e museus, é muito raro encontrar a luz natural.*

Há uma pintura agora na galeria Mary Boone, numa sala na parte de trás da galeria que tem uma clarabóia e uma fileira de luzes; esse é realmente o ambiente mais incrível para essa pintura, pois a sala é quadrada. E está sob a luz do dia, com um pequeno reforço de luz artificial, e isso parece uma combinação maravilhosa, porque você tem a influência da luz externa, à qual, por causa da incerteza da cor, as pinturas reagem bem.

Tenho a impressão de que se pode falar da pintura como uma forma de arte redundante - e compreendo isso muito bem, porque, de certa maneira, se você olhar para a história e para a maneira como nossa sociedade se moveu do singular ao produzido em massa e ao tecnológico, a pintura forma uma oposição obstinada e absurda a isso. Mas parece-me que, à medida que o

mundo ficou mais tecnológico, a necessidade humana de mistério e de experiência individualmente autêntica tornou-se mais desesperada. E a pintura, por estar fora do giro da evolução tecnológica, pode lidar com isso.

*Ela está completamente fora.*

Sim, completamente fora. Quase tem a natureza da natureza. E fornece-nos o tipo de experiência que não podemos dominar; nosso problema é que dominamos nosso planeta a tal ponto que não gostamos mais dele. Tornamos nosso planeta cada vez mais confortável e o fizemos curvar-se diante de nossa vontade - a tal ponto, agora, que lamentamos demais. Nosso mundo está, então, cheio de arrependimento. Desmistificamos e violamos o mundo. Não nos restam mais florestas, elas estão desaparecendo a uma velocidade aterradora, estamos matando toda a vida selvagem; portanto perdemos nossa relação com o mundo como um lugar sagrado, e isso tem uma influência enorme sobre o que faço.

Antes, queríamos falar sobre o tríptico, acho que este é o momento certo para trazer de volta esse assunto. Fiz trípticos - mas que não operam do mesmo modo que um tríptico religioso. Na *Maestà* de Duccio, só para dar um exemplo, o painel central é o centro do palco - ele domina o tríptico de modo que é para a figura da Madonna que o olhar se dirige. Acho que seria muito interessante pôr a Madonna em um dos painéis laterais: ela ficaria rebaixada e teríamos um verdadeiro tríptico anarquista democrático. Os painéis laterais são usados para flanquear e contextualizar o painel central. Assim o conjunto funciona como uma verdadeira pirâmide, conduzindo a um único ponto. Isso porque a filosofia é fundamentalmente autoritária. Eu uso bastante os trípticos em meu trabalho. Isso remete à idéia do sagrado, mas tirando a hierarquia, porque em meu trabalho o painel central é quase sempre usado como transição entre os painéis laterais. Em outras palavras, a pirâmide é achatada, psicologicamente. De modo que o painel central, de certa maneira, só facilita o movimento para frente e para trás entre os painéis da esquerda e da direita. Fiz recentemente uma pintura em Londres chamada *To be with* (*Estar com*); tenho a tendência de fazer trípticos com títulos de três palavras, como *Heart of Darkness* (*Coração das trevas*), *To be with*. Fiz uma outra pintura, que expus em Zurique, chamada *Between Figures* (*Entre figuras*) e eu deveria ter quebrado a palavra "between" em "be-tween", mas concluí que tinha o ritmo quase de três palavras. O painel central dessa pintura é horizontal, fluindo da esquerda para a direita, tornando possível mover-se de um lado para outro, e os dois painéis laterais são de aço e contêm telas encaixadas, que eu enxergo como figuras. O painel central é um campo. Assim, tem-se a impressão de uma pintura ou estrutura que é parte da história que tem uma conexão com o sagrado, mas é usada ou reutilizada de uma maneira contemporânea. A questão fundamental em meus trípticos é que não se pode atingir a estase. A pintura está constantemente reconstruindo-se ou refazendo suas relações.

*Acho que esse é o princípio mais importante em sua obra.*

Os meus trípticos tendem a estar em estado de movimento constante - a pessoa que olha a pintura tem que criar sua própria estrutura. Até *Hammering* e *Durango*, que são quase pinturas *all-over*, não o são realmente, porque o painel central move-se para frente. Por isso ainda são trípticos.

*Você mantém a tensão. Por exemplo, com Hammering você tenta evitar que o observador pense que ela é all-over, conseqüentemente você faz com que ela se abaule.*

Sim, é uma subversão.

*As inserções de telas não parecem formar um tríptico no sentido clássico, mas parecem ter uma função similar.*

Sim. A *Cathérine* de 1987 tem um campo vermelho e amarelo que, em certo sentido, relaciona-se com uma tradição de certeza. Como estratégia pictórica, ela é cheia de certeza. Mas é perfurada ou violada - e ainda assim temos três coisas, mas as informações são rearranjadas. Então, o que poderia de fato ter sido o campo dominante é também colocado na posição secundária, ou na posição de uma moldura. Há muitas relações de poder em minhas pinturas. Bem, o poder é algo que sempre deve ser redefinido. Acho que minhas pinturas colocam essa questão constantemente: o que é o poder e o que é dominante.

*Às vezes elas são centrípetas, às vezes centrífugas.*

Exatamente. E é por isso que penso que os defensores, digamos, do neo-conceitualismo teriam bastante dificuldade com meu trabalho, porque ele não é didático. E, na realidade, ele trata da destruição do didático - fazendo tudo tão flexível. Minhas pinturas se movem exatamente na direção oposta a uma tendência contemporânea muito forte, que é de definir. Oferecem uma outra possibilidade e é a possibilidade que talvez exista ou pode existir na arte e raramente existe no mundo que construímos. Porque estamos sempre tentando eliminar a ambigüidade de nosso mundo - sendo cada vez mais burocráticos. Ao passo que o que faço é criar situações que, nesse aspecto, sejam muito abertas.

*Quanto a Hammering, há partes do trabalho que às vezes parecem abrir-se e escorrer, de modo que por um momento temos a impressão de que elas caem e desaparecem, mas no momento seguinte tudo se consolida novamente. Então, acho que ela também significa, colocando-a no nível da vida real, que a fraqueza pode nos dar força - é novamente dialético. O conteúdo e a forma coincidem.*

Algumas pessoas acham minhas pinturas intimidantes.

*Talvez, à primeira vista, algumas delas o sejam. Mas se você entrar...*

Se você usar as pinturas, elas não são. Porque elas se desagregam.

*E se recompõem ao mesmo tempo.*

Elas estão prestes a se desagregar, apesar de se basearem em um conceito claro, em termos de desenho. Há muitos elementos nas pinturas que estão prestes a se desagregar ou a tornar-se frágeis. Gosto também que elas sejam penduradas a uma altura baixa, porque não quero que sejam algo que precisemos olhar de baixo para cima. Não pretendo que sejam uma demonstração de poder. Elas questionam as relações de poder e o mistério disso.

*E por essa razão, naturalmente, elas têm que usar um certo vocabulário que fala de poder. E isso poderia ser mal-entendido por algumas pessoas, que o interpretam como uma demonstração de poder, que, na realidade, não é.*

É o oposto. Mas se eu não tivesse um conceito tão forte, não seria capaz de encarar tanta incerteza. Não haveria tensão.

*Certo. Então é fundamental como uma moldura.*

Sim, é uma moldura. Essa é uma das razões pelas quais tenho tanto interesse na noção da janela. Porque a janela é algo que inventamos para enquadrar o mundo externo, o mundo que olhamos. Inventamos a janela como uma maneira de estar numa situação e fazer a experiência de outra situação, o que é uma invenção humana fantástica. É realmente parte de nossa inteligência termos conseguido criar algo arquitetonicamente que nos permite ter uma dupla experiência. Como agora: você pode ter a experiência da rua, mas sem precisar sentar-se no meio da rua. Você pode se sentar a esta mesa e tomar uma xícara de café comigo, mas ainda assim podemos ter algum tipo de experiência da rua. Temos portanto uma dupla realidade. Acho que essa é uma das chaves de nosso sucesso.

*Em que sentido?*

Nós podemos ver coisas de mais de uma maneira. E isso, espero, resulta em um tipo de compreensão.

*Espero que sim.*

Bem, também temos uma avidez enorme e estamos em competição uns com os outros, portanto isso também é destrutivo. Isto é, graças a nossas capacidades, temos ao mesmo tempo uma grande oportunidade e corremos um risco enorme. Mas, por outro lado, não fosse por essas tremendas convulsões

no mundo, eu estaria trabalhando em uma fazenda na Irlanda, vivendo numa cabana de barro - com um chão imundo, sentando-me num tronco de árvore. Mas, em vez disso, estamos aqui em Nova Iorque conversando sobre a idéia da janela.

*O que também não é nada mau.*

Bem, eu diria que é infinitamente preferível, mas o progresso sempre nos leva a um ponto de confronto conosco mesmos. E minhas pinturas tratam tanto disso quanto de qualquer outra coisa. Robert Hughes escreveu algo muito interessante sobre a luz em minha pintura, que também está relacionado com a questão da cor. Ele disse que ela era como a luz na pedra - na pedra semi-preciosa. Eu acho essa idéia muito bonita. Essa é a única razão pela qual eu chamei uma de minhas pinturas de *Stone Light*. Não é a luz facilmente acessível, hedonista do Mediterrâneo. É uma luz que tem em si uma grande nobreza, e também um senso de permanência, e essa é realmente uma das características principais do que eu faço. É o desejo de fazer uma luz que tenha permanência.

*Uma luz interior.*

Exato. Uma luz profunda. Não a luz do prazer, embora possa haver muito prazer em encontrar essa luz. Mas quando você olha para uma pedra semipreciosa, você sabe que ela tem uma luz em si. É como se a luz fosse mantida por algo que é muito antigo. E, de alguma maneira, há uma relação milagrosa entre a solidez da pedra e a natureza puramente sensorial, fugaz da luz; elementos que se unem nessa relação peculiar.

*Que, novamente, é dialética.*

Sim. Eu diria, então, que sou uma pessoa profundamente dialética...

*É o que parece.*

É o que eu devo ser, porque minha vida tem sido como uma espécie de história irlandesa maluca. Só assim eu poderia ter sobrevivido.

\*Originalmente publicado em ECCHER, Danilo (org.). *Sean Scully*. Milão: Charta, 1996. (Catálogo da exposição de Sean Scully na Galleria d'Arte Moderna di Bologna).