

RUI MACEDO  
SFUMATO

## EL OBJETO DE ESTA EXPOSICIÓN NO ES EXACTAMENTE EL VACÍO, SINO MÁS BIEN LO QUE HAY ALREDEDOR O DENTRO<sup>1</sup>.

Begoña Torres González

Rui Macedo vuelve a sorprendernos con esta nueva exposición, desplegada en el espacio de Los Estudios de Tabacalera, con un tema –el *sfumato*, el humo, la invisibilidad– que no está tan alejado de otros que han inspirado sus proyectos en los últimos años, como el que tuvo la ocasión de organizar en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. En todas sus obras el artista portugués hace gala de una sabia combinación de destreza pictórica, un vasto conocimiento del arte clásico y barroco, así como de la cultura artística en general, sin dejar de lado una importante carga conceptual en su trabajo, que siempre gira en torno al tema de la ilusión, la duplicación, el trampantojo, la ocultación de lo real o el engaño, lo efímero; en fin, sobre la deformación intencionada de la realidad que percibimos, que muchas veces oculta haciéndola invisible.

El trampantojo, del francés *trompe-l'oeil*, es una técnica utilizada desde el mundo clásico en pintura, que consigue distorsionar nuestra percepción visual, jugando intencionadamente con la perspectiva y otros elementos ópticos, tendiéndonos una «trampa» para que veamos lo que no es. El pintor se convierte entonces en un ilusionista que busca que el público se pregunte: ¿lo que veo es real o es una mera representación?

Para el lúcido Georges Perec: «La definición de trampantojo es aparentemente simple: es una forma de pintar alguna cosa de forma que parezca que no está pintada, sino que es verdadera; o, si se prefiere, es una pintura que se esfuerza en imitar sin errores a la realidad». Pero luego el escritor, poniendo en duda la realidad, se pregunta: «Aunque lo real ¿Dónde comienza? ¿Dónde acaba? ¿Y cómo se podrá verificar la veracidad transmitida a nuestros sentidos visuales?»

Este es precisamente el nudo gordiano de la cuestión que nuestro artista plantea. Por un lado, parece que no existen diferencias materiales que distingan la obra de Rui de la realidad, puesto que, desde el punto de vista visual, es idéntica a las «cosas reales», al espacio y la arquitectura que le rodea, por lo que llega a ser indiscernible de esta.

Estas 33 pinturas al óleo sobre lienzo crean imágenes de alta resolución, basadas en una óptica de precisión que parece que muestra más allá de lo que allí realmente se muestra. Es un modo de acercamiento a las cosas y al mundo que no altera el orden

objetivo, que se limita a medir, a reconocer formas y volúmenes yuxtaponiéndolos, coleccionándolos, formando conjuntos heteróclitos.

Entendidas menos como una tendencia a la sustitución de la realidad que como una multiplicación de los encuentros y fricciones entre lo material –real y espacial– y lo pictórico –superficial e irreal–, son un mundo donde lo real y lo ilusorio son simultaneidades en continua agitación, donde gana peso el propósito de hacer aparecer lo que desaparecía.

En ellas queda suspendida toda alusión o referencia, ya que el artista hace coincidir la pintura con su construcción misma, entendida en un sentido determinado que a la vez es finito –con unos contornos fijos– e infinito –que se expande, sin contornos– pareciendo, de esta última forma, que han perdido la sustancia que les daba fundamento, la forma que las encerraba.

Este carácter binario o doble es una constante en el trabajo de Rui Macedo: la realidad frente a la ilusión, el ámbito físico y el espiritual, la pura visualidad frente a lo inaprensible, lo natural frente a lo artificial, el original frente a la copia, etc.

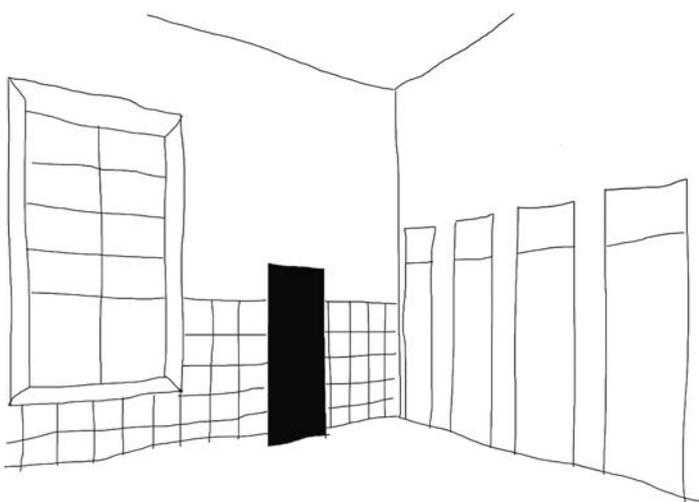
La pintura se crea a través de contornos, formas, colores, pigmentos, volúmenes, perspectiva, luz y sombra; se afirma a través de imágenes; es pura visibilidad, una acción inmediata de ver.

Pero con esta exposición, que por supuesto no deja de gravitar en torno al mundo de la pintura-pintura, que es el ámbito en el que se mueve con gran comodidad nuestro artista, se suscitan un sinfín de elementos ajenos plenamente a la visión en su sentido propio y estricto. A partir de reflejos de apariencias del mundo y del espacio que nos rodea, la mirada nos devuelve a cada instante una percepción filtrada, una imagen ilusoria de la verdad de lo real.

Desde la propia pintura y de las imágenes que esta crea de duplicación de la tozuda realidad, más allá de ella, envolviéndola, desdoblado el espacio entre nuestra percepción inicial, nuestra reflexión y la fantasía que suscita, Rui es capaz de desplegar capas efímeras de representaciones sin límite, que abren espacios subjetivos imprevisibles en los que se entrecruzan el sujeto que mira y el objeto artístico contemplado.

<sup>1</sup> Este título es una cita de George Perec recogida de su libro *Especies de espacios*, aunque, en esta ocasión, hemos sustituido la palabra original, que era libro, por la de exposición.

# SALA 1



Tabacalera (Estudios). Vista parcial de la sala 1  
Proyecto de instalación de la pintura en la sala 1, 2019, diseño digital



Pintura- Vidrio 1, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 78 cm

Esta obra de Rui parece exceder sus propios contornos, creando matices aprehensibles que pertenecen también al mundo de nuestra imaginación, de nuestras percepciones, de los sueños y de los significados ocultos, más que de las formas en apariencia sólida y obvia de la arquitectura y el espacio que representa. En palabras de Henry Maldiney, «lo Real es eso que no esperamos» y por eso, en este punto, la obra de Rui se eleva por encima de la insinuación de copia exacta de la realidad y asume una dimensión más espiritual y poética, como si diera testimonio de lo que era secreto.

Para el ojo más incauto parece solo representación, puro teatro, reproducción engañosa con algo de pantomima y mascarada, algo puramente ilusorio. Pero una mirada más atenta se hace consciente también de un discurso poético, una evocación de elementos que se responden, flotantes sombras que recorren el tiempo de estas melladas paredes, que ahora se han convertido en el escenario preferido de la memoria.

Es verdad que el mundo visible solo se hace real a través de la operación de la mente y que, estas pinturas, dispersas en los antiguos baños que fueron usados por los trabajadores de Tabacalera, no nos golpean con fuerza al entrar. Al principio no reparamos en ellas, sin embargo son un fragmento revelador del mundo, que se aísla y se coagula en el muro, en las grietas, en los desconchones, en el vacío dejado por las baldosas, en el suelo. Para el espectador es un choque súbito ya que, en un principio, recorriendo el espacio y la arquitectura de esta vieja fábrica, no es consciente de que exista ninguna exposición, ninguna obra, puesto que estas surgen de repente, como si estuvieran perdidas en medio del espacio y de las cosas. Es parte de esta escenografía, que se encamina hacia la desaparición, a una reconstrucción o mejor una deconstrucción y una ocultación encubierta en diversas capas que llega a anular lo real, creando interesantes correspondencias entre la materia y la nada.

Un agujero en la pared, una grieta, un movimiento fijado, inmovilizado por la representación, que eterniza la imagen en la inminencia de su fin, como una representación congelada.

Las pinturas de Rui se basan en elementos arquitectónicos ya arruinados y se vuelven objeto de un saber casi arqueológico; cada pintura forma parte de un estrato, de una huella dejada por el tiempo, ya que independiente de su legibilidad y veracidad óptica, de su materialidad, estas obras muestran también imposibilidad, desaparición, destrucción y ruina.

Como si se conformaran conjuntamente con el vacío que generan, responden a una concepción de la temporalidad construida a partir de fragmentos, ruinas y huellas, circundadas por la melancolía, lo que conecta con un cierto «modo de visión alegórico», hablando en términos acuñados por Walter Benjamin.

El resultado es una obra invisible, ya que parece no ser a ella a quien vemos. Muestra una apariencia fugitiva y esquiva, no parece pintura, es decir algo que podemos ver una y otra vez, con detenimiento y en profundidad, en su dimensión táctil, en la solidez del trazo, en el espesor de los pigmentos, en su densidad.

En su sencillo y obstinado estar ahí. Realiza un doble, un espejo, un eco, un reflejo en el cristal, como si Macedo hiciera uso de una magia simpática, juguetona, a través de la que es capaz de atravesar, de rasgar lo real, construyéndolo y destruyéndolo, devolviéndolo a la vida, incluso mientras muere.

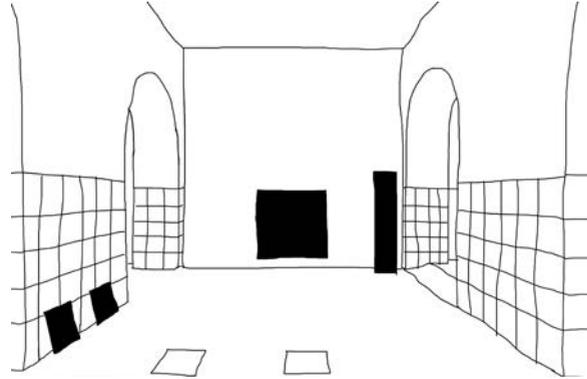
Rui Macedo se ha introducido en el sistema de la representación por semejanza, en el que duplicar es ficcionar una duplicación, generando un territorio confuso, un paisaje inmóvil, una suerte de espejismo que nos fascina y atrapa y que demanda de los espectadores el tomar parte de estos espacios misteriosos y subjetivos entre realidades diferentes que, sin embargo, confluyen.

Parece llegar a cuestionar el estatuto de la propia existencia de lo que nos rodea en Tabacalera, creando un universo de incertidumbre espaciotemporal donde nada es seguro. Es una obra que manifiesta el despliegue y la captura imposible del tiempo y del espacio, como si fuera un reflejo, una dislocación, una calcomanía del mundo.

## SALA 2



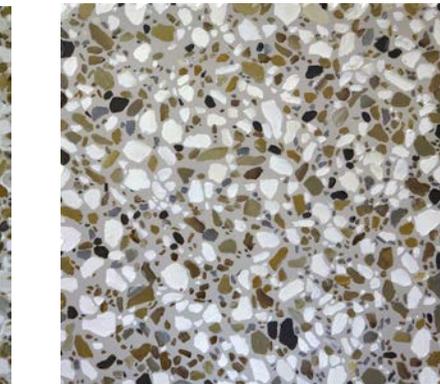
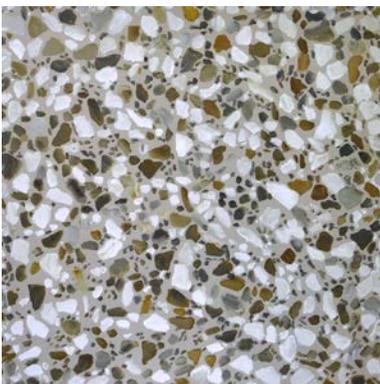
Tabacalera (Estudios). Vista parcial de las salas 2 y 3



Proyecto de instalación de cuatro pinturas en las salas 2 y 3, 2019, diseño digital



Naturaleza-morta, 2019, óleo sobre tabla + marco, 140 x 142 cm



Pintura-Piso 1, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 50 cm  
Pintura-Piso 2, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 50 cm



Pintura-Vidrio 2, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 44 cm

# PINTURA CIRCUNSTANCIAL Y ARTE HERMENÉUTICO. [PRETEXTOS SOBRE LAS TRAMPAS VISUALES DE RUI MACEDO].

Fernando Castro Flórez

## 1. LAS TRAMPAS APROPIADAS

Todos los tramperos disimulan sus trampas; hay que aprender a disimular, camuflando las trampas con todas las artes posibles<sup>1</sup>. Fue Diderot quien calificó el «arte del trampero» de ciencia. El artista tiene algo de cazador de presencias, aunque finalmente sedimente, valga la paradoja, ausencias. Según un ensayo de 1907 de Freud la obsesión es la repetición compulsiva de un ritual que no cumple con su objetivo. No dejamos de sentir en la configuración de la sociedad el temor a estar en contacto con el cuerpo, que es siempre el cuerpo del otro, porque el propio cuerpo es otro en relación al yo interior. «Para que la masa conserve su cohesión –escribió Freud– es preciso que alguna fuerza la mantenga, y ¿qué otra fuerza podría serlo si no Eros, que asegura la unidad y la cohesión de todo lo que existe en el mundo?». Las impresiones inquietantes de ciertos procesos del arte contemporáneo tienen algo de trampas visuales, que funcionan como espejos deformantes, sedimentos en los que la identidad está alterada, pieles (materializaciones de la idea de Perniola del sujeto como una «vestidura extraña») que friccionan contra la superficie artística para transmitir un tono sombrío. Rui Macedo ha sido calificado como un «fingidor»<sup>2</sup>, ese destino que Fernando Pessoa estableciera para el poeta, un lúdico artista que enmarca y desenmarca las «ilusiones estéticas», acude a la cita y es capaz de ofrecer nuevos sentidos en sus lecturas de los museos por medio de «singulares apropiaciones»<sup>3</sup>.

## 2. CUANDO NO PASA NADA

No cabe duda de que Arthur C. Danto, el maestro que busca obsesivamente las diferencias, cae en bastantes de sus textos en el simbolismo banal, tal vez habría sido más lúcido que retomara la frase con la que abre el texto sobre la botella de Coca-Cola expresionista abstracta: «A veces, como Sherlock Holmes, reconoció, lo más importante que ocurre es nada, como cuando el perro no ladra»<sup>4</sup>. Hace ya décadas que en el arte triunfó el *display*. Hemos asistido a innumerables exposiciones en las que faltaba el ladrido del perro y únicamente eran visibles marcos y pedestales vacíos, contextos tautológicos, guiños de complicidad nihilista. «Todos los procedimientos, procesos y soportes que hasta ahora habían sido estéticamente secundarios, o sea, que habían aportado servicios ontológicos al ser propiamente dicho de la obra de arte, ahora están sobresaliendo. El soporte, el *display*, ocupa

el lugar de los objetos, convirtiéndose en objeto de exhibición. En la actualidad, predominan precisamente los ingenios, las herramientas, los soportes, que antes servían para exponer las obras de arte, es decir su anatomía, su esqueleto»<sup>5</sup>. Lo que ahora se expone, una vez que los objetos se han hecho añicos y hemos asistido a la desintegración de la forma, es el *Gestell*. La estética de Rui Macedo es, sin ningún género de dudas, una meditación sobre el bastidor del arte, trasladando a la pintura ciertas estrategias del conceptual institucional<sup>6</sup>.

## 3. EN EL CENTRO DE LO EPILOGAL

«El mundo como museo, el Estado como administración del museo, los ciudadanos como vigilantes del museo, para que no olvide la omnipresente «protección de instalaciones»: precios de entrada en lugar de impuestos. Ya ahora se puede reconocer cómo se cumplen las funciones de la memoria y la amonestación: se pretende que determinadas instituciones, ruinas o no, sean visitadas. De hecho, porque no hay prácticamente nada para lo que se pudiera fundar una sociedad protectora. Nos ejercitamos protegiendo. Y esto a su vez es tan merecedor de protección que debería ser protegido de cualquier tipo de epílogo (*Natchrede*) que se le intente poner, en especial del difamatorio»<sup>7</sup>. No le faltaba razón a Baudelaire cuando advertía que el gladiador se ha convertido en un viajante de comercio. En medio de la hiperfetichización, estamos incapacitados para abrir la *boite en valise* (duchampiana) y consumir el *display*. La mística del *flâneur* frente a los escaparates, aquella emergencia metamórfica del bazar, encuentra su prolongación patética en el nuevo arte topiario de las así llamadas «grandes superficies»: en vez de arriates, estanterías infinitas; allí donde los ríos del Paraíso confluían en ornamental fuente, surge la caja registradora. Carros y bolsas por doquier, incluso en la obscena actitud del *homeless* transformado, consciente o inconscientemente, en agente deconstrutor de la lógica del consumo, revelando en la logocultura (esa bolsa de El Corte Inglés llena de trapos) una fisura fétida. El sujeto, narcotizado en la cultura de la exposición neurótica, buscando escapar del *reality show* encuentra la teletienda. No es necesario volver a exponer detalladamente el vínculo entre el *ready-made* y los habitantes de Gran Hermano, sendos criaderos de polvo en los que historia y fama, esto es, eternidad de lo visible y mediación vertiginosa, funcionan como sinónimos<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> «El camuflaje de una trampa tiene que engañar a todos los sentidos. Diderot recomienda en su Enciclopedia disimular el olor del hierro, porque los animales experimentados lo asociación a su destrucción» (Frank Schirmacher: *Ego. Las trampas del juego capitalista*, Ed. Ariel, Barcelona, 2014, p. 12).

<sup>2</sup> «Todas estas situações, coleção, pintores, pinturas, são, é claro, o resultado do trabalho autoral de Rui Macedo. Como un fingidor de outrora, por exemplo, um «Pintor que imagina madeira, mármore, etc» («Fingidor»), são utilizados, como indícios explícitos, os recursos da ilusão e da representação em todas as pintura apresentadas, convocando a dúvida perceptiva sobre o que é que é pintado e o que é sugerido, o que é forma e que é substância» (João Paulo Queriroz: «Rui Macedo: o pintor, o fingidor, a coleção e o ladrão dela» en *Rui Macedo. A New Perspective on Alexander M. Collection. Against the Grain*, Galeria Municipal Vieira da Silva, Nacional Museum Machado de Castro, Loures/Coimbra, 2018/2016, p. 30).

<sup>3</sup> «Na preparação para esta exposição, as visitas ao museu e as conversas que delas nasceram foram constantes. Inquirido sobre as razões da sua busca, a resposta explicitou «citações, apropiações, transposições, hibridismos, ampliação da pintura para além do quadro (pintura/janela), dos seus limites físicos, o *parergon*, o fora de campo» (Rui Macedo)» (Emília Ferreira: «A Pintura. Objecto vivo e irrequieto» en *Rui Macedo. (In)dispensável. A pintura que inquieta a Coleccão do Museu*, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 2019, p. 13).

<sup>4</sup> Arthur C. Danto: *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ed. Akal, Madrid, p. 131.

<sup>5</sup> Peter Weibel: «La era de la ausencia» en Claudia Giannetti (ed.): *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*, Ed. L'Angelot, Barcelona, 1997, p. 118.

<sup>6</sup> «En 1972, con motivo de su participación en la Documenta 5, escribe Daniel Buren: «Es cada vez más habitual que el objeto de la exposición no sea la exhibición de obras de arte, sino la exhibición de la exposición como obra de arte» (José María Parreño: «Un cuerpo extraño» en *Rui Macedo. Un cuerpo extraño*, Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, 2013, p. 11).

<sup>7</sup> Hans Blumenberg: «Un futuro» en *La posibilidad de comprenderse*, Ed. Síntesis, Madrid, 2002, pp. 148-149.

<sup>8</sup> Cfr. Jean Baudrillard: «La escritura automática del mundo» en *La ilusión y la desilusión estética*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, pp. 77-90.

#### 4. HETEROTOPÍA MUSEAL

Vivimos en plena glaciación estética o, por emplear términos foucaultianos, nuestra pulsión neovictoriana quiere que se diga todo para completar un proyecto archivístico (presuntamente) radical, pero (estructuralmente) represivo. Mientras se multiplican las exposiciones temporales y los museos sufren la implosión del efecto Beubourg<sup>9</sup>, algunos artistas intentan generar otra clase de espacios, intensivos, procesuales, irreductibles, indisciplinados. Rui Macedo, pintor «heterotópico» (en cierto sentido, borgiano) pinta y «enmarca» cuadros que propiamente exhiben una «transparencia engañosa»<sup>10</sup>; con fino humor desvela las lógicas museales, su estrategia de generar fetiches intemporales, objetos que dejan de serlo para ingresar en la «percepción desinteresada». Especular sobre los museos, en el caso de este artista portugués<sup>11</sup>, supone también introducir en ellos «anomalías».

#### 5. DE LA «LÓGICA» EXPANDIDA

En un entorno de lucha voraz de las imágenes, la pintura, es obvio, tiene que intentar revitalizarse, sin que eso suponga una fetichización del medio elegido. Hay que afrontar tanto los desafíos del despliegue técnico cuanto la crisis del significado<sup>12</sup>. La pintura contemporánea (fractalizada o expandida) cae al precipicio de una «falta de legitimación moderna» (obsoleto el criterio greenbergiano de la «planitud» y la autonomía) y tiene que intentar, a pesar de la saturación icónica, sobrevivir. Se trata de pensar cómo se sigue pintando cuando pasamos tanto tiempo navegando en el espacio virtual, esto es, cuando la ventana perspectiva de la pintura tradicional es sustituida por la «catarata» de ventanas abiertas en la pantalla del ordenador. El retorno de la pintura o su mutación en la década de los noventa está marcado por una serie de perversiones ideológicas en una fase que algunos han llamado poscrítica<sup>13</sup>. Sin duda, algunas modalidades de la práctica de la pintura asumen su condición

híbrida<sup>14</sup>, desplegándose como pintura expandida. En tanto que híbrido (superación pictórica del borde moderno), está en tierra de nadie, sin localización en términos identitarios. Vale decir que no es un lugar de la memoria, sino más bien un no-lugar de los flujos<sup>15</sup> que responde, como lo cibernético, a la *dé-spécification*. En último término lo que nos acoge es la pintura como interfaz<sup>16</sup>. La pintura enmascara el espacio. «Y qué es –pregunta Slavoj Žižek– el arte (el acto de pintar) sino un intento de *déposer*, «establecer» en la pintura esta dimensión traumática, de exorcizarla al externarla en la obra de arte»<sup>17</sup>. La «pintura expandida» como *site specific painting* nos «localiza» en el tiempo desquiciado. Aquel regreso a lo real propuesto por las instalaciones<sup>18</sup> es asumido por la pintura entendida por algunos como un *generic art*<sup>19</sup>; sería importante saber si, en ese lugar reticulado y vorticial, se puede conseguir, a pesar de todo, una distancia y así, devolverle la fuerza y la mirada y la audacia al deseo a través del sentido de lo real.

#### 6. HEGEMONÍAS DEL MARCO

Meditar sobre el marco supone, en cierto sentido, volver a plantear las circunstancias en las que desplegamos nuestras vidas. «Aparte de que los marcos sirven de adorno a los cuadros –leemos en un tratado de arte del siglo XVII–, contribuyen de antemano a su lucimiento. Por eso los marchantes y los coleccionistas prefieren no mostrar sus cuadros si no están enmarcados, a fin de que luzcan más. De ahí que los italianos digan que un buen marco, que ellos denominan *corniche*, es *il ruffiano del quadro*». Poussin, en una célebre carta a Chantelou, reclama un buen marco preferiblemente dorado de oro mate para su cuadro *Los israelitas recogiendo el maná en el desierto* a fin de que «contemplándolo desde cualquier ángulo los rayos del sol sean retenidos y no se esparzan hacia afuera recibiendo la influencia de otros objetos vecinos que viniendo mezclados desordenadamente con las cosas pintadas confundan la vista». El marco era una condición

<sup>9</sup> Cfr. Jean Baudrillard: «El efecto Beubourg» en *Cultura y simulacro*, Ed. Kairós, Barcelona, 1984, pp. 81-105.

<sup>10</sup> Raquel Henriques da Silva se refiere a la heterotopía foucaultiana y a la biblioteca ficcional de Borges en el texto «O Gabinete de Curiosidades de Rui Macedo. Para o estado da questão em 2016» en Rui Macedo. *Cabinet of curiosities/ Timeplay/ In situ: letter of intent*, Centro de Artes e Cultura (Ponte de Sor, 2016)/ Museo Barjola (Gijón, 2014)/ Museu de Arte Contemporânea Niterói (Niterói, 2014), p. 7.

<sup>11</sup> «Las salas de exposiciones y, en algún caso, de museos, se han convertido para él en un objeto de especulación estética» (Javier Barón Thaidigsmann: «Tiempo para el juego, de Rui Macedo» en Rui Macedo. *Cabinet of curiosities/ Playtime/ In situ: letter of intent*, Centro de Artes e Cultura (Ponte de Sor, 2016)/ Museo Barjola (Gijón, 2014)/ Museu de Arte Contemporânea Niterói (Niterói, 2014), p. 11).

<sup>12</sup> «A veces da la impresión de que el problema al que se enfrentan los pintores es la competencia por parte de las nuevas tecnologías, pero pienso cada vez más que con lo que realmente se las tienen que ver es con una crisis de significado» (Barry Schwabsky: «Pintar ahora» en *ExitExpress*, n° 6, Madrid, Octubre del 2004, p. 11).

<sup>13</sup> «La pintura, por tanto, desprovista del contorno que le permitía dibujarse contrastiva y jerárquicamente, pasa de un estado de «limitación» a otro de «i-limitación», en lo que supone de inauguración de una *fase poscrítica*, caracterizada por su condición distendida y expandida» (Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Ángel Hernández-Navarro: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*, Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2004, p. 95).

<sup>14</sup> «Si la noción de híbrido designa aquello que es producto de dos –o más– entidades diferentes o incongruentes, entonces sería recomendable anotar que la singularidad asumida por el término «pintura» se muestra, inmediatamente, como comprometida y carente de validez. La fricción entre estos dos términos es tanto una cuestión de convención como de semántica. El híbrido, por supuesto, es un término abiertamente posmodernista: refiriéndome con ello –aunque resulte conflictivo– a que la pintura es algo que solemos todavía pensar como afín a los preceptos que engrosan las teorías del arte modernista. Mientras que la hibridación encuentra su lugar entre nociones tales como heterogeneidad, intertextualidad y contingencia, la pintura –podría argüir– exige ser pensada en términos de singularidad, especificidad y autonomía» (David Green: «Painting as Aporia» en J. Harris (ed.): *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism*, Liverpool University Press, 2003, p. 81).

<sup>15</sup> Cfr. Marc Augé: *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Madrid, 1993, p. 83.

<sup>16</sup> «[Las interfaces] conectan el mundo real y el mundo virtual, borrando todas las fronteras, forzando a los dos mundos a conmutarse. Objeto, sujeto e imagen derivan, por tanto, los unos de los otros, se interpenetran, se hibridan [...]. El sujeto ya no se mantiene a distancia de la imagen, en el cara a cara dramático de la representación, sino que se sumerge, se desfocaliza, se translocaliza, se expande o se condensa, se proyecta en órbitas, navega en un laberinto de bifurcaciones, de cruzamientos, de contactos, a través de la pared osmótica de las interfaces y las mallas sin fronteras de las interredes. El sujeto interfacial es, en lo sucesivo, más trayecto que sujeto» (Edmond Couchot: *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998, p. 229). Pedro A. Cruz y Miguel Ángel Hernández Navarro han desarrollado una interesante propuesta de la *pintura como interfaz* en: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*, Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2003, pp. 107-109.

<sup>17</sup> Cfr. Jean Baudrillard: «La escritura automática del mundo» en *La ilusión y la desilusión estética*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, pp. 77-90.

Slavoj Žižek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 33.

<sup>18</sup> «La instalación [...] constituye la operación última mediante la que el arte escapa a las evidencias desprovistas de realidad de lo cotidiano (evidencia de las palabras, evidencia de la arquitectura, evidencia de las imágenes...) para convertirlas en su materia prima. Dicho de otra manera, se sitúa en el lugar opuesto no solo a cualquier operación de ficción, sino también a cualquier operación de desciframiento, de elucidación del misterio: es más bien una especie de regreso a lo real (penoso y difícil regreso si nos fijamos en los artificios y en las complejidades de nuestro entorno actual, esta mezcla de ciberespacio y de estereotipos, de palabras obligadas y de fórmulas convenidas)» (Marc Augé: «Del espacio a la mirada: ¿qué es un objeto de arte?» en *Ficciones de fin de siglo*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2001, p. 126).

<sup>19</sup> Cfr. Barry Schwabsky: «Painting in the Interrogative Mode» en AA.VV.: *New Perspectives in Painting*, Phaidon Press, Nueva York, 2003, p. 5.

*sine qua non* para que la obra pudiera ser realmente percibida y admirada. Los procesos del arte moderno y contemporáneo fueron prescindiendo de los marcos de la misma forma que la pintura fue completando otro de sus cíclicos «funerales». Toda instauración del cuadro, cuya esencia es el enmarcado, tiene por correlato la instauración de un enmarcado del mundo –lo que toda ventana materializa–. Todo marco es a la vez marca del mirador y del mirado. El marco es un sistema de exclusión y de captación de atención en lo pertinente: muestra lo esencial evitando mostrar un afuera que perturba toda representación. El marco funciona como el alféizar de una ventana, pero, en realidad, es un «corte ontológico» planteado para separar la imagen de todo lo que es no-imagen, encuadrando y separando, encajando lo que tenemos propiamente que ver. «Resulta extremadamente significativo –apunta Victor I. Stoichita en *La invención del cuadro*– que en el siglo XVI (periodo de eclosión de la intertextualidad y, a la vez, período de obsesión por la «frontera estética»), el marco real fuese considerado como el problema genuino de toda definición de la imagen»<sup>20</sup>. El trampantojo volvía, en cierto sentido, superfluo el marco o, como en el caso de la pintura de Sánchez Cotán, se trataba únicamente de jugar con un vacío enmarcado. «Cuando «la naturaleza» –escribe André Malraux en *El Museo Imaginario*– (la naturaleza ilusionista que descubrieron Italia y Flandes, no el paisaje de rocas bizantinas heredado de los mosaicos, que es a esta naturaleza lo que la Virgen de los iconos es a la del siglo XVI) sustituye alrededor de las escenas sacras de los cuadros a la catedral imaginaria, aparece el marco, pero desaparece la escena sacra. Pues esta había sido creada para unirse, en cuerpo y alma, al lugar sagrado al que pertenecía». Los marcos hacen soñar con la metamorfosis del sentimiento que inspiran las obras de arte y que se aferra en primer lugar a la de su pertenencia. El cuadro como rectángulo transportable y habitualmente de pequeño formato necesita del marco como ornamento añadido o parergon que revela lo esencial. «Un parergon –escribe Derrida– viene contra, al lado y se añade al ergon, el trabajo hecho, al hecho, a la obra pero no se queda al lado, sino que toca y coopera, desde cierta distancia, con el interior de la operación. No simplemente desde fuera ni simplemente desde dentro. Como un accesorio que uno está obligado a aceptar de cabo a rabo»<sup>21</sup>. El marco es la frontera misma del arte, la pantalla que hace de membrana permeable, entre el interior y el exterior. Rui Macedo no cesa en su divertida tarea de poner el marco en cuestión, jugando con los géneros pictóricos<sup>22</sup>.

## 7. CURIOSO CANÍBAL

Las instalaciones metapictóricas de Rui Macedo son en buena medida, fascinantes reelaboraciones de los *cabinets d'amateurs*<sup>23</sup>

como sucede en la muestra, titulada «Cuerpo extraño» que realizó en el Museo de Artes Decorativas de Madrid. Su obra es un híbrido, dispuesta entre pintura e instalación, jugando con *objet trouvé* o planteando enmarcados inverosímiles, cambiando la escala de los pedestales. Macedo introduce anomalías en los museos, nos invita a mirar desde un punto de vista inhabitual. Comentando la intervención de Rui Macedo en la Fundação Millennium BCP, Barry Schwabsky indica que, en cierta medida, se comporta con el patrimonio portugués de la pintura surrealista como si estuviera retomando la antropofagia cultural<sup>24</sup>.

## 8. A VUELTAS CON EL DISPOSITIVO

En el texto *¿Qué es un dispositivo?*, Giorgio Agamben retoma esa noción con la que Foucault caracterizaba un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas... «Brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, estos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos»<sup>25</sup>. Rui Macedo tiene siempre en cuenta esa función estratégica dominante del dispositivo que siempre está inscrito en el juego de poder. En la época en la que el show no es otra cosa que el delirio contaminante del *reality*, cuando el torbellino «viralizante» de las redes convierte lo anecdótico en urgencia irresistible, sufrimos una suerte de epidemia del olvido: todo está en la punta de la lengua, pero no hay modo de recordar cómo se nombra. Tendríamos que recordar que, a la manera mcluhiana, «el medio es el mensaje», cuanto que, por emplear palabras de Gérard Wajcman, «una colección de objetos es algo que se sostiene en el vacío»<sup>26</sup>. El destino de una colección es permanecer incompleta, y el coleccionista termina por estar siempre insatisfecho. Entre la neurosis obsesiva y la histeria, su pulsión hace que ningún objeto colme el sentimiento de falta. Rui Macedo hace lecturas perversas del dispositivo museístico. Tenemos que tener claro que el dispositivo incluye la *episteme*, que, para Foucault, es lo que en determinada sociedad permite distinguir lo que es aceptado como un enunciado científico. Este artista portugués retoma la estética de la *wunderkammer*, ejecuta instalaciones con efecto de «gabinete de curiosidades» como es manifiesto en su magnífica exposición en el Instituto Valenciano de Arte Moderno o en ese trampantojo de puerta abierta hacia un espacio inexistente que generó en la capilla del Museo Barjola en Gijón<sup>27</sup>. «Al enorme crecimiento de dispositivos en nuestra época –apunta Agamben–, le corresponde así una también enorme proliferación de procesos de subjetivación»<sup>28</sup>. Tras la disolución de la autoría posmoderna, y con el despliegue de la escritura deconstructiva (implicada en

<sup>20</sup> Victor I. Stoichita: *La invención del cuadro Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Ed. Serbal, Barcelona, 2000, p. 41.

<sup>21</sup> Jacques Derrida: *La Verité en peinture*, Ed. Flammarion, París, 1978, p. 63.

<sup>22</sup> «Su reflexión sobre los géneros pictóricos arroja también resultados de interés. Sus paisajes nos muestran una particular evolución de las antiguas identificaciones del cuadro como *ventanas* abiertas al mundo, hacia una nueva noción del cuadro como pantalla. En ella asoma una representación diferente, pues incorpora todos los mecanismos de acercamiento extremo a las imágenes mediante el *zoom*, de encuadramiento de unas parcelas concretas, mediante el recorte de la imagen, de la división de la imagen en dos mitades horizontales, que se hacen autónomas, de cambio de los colores hacia otros poco o nada naturalistas, o hacia monocromías, de interferencias que ocupan áreas de la pantalla y limitan la visión figurativa o sugieren que esta aparece en una superficie parcialmente oculta por la otra que se le superpone» (Javier Barón Thaidigsmann: «Tiempo para el juego, de Rui Macedo» en *Rui Macedo. Cabinet of curiosities/ Playtime/ In situ: letter of intent*, Centro de Artes e Cultura (Ponte de Sor, 2016)/ Museo Barjola (Gijón, 2014)/ Museu de Arte Contemporânea Niterói (Niterói, 2014), p. 12).

<sup>23</sup> Cfr. Antonio Bonet Correa: «El esplendor de los símbolos» en *Rui Macedo. Un cuerpo extraño*, Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, 2013, p. 21).

<sup>24</sup> Cfr. Barry Schwabsky: «Painting Beyond Painting» en *Rui Macedo. (Land)scaping Normative Thinking*, Fundação Millennium BCP, 2017, p. 33.

<sup>25</sup> Cit. de Michel Foucault en Giorgio Agamben: *¿Qué es un dispositivo?*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2015, p. 10.

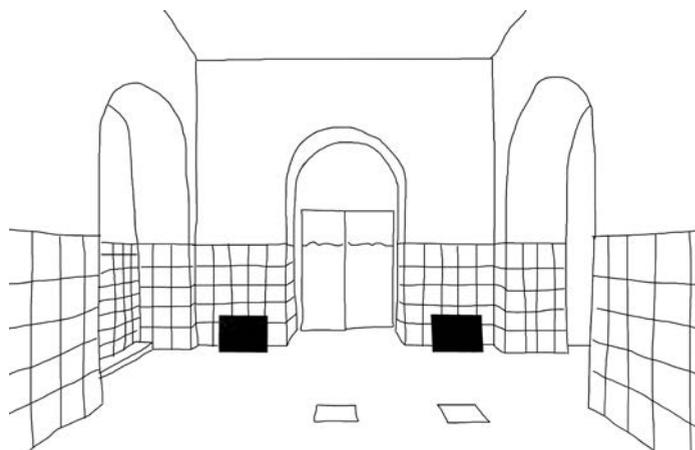
<sup>26</sup> Gérard Wajcman: *La Colección*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2010, p. 53.

<sup>27</sup> Hablando de la exposición que Rui Macedo realizó en el IVAM, José María Parreño, comisario de la misma, medita sobre el motivo de la puerta entreabierta en la pintura: «Ese mirar a través de una puerta fue un lugar común de la pintura holandesa del siglo XVII, hasta el punto de recibir un nombre genérico. Las *doorkijke* constituyen un recurso que naturaliza el formato rectangular del cuadro, excusando ese «recorte» ficticio de la realidad como escena de costumbres. Este es pues el linaje del cuadro de Macedo que comento, un gabinete de aficionado mirando a través de una puerta, cuyos cuadros son contemporáneos. Es decir, una especie de obra cubre del manierismo postmoderno» (José María Parreño: «Una idea a simple vista» en *Rui Macedo. La totalidad imposible*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 2011, p. 21).

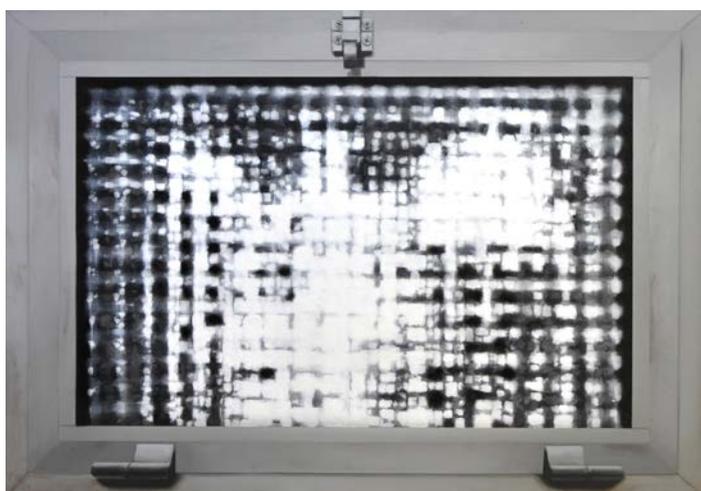
<sup>28</sup> Giorgio Agamben: *¿Qué es un dispositivo?*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2015, p. 24.



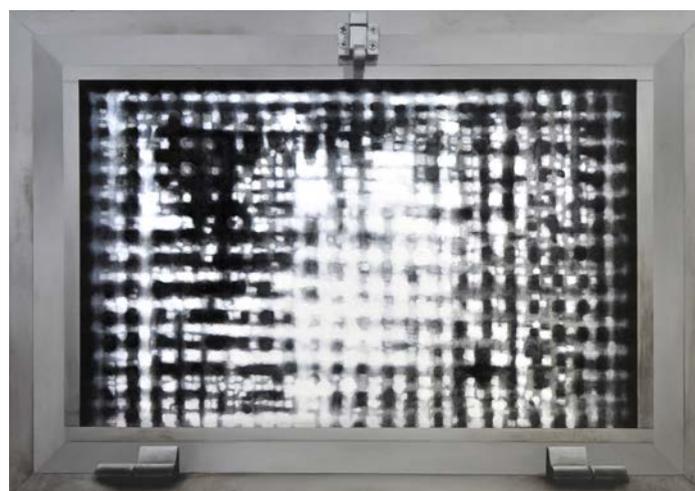
Tabacalera (Estudios). Vista parcial da sala 2



Proyecto de instalación de seis pinturas en la sala 2, 2019, diseño digital



Pintura-Ventana 1, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 70 cm



Pintura-Ventana 2, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 70 cm

la desestabilización de la imposición falo-logo-céntrica), hemos asistido a una problematización de los modelos de subjetividad que suponen siempre un proceso de sometimiento. La poética museográfica de Rui Macedo sintetiza la seducción del *studiolo* con los «transportes» curatoriales de Broodthaers, rematerializa el conceptual lingüístico, más allá de la ortodoxia de Kosuth, manteniendo siempre un fino sentido del humor<sup>29</sup>.

## 9. EN EL BORDE DEL PELIGRO

Algunos creadores son capaces de mantenerse en el peligroso filo que separa lo maravilloso y lo banal, lo excepcional e inesperado y aquello que tenemos a la mano en su particular cotidianeidad. Es precisamente ahí y no en un trascendentalismo huero donde debe surgir lo singular, entrando a fondo en una realidad etimológicamente idiota para conseguir otras intensidades, obras como las de Rui Macedo que me atrevo a llamar magnificentes, en las que el fulgor del placer y la vibración del concepto no tienen que ser antagónicos. Cuando la estrategia fosilizadora ha impuesto lo que Baudrillard denomina «transestética de la banalidad» y las obras son, literalmente, objetos supersticiosos<sup>30</sup> y los procesos creativos semejantes a la elección vertiginosa del *souvenir*, conviene revisar el sentido del arte, como un viaje al encuentro de sí mismo, algo que finalmente viene a ser una línea de resistencia contra la estetización difusa de la espectacularización hegemónica. En el artículo «Estética anestésica» escribe Susan Buck-Morss: «El mundo-imagen es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta imagen-superficie es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura». Tenemos la amarga conciencia de que *the time is out of joint*<sup>31</sup>. A pesar del desastre de nuestro mundo, los artistas sacan literalmente fuerzas de flaqueza, incluso aunque, para ello, tengan que dejar de lado toda (im)postura autoral<sup>32</sup>.

## 10. LA ENFERMEDAD INCURABLE

La obra de Rui Macedo plantea, una y otra vez, la *mise en abyme*<sup>33</sup>, insistiendo también en la desfamiliarización de la percepción cotidiana, esto es, cuestionando el modo habitual de aproximarse al arte. Toda su práctica artística es en realidad una meditación sobre la «circunstancialidad», un modo de subrayar el «enmarcado

artístico». Una anécdota podría servirnos para insistir en esta peculiar hermenéutica de la (meta)pintura. El 12 de enero de 2007, en la estación de metro de L'Enfant Plaza en Washington D.C., Joshua Bell, el violinista mejor pagado del mundo, interpretó durante cuarenta minutos, con su Stradivarius, valorado en tres millones de dólares, la *Chaconne* en D menor de Johann Sebastian Bach. El intérprete estaba de incógnito, vestido con tejanos, camiseta negra y una estrafalaria gorra de béisbol. Del millar de personas largo que registraron las cámaras del vestíbulo a partir de las 7:51, solo cinco se detuvieron a escuchar y durante un brevísimo intervalo. La recaudación fue de treinta y dos dólares con diecisiete centavos. Podríamos entrever aquí un síntoma más de lo extendida que está la enfermedad (artística) del siglo: la *duchampitis*. «El Gran Vendedor de Retretes dijo una vez que la única diferencia entre un retrete de simple loza y un retrete *trouvé* era el lugar de su exposición, que, al margen de este detalle, solo un fontanero avezado notaría la diferencia entre el Bedfordshire JL Mott Iron Works que se expone en la Tate y un urinario común»<sup>34</sup>. La cosa está muy clara, vale añadir: en su perversa turbiedad.

## 11. VELÁZQUEZ EN EL RETROVISOR

Volvemos a pensar en *Las Meninas*, ese cuadro magistralmente «invisible» que invoca la ficción del artista sorprendido por el espectador, como si hubiese sido cazado en el acto. Gongora ve en la tela pictórica «la nada de la imagen», sus cenizas, su tumba, cuando lo que propiamente vemos es una *mise en abyme* metapictórica. Frente a *Las Meninas* de Velázquez estamos invitados a contemplar la pintura como «escenario de producción», representación pura<sup>35</sup>, aunque lo que propiamente se haga visible sea el sombrío revés del cuadro. Ese espacio del cuadro pintándose extiende su sombra hasta el cuadrado negro de Malevitch. «Para que haya cuadrado –señala Gérard Wajcman en *El objeto del siglo*–, no basta pintar un cuadrado negro sobre una pared, todavía se precisa un marco, se precisa que este cuadrado negro quede enmarcado. Agregar en suma un cuadro al cuadrado. Un cuadrado dentro de un cuadrado. Me explico. En verdad, la ecuación pared = cuadro no es del todo rigurosa, habría que decir más bien: un cuadro = una pared, es decir que hace falta una unidad, hace falta que se pueda individuar el objeto: hacer falta un recorte»<sup>36</sup>. Rui Macedo, un artista juega con la ilusión sin ser un renacentista<sup>37</sup>, no tiene ningún miedo a «recortar la pintura», incluso a mostrar los cristales que protegen

<sup>29</sup> «Aprecio especialmente o modo como tem vindo a definir uma espécie de poética museográfica, inventada, com humor distanciado, sobre questões do trabalho corrente nos museus: transportar, emoldurar, pendurar, dispor, legendar, iluminar» (Raquel Henriques da Silva: «A poética museográfica de Rui Macedo» en *Rui Macedo. (Land)s Caping Normative Thinking*, Fundação Millennium BCP, 2017, p. 16).

<sup>30</sup> Cfr. Jean Baudrillard: *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 27.

<sup>31</sup> «Contra-tiempo. *The time is out of joint*. Habla teatral, habla de Hamlet ante el teatro del mundo, de la historia y de la política. La época está fuera de quicio. Todo, empezando por el tiempo, parece desarreglado, injusto o desajustado. El mundo va muy mal, se desgasta a medida que envejece, como dice también el pintor en la apertura de *Timón de Atenas* (tan del gusto de Marx, por cierto)» (Jacques Derrida: *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 91).

<sup>32</sup> «Procuro desestabilizar e, se possível esclarecer, preconceitos e equívocos criados ao longo do século XX como, por exemplo, o do artista que é reconhecido pela marca de «estilo autoral» da sua pintura» (Rui Macedo citado en Emília Ferreira: «A Pintura. Objecto vivo e irrequieto» en *Rui Macedo. (In)dispensável. A pintura que inquieta a Coleção do Museu*, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 2019, p. 15).

<sup>33</sup> «Exposição dentro de uma exposição, *mise en abyme* ela mesma, para usar o conceito cunhado por André Gide, tão presente na obra de Rui Macedo, e que se refere a inscrição de uma narrativa dentro de outra pré-existente, a intervenção do pintor na actual exposição da coleção do museu, *Razões e Emoções*, cria um discurso da inquietação» (Emília Ferreira: «A Pintura. Objecto vivo e irrequieto» en *Rui Macedo. (In)dispensável. A pintura que inquieta a Coleção do Museu*, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 2019, pp. 6-7).

<sup>34</sup> Ignacio Ferrando: *Referencial*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2019, p. 165.

<sup>35</sup> «Quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquella recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta –de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza–. Este sujeto mismo –que es el mismo– ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación» (Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona, 1984, p. 25).

<sup>36</sup> Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 138.

<sup>37</sup> «Eu não me considero um pintor da Renascença, mas o meu trabalho baseia-se em técnicas como a ilusão (trompe l'oeil), os géneros/ os tipos (paisagens, retrato, as vanitas, as naturezas-mortas, as cenas de género...) e importo-me com a luz e a perspectiva, bem como com profundidade e a espacialidade pictóricas» (Rui Macedo en Stephen Farthing: «Não é uma competição, mas uma conversa» en *Rui Macedo. Memorabilia/ Replay/ Artimanhas do escondimento*, Convento dos Capuchos (Caparica)/ Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (Brasília)/ Galeria Amarelongro Arte Contemporânea (Rio de Janeiro), 2014, p. 5).

lo pictórico, rotos, como hizo en su serie del 2017 titulada *A New Perspective on Alexander M. Collection*.

## 12. REENMARCADOS

«El «aura» religiosa del marco del retablo –indica André Malraux en *El Museo Imaginario* –nos hace descubrir el aura novelesca de los marcos profanos. Desde las pequeñas fachadas arquitectónicas del Renacimiento, cuyas pilastras reducen y embellecen el retablo del mismo modo que la pintura de entonces reduce y embellece la fe, pasando por las abrumadoras espirales que ajustan los cuadros al catafalco imaginario que obsesiona a España, hasta la profusión de follajes floridos que parece crear los retratos de las damas de Francia más que adornarlos, el marco desempeña un papel de mediador. Por supuesto adapta al cuadro, siempre confusamente considerado un adorno, a la decoración de palacio y, después, de la vivienda particular: convierte la obra de arte en un objeto de arte»<sup>38</sup>. El marco es un objeto profano que progresivamente dejó de servir para desvelar lo sobrenatural. Desde las pinturas naturalistas de mendigos y picapedreros hasta el impresionismo fue sintiéndose una profunda incomodidad con los marcos. Ortega y Gasset apuntaba que la obra de arte es una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes: «Para que se produzca, es, pues, necesario –escribía en su lúcida *Meditación del marco*– que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital. De la tierra que pisamos a la tierra pintada no podemos transitar paso a paso. Es más: la indecisión de confines entre lo artístico y lo vital perturba nuestro goce estético. De aquí que el cuadro sin marco, al confundir sus límites con los objetos útiles, extraartísticos que le rodean, pierde garbo y sugestión. Hace falta que la pared real concluya de pronto, radicalmente, y que súbitamente, sin titubeo, nos encontremos en el territorio irreal del cuadro. Hace falta un aislador. Esto es el marco»<sup>39</sup>. Conviene recordar que la pasión por los marcos y por el género del «gabinete de aficionado» es contemporánea de la pared en blanco, el muro desnudo, de la Reforma protestante. Zuinglio se preguntaba por qué nos arrodillamos ante una imagen en una iglesia, mientras que en un hostel se come y se juega en presencia de la imagen. Esa cuestión iconoclasta podría prolongarse hasta el hechizo del *ready-made* (un urinario en el que haríamos nuestras necesidades que suscita admiración o pasmo reverente en el pedestal museístico), pero sobre todo cabe postular que la crítica protestante funda, en su dialéctica, la noción moderna de arte. Jugando con el famoso ensayo weberiano sugerimos que la ética (iconoclasta) protestante contribuye al origen del capitalismo (anestético); somos inconscientemente luteranos en cuestiones artísticas, esto es, asumimos la indiferencia simbólica, el arte adiafórico, en una paradoja extrema, nos entusiasma, admiramos a aquellos que han neutralizado (en un proceso de descontextualización) cualquier cosa para generar no tanto un cuestionamiento del dispositivo institucional del arte cuanto para instalarlo en un desinterés pretendidamente subversivo, aunque esté inequívocamente desactivado. Como apuntó André Malraux, en el museo, el crucifijo se convierte en escultura. El urinario *ready-made* no es otra cosa que una materialización de la sugerencia de McLuhan de que el medio es el mensaje o, de nuevo ironizando, el marco es el masaje.

## 13. DOS PASEOS

Podríamos, en honor a Rui Macedo, hacer dos trayectos: uno sería subir al Mont Ventoux, recreando la proeza de Petrarca que

supone el comienzo de la estética occidental del paisaje, que fue el elemento visual de su instalación *Artimanhas do Escondimento*<sup>40</sup> y el otro paseo alternativo sería regresar al Prado a disfrutar contemplando *La galería del archiduque Leopoldo Guillermo, hacia 1647* de David Teniers II.

## 14. INSTALADOS EN EL GABINETE DE AFICIONADO

Rui Macedo retoma la saturación óptica del «gabinete de aficionado» para prestar atención a los elementos delimitadores. «El espacio del gabinete [las primeras colecciones de pinturas] –apunta Víctor I. Stoichita– se opone al mundo, del mismo modo que el cuadro con su marco se opone a todo lo que es un no-cuadro. La función separadora del marco se repite en la conciencia de la colección como un todo, conciencia que actúa como «supermarco». En el interior de este supermarco –el espacio de la colección– propicia una red de relaciones de cuadro a cuadro que llamaré contextuales»<sup>41</sup>. Conviene recordar que esa saturación de imágenes en las galerías de arte, un impresionante «alicatado» en el que las obras están colocadas marco junto a marco, tapizando todas las paredes, es contemporánea de la ausencia de las mismas en los lugares sagrados del protestantismo. Entre el exceso placentero para los eruditos barrocos y la actitud iconoclasta de los protestantes, se produjo el gran impulso de la práctica metaartística de la que el presente (absolutamente paradójico: nomádico en la red social pero extremadamente sedentario o estupefacto ante la viralización de lo catastrófico, sobrepasado por lo urgente y empantanado en naderías) es un inequívoco heredero, aunque lo haga intentando dotarse de «falsos marcos».

## 15. CUANDO HAY QUE DARLE LA VUELTA A UN CUADRO

Zizek afirma que, si la misión del arte anterior al nuestro consistía en colmar el nicho vacante de la cosa sublime, la gran tarea del arte actual –desprovisto de zonas encantadas, de círculos consagrados– se dirige a conservar el espacio abierto, hacer lugar al lugar. «El problema –afirma en el frágil absoluto– ya no es el del *horror vacui*, el de llenar el vacío, sino más bien, el de crear primero el vacío». Estamos literalmente contra la pared vacía. «A nuestro arte de la pintura –escribió Zuccaro– pertenecen no solo la consideración de las cosas pintadas sobre la pared o sobre el lienzo, sino también, la consideración del propio lienzo y de la pared misma, materia de esta forma». En el arte del de nihilo tiene un lugar preminente un cuadro de Cornelius Norbertus Gijsbrechts (realizado hacia 1670-1675) que representa literalmente un cuadro al revés. «El cuadro –recuerda Víctor I. Stoichita– debía ser «expuesto» como simulando. Colocado al nivel mismo del suelo, sin marco, el cuadro tenía que engañar. El aficionado al arte que se le acercase debía sentir el deseo de darle la vuelta para ver lo que el cuadro representaba. Al hacerlo, hallaba solo una tela (real) tensada sobre el bastidor»<sup>42</sup>. El cuadro está literalizado como objeto, una representación enrevesada del revés de la pintura, una imagen que no representa nada y que puede ser todo. Aristóteles señaló en un pasaje de *La Poética* que los sentimientos provocados por la tragedia son más fuertes cuanto más entran en conflicto con la opinión común. El cuadro que nos revela el revés viene a enmarcar la estética de «cualquier cosa», acota y al mismo tiempo expande las paradojas del arte cuestionando la veracidad de lo que nos pasa. Sin duda, Rui Macedo conoce de sobra «el revés (sinistro) de la pintura», entregado obsesivamente a la interrogación de sus límites. Zeuxis y Apeles siguen retándose

<sup>38</sup> André Malraux: *El Museo Imaginario*, Ed. Cátedra, Madrid, 2017, p. 180.

<sup>39</sup> José Ortega y Gasset: «Meditación del marco», en *Espectador III*, 1921, reimpresso en el dossier dedicado a «Los marcos del arte fuera de sí» de *Revista de Occidente*, nº 441, Febrero del 2018, p. 10.

<sup>40</sup> Cfr. Carolina Menezes: «A instalação pictórica de Rui Macedo» en *Rui Macedo. Memorabilia/ Replay/ Artimanhas do escondimento*, Convento dos Capuchos (Caparica)/ Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (Brasília)/ Galeria Amarelonegro Arte Contemporânea (Rio de Janeiro), 2014, p. 1).

<sup>41</sup> Víctor I. Stoichita: *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Ed. Serbal, Barcelona, 2000, p. 109.

<sup>42</sup> Víctor I. Stoichita: *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Ed. Serbal, Barcelona, 2000, p. 264.

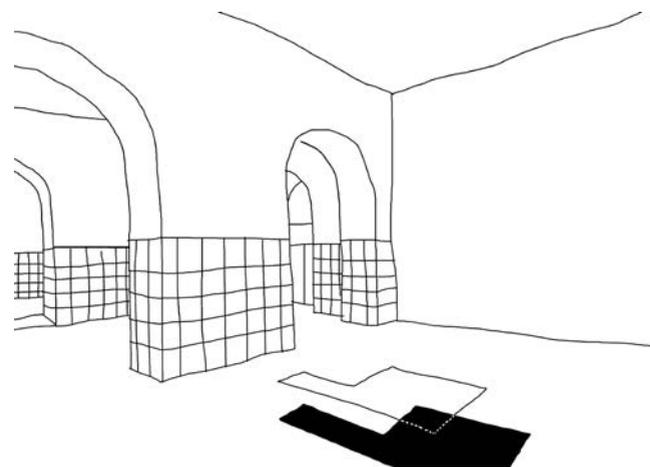
y nosotros no sabemos si es mejor picar las uvas o correr la cortina<sup>43</sup>. Este lúcido y lúdico artista portugués genera, con enorme desenvoltura, trampantojos<sup>44</sup>, simulacros que introducen la incertidumbre en el seno de lo real<sup>45</sup>. Acaso una de las tareas del arte, asumida por Rui Macedo, sea recuperar la extrañeza,

esto es, volver encontrar lo inesperado en la mirada<sup>46</sup>. Este (meta) pintor portugués, hermeneuta de los límites y los dispositivos de la representación, indica que el arte está siempre incompleto<sup>47</sup>. Como este texto.

## SALA 3



Tabacalera (Estudios). Vista parcial da sala 3



Proyecto de instalación de dos pinturas en la sala 3, 2019, diseño digital

<sup>43</sup> «Esto dicen, que competía con Zeuxis. Este trajo las uvas pintadas con tanta verdad, que las aves llegaron a picotear. El otro trajo una cortina tan natural representada, que Zeuxis orgulloso de la adjudicación por las aves, pidió que retirase el telón una vez, para ver la imagen. A continuación, reconociendo su ilusión, admitió la derrota con hidalguía, ya que él había engañado a los pájaros, pero Parrasio había engañado a un artista como Zeuxis» (Cayo Plinio Segundo citado en João Paulo Queriroz: «Rui Macedo: o pintor, o fingidor, a coleção e o ladrão dela» en *Rui Macedo. A New Perspective on Alexander M. Collection. Against the Grain*, Galeria Municipal Vieira da Silva, Nacional Museum Machado de Castro, Loures/Coimbra, 2018/2016, p. 38).

<sup>44</sup> «Rui Macedo is an artist that approaches this complexity through an installation of *trompe-l'oeil* paintings. *Trompe-l'oeil* is that mischievous painting technique where the «eye is deceived» through perspectival illusionism, so that surfaces, objects and recesses seem from specific vantage points to be real, solid, and not painted at all. But it is a deceit as Jacques Lacan pointed out. In Lacan's his much discussed 1964 seminar he touches on the great Classical story, handed down to us by Pliny the Elder, or the contest between the Greek painters Zeuxis and Parrhasius. For Lacan *trompe-l'oeil* is fascinating because it is both a confusion or a masquerade and a mimicry. And importantly it is one that declares the fact it is doing so. It is double edged: a deceit and a proclamation of that deceit» (Daniel Sturgis: «A simplicity set to question» en *Rui Macedo. A New Perspective on Alexander M. Collection. Against the Grain*, Galeria Municipal Vieira da Silva, Nacional Museum Machado de Castro, Loures/Coimbra, 2018/2016, pp. 61-65).

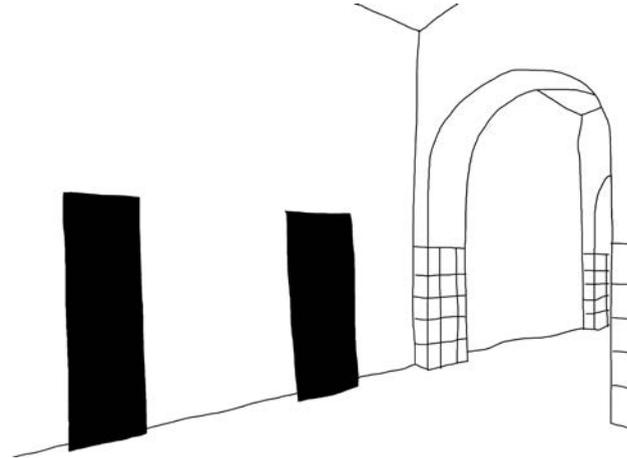
<sup>45</sup> «El gozo del *trompe-l'oeil* radica en una sensación intensa de *déjà vu*, y de *siempre-olvidado*, de una vida anterior al modo de producción del mundo real. El *trompe-l'oeil* nunca pretende confundirse con lo real, sino que produce un simulacro, siendo plenamente consciente del juego y del artificio: mimando la tercera dimensión arroja una sombra de duda sobre la realidad de esa tercera dimensión, mimando y sobrepasando el efecto de realidad, arroja una duda radical sobre el principio de realidad» (Jean Baudrillard: *El trompe-l'oeil*, Ed. Casimiro, Madrid, 2014, p. 32).

<sup>46</sup> José María Parreño señala que la exposición de Rui Macedo en el Museo de Artes Decorativas de Madrid «resulta rara» porque, en buena medida, pone en cuestión «la mirada heredada»: «A poder ver con la extrañeza de la primera vez lo que hemos visto tantas veces y también a abrir la jaula del significado en que hemos encerrado los objetos y dejarles, al menos durante una temporada, vivir a su aire» (José María Parreño: «Un cuerpo extraño» en *Rui Macedo. Un cuerpo extraño*, Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, 2013, p. 12).

<sup>47</sup> «Macedo once told an interviewer, «I believe that, if art has any aim, it is to be incomplete», and this latest work of his illuminates the significance of this observation: The work exists, not to fill space, but to open space, including space for other art, which can thereby be renewed» (Barry Schwabsky: «Painting Beyond Painting» en *Rui Macedo. (Land)s Caping Normative Thinking*, Fundação Millennium BCP, 2017, p. 39).



Pintura-Piso 3, 2019, óleo sobre tabla, 173 x 122 cm + 122 x 50 cm



Tabacalera (Estudios). Vista parcial de las salas 3 y 2  
Proyecto de instalación de dos pinturas en la sala 3 y 2, 2019, diseño digital

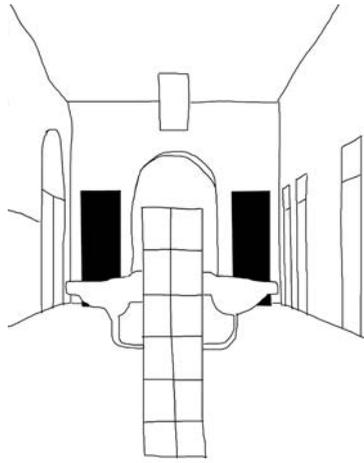


Pintura-Puerta 1, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 78 cm

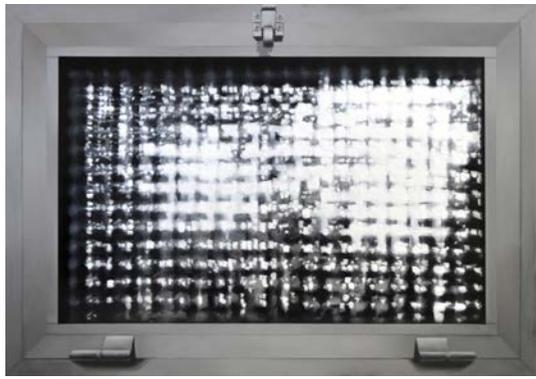


Pintura-Vidrio 3, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 78 cm

# SALA 4



Proyecto de instalación de cuatro pinturas  
en la sala 4, 2019, diseño digital



Pintura-Ventana 3, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 70 cm  
Pintura-Puerta 2, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 78 cm



Pintura-Ventana 4, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 70 cm  
Pintura-Puerta 3, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 78 cm

## EVANESCENTE PERO ACTUANTE: LA PINTURA QUE PRODUCE EL ESPACIO

David Santos

«A la divergencia y el descentramiento perpetuos de la diferencia corresponden estrechamente un desplazamiento y un disfraz en la repetición».

Gilles Deleuze

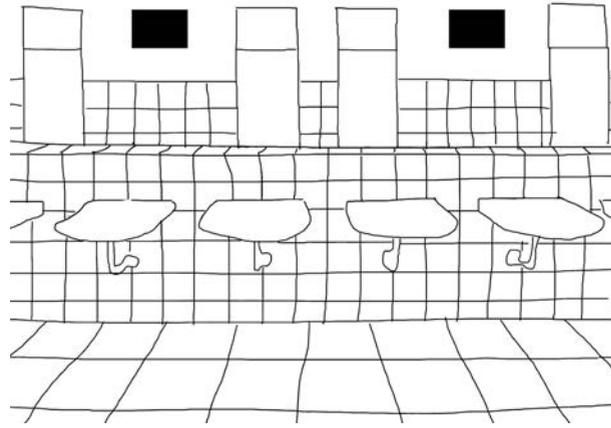
Reflexionando sobre «Sfumato» –el proyecto pictórico elaborado por Rui Macedo para la Tabacalera de Madrid–, un pintor y una célebre serie de sus obras asaltaron mis pensamientos. Ese pintor es el norteamericano Jasper Johns. La serie se conoció como «Targets»<sup>1</sup>, y fue producida entre 1955 y 1961. La analogía nació porque en ellos era posible identificar un reto común: la objetualización de la pintura mimética en su alianza concreta con el espacio. En verdad, así como reconocemos la aptitud para lo real inscrita en las obras pictóricas de Rui Macedo, sin olvidar que son casi siempre objetos autónomos puestos en diálogo con su entorno, cuando contemplamos un «target» de Jasper Johns no llegamos a confundirlo con un verdadero *target*, a pesar de su sorprendente similitud multidimensional con el referente. Y esto ocurre precisamente porque su visualidad denuncia también algunos aspectos esenciales de la técnica de la pintura, como el paso del pincel o la materialidad de la superficie alterada en dicho proceso, confirmando al observador, más allá del carácter difuso que su imagen de ilusión realiza, estar, después de todo, ante una pintura. Sin embargo, estar ante una pintura presupone la concentración contemplativa del observador en el reconocimiento de lo que allí se representa o se manifiesta. Solo cuando lo que se representa se confunde con lo representado, no con la idea sino con el objeto mismo, se produce un cambio en el efecto de la mimesis pictórica, en particular, el estado de la percepción humana en la comprensión de lo real, es decir, no solo de su imagen sino también de su expresión matérica y tridimensional. Esta es la contribución más importante de la serie «Target», de la que Rui Macedo es, en cierta medida, heredero directo.

Debemos empezar entonces por reconocer que, si Jasper Johns introdujo los *targets* en los dominios del arte, no se trató únicamente de introducir una nueva temática que la pintura desconocía. A pesar de la novedad del tema, mucho más se reveló en esta particularísima propuesta pictórica, y una atenta observación confirma todavía hoy la amplitud conceptual que su gesto produjo en el contexto del arte contemporáneo. Cabe señalar que, en la pintura de Johns, al no observarse nunca un conjunto de *targets* reales, no tenemos meras representaciones de este referente, porque su propuesta de ilusionismo se confunde, hasta cierto punto, con un verdadero *target*, particularmente en la circular enmarcada por la verticalidad del rectángulo que la incorpora y en la objetualidad proyectada por las proporciones

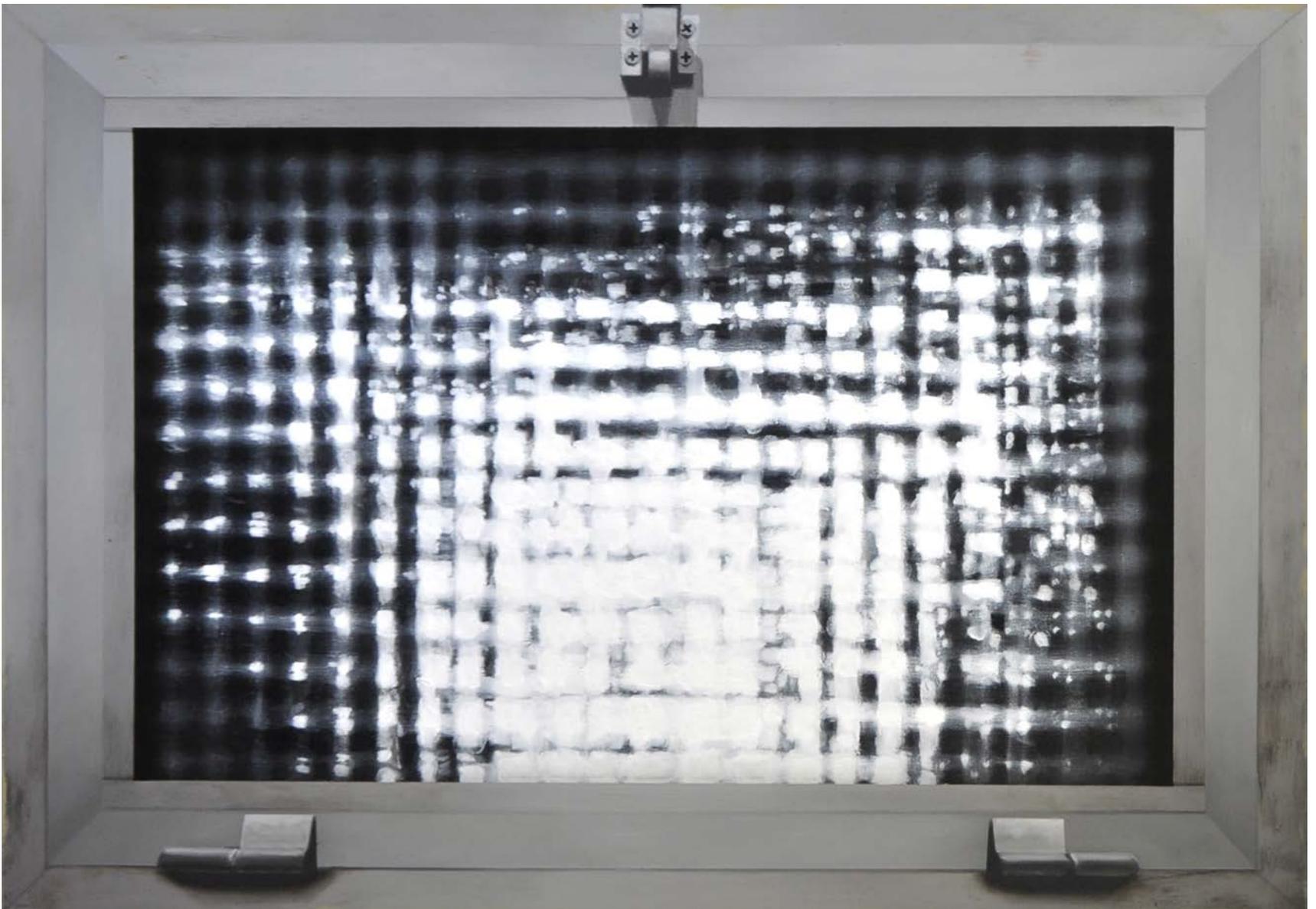
del propio lienzo, en parte semejantes a las de ciertos *targets* vinculados al ejercicio de tiro, producidos en los años 50 y 60 en Estados Unidos. Por ello, y aunque el observador concluya rápidamente que no ve allí un verdadero *target*, sino una pintura, presente también que nunca la pintura de un *target* ha asombrado tanto a su objeto concreto. Es una pintura, pero es casi, al mismo tiempo, el objeto representado en el efecto pictórico, y es esta extrema proximidad entre la pintura y su referente lo que la hace magnética, innovadora y, por tanto, inconfundible. En este proceso de aproximación-fusión, no se trata únicamente de representar fielmente lo real, sino también de confundirse con él, no solo por la calidad de la representación mimética, sino fundamentalmente por la similitud de las medidas o dimensiones de su objetualidad específica, concreta.

La pintura de Rui Macedo participa deliberadamente en esta fusión compartida, es decir, también realiza, en este caso, en el espacio expositivo de la Tabacalera, un acercamiento radical entre lo real y su ilusión pictórica, desarrollando un juego extraordinario entre la pintura y el espacio arquitectónico en el que esta se afirma y disimula. Por lo demás, la similitud con los *targets* de Johns sigue radicando en la asunción que el artista portugués hace de las medidas exactas de las paredes, paneles de azulejos, puertas o ventanas, que representa en términos pictóricos y que son siempre, en toda su persistente exactitud, las mismas que las superficies o formatos que reciben la pintura. Es decir, las pinturas que allí aparecen no solo presentan la ilusión del espacio de la arquitectura, sino que también toman su lugar, ocultándolo, a veces, en el cumplimiento de las medidas milimétricas de ciertos aparatos parietales. Y aunque no evite, o más bien confirme, a través de la inevitable expresión de las técnicas de esta disciplina, que la pintura constituye el cortocircuito de su obra artística, Rui Macedo la reafirma esencialmente en la relación de simulacro que logra establecer con el orden espacial de su manifestación. Será, por tanto, un juego de pertinencia y afirmación *instalativa*, ya que esta pintura solo existe, al menos en su plenitud, en el espacio con el que dialoga, produciendo así, en su expresión *site-specific*, el reto de una especie de reconocimiento y disenso de los lugares, tanto de la pintura como de la arquitectura, entre valores y significados que se mezclan y confunden a partir del orden de lo visible, pero también a nivel de la experiencia física y de su expresión fenoménica. Es como si Rui Macedo quisiese proponer, con su pintura ilusionista pero de exactitud métrica, las condiciones para la revaluación perceptual del propio espacio arquitectónico, es decir, de su tridimensionalidad. De este modo, la pintura establece, desde su método esencial de representación, una nueva relación con el espacio, donde el cuerpo y su plural

<sup>1</sup> «Targets» (1955-1961), la larga serie pictórica producida por Jasper Johns durante la segunda mitad de los años 50, que presenta significativas variantes estéticas y objetuales, desde las piezas más intrigantes, sintomáticamente tituladas «Target with four faces» (1955) hasta «Green Target» (1955) –primera obra de Jasper Johns con este motivo–, «White Target» (1958), «Gray Target» (1958) y «Black Target» (1959), todas ellas hechas en encáustica. Hay también un «Target» (blanco) hecho de una arcilla metálica maleable llamada *sculp-metal*, así como numerosas impresiones y dibujos, por no mencionar varias pinturas a pequeña escala.



Tabacalera (Estudios). Vista parcial da sala 4  
Proyecto de instalación de dos pinturas en la sala 4, 2019, diseño digital



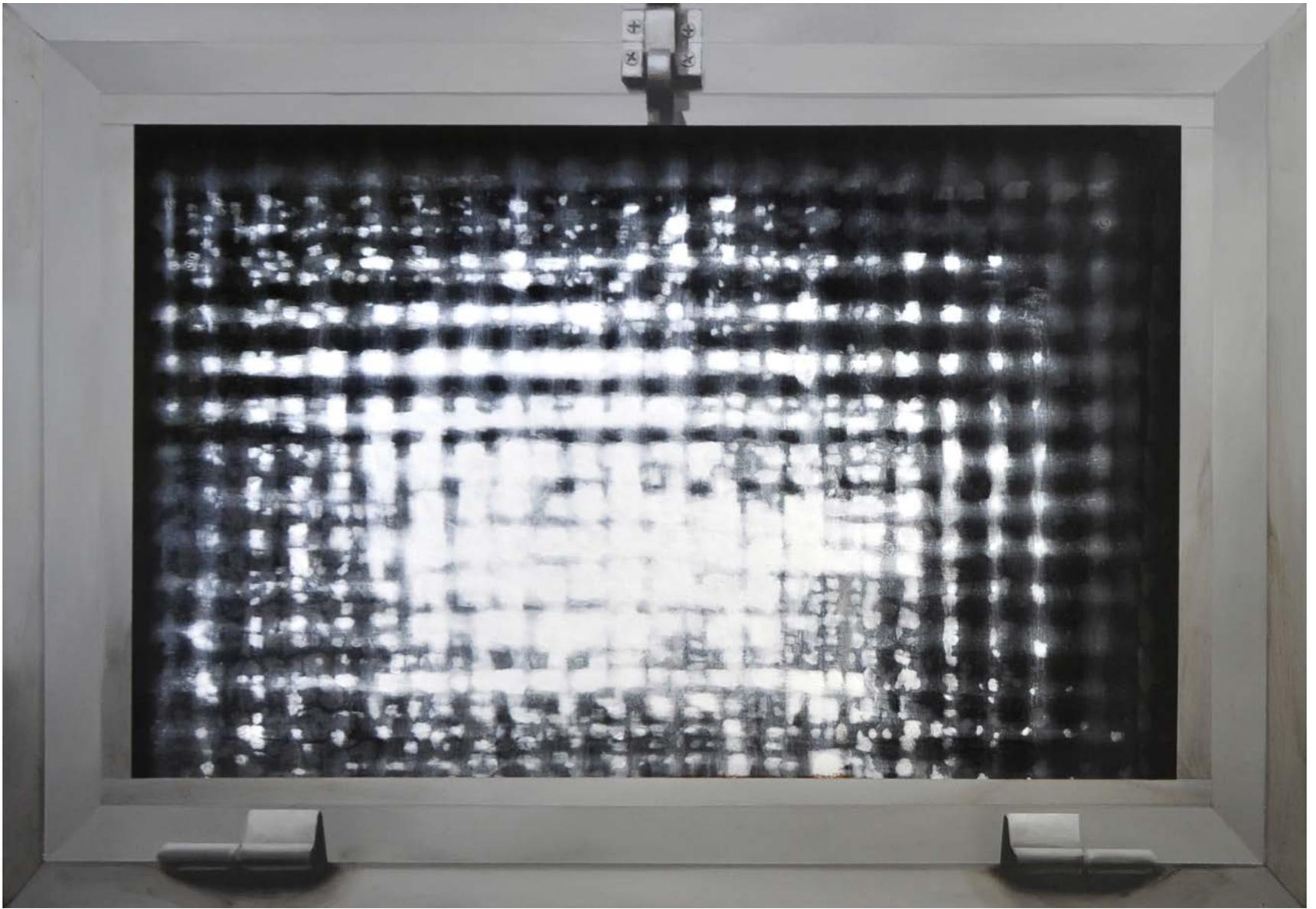
Pintura-Ventana 5, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 70 cm

sensorialidad están llamados a intervenir de manera específica, sugiriendo una lectura del todo tridimensional que, a pesar de ello, mantiene la dependencia, ahora pervertida en su concentración o visualidad autónoma, de la propia visión y de sus efectos seductores de trampantojo. Sucede que esta seducción visual, la trampa que nos cautiva y reclama nuestra atención, produce la posibilidad de identificar una nueva espacialidad, en la que lo real se oculta, literalmente, en la superficie de la pintura que reproduce las características y accidentes de este real. Pictorializado en la métrica exacta de una visualidad solo reproducida, este es un real que se impone como una gradación, en tono bajo, casi *sfumato*, que no permite saber ni confirmar si lo que se representa, aún apareciendo como ocultación real, es fiel a ese real verdaderamente sustituido por el efecto pictórico así presentado.

Sin renunciar a los supuestos dictados por el espacio arquitectónico, Rui Macedo intenta abordar aquí el reto impuesto por la idiosincrasia de las galerías de la Tabacalera, por las limitaciones de sus «preexistencias» estructurales, cromáticas, formales, de significado y memoria, asociadas a la previa funcionalidad industrial de una empresa productora de tabaco. Esta consideración de los significados espaciales preexistentes se manifiesta en la medida en que el artista no creó objetos autónomos que produjesen indiferencia hacia el espacio, sino que buscó responder a la densidad afirmativa de dicha condición con la propuesta de un conjunto de pinturas que enmascaran, pero que al mismo tiempo certifican, una realidad visual que es, sobre todo, física y presencial, verificable en el propio espacio de la presentación pictórica o de su instalación. De ahí la importancia superlativa en este proyecto de la mimesis milimétricamente definida en obediencia al espacio, a sus sugerencias y restricciones, siempre entendidas por el artista no como limitaciones, sino como un reto de superación. Si tal como afirmé al principio, la obra pictórica de Rui Macedo nos remite, de manera casi inequívoca, a una aptitud de lo real, al realizar una pintura que lo mimetiza únicamente en la medida en que pueda ser con él confundido o reinterpretado, nunca como ahora se podrá profundizar más en su propósito, presentando resultados de transformación perceptiva y fenomenológica jamás identificados. Si en exposiciones como «A New Perspective on Alexander M. Collection» (2018), en la Galería Municipal de Loures; «(In) dispensável. A Pintura que Inquieta a Coleção do Museu» (2019), realizada para el Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa, o, algunos años antes, «Mnemosyne», en el Palácio do Catete, Río de Janeiro, en 2013; «Un cuerpo extraño», en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, también en 2013, así como «Caleidoscópico», un proyecto de intervención realizado en el Museu Nacional Grão Vasco, Viseu, todavía en 2013, entre muchos otros realizados en la última década, podríamos sacar

nuestras conclusiones sobre los productivos efectos de diálogo con las colecciones o el espacio hipercodificado del museo o galería de arte, en particular con su identidad legitimadora, más o menos jerarquizada y definitoria del campo del arte, es ahora, sobre todo, un antiguo espacio industrial –si bien se nos presente como un espacio expositivo contemporáneo, poco o nada transformado en relación con su condición original– el que recibe la instalación de estas pinturas realizadas ex profeso para confrontar y reequilibrar el entorno seleccionado para la intervención artística. Rui Macedo articula esta vez una pintura realista, o de expresión en parte aún naturalista, que simula, reconstruye y en este mismo proceso, reinventa las particularidades del desgaste físico de este espacio, recurriendo al *sfumato*, o mejor dicho, a una interpretación individual de esta técnica de simulación verista que, en este caso particular, «confiere», a partir de una suave gradación tonal, una pátina pictórica a las imágenes recientemente producidas como instalación temporal para este espacio específico. El objetivo de comunicación inherente a este proyecto pictórico revela así una necesidad de fusión con el campo de la arquitectura, que no solo lo recibe sino que también lo determina, en la medida en que todas estas pinturas realizadas originalmente para repercutir el espacio, interfiriendo al mismo tiempo con el lugar de exposición, son en sí mismas objeto de integración y reflexión, inventando pequeñas o más sutiles perturbaciones sobre el nivel o sentido de su reconocimiento, al reflejar una lectura de este espacio que confirma la necesidad, paradójicamente, de la experiencia pictórica para afirmarse como un espacio tridimensional o arquitectónico. Por ejemplo, a los vacíos dejados por el desgaste de las paredes afectadas por cristales o azulejos rotos, puertas retiradas, losas o suelo destruido, el artista añade complementos de visualidad pictórica que simulan los materiales, los objetos dañados, olvidados, retirados o desaparecidos. En este proceso de reconstitución creativa en el que también colabora el imaginario, y si consideramos, como John Berger, que a lo largo de la historia, desde el siglo xv, «la pintura al óleo fue un medio especialmente desarrollado para ilustrar sobre el lienzo la textura física y la tangibilidad de las cosas»<sup>2</sup>, Rui Macedo opera con ella verdaderas variaciones en el espacio, introduciendo puertas (pictóricas, pero que obedecen a la exacta medida de una puerta concreta) donde antes solo existían paredes ciegas, o bien colocando ventanas basculantes (es decir, su simulación pictórica) para reimaginar un espacio que se beneficiará de este juego de simulacros, ayudado por el efecto de redefinición contemplado en el gesto pictórico-objetual que esta pintura de trampantojo desarrolla con eficacia, sobre todo a nivel de una mimesis que establece al mismo tiempo la construcción de nuevas ilusiones espaciales, y estas la matemática de una verdadera experiencia de otro tipo, diríamos «simulacral», una visión similar pero sin realidad confirmada, un fantasma.

<sup>2</sup> Véase John Berger e Mike Dibb, *Ways of Seeing*, (episodio 4), documental de la BBC, 1972.



Pintura-Ventana 6, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 70 cm

Recordemos que, en el contexto del pensamiento postestructuralista francés de los años 70 y 80, Jean Baudrillard profundizó en los efectos transversales del simulacro sobre la percepción contemporánea y cómo esta se confunde, cada vez más, con la persistencia de un real preexistente que, antes de ser vivido, ya fue experimentado como representación. En una sociedad en la que las tecnologías de la imagen van más allá del ritmo de lo real, aumentando exponencialmente el nivel de producción y reproducción de ese mismo real, el simulacro representa –nos advierte Baudrillard– un extraordinario poder en la predefinición de lo que, aunque de alguna manera todavía ligado al real original, es ya la expresión de otra categoría que se impone al sujeto, un real hecho de sombras, espectros y apariencias, eximiendo así de cualquier posibilidad de un real efectivo<sup>3</sup>. Si el conflicto entre lo real y su simulación es un problema filosófico que se remonta a Platón y a la interpretación de la famosa «alegoría de la caverna», hoy en día, con la proliferación de los procesos tecnológicos de reproducción digital, constituye un universo nuevo de invasión y omnipresencia ineludibles.

Pero incluso en este contexto, y partiendo siempre de la similitud pictórica de lo real, así como del ejercicio de sus micro o peculiares diferenciaciones críticas, Rui Macedo invierte desde hace mucho en la reinscripción de la pintura como efecto de aproximación tangible entre la mirada, el cerebro y el tacto, reavivando así, de modo inesperado pero activo, el lugar, el estatus de la mimesis en la práctica artística contemporánea. A este respecto, debemos recordar la tesis esencial de Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición*: convocar la identidad compleja de la apariencia en lo real, como la «instancia que establece la diferencia entre lo original y lo derivado» o la «distinción entre lo mismo y lo idéntico»<sup>4</sup>. La pintura que ahora presenta Tabacalera nos ayuda a comprender el valor y la polivalencia de esta ambigüedad de sentido en la imagen del pensamiento, al asumir en la pictorialidad del espacio las circunstancias o la aportación de la diferencia a ese juego de similitudes, cuya percepción reflejará igualmente una atmósfera de equivalencias difusas, tal como la expresión de nuestro tiempo, de nuestra actualidad traducida u ocupada por sombras tecnologizadas. En este sentido, la obra de Rui Macedo parece afirmar la diferencia y su manifestación entre el *sfumato* y el objeto real, recurriendo a la naturaleza obsesiva de la repetición comparativa que el ejercicio verista siempre exige. Sin embargo, y tal como sostiene Deleuze, «la repetición no es una conducta necesaria y fundamentada más que con respecto a lo que no

puede ser reemplazado. La repetición como conducta y como punto de vista concierne a una singularidad no intercambiable, insustituible. Los reflejos, los ecos, los dobles, las almas no pertenecen al campo de la semejanza o de la equivalencia; y así como no hay sustitución posible entre los gemelos, no existe la posibilidad de intercambiar la propia alma. Si el intercambio es el criterio de la generalidad, el robo y el don son los de la repetición»<sup>5</sup>. Así, la repetición será siempre una duplicación «ilegal», porque es apropiada del original, pero da sustancia a una especie de «copia» que ya es otro «original», a través del ejercicio de una nueva diferenciación operativa, como podemos observar en la obra pictórica del artista portugués. Esta nueva sustancia es traducida como mimesis aplicada, una especie de pintura para el espacio, donde se afirma, preparada para un real total, del que ha estado ausente, por efecto del largo tiempo, su propia imagen. De ahí nace, en verdad, el simulacro de esta pintura, y también, podemos afirmar, de todas las pinturas conservadas en las pinacotecas de este mundo, porque el pasado de la pintura representa, de manera necesaria, otra forma de llenar estos vacíos que la humanidad ha ido encontrando a lo largo del camino, definiendo, a partir de las nuevas imágenes, las diferencias que en su ofuscante pluralidad confirman, al fin y al cabo, una línea de similitud, de intercambio y de comunidad entre todas las generaciones de todas las épocas. Deleuze nos recuerda que «el pasado es repetición por falta y prepara esta otra repetición constituida por la metamorfosis del presente. El historiador busca correspondencias empíricas entre el presente y el pasado, pero, por rica que sea, esta red de correspondencias históricas no forma repetición más que por similitud o analogía. En verdad, el pasado es en sí mismo repetición, y también lo es el presente, en dos modos diferentes que se repiten el uno en el otro. No existen en la historia hechos de repetición, pero la repetición es la condición histórica bajo la cual algo nuevo se produce efectivamente»<sup>6</sup>. En la medida únicamente de esta inspiración anticipada o activada por la línea del tiempo, Deleuze también concluye sobre la forma específica en que el presente repite el pasado: «Una semejanza entre Lutero y Pablo, la Revolución del 89 y la República romana, etc., no se manifiestan a la reflexión del historiador, sino que los revolucionarios están determinados a vivirse como romanos resucitados en primer lugar ante sí mismos, antes de ser capaces de la acción que comenzaron por repetir modulándola sobre un pasado propio y, por lo tanto, en condiciones tales que se identifican necesariamente con una figura del pasado histórico. La repetición es una condición de la acción antes de ser un concepto de la reflexión. Solo producimos algo nuevo con la

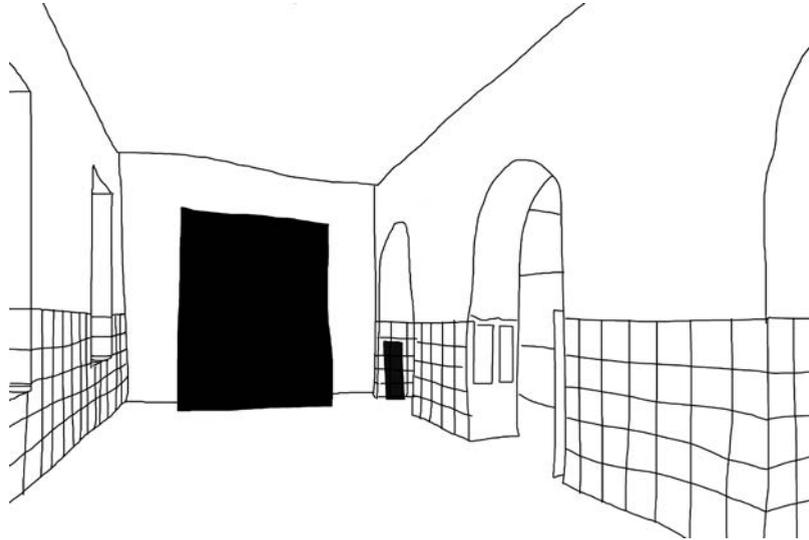
<sup>3</sup> Véase Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (1981), (traducción española de Antonio Vicens), Barcelona, Kairós, 1993. Y también Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo* (1972), (traducción española de Aurelio Garzón del Camino). Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2002.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetiçao* (1968), (traducción brasileña de Luiz Orlandi y Roberto Machado). Prefacio de José Gil, Lisboa, Relógio D'Água, 2000, pp. 35 y 36.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (1968), (traducción española de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece). Amarrortu editores, Buenos Aires, 2002, p. 21.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 147

# SALA 5



Tabacalera (Estudios). Vista parcial de la sala 5  
Proyecto de instalación de dos pinturas en la sala 5, 2019, diseño digital

condición de repetir, según el modo que constituye el pasado, de nuevo en el presente de la metamorfosis. Y lo que se produce, lo absolutamente nuevo, no es otra cosa que repetición a su vez, la tercera repetición, esta vez por exceso, la del porvenir como eterno retorno»<sup>7</sup>. Por ello, así como postulé una conexión temporal entre Jasper Johns y Rui Macedo, enfatizando un paralelismo en los principios conceptuales de sus prácticas pictóricas, podemos reconocer cómo el pasado regresa siempre en la repetición que se produce por la (micro) diferencia que toda evocación, como analogía, realiza cuando se afirma en el tiempo presente. Por otro lado, al realizar la reconciliación estética y espacial entre su pintura y las galerías de la Tabacalera, en particular su pasado olvidado, las imágenes o los colores de los materiales perdidos en el tiempo, utilizando algunas de las técnicas más ancestrales de la pintura verista, Rui Macedo estableció igualmente una recuperación de la propia historia del arte y de su reconocimiento en el contexto de la instalación artística contemporánea. Una vez más, el pasado y el presente en diálogo activo, resultado de sutiles mecanismos creados entre diferencias y repeticiones, responsables de nuevas ideas, imágenes, objetos y significados.

Sin embargo, en un tiempo de simulacros producidos por la expresión de lo virtual, Rui Macedo refuerza aquí la importancia de recurrir a la objetualización de la imagen (en particular, la de la pintura), es decir, a su corporización a partir de dicha materialidad concreta, que permite una relación con la imagen, y no solo como un viaje de los sentidos y de la mente, sino también con nuestro cuerpo, su materialidad sensorial y orgánica, a partir de la reelaboración espacial que realiza la pintura, al inmiscuirse en el régimen de percepción y vivencia de la propia arquitectura. Para su proceso de comunicación y supervivencia, la obra de Rui Macedo exige, por tanto, una materialidad, una superficie traducida en imagen pictórica como hermenéutica que considera el legado de la historia del arte y vuelve a proponer una resignificación constante del espacio y sus imágenes (pictóricas, parietales o híbridas). En otras palabras, este dispositivo de instalación no se conforma con la presencia de imágenes para el marco o la pared de la exposición

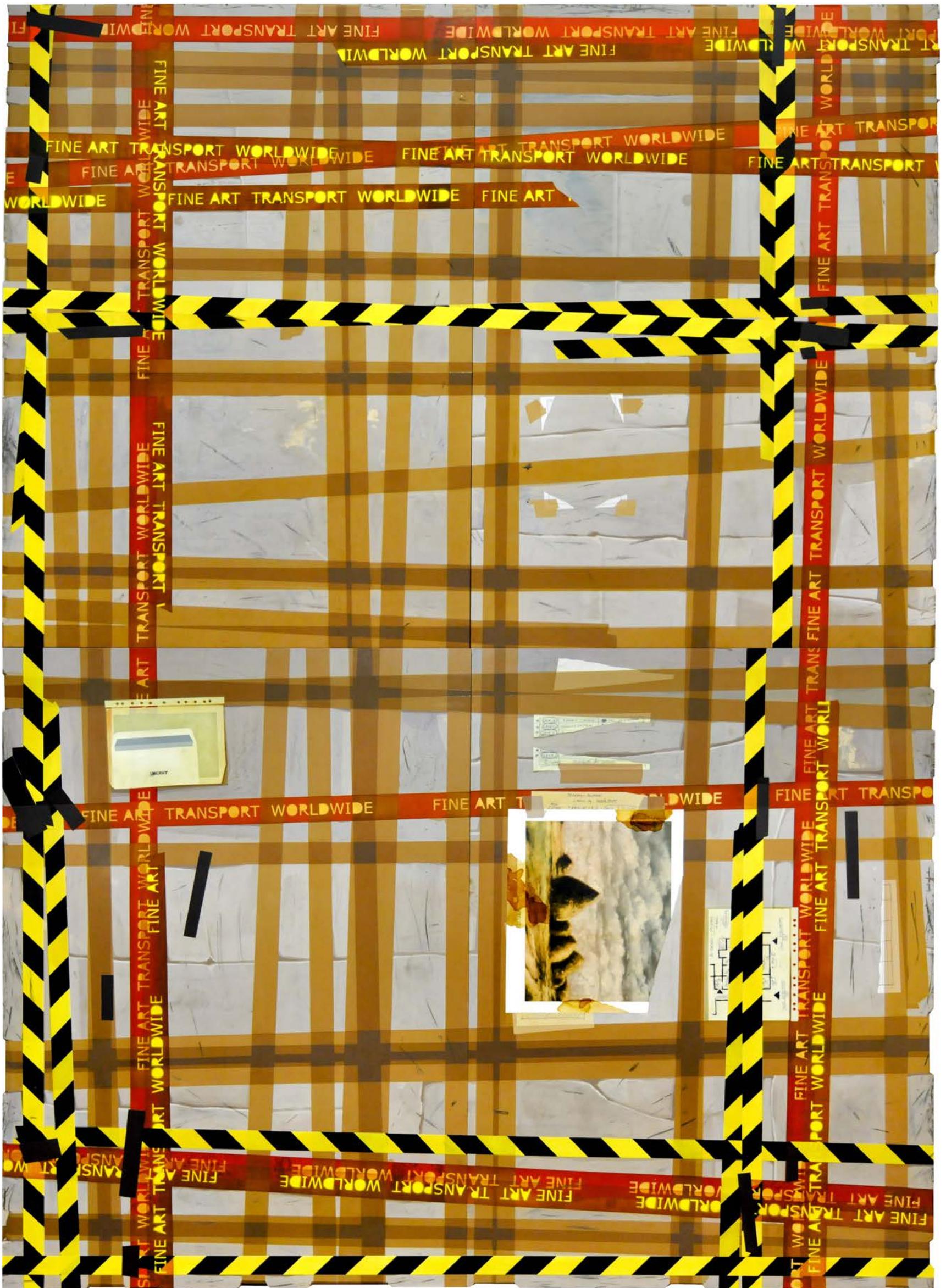
que la pintura verista suele determinar, sino que se proyecta en la edición del espacio, en el juego fragmentado de su nueva concienciación, como si estas pequeñas interferencias, acopladas al interior físico y objetual de la experiencia de la arquitectura, reorganizasen necesaria y simultáneamente la tarea de la pintura, en su comunión con el poder de la tridimensionalidad envolvente del espacio total.

La estrategia de instalación pictórica en la que Rui Macedo ha ido profundizando confirma, por otra parte, el sentimiento de que vivimos en la era de la primacía interpretativa, ya sea por la influencia y valorización de la diferencia –incluso aunque se vuelva a presentar en los estertores de la similitud o del simulacro– ya a través de la expansión de uno de los principios fundamentales de la democracia, es decir, la integración o consideración progresiva de lo que se desvía de la norma, de lo que es externo a ella y pasa a integrar, a pesar de su diferenciación, el gran interior en el que se produce la esperanza del significado y por lo tanto, del sentido, de la aceptación. En un contexto finisecular asociado, en esa época, a la posmodernidad, Gianni Vattimo hablaba, como eco de Nietzsche, de la afirmación de una verdad hermenéutica (esa arte de la interpretación) que nos conduce hoy –ante la idea de que no hay hechos (como verdades) sino solo interpretaciones– a un vertiginoso viaje, en el que el carrusel plural de imágenes, conceptos, virtualidades y significados produce la permanente mutación y la perspectivación del sujeto mismo. En otras palabras, siempre que reinterpretemos los hechos, nos reinterpretemos a nosotros mismos como sujetos<sup>8</sup>.

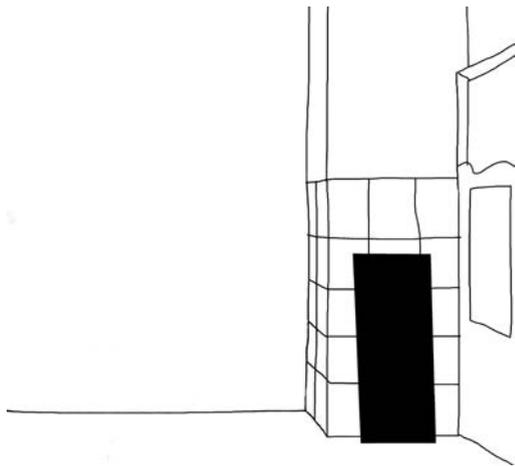
También en esta medida, y observando el alcance más profundo de la propuesta de Rui Macedo, el arte no será un objeto, un lugar, una técnica o una idea, sino un limbo indefinido, casi *sfumato*, que solo sugiere, en la resignificación interpretativa, lo que puede considerarse arte. Después de todo, el arte solo existe cuando preguntamos: ¿esto es arte? Y entonces consideramos... ¡Esto podría ser arte! Solo así se reescribe su historia y nuestra propia experiencia.

<sup>7</sup> *Idem. Ibidem.*

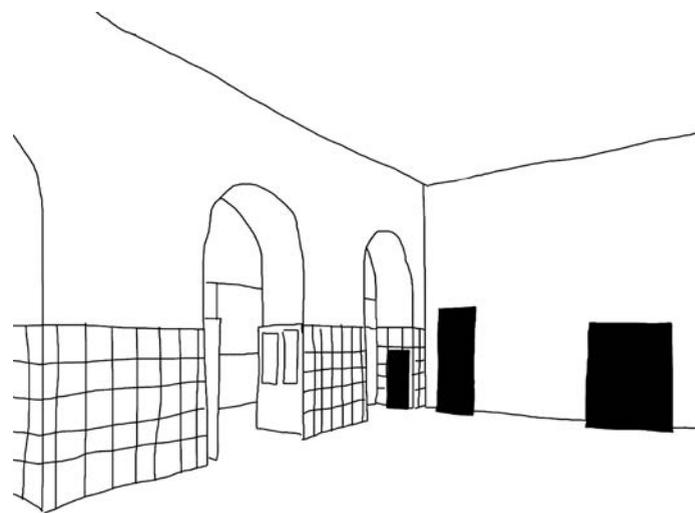
<sup>8</sup> Véase Gianni Vattimo, *La Fine della Modernità*, Milán, Garzanti Editori, 1985.



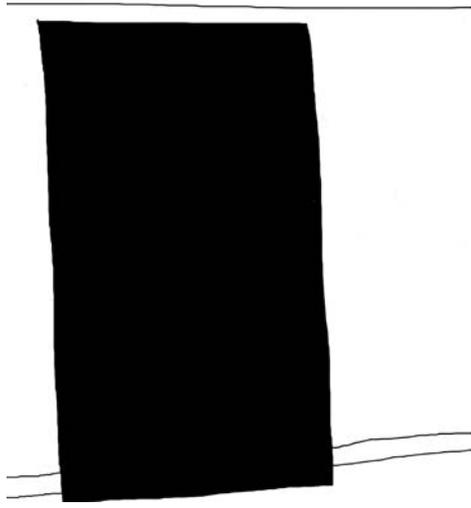
Pintura-Embalaje, 2019, óleo sobre tabla, 350 x 244 cm



Proyecto de instalación de una pintura en la sala 5, 2019, diseño digital  
Pintura-Vidrio 5, 2019, óleo sobre tabla, 122 x 40 cm



Tabacalera (Estudios). Vista parcial de la sala 5  
Proyecto de instalación de tres pinturas en la sala 5, 2019, diseño digital



Proyecto de instalación de una pintura en la sala 5,  
2019, diseño digital



Pintura-Vidrio 6, 2019, óleo sobre tabla, 173 x 122 cm

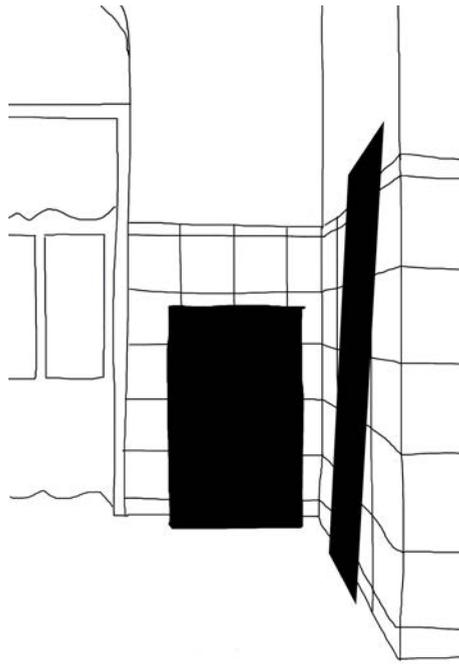


Pintura-Vidrio 7, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 44 cm



Pintura-Vidrio 8, 2019, óleo sobre tabla, 122 x 40 cm

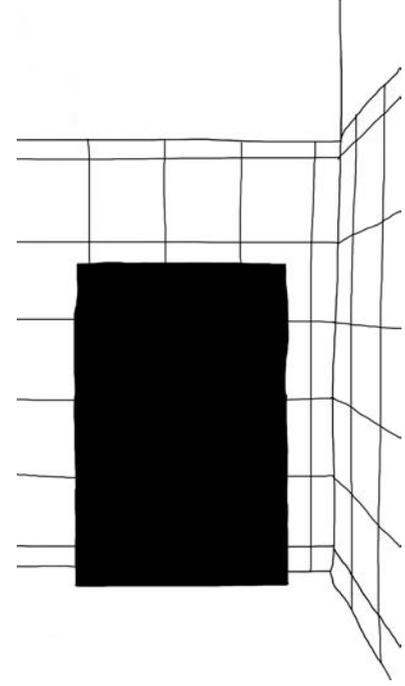
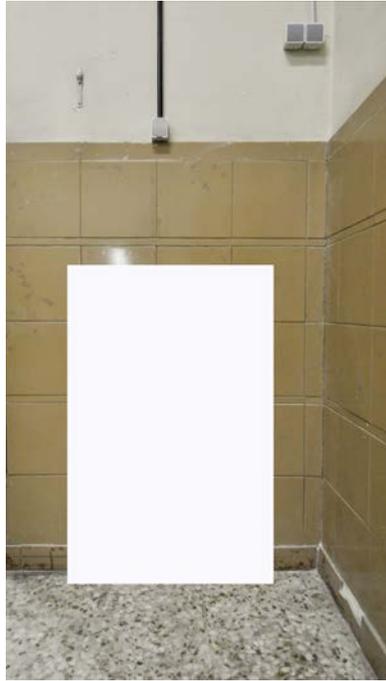
# SALA 6



Tabacalera (Estudios). Detalle de la sala 6 con simulación virtual de la posición de dos pinturas  
Proyecto de instalación de dos pinturas en la sala 6, 2019, diseño digital



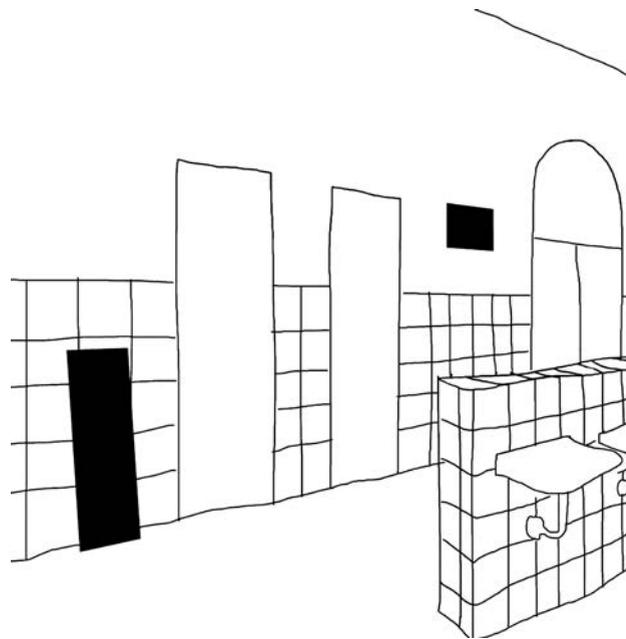
Pintura-Vidrio 9, 2019, óleo sobre tabla, 122 x 77 cm  
Pintura-Vidrio 10, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 44 cm



Tabacalera (Estudios). Detalle de la sala 6 con simulación virtual de la posición de una pintura  
Proyecto de instalación de una pintura en la sala 6, diseño digital, 2019



Pintura-Vidrio 11, 2019, óleo sobre madera, 122 x 77 cm



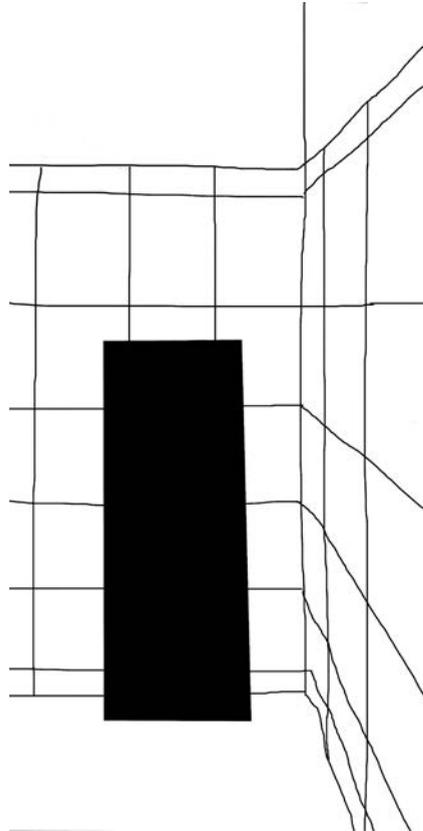
Tabacalera (Estudios). Vista parcial da sala 6  
Proyecto de instalación de dos pinturas en la sala 6, diseño digital, 2019



Pintura-Vidrio 12, 2019, óleo sobre tabla, 122 x 40 cm



Pintura-Ventana 7, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 70 cm



Tabacalera (Estudios). Detalle de la sala 6 con simulación virtual de la posición de una pintura  
Proyecto de instalación de una pintura en la sala 6, diseño digital, 2019



Pintura-Vidrio 13, 2019, óleo sobre tabla, 122 x 40 cm

Organización

**Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes. Ministerio de Cultura y Deporte**

Coproducción

**Fundação Calouste Gulbenkian**

Comisariado

**Begoña Torres González**

Coordinación

**Raúl Alonso Sáez**

Diseño gráfico

**Alberto Contreras**

Montaje expositivo

**Intervento**

Producción gráfica

**SPI**

Iluminación

**Intervento**

Comunicación

**Alicia Vázquez**

Textos

**Begoña Torres González**

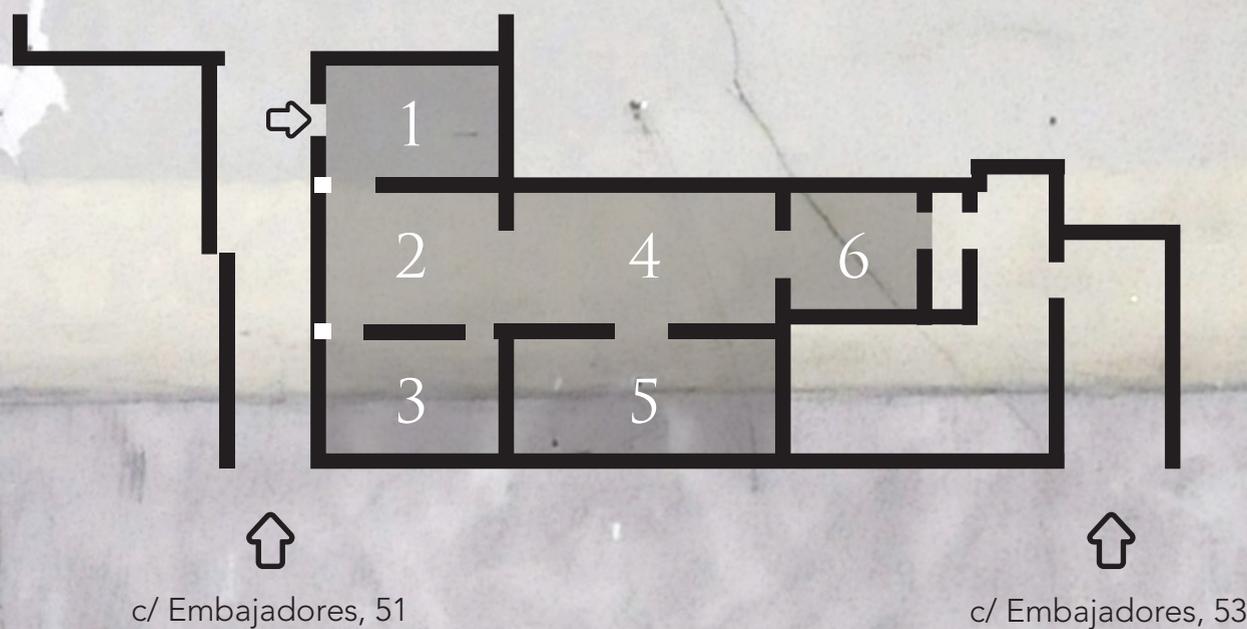
**Fernando Castro Flórez**

**David Santos**

Traducción textos

**Kennis Translations**

## TABACALERA SALA ESTUDIOS



### SALA 1

Tabacalera (Estudios). Vista parcial de la sala 1

**Proyecto de instalación de la pintura en la sala 1**, 2019, diseño digital.

**Pintura-Vidrio 1**, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 78 cm

### SALA 2

Tabacalera (Estudios). Vista parcial de las salas 2 y 3

**Proyecto de instalación de cuatro pinturas en las salas 2 y 3**, 2019, diseño digital.

**Pintura-Piso 1**, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 50 cm

**Pintura-Piso 2**, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 50 cm

**Naturaleza-morta**, 2019, óleo sobre tabla + moldura, 140 x 142 cm

**Pintura-Vidrio 2**, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 44 cm

Tabacalera (Estudios). Vista parcial da sala 2

Tabacalera (Estudios). Vista parcial da sala 2

**Proyecto de instalación de seis pinturas en la sala 2**, 2019, diseño digital

**Pintura-Ventana 1**, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 70 cm

**Pintura-Ventana 2**, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 70 cm

### SALA 3

Tabacalera (Estudios). Vista parcial da sala 3

**Proyecto de instalación de dos pinturas en la sala 3**, 2019, diseño digital

**Pintura-Piso 3**, 2019, óleo sobre tabla, 173 x 122 cm + 122 x 50 cm

**Pintura-Vidrio 3**, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 78 cm

Tabacalera (Estudios). Vista parcial das salas 3 e 2

**Proyecto de instalación de dos pinturas en las salas 3 y 2**, 2019, diseño digital

**Pintura-Puerta 1**, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 78 cm

### SALA 4

**Proyecto de instalación de cuatro pinturas en la sala 4**, 2019, diseño digital

**Pintura-Ventana 3**, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 70 cm

**Pintura-Puerta 2**, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 78 cm

**Pintura-Ventana 4**, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 70 cm

**Pintura-Puerta 3**, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 78 cm

Tabacalera (Estudios). Vista parcial da sala 4

**Proyecto de instalación de dos pinturas en la sala 4**, 2019, diseño digital

**Pintura-Ventana 5**, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 70 cm

**Pintura-Ventana 6**, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 70 cm

### SALA 5

Tabacalera (Estudios). Vista parcial de la sala 5

**Proyecto de instalación de dos pinturas en la sala 5**, 2019, diseño digital

**Pintura-Embalaje**, 2019, óleo sobre tabla, 350 x 244 cm

**Proyecto de instalación de una pintura en la sala 5**, 2019, diseño digital

**Pintura-Vidrio 5**, 2019, óleo sobre tabla, 122 x 40 cm

Tabacalera (Estudios). Vista parcial de la sala 5

**Proyecto de instalación de tres pinturas en la sala 5**, 2019, diseño digital

**Proyecto de instalación de una pintura en la sala 5**, 2019, diseño digital

**Pintura-Vidrio 6**, 2019, óleo sobre tabla, 173 x 122 cm

**Pintura-Vidrio 7**, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 44 cm

**Pintura-Vidrio 8**, 2019, óleo sobre tabla, 122 x 40 cm

### SALA 6

Tabacalera (Estudios). Detalle de la sala 6 con simulación virtual de la posición de dos pinturas.

**Pintura-Vidrio 9**, 2019, óleo sobre tabla, 122 x 77 cm

**Proyecto de instalación de dos pinturas en la sala 6**, 2019, diseño digital

**Pintura-Vidrio 10**, 2019, óleo sobre tabla, 210 x 44 cm

Tabacalera (Estudios). Detalle de la sala 6 con simulación virtual de la posición de una pintura.

**Pintura-Vidrio 11**, 2019, óleo sobre tabla, 122 x 77 cm

**Proyecto de instalación de una pintura en la sala 6**, diseño digital, 2019.

Tabacalera (Estudios). Vista parcial da sala 6

**Proyecto de instalación de dos pinturas en la sala 6**, diseño digital, 2019.

**Pintura-Vidrio 12**, 2019, óleo sobre tabla, 122 x 40 cm

**Pintura-Ventana 7**, 2019, óleo sobre tabla, 50 x 70 cm

Tabacalera (Estudios). Detalle de la sala 6 con simulación virtual de la posición de una pintura.

**Pintura-Vidrio 13**, 2019, óleo sobre tabla, 122 x 40 cm

**Proyecto de instalación de una pintura en la sala 6**, diseño digital, 2019.

20 de septiembre - 10 de noviembre de 2019  
**TABACALERA. SALA ESTUDIOS.** C/ Embajadores, 51. Madrid  
Horario: de martes a viernes de 12:00 h a 20:00 h.  
Sábados, domingos y festivos de 11:00 h a 20:00 h. Lunes cerrado

Exposición coproducida con



MINISTERIO  
DE CULTURA  
Y DEPORTE

**PROMOCIÓN DEL ARTE**



**FUNDAÇÃO  
CALOUSTE GULBENKIAN**

**Edita:** © SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA. Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones  
© de los textos, sus autores: Begoña Torres González, Fernando Castro Flórez, David Santos. © de las imágenes: Rui Macedo  
NIPO: 822-19-007-2 Imprime: ROTOMADRID