

A pintura que produz o espaço

David Santos

À divergência e ao descentramento perpétuos da diferença correspondem rigorosamente um deslocamento e um disfarce na repetição.

Gilles Deleuze

Ao refletir sobre “Sfumato” – o projeto pictórico elaborado por Rui Macedo para a Tabacalera, em Madrid –, um pintor e uma célebre série dos seus trabalhos assaltaram desde logo o meu pensamento. Esse pintor é o norte-americano Jasper Johns. A série ficou conhecida por “Targets”¹, produzida entre 1955 e 1961. A analogia nasceu por neles ser possível identificar um desafio comum, a objectualização da pintura mimética na sua aliança concreta com o espaço. Na verdade, assim como reconhecemos a aptidão para o real inscrita nos trabalhos de pintura de Rui Macedo, não esquecendo que os mesmos são quase sempre objetos autónomos postos em diálogo com o seu ambiente, quando contemplamos um “target” de Jasper Johns também não chegamos a confundir-lo com um verdadeiro *target*, apesar da sua surpreendente semelhança multidimensional com o referente. E isso acontece justamente porque a sua visualidade denuncia ainda alguns aspetos essenciais da técnica da pintura, como a passagem do pincel ou a materialidade da superfície alterada nesse processo, confirmando ao observador, para lá do carácter difuso que a sua imagem de ilusão realiza, estar afinal perante uma pintura. Porém, estar perante uma pintura pressupõe a concentração contemplativa do observador no reconhecimento do que aí é representado ou manifesto. Só quando o que se representa se confunde com o que é representado, não com a ideia mas com o próprio objeto, se produz uma mudança no efeito da *mimesis* pictórica, em particular o estatuto da percepção humana na compreensão do real, isto é, não apenas da sua imagem como da sua expressão matérica e tridimensional. Esse é o contributo primeiro da série “Target”, de que Rui Macedo é, em certa medida, herdeiro direto.

Devemos então começar por reconhecer que, se Jasper Johns trouxe os *targets* para o domínio da arte, não se tratou apenas da introdução de uma nova temática que a pintura desconhecía. Não obstante a novidade do tema, muito mais se revelava nessa particularíssima proposta pictórica e uma atenta observação confirma ainda hoje a

¹ “Targets” (1955-1961), a longa série pictórica produzida por Jasper Johns na segunda metade dos anos 1950 e que apresenta variantes estéticas e objetuais significativas, desde as peças mais intrigantes, sintomaticamente intituladas “Target with four faces” (1955) ao “Green Target” (1955) - o primeiro trabalho de Jasper Johns com esse motivo – “White Target” (1958), “Gray Target” (1958) e “Black Target” (1959), todos feitos em encáustica. Há também um “Target” (Alvo) feito de uma argila metálica maleável chamada *Sculp-metal*, bem como numerosas impressões e desenhos, para não mencionar várias pinturas de pequena escala.

amplitude conceptual que o seu gesto produziu no contexto da arte contemporânea. Repare-se que na pintura de Johns, não se observando nunca um conjunto de *targets* reais, não temos meras representações desse referente, pois a sua proposta de ilusionismo confunde-se, até certo ponto, com um verdadeiro *target*, nomeadamente na planaridade circular enquadrada pela verticalidade do retângulo que a incorpora e na objetualidade projetada pelas proporções da própria tela, em parte semelhantes às de certos *targets* ligados ao exercício de tiro, produzidos nos anos 1950 e 1960, nos EUA. Por isso, e apesar de o observador concluir rapidamente não ver aí um *target* real, mas uma pintura, pressente também que nunca a pintura de um *target* assombrou tanto o seu objeto concreto. Ela é uma pintura, mas é quase, ao mesmo tempo, o objeto representado no efeito pictórico, e é essa extrema proximidade entre a pintura e o seu referente que a torna magnética, inovadora e, assim, inconfundível. Nesse processo de aproximação-fusão, não se trata apenas de representar com fidelidade o real, mas com ele se confundir, não apenas pela qualidade da representação mimética, mas fundamentalmente pela semelhança das medidas ou dimensão da sua objetualidade específica, concreta.

Ora, a pintura de Rui Macedo participa deliberadamente desta fusão partilhada, isto é, realiza também ela, em particular, neste caso, no espaço expositivo da Tabacalera, uma aproximação radical entre o real e a sua ilusão pictórica, desenvolvendo um jogo extraordinário entre a pintura e o espaço arquitetónico onde esta se afirma e dissimula. De outro modo, a similitude com os “targets” de Johns reside ainda na assunção que o artista português faz das medidas exatas das paredes, dos painéis de azulejos, das portas ou das janelas que representa em termos pictóricos e que são sempre, em toda a sua persistente exatidão, as mesmas das superfícies ou dos formatos que recebem a pintura. Ou seja, as pinturas que aí aparecem apresentam não apenas a ilusão do espaço da arquitetura, como tomam o seu lugar, ocultando-o por vezes, no cumprimento das medidas milimétricas de certos aparatos parietais. E mesmo se não evita, ou antes confirma, pela via da expressão inevitável das técnicas dessa disciplina, que a pintura constitui o curto-circuito do seu trabalho artístico, Rui Macedo reafirma-a essencialmente na relação de simulacro que consegue estabelecer com a ordem espacial da sua manifestação. Será, por isso, um jogo de pertinência e afirmação “instalativa”, pois esta pintura só existe, pelo menos na sua plenitude, no espaço com o qual dialoga, produzindo assim, na sua expressão *site-specific*, o desafio de uma espécie de reconhecimento e dissentimento dos lugares, tanto da pintura como da arquitectura, entre valores e significados que se mesclam e confundem a partir da ordem do visível, mas igualmente ao nível da experiência física e da sua expressão fenoménica. É como se Rui Macedo quisesse propor, com a sua pintura ilusionista mas de exatidão métrica, as condições de reequação percecional do próprio espaço arquitetónico, isto é, da sua tridimensionalidade. Desse modo, a pintura estabelece, a partir do seu método essencial de representação, uma nova relação com o espaço, onde o corpo e a sua plural sensorialidade são chamados a intervir de modo específico, sugerindo uma leitura do todo tridimensional que, apesar disso, mantém a dependência, agora pervertida na sua concentração ou visualidade autónoma, da própria visão e dos seus efeitos de sedução *trompe l’oeil*. Acontece que essa sedução visual, a armadilha que nos cativa e prende a

atenção, produz a possibilidade de identificação de uma nova espacialidade, na qual o real é ocultado, literalmente, pela superfície da pintura que reproduz as características e os acidentes desse real. Pictorializado na métrica exata de uma visualidade apenas reproduzida, esse é um real que se impõe como gradação, em tom baixo, quase “sfumato”, sem sabermos ou podermos confirmar se aquilo que se representa, apondo-se ainda como ocultação real, é fiel a esse real verdadeiramente substituído pelo efeito pictórico desse modo apresentado.

Não renunciando aos pressupostos ditados pelo espaço arquitetónico, Rui Macedo procura lidar aqui com o desafio imposto pela idiossincrasia das galerias da Tabacalera, com os condicionalismos das suas “pré-existências” estruturais, cromáticas, formais, de significado e memória, associadas à anterior funcionalidade industrial de uma empresa produtora de tabaco. Essa consideração dos significados espaciais pré-existent manifesta-se desde logo na medida em que o artista não realizou objetos autónomos que produzissem indiferença relativamente ao espaço, antes procurou responder à densidade afirmativa dessa condição com a proposta de um conjunto de pinturas que mascaram, mas certificam ao mesmo tempo, uma realidade visual que é, antes de mais, física e presencial, verificável no próprio espaço da apresentação pictórica ou da sua instalação. Daí a importância superlativa neste projeto da *mimesis* milimetricamente definida em obediência ao espaço, às suas sugestões e condicionantes, entendidas sempre pelo artista não como limitações, mas como um desafio de superação. Se, tal como afirmei no início, o trabalho pictórico de Rui Macedo remete, de modo quase inequívoco, para uma aptidão do real, ao realizar uma pintura que o mimetiza apenas na medida em que com ele possa ser confundido ou reinterpretado, então nunca como agora o seu propósito pôde ser mais aprofundado, apresentando resultados de transformação percecional e fenomenológica jamais identificados. Se, em exposições como “A New Perspective on Alexander M. Collection” (2018), na Galeria Municipal de Loures; “(In)dispensável. A Pintura que Inquieta a Coleção do Museu” (2019), realizada para o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, em Lisboa, ou, alguns anos antes, “Mnemosyne”, no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, em 2013; “Un cuerpo extraño”, no Museu Nacional de Artes Decorativas de Madrid, também em 2013, assim como “Caleidoscópico”, um projeto de intervenção realizado no Museu Nacional Grão Vasco, em Viseu, ainda em 2013, entre muitos outros realizados na última década, podíamos concluir sobre os produtivos efeitos de diálogo com as coleções ou o espaço hipercodificado do museu ou da galeria de arte, nomeadamente com a sua identidade legitimadora, mais ou menos hierarquizada e definidora do campo da arte, agora é sobretudo um antigo espaço industrial – mesmo se rerepresentado como espaço expositivo contemporâneo, que pouca ou nenhuma transformação sofreu relativamente à sua condição original – a receber a instalação dessas pinturas propositadamente realizadas para enfrentar e reequacionar o ambiente selecionado para a intervenção artística. Rui Macedo articula desta vez uma pintura realista, ou de expressão em parte ainda naturalista, que simula, reconstrói e, nesse mesmo processo, reinventa as particularidades do desgaste físico desse espaço, recorrendo ao “sfumato”, ou melhor, a uma interpretação individual dessa técnica de simulação verista que, neste caso particular, “confere”, a partir de uma suave gradação tonal, *patine* pictórica às imagens

recentemente produzidas como instalação temporária para esse espaço específico. O objetivo de comunicação inerente a este projeto pictórico releva assim de uma necessidade de fusão com o campo da arquitetura, que não apenas o recebe como o determina, ao ponto de todas essas pinturas originalmente realizadas para repercutirem o espaço, interferindo ao mesmo tempo com o lugar de exposição, serem elas próprias objetos de integração e reflexo, inventando pequenas ou mais subtis perturbações sobre o nível ou o sentido do seu reconhecimento, ao traduzir uma leitura desse espaço que confirma precisar, paradoxalmente, da experiência pictórica para se afirmar enquanto área tridimensional ou arquitetural. Por exemplo, aos vazios deixados pelo desgaste das paredes, afetadas por vidros ou azulejos partidos, portas retiradas, lajes ou soalho destruído, o artista adiciona complementos de visualidade pictórica que simulam os materiais, os objetos danificados, esquecidos, retirados ou desaparecidos. Nesse processo de reconstituição criativa onde o imaginário também colabora, e se considerarmos, como John Berger, que ao longo da história, desde o século XV, “a pintura a óleo foi um meio especialmente desenvolvido para ilustrar na tela a textura física e a tangibilidade das coisas”², Rui Macedo opera com ela verdadeiras variações no espaço, ao introduzir “portas” (pictóricas, mas que obedecem à exata medida de uma porta concreta) onde antes apenas havia paredes cegas, ou aplicando janelas basculantes (isto é, a sua pictórica simulação) para reimaginar um espaço que beneficiará desse jogo de simulacros, ajudado pelo efeito de redefinição contemplado no gesto pictórico-objetual que esta pintura de *trompe l’oeil* desenvolve com eficácia, sobretudo ao nível de uma *mimesis* que institui ao mesmo tempo a construção de novas ilusões espaciais, e estas a matemática de uma verdadeira outra experiência, diríamos “simulacral”, uma visão semelhante mas sem realidade confirmada, um fantasma.

Recordemos que, no contexto do pensamento pós-estruturalista francês dos anos 1970 e 1980, Jean Baudrillard aprofundou os efeitos transversais do simulacro na percepção contemporânea e como esta se confunde, cada vez mais, na persistência de um real pré-existente que antes de ser vivido foi já experimentado como representação. Numa sociedade onde as tecnologias da imagem ultrapassam o ritmo do próprio real, aumentando exponencialmente o nível de produção e reprodução desse mesmo real, o simulacro representa, adverte-nos Baudrillard, um poder extraordinário na predefinição daquilo que, mesmo de algum modo ainda ligado ao real original, é já a expressão de uma outra categoria que se impõe ao sujeito, um real feito de sombras, espectros e aparências, dispensando por isso qualquer possibilidade de um real efetivo³. Se o conflito entre o real e a sua simulação é um problema filosófico que remonta a Platão e à interpretação da célebre “alegoria da caverna”, ele constitui hoje, com a proliferação dos processos tecnológicos de reprodução digital, um universo novo de invasão e omnipresença inelutáveis.

Mas mesmo neste contexto, e partindo sempre da similitude pictórica do real, bem como do exercício das suas micro ou peculiares diferenciações críticas, Rui Macedo investe

² Cf. John Berger e Mike Dibb, *Ways of Seeing*, (episódio 4), filme documentário, BBC, 1972.

³ Cf. Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação* (1981), (tradução portuguesa de Maria João Pereira), Lisboa, Relógio D’Água, 1991. E cf. ainda, Jean Baudrillard, *Para Uma Crítica da Economia Política do Signo* (1972), (trad. Portuguesa de Aníbal Alves). Lisboa, Edições 70, 1975.

desde há muito na reinscrição da pintura enquanto efeito de aproximação tangível entre o olhar, o cérebro e o tato, reacendendo assim, de modo inesperado mas ativo, o lugar, o estatuto da *mimesis* na prática artística contemporânea. A este propósito, devemos lembrar a tese essencial de Gilles Deleuze em “Diferença e Repetição”, convocar a identidade complexa da aparência no real, enquanto “instância que estabelece a diferença entre o originário e o derivado” ou “a distinção entre o mesmo e o idêntico”⁴. A pintura que a Tabacalera agora apresenta ajuda-nos a compreender o valor e a polivalência dessa ambiguidade de sentido na imagem do pensamento, ao assumir na pictorialidade do espaço as circunstâncias ou o contributo da diferença para esse jogo de semelhanças, cuja perceção refletirá igualmente uma atmosfera de equivalências difusas, tal como a expressão do nosso tempo, desta nossa atualidade traduzida ou ocupada por sombras tecnologizadas. Neste sentido, o trabalho de Rui Macedo parece afirmar a diferença e a sua manifestação, entre o “sfumato” e o objeto real, recorrendo à natureza obsessiva da repetição comparativa que o exercício verista sempre exige. Todavia, e tal como defende Deleuze, “a repetição é uma conduta necessária e fundada apenas em relação ao que não pode ser substituído. Como conduta e como ponto de vista, a repetição diz respeito a uma singularidade não permutável, insubstituível. Os reflexos, os ecos, os duplos, as almas não são do domínio da semelhança ou da equivalência; e assim como não há substituição possível entre os verdadeiros gémeos, também não há possibilidade de se trocar a alma. Se a troca é o critério da generalidade, o roubo e o dom são os critérios da repetição”⁵. Assim, a repetição será sempre uma duplicação “ilegal”, porque apropriada do original, mas que dá substância a uma espécie de “cópia” que é já um outro “original”, através do exercício de uma nova diferenciação operativa, como podemos observar no trabalho de pintura do artista português. Essa nova substância é por ele traduzida enquanto *mimesis* aplicada, uma espécie de pintura para o espaço, e no espaço afirmada, preparada para um real total, do qual se ausentou, pelo efeito do tempo longo, a sua própria imagem. Daí nasce, na verdade, o simulacro desta pintura, mas igualmente, podemos-lo afirmar, de todas as pinturas guardadas nas pinacotecas deste mundo, pois o passado da pintura representa, de modo necessário, uma outra forma de preenchimento desses vazios que a humanidade foi encontrando pelo caminho, com ele definindo, a partir das novas imagens, as diferenças que na sua pluralidade ofuscante confirmam, afinal, uma linha de semelhança, partilha e comunidade entre todas as gerações de todas as épocas. Aliás, Deleuze lembra-nos que “o próprio passado é repetição por deficiência e prepara esta outra repetição constituída pela metamorfose do presente. Acontece que o historiador procura correspondências empíricas entre o presente e o passado; mas, por mais rica que seja, esta rede de correspondências históricas só forma repetição por similitude ou analogia. Na verdade, é o passado, como também o presente, que é repetição em si mesmo, de dois modos diferentes que se repetem um no outro. Não há factos de repetição na história, mas a repetição é a condição histórica sob a qual alguma coisa de novo é efetivamente

⁴ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição* (1968), (trad. brasileira de Luiz Orlandi e Roberto Machado – revista para Portugal por Manuel Dias). Prefácio de José Gil, Lisboa, Relógio D’Água, 2000, pp. 35 e 36.

⁵ Op. cit., pp. 41 e 42.

produzida”⁶. Na medida apenas dessa inspiração antecipada ou ativada pela linha do tempo, Deleuze conclui ainda sobre o modo específico como o presente repete o passado: “Não é à reflexão do historiador que se manifesta uma semelhança entre Lutero e São Paulo, entre a Revolução de 1789 e a República Romana, etc., mas é antes de tudo por eles mesmos que os revolucionários são determinados a viver como romanos ressuscitados antes de se tornar capazes da ação que eles começaram por repetir do modo de um passado próprio: logo, em condições tais que eles se identificavam necessariamente com uma figura do passado histórico. A repetição é uma condição da ação antes de ser um conceito da reflexão. Só produzimos alguma coisa de novo com a condição de repetir uma vez do modo que se constitui o passado, e outra no presente da metamorfose. E o que é produzido, o absolutamente novo, é, por sua vez, apenas repetição, a terceira repetição, desta vez por excesso, a repetição do futuro como eterno retorno”⁷. Por isso, tal como postulei uma ligação temporal entre Jasper Johns e Rui Macedo, acentuando um paralelismo nos princípios conceptuais das suas práticas pictóricas, podemos reconhecer como o passado regressa sempre na repetição que se produz pela (micro) diferença que toda e qualquer evocação, enquanto analogia, realiza quando afirmada no tempo presente. Por outro lado, ao realizar a reconciliação estética e espacial entre a sua pintura e as galerias da Tabacalera, em particular o seu passado olvidado, as imagens ou as cores dos materiais perdidos no tempo, com recurso a algumas das técnicas mais ancestrais da pintura verista, Rui Macedo estabeleceu igualmente uma recuperação da própria história da arte e do seu reconhecimento no quadro da instalação artística contemporânea. Uma vez mais, o passado e o presente em diálogo ativo, resultado dos mecanismos subtis criados entre diferenças e repetições, responsáveis afinal por novas ideias, imagens, objetos e significados. Porém, num tempo de simulacros produzidos pela expressão do virtual, Rui Macedo reforça aqui também a importância do recurso à objectualização da imagem (em particular a da pintura), isto é, à sua corporização a partir dessa materialidade concreta que permite uma relação com a imagem, e não apenas como viagem dos sentidos e da mente, como ainda com o nosso corpo, a sua materialidade sensorial e orgânica, a partir da reelaboração espacial que a pintura realiza, ao imiscuir-se no regime de percepção e vivência da própria arquitetura. Para o seu processo de comunicação e sobrevivência, o trabalho de Rui Macedo exige, por isso, uma materialidade, uma superfície traduzida em imagem pictórica enquanto hermenêutica que considera o legado da história da arte e repropõe uma resignificação constante do espaço e das suas imagens (pictóricas, parietais ou híbridas). Ou seja, este dispositivo de instalação não se contenta com a presença de imagens para a moldura ou para a parede da exposição que a pintura verista usualmente determina, antes se projeta na edição do espaço, no jogo fragmentado da sua nova consciencialização, como se essas pequenas interferências, acopladas ao interior físico e objetual da experiência da arquitetura, reorganizassem necessariamente e em simultâneo a tarefa da pintura, na sua comunhão com o poder da tridimensionalidade envolvente do espaço total.

⁶ Idem, p. 170

⁷ Idem. Ibidem.

A estratégia de instalação pictórica que Rui Macedo tem vindo a aprofundar confirma ainda, por outro lado, o sentimento de que vivemos na época do primado interpretativo, seja pela influência e valorização da diferença, mesmo quando reapresentada no estertor da semelhança ou do simulacro, seja através da expansão de um dos princípios fundamentais da democracia, isto é, a integração ou consideração progressiva do que se desvia da norma, do que lhe é exterior e passa a integrar, apesar da sua diferenciação, o grande interior onde se produz a esperança do significado e, desse modo, do sentido, da aceitação. Em contexto finissecular associado, nessa época, à pós-modernidade, Gianni Vattimo falava, como eco de Nietzsche, da afirmação de uma verdade hermenêutica (essa arte da interpretação) que nos conduz hoje – perante a ideia de que não há factos (como verdades) mas apenas interpretações – a uma estonteante viagem, onde o carrossel plural de imagens, conceitos, virtualidades e significados produz a permanente mutação e perspetivação do próprio sujeito. Ou seja, sempre que reinterpretemos os factos, reinterpretemo-nos a nós mesmos enquanto sujeitos⁸.

Também nessa medida, e observando o alcance mais profundo da proposta de Rui Macedo, a arte não será um objeto, um lugar, uma técnica ou uma ideia, mas um limbo indefinido, quase “sfumato”, que sugere apenas, na resignificação interpretativa, o que pode ser considerado arte. Afinal, a arte existe apenas quando perguntamos: isto é arte? E logo depois consideramos... Isto pode ser arte! Só assim se reescreve a sua história e a nossa própria experiência.

⁸ Cf. Gianni Vattimo, *La Fine della Modernità*, Milão, Garzanti Editori, 1985.