



RUI MACEDO *DE PICTURA*

RUI MACEDO

Rui Macedo est né dans la ville portugaise d'Evora en 1975. Il est doctorant en peinture dans la Faculté des Beaux Arts de l'Université de Lisbonne. Au long de sa carrière, il a décroché trois bourses de soutien financier dans le domaine des arts plastiques et de la recherche. En 2007 la DRCA du Ministère de la Culture lui a attribué une bourse de soutien aux arts plastiques – peinture. En 2011, il a reçu une deuxième bourse de soutien aux projets artistiques et arts visuels; attribuée par la Fondation Calouste Gulbenkian, ainsi que la bourse de recherche de la CIEBA (section de Peinture) /FCT en 2011/2012.

Parmi ses expositions individuelles, nous pouvons citer: Caleidoscópio au Musée de Gão Vasco (Viseu, Portugal) en 2012, Totalidad Imposible à l'IVAM (Valence, Espagne) en 2011; Ninium ne credere colori au Musée de la ville d'Evora (Portugal) et Puzzle this dans la Fondazione D. Luis I (Cascais, Portugal) en 2010. Il a par ailleurs participé dans de nombreuses expositions collectives au Portugal et à l'étranger en plus de différentes collections publiques et privées.



RUI MACEDO

Rui Macedo è nato a Evora nel 1975. Dottorando in pittura alla Facoltà di Belle Arti dell'Università di Lisbona. Nel 2007 la DRCA del Ministero della Cultura gli ha attribuito una borsa per le arti plastiche e la pittura. Nel 2011 ha vinto la borsa di appoggio per progetti artistici - arti visuali della Fondazione Calouste Gulbenkian. Nel 2011/2012 ha ricevuto la borsa di ricerca da CIEBA (sezione di pittura)/FCT.

Tra le esposizioni individuali più recenti si ricordano: Caleidoscópio nel Museo de Grão Vasco (Viseu, Portogallo) nel 2012; la Totalidad imposible all'IVAM (Valenzia, Spagna) nel 2011; Ninium ne credere colori al Museo di Evora (Evora, Portogallo) e Puzzle this alla Fondazione D. Luis I (Cascais, Portogallo) nel 2010. Ha partecipato a numerose esposizioni collettive in Portogallo e all'estero ed è rappresentato in collezioni pubbliche e private.

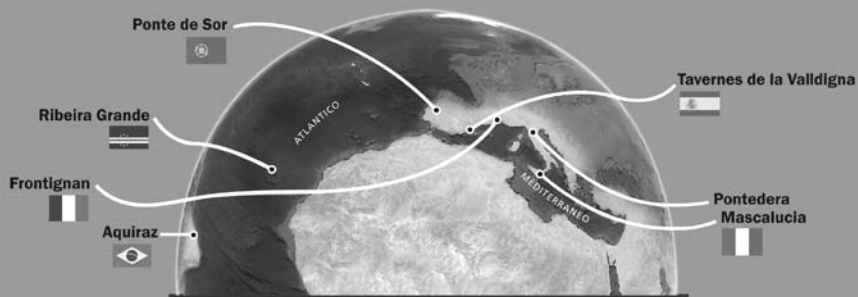


DE PICTURA

RUI MACEDO



CENTRUM SETE SÓIS SETE LUAS



Éditions du Festival Sete Sóis Sete Luas

- 1) *El puerto de las Maravillas – Los navios antiguos de Pisa*, 2001. T.: Stefano Bruni e Mario Iozzo. Ed.: PT, ES
- 2) *Maya Kokocinsky, Translusion II*, 2002. T.: Pinto Teixeira. Introduction de Oliviero Toscani. Ed.: PT, ES.
- 3) Oliviero Toscani, *Hardware+Software=Burros*, 2002. Ed.: IT, PT.
- 4) *As personagens de José Saramago nas artes*, 2002. Introduction de José Saramago. Ed.: PT.
- 5) Stefano Tonelli, *Nelle pagine del tempo è dolce naufragare* (2002). Ed.: IT, PT.
- 6) Luca Alinari, *Côr que pensa*, 2003. Ed.: PT, ES.
- 7) Riccardo Benvenuti, *Fado, Rostos e Paisagens*, 2003. Ed.: IT, PT.
- 8) Antonio Possenti, *Homo Ludens*, 2003. T.: John Russel Taylor et Massimo Bertozzi. Introduction de José Saramago. Ed.: IT, PT.
- 9) *Metropolismo – Communication painting*, 2004. T.: Achille Bonito Oliva. Ed.: IT, PT.
- 10) Massimo Bertolini, *Através de portas intrasponíveis*, 2004. Ed.: IT, PT.
- 11) Juan Mar, *Viaje a ninguna parte*, 2004. Introduction de José Saramago. Ed.: IT, PT.
- 12) Paolo Grimaldi, *De-cuor-azioni*, 2005. T.: de Luciana Buseghin. Ed.: IT, PT.
- 13) Roberto Barni, *Passos e Paisagens*, 2005. T.: Luís Serpa. Ed.: IT, PT.
- 14) *Simposio SSSL: Bonilla, Chafer, Ghirelli, J.Grau, P.Grau, Grigò, Morais, Pulidori, Riotto, Rufino, Steardo, Tonelli*, 2005. Ed.: ES, IT, PT.
- 15) Fabrizio Pizzanelli, *Mediterrânes Quotidianas Paisagens*, 2006. Ed.: IT, PT.
- 16) *La Vespa: un mito verso il futuro*, 2006. T.: Tommaso Fanfani. Ed.: ES, VAL.
- 17) Gianni Amelio, *O cinema de Gianni Amelio: a atenção e a paixão*, 2006. T.: Lorenzo Cuccu. Ed.: PT.
- 18) Dario Fo e Franca Rame, *Muñecos con rabia y sentimiento – La vida y el arte de Dario Fo y Franca Rame* (2007). Ed.: ES.
- 19) Giuliano Ghelli, *La fantasia rivelata*, 2008. T.: Riccardo Ferrucci. Ed.: ES, PT.
- 20) Giampaolo Talani, *Ritorno a Finisterre*, 2009. T.: Vittorio Sgarbi et Riccardo Ferrucci. Ed.: ES, PT.
- 21) Cacau Brasil, *SÓS*, 2009. Ed.: PT.
- 22) César Molina, *La Spirale dei Sensi, Cicli e Ricicli*, 2010. Ed.: IT, PT.
- 23) Dario Fo e Franca Rame, *Pupazzi con rabbia e sentimento. La vita e l'arte di Dario Fo e Franca Rame*, 2010. Ed.: IT.
- 24) Francesco Nesi, *Amami ancora!*, 2010. T.: Riccardo Ferrucci. Ed.: PT, ES.
- 25) Giorgio Dal Canto, *Pinocchi*, 2010. T.: Riccardo Ferrucci e Ilario Luperini. Ed.: PT.
- 26) Roberto Barni, *Passos e Paisagens*, 2010. T.: Giovanni Biagioni e Luís Serpa. Ed.: PT.
- 27) *Zezito - As Pequenas Memórias. Homenagem a José Saramago*, 2010. T.: Riccardo Ferrucci. Ed.: PT.
- 28) Tchalê Figueira, *Universo da Ilha*, 2010. T.: João Laurentino Neves et Roger P. Turine. Ed.: IT, PT.
- 29) Luis Morera, *Arte Natureza*, 2010. T.: Silvia Orozco. Ed.: IT, PT.
- 30) Paolo Grigò, *Il Volo... Viaggiatore*, 2010. T.: Pina Melai. Ed.: IT, PT.
- 31) Salvatore Ligios, *Mitologia Contemporanea*, 2011. T.: Sonia Borsato. Ed.: IT, PT.
- 32) Raymond Atanasio, *Silence des Yeux*, 2011. T.: Jean-Paul Gavard-Perret. Ed.: IT, PT.
- 33) Simon Benetton, *Ferro e Vetro - oltre l'orizzonte*, 2011. T.: de Giorgio Bonomi. Ed.: IT, PT.
- 34) Noé Sendas, *Parallelo*, 2011. T.: Paulo Cunha e Silva & Noé Sendas. Ed.: IT, PT, ENG.
- 35) Abdelkrim Ouazzani, *Le Cercle de la Vie*, 2011. T.: Gilbert Lascault. Ed.: IT, PT.
- 36) Eugenio Riotto, *Chant d'Automne*, 2011. T.: Maurizio Vanni. Ed.: IT, PT.
- 37) Bento Oliveira, *Do Reinado da Lua*, 2011. T.: Tchalê Figueira e João Branco. Ed.: IT, PT.
- 38) Vando Figueiredo, *AAAldeota*, 2011. T.: Ritelza Cabral, Carlos Macedo e Dimas Macedo. Ed.: IT, PT.
- 39) Diego Segura, *Pulsos*, 2011. T.: Abdelhadi Guenoun e José Manuel Hita Ruiz. Ed.: IT, PT.
- 40) Ciro Palumbo, *Al di là della realtà del nostro tempo*, 2011. T.: A. D'Atanasio e R. Ferrucci. Ed.: PT, FR.
- 41) Yael Balaban / Ashraf Fawakhry, *Signature*, 2011. T.: Yeala Hazut. Ed.: PT, IT, FR.
- 42) Juan Mar, *"Caín", duelo en el paraíso*, 2012. T.: José Saramago e Paco Cano. Ed.: PT, IT
- 43) Carlos Macêdo / Dornelles / Zediolavo, *Caleidoscópico*, 2012. T.: Paulo Klein e C. Macêdo. Ed.: PT, IT.
- 44) Mohamed Bouzoubaâ, *"L'Homme" dans tous ses états*, 2012. T.: Rachid Amahjou e A. M'Rabet. Ed.: PT, IT, FR.
- 45) MOSS, *Retour aux Origines*, 2012. T.: Christine Calligaro e Christophe Corp. Ed.: PT, IT.
- 46) José Maria Barreto, *Triunfo da Independência Nacional*, 2012. T.: Daniel Spinola. Ed.: PT, IT.
- 47) Giuliano Ghelli, *La festa della pittura*, 2012. T.: Riccardo Ferrucci. Ed.: PT, FR.
- 48) Francesco Cubeddu e Marco Pili, *Terre di Vernaccia*, 2012. T.: Tonino Cau. Ed.: PT, FR.
- 49) Rui Macedo, *DE PICTURA*, 2012. T.: Maria João Gamito. Ed.: IT, FR.

Rui Macedo

DE PICTURA



Festival Sete Sóis Sete Luas

DE PICTURA



DE PICTURA

Rui Macedo (Portugal)

Frontignan (France), 09.11.2012 – 30.11.2012, Centrum 7 Sóis 7 Luas

Pontedera (Tuscany, Italy), 08.12.2012 – 12.01.2013, Centrum Sete Sóis Sete Luas

Promoted

Ass. Cult. Sete Sóis Sete Luas
Câmara Municipal de Ponte de Sor
Comune di Pontedera
Mairie de Frontignan

Coordination

Marco Abbondanza (Ass. Cult. Sete Sóis Sete Luas)
Marie de Frontignan
Câmara Municipal de Ponte de Sor
Pedro Gonçalves (Centro de Artes e Cultura de Ponte de Sor)

Production Coordination

Maria Rolli (Ass. Cult. Sete Sóis Sete Luas)

Installation assistants:

Martina Lelli (Ass. Cult. Sete Sóis Sete Luas)
João Paulo Pita (Centro de Artes e Cultura de Ponte de Sor)

Administration

Sandra Carneira (Ass. Cult. Sete Sóis Sete Luas)

Translator

Marcello Sacco
Rui Aleixo

Graphic Design

Sérgio Mousinho (Ass. Cult. Sete Sóis Sete Luas)

Press Office

Sara Valente (Ass. Cult. Sete Sóis Sete Luas)

Printed

Bandecchi & Vivaldi, Pontedera

Info

www.7sois.eu
info@7sois.org

CENTRUM SETE SÓIS SETE LUAS

Centro per le Arti del Mediterraneo e del mondo lusofono

I Centrum Sete Sóis Sete Luas:

- sono **porti di terra: spazi stabili senza frontiere**. Del porto hanno l'essere luoghi di passaggio, d'incontro e di dialogo interculturale in cui riecheggiano le onde delle culture mediterranee e del mondo lusofono. Del porto hanno l'essere aperti, senza frontiere. Ma sono di terra. Sono ancorati alle radici del territorio che li ha visti nascere e li ospita. Sono spazi di aggregazione, confronto e scoperta per la popolazione locale.
- sono **officine artistiche** in cui importanti personaggi del mondo mediterraneo e lusofono trovano ispirazione, sostano, creano, dialogano, condividono e ripartono.
- sono **luoghi di sinergia** tra arte, musica, turismo culturale e promozione del territorio.
- sono nati da progetti architettonici di recupero di edifici in disuso.

Produzioni, esposizioni e residenze artistiche, laboratori di creatività, incontri multiculturali, dibattiti, video-conferenze, presentazioni, concerti e aperitivi: queste sono le principali attività che animano le "case" del Festival Sete Sóis Sete Luas. L'ampia programmazione artistica, di responsabilità dell'associazione Sete Sóis Sete Luas, prevede *7-10 progetti di dimensione internazionale* annui in ogni Centrum SSSL, che vengono promossi in maniera coordinata nei porti internazionali SSSL (con la stessa immagine, lo stesso piano di comunicazione e lo stesso giorno d'inaugurazione) ed i cui protagonisti sono molteplici: i prestigiosi artisti, affermati e quotati nel proprio paese d'origine ma non ancora a livello internazionale; i giovani talenti; gli studenti che partecipano ai laboratori ed ai programmi di scambio tra le città delle Rete SSSL.

Annualmente 7.500 visitatori e più di 35 prestigiosi artisti del Mediterraneo passano per le case del Festival SSSL.

I Centrum Sete Sóis Sete Luas:

- sono **porti di terra: spazi stabili senza frontiere**. Del porto hanno l'essere luoghi di passaggio, d'incontro e di dialogo interculturale in cui riecheggiano le onde delle culture mediterranee e del mondo lusofono. Del porto hanno l'essere aperti, senza frontiere. Ma sono di terra. Sono ancorati alle radici del territorio che li ha visti nascere e li ospita. Sono spazi di aggregazione, confronto e scoperta per la popolazione locale.
- sono **officine artistiche** in cui importanti personaggi del mondo mediterraneo e lusofono trovano ispirazione, sostano, creano, dialogano, condividono e ripartono.
- sono **luoghi di sinergia** tra arte, musica, turismo culturale e promozione del territorio.
- sono nati da progetti architettonici di recupero di edifici in disuso.

Produzioni, esposizioni e residenze artistiche, laboratori di creatività, incontri multiculturali, dibattiti, video-conferenze, presentazioni, concerti e aperitivi: queste sono le principali attività che animano le "case" del Festival Sete Sóis Sete Luas. L'ampia programmazione artistica, di responsabilità dell'associazione Sete Sóis Sete Luas, prevede *7-10 progetti di dimensione internazionale* annui in ogni Centrum SSSL, che vengono promossi in maniera coordinata nei porti internazionali SSSL (con la stessa immagine, lo stesso piano di comunicazione e lo stesso giorno d'inaugurazione) ed i cui protagonisti sono molteplici: i prestigiosi artisti, affermati e quotati nel proprio paese d'origine ma non ancora a livello internazionale; i giovani talenti; gli studenti che partecipano ai laboratori ed ai programmi di scambio tra le città delle Rete SSSL.

Annualmente 7.500 visitatori e più di 35 prestigiosi artisti del Mediterraneo passano per le case del Festival SSSL.

Elementi comuni sono:

- il nome: **Centrum Sete Sóis Sete Luas;**
- l'immagine simbolo del Centrum SSSL: un'onda mosaico si snoda sinuosa sulla parete esterna con i nomi delle città che fanno parte della Rete dei Centrum SSSL;
- la possibilità di collegare in diretta, attraverso internet, i diversi Centrum SSSL nei vari paesi;

- uno spazio dedicato alla collezione permanente, depositario della memoria delle attività locali ed internazionali del Festival SSSL;
- una sala dedicata alle mostre temporanee;
- un laboratorio di creazione dove gli artisti potranno realizzare le loro opere durante le residenze;
- un art-library e un bookshop dove vengono presentate al pubblico tutte le produzioni culturali, artistiche, editoriali, gastronomiche del Festival Sete Sóis Sete Luas: cd's, dvd, libri, cataloghi e i prodotti enogastronomici e artigianali più rappresentativi dei Paesi della Rete SSSL;
- una sala conferenze per incontri, presentazioni, dibattiti, concerti, inaugurazioni...
- foresterie per i giovani stagisti della Rete SSSL e per gli artisti;
- un giardino mediterraneo e/o atlantico;

Sono al momento attivi i Centrum SSSL di Pontedera (Italia), Ponte de Sor (Portogallo) e Frontignan (Francia). Il progetto prevede la creazione di altrettanti Centri in Brasile (ad Aquiraz, nello stato del Ceará), a Capo Verde (a Ribeira Grande, nell'isola di Santo Antão), in Marocco (a Tangeri) e in Spagna (a Tavernes de la Valldigna).

Marco Abbondanza

Direttore del Festival Sete Sóis Sete Luas

De Pictura: la cornice imperfetta o la parete come limite

Je mets un tableau sur un mur. Ensuite j'oublie qu'il y a un mur. [...] Le mur n'est plus ce qui delimite et définit le lieu [...] il n'est plus qu'un support pour le tableau. Mais j'oublie aussi le tableau, je ne le regarde plus, je ne sais plus le regarder. J'ai mis le tableau sur le mur pour oublier qu'il y avait un mur, mais en oubliant le mur, j'oublie aussi le tableau. Il y a des tableaux parce qu'il y a des murs. Il faut pouvoir oublier qu'il y a des murs et l'on n'a rien trouvé de mieux pour ça que les tableaux. Les tableaux effacent les murs. Mais les murs tuent les tableaux.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*

Apparentemente interrotte da un basamento che si intuisce appena, vediamo chiome d'alberi rigorosamente ritagliate sull'azzurro di cieli fotografici. Queste rappresentazioni di paesaggi, o per meglio dire queste rappresentazioni di quadri che rappresentano paesaggi, compiono esemplarmente l'esercizio della Pittura così come lo intende Louis Marin: la Pittura che esiste nel gioco che rimanda alla cornice la propria esistenza, poiché è attraverso di essa che (riflessivamente) la rappresentazione si presenta (transitivamente) rappresentando qualcosa. Attraverso la rappresentazione della cornice in trompe-l'oeil, la pittura di Rui Macedo espande verso i limiti dello spazio reale lo spazio della rappresentazione, perché la inabissa nella tautologia della riflessività e della transitività dei riflessi, facendone il simulacro della cornice che non è mai esistita, un eccesso di reale – un iper-reale, direbbe Baudrillard – che, meno diretto all'illusione dei sensi che all'operatività della coscienza, provoca lo/gli spazio/i, introducendovi insolite dinamiche relazionali.

È proprio della pittura di paesaggio indurre la linea dell'orizzonte, la linea immaginaria in cui lo sguardo si proietta e da cui ritorna sotto forma di un punto nel quale convergono il punto di vista e il punto di fuga o, per usare i termini di Hubert Damisch, nel quale il centro dello spazio rappresentato coincide proiettivamente con il centro della rappresentazione, istituendo per sempre la separazione tra il soggetto che osserva e la cosa osservata. Quando sottrae al paesaggio la sua linea dell'orizzonte, fissandola nella logica del frammento che, a sua volta, si situa ai limiti della portata della parola e della nominazione della sostanzialità assente, Rui Macedo concretizza, simultaneamente e paradossalmente, il concetto e il dispositivo prospettico e il taglio annunciato dalla griglia di Alberti, nell'assenza di ciò che continua e non sarà mai visto. E concretizza anche la riconciliazione di due sguardi: quello che dal basso guarda le chiome degli alberi e quello che, dall'alto, le vede apparentemente interrotte da un basamento che le fa funzionare come note erudite, indizio e commento dell'eccesso di parete che il quadro non ha cancellato e dove alla fine si consustanziano i suoi limiti.

Ugualmente tagliati, altri paesaggi scivolano fuori dalla cornice che, fatta della stessa materia, è incapace di contenerli. In questi paesaggi l'applicazione delle regole della prospettiva garantisce l'illusoria profondità aperta sul piano del quadro e il centripetismo della scena rappresentata. Se, in termini etimologici, la scena è sia lo spazio reale della rappresentazione che il luogo immaginario in cui essa si svolge, per Jacques Aumont la scena è la figura della rappresentazione dello spazio, come il fuori-campo, significa la rappresentazione di un'azione, di una diegesi, senza la quale tale rappresentazione non si dà. In questo modo, lo spazio è sempre lo spazio di una messinscena che, nelle pitture di Rui Macedo, si sottrae ai limiti della cornice per elidene la funzione più elementare – quella di contenerla, sia pure come simulacro, nello spazio della rappresentazione – e avanzare verso lo spazio dell'osservatore dove la sua visibilità apparente è determinata dallo spazio angusto ed è determinante nell'instaurazione di un terzo spazio che non esiste e che tuttavia, a partire dall'imperfezione della cornice, sembra prolungarsi verso l'alto, verso il basso e sui lati, in un piano verticale indissociabile dall'atto di vedere e concepito, come afferma Rosalind Krauss, come proiezione del soggetto che fa della verticalità la condizione di accesso alle immagini nella propria immaginazione.

Nell'assumere la vocazione verticale delle immagini, Rui Macedo mette i quadri alle pareti. Ma li mette quasi sempre molto al di sopra o molto al di sotto dello sguardo dell'osservatore. Si direbbe che li metta ai limiti della parete come se contasse sul loro fuori-campo, che altro non è se non il loro prolungamento virtuale verso il fuori di sé, come immagine risultante da un'operazione di inquadramento che Aumont definisce come attività della cornice, o come attività della piramide visiva del pittore. Un'attività infinita che ripone nella cornice – inquadrate – il visibile della pittura concretizzato nella metafora albertiniana della finestra aperta sul mondo. Quando dipinge un paesaggio sfocato dietro un vetro la cui presenza è segnalata da gocce d'acqua, a somiglianza di quanto avviene sui vetri delle finestre dopo la pioggia, Rui Macedo concretizza ancora una volta il dispositivo prospettico, ora enunciato da Leonardo come visione di una scena attraverso un vetro piano e trasparente che la sottrae allo spazio illimitato. Ma, oltre a ciò, concretizza la solidità dell'inquadramento (della cornice) come contrappunto ai fuori-quadro che ricorrentemente persegue nei quadri e sulle pareti, nei termini definiti da Pascal Bonitzer, per il quale disinquadrare significa svuotare il centro, sostituendo la stabilità dei limiti territoriali del quadro con la deterritorializzazione provocata dal nomadismo dell'inquadramento. Ciò significa privilegiare il carattere centrifugo della periferia del quadro e della parete, accentuando l'importanza della cornice e la possibilità di riscattare lo spazio di chiusura che essa installa.

La cornice è un oggetto che limita quegli oggetti che sono le immagini, di per sé limitati dai propri limiti (le cornici stesse), imponendo a essi una misura e fondando la separazione percettiva di due spazi: quello della rappresentazione (della diegesi) e quello dell'osservatore. Intesa come parergon, secondo l'analisi di Jacques Derrida, la cornice è ciò che si oppone all'opera (ergon), ciò che, simultaneamente fuori dal quadro e dalla parete su cui il quadro si colloca, lo definisce come corpo proprio il quale, a partire da essa, acquisisce la sua coerenza, ossia passa ad aderire reciprocamente a un dentro e a un fuori sempre contaminati da quell'ambiguo luogo di produzione di senso che è la cornice. Rui Macedo disloca in questo luogo l'eccesso di ciò che la rappresentazione rappresenta, suggerendo la sua continuità materiale nello spazio dell'osservatore, che così diventa spazio fuori-scena, l'osceno della rappresentazione che per concludersi ricerca il fuori-campo della parete. È quanto avviene con le copie di ritratti dell'antichità classica,

rappresentate fuori scala rispetto al supporto e alla cornice che parzialmente lo limita. O con il vaso di rose, leggermente deviato dal centro della composizione in modo da provocare il taglio capriccioso di due fiori. O con ciò che si presume essere una composizione di gigli, anche questi capricciosamente inquadrati. E con tutte le pitture che affidano il proprio eccesso all'arbitrarietà operativa della cornice nomade e al carattere centrifugo che tautologicamente essa imprime loro, perché eccesso significa anche questo: l'uscita o la ritirata verso un altrove.

Si potrebbe quasi dire che in tutte le pitture di Rui Macedo il tema è la Pittura e l'abisso delle sue finzioni pensate, dentro e fuori di sé, in questo luogo osceno, parergon o sublime, che in queste pitture è soprattutto il luogo di un'imperfezione e perciò di un'assenza senza la quale esse non potrebbero esistere. Come non esisterebbero senza la programmatica negazione del quadro, così simile a quella che il pittore fiammingo Cornelis Gijsbrechts dipinse intorno al 1670. In Quadro rovesciato, la Pittura è inscenata nella rivelazione del rovescio di un quadro intelaiato, che coincide totalmente con lo spazio della rappresentazione ed è dipinta in trompe-l'oeil. Secondo le indicazioni del suo autore, la pittura dovrebbe essere esposta sul pavimento, appoggiata a una parete. Gijsbrechts anticipa di quasi tre secoli l'oggettivazione della Pittura, facendola scendere dalla parete per farne finzione in quanto oggetto che, nascondendo la pittura che non c'è, mostra ciò che non può esser visto affinché la finzione avvenga. Rui Macedo adotta la stessa risorsa nelle pitture in cui, da grandi superfici dipinte di bianco, a simulare fogli di carta incollati con nastro adesivo, emergono resti di cornici, vaghi paesaggi o nulla. Questi quadri coperti, che si limitano a occultare il proprio farsi, sono la negazione del quadro e l'affermazione della sua irreversibile entropia. E sono anche l'affermazione dell'entropia a cui sono votate le pareti e che le farà cadere un giorno insieme ai quadri che le hanno cancellate e che esse trascineranno nella caduta. Ne sono le tracce.

Gaston Bachelard osserva che il compito dell'architettura è garantire la verticalità del mondo contro ciò che chiama morte orizzontale, considerandola l'ultimo destino della materia. Nell'orizzontalità di tale morte è contenuto l'atto inaugurale della Pittura e la sua storia, ossessivamente rivisitata da Rui Macedo. Una storia che ha origine in Alberti, il quale, nel 1435, scrive il suo *De Pictura* (II, 26): «Però usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza dei poeti, quel Narcisso convertito

in fiore essere della pittura inventore; ché già ove sia la pittura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?»

Maria João Gamito

Lisbona, 10 ottobre 2012

Paisagem #5 ou Sobre o limite ou De Pictura, 2010

óleo s/tela, 55x181 cm



De Pictura #1, 2012
óleo s/tela, 60x73cm





De Pictura #2, 2012
óleo s/tela, 73x100cm



Paisagem #28 ou Sight-seeing ou De Pictura, 2012
óleo s/tela, 80x120cm

Paisagem #19 ou O cais ou De Pictura, 2011

óleo s/tela, 120x120cm



De Pictura #3, 2012
óleo s/tela, 50x61cm

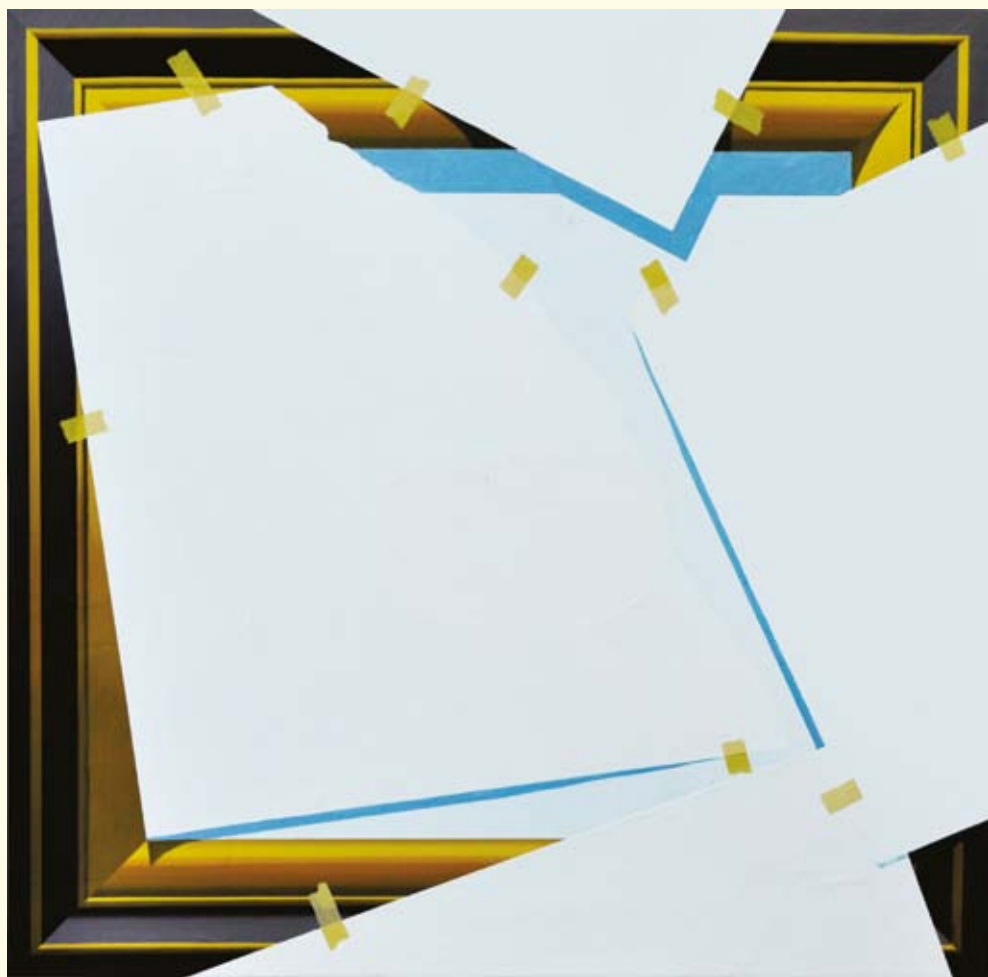




Taça com peras ou De Pictura, 2012
óleo s/tela, 114x114cm

Paisagem #3 ou Sobre o limite ou De Pictura, 2010
óleo s/tela, 44x132cm





De Pictura #4, 2012
óleo s/tela, 92x92cm



De Pictura #5, 2012
óleo s/tela, 92x92cm

Paisagem #14 ou O obelisco ou De Pictura, 2012
óleo s/tela, 97,5x195cm





Retrato #11 ou A partir de uma escultura romana ou De Pictura, 2012
óleo s/tela, 66x61cm

O Fogo ou o Verão ou De Pictura, 2012

óleo s/tela, 114x114cm



De Pictura #6, 2012
óleo s/tela, 29x63cm





De Pictura #7, 2012
óleo s/tela, 43x53cm



De Pictura #8, 2012
óleo s/tela, 73x100cm



De Pictura #11, 2012
óleo s/tela, 89x89cm



De Pictura #9, 2012
óleo s/tela, 73x100cm

Borboleta ou Vanitas ou De Pictura #10, 2012

óleo s/tela, 155x155cm





Paisagem #9 ou A Primavera ou De Pictura #13, 2012
óleo s/tela, 95x92cm

CENTRUM SETE SÓIS SETE LUAS

Les Maisons du Festival SSSL

Centres pour les Arts de la Méditerranée et du monde lusophone

- Des lieux de passage, de rencontre et de dialogue interculturel ; des espaces ouverts sans frontière où circulent et se croisent les cultures méditerranéennes et du monde lusophone.
- Des espaces ancrés aux racines du territoire qui les a vu naître et les accueille.
- Des espaces de lien social, de découverte par la population locale.
- Des **ateliers artistiques** dans lesquels des artistes du monde méditerranéen et lusophone s'arrêtent, trouvent l'inspiration, créent, échangent, partagent et repartent.
- Des **lieux de synergie** entre art, musique, tourisme culturel et promotion du territoire (production, création et exposition).
- Des projets architecturaux de récupération de bâtiments abandonnés.

Les activités principales qui les animent sont :

Production, expositions et résidences artistiques, ateliers de créativité, rencontres multiculturelles, débats, vidéoconférences, concerts et moments de convivialité. La programmation artistique, sous la responsabilité de l'association 7Sois7Luas, prévoit 7 à 10 projets de dimension internationale par an, dans chaque centre, promus d'une façon coordonnée (même image, même communication). Les protagonistes sont de prestigieux artistes, reconnus dans leur pays d'origine mais pas encore au niveau international, de jeunes talents, des étudiants qui participent aux ateliers et aux programmes d'échanges entre les villes du réseau 7S7L, les associations présentes sur les territoires...

Chaque année, ce sont plus de 7 500 visiteurs et plus de 35 prestigieux artistes de la Méditerranée qui se croisent dans les maisons du Festival SSSL.

Pour chaque projet international, un catalogue en différentes langues est produit.

Les éléments communs des Centrum 7Sois 7Luas :

- le nom : centrum 7Sois 7Luas;
- l'image symbole : une vague en mosaïque sur les murs extérieurs avec les noms des villes qui font partie du réseau des centrum 7S7L;
- une salle dédiée aux expositions;
- un atelier de création où les artistes peuvent réaliser leurs œuvres pendant les résidences;
- un espace où toutes les productions rédactionnelles, culturelles, artistiques, gastronomiques du Festival 7Sois 7Luas sont présentées au public: CD, DVD, livres, catalogues, et produits œnologiques, gastronomiques et artisanaux représentatifs des différents pays;
- des chambres pour les jeunes stagiaires du réseau et les artistes;
- un jardin méditerranéen.

A ce jour, trois Centrum SSSL sont actifs :

- En Italie, à Pontedera (Toscane), berceau du Festival, le premier Centrum 7S7L inauguré le 16 juillet 2009, dans les anciennes archives de la Piaggio;
- Au Portugal, à Ponte de Sor (Alenjeto), le deuxième Centrum 7S7L a ouvert le 5 septembre 2009, dans une ancienne usine à riz;
- En France, à Frontignan (Languedoc-Roussillon), l'espace culturel européen a été inauguré le 21 juillet 2011 au sein du centre culturel François-Villon.

Le projet prévoit la création d'autres Centrum SSSL au Brésil (en Aquiraz, dans l'état du Ceara), au Cap Vert (en Ribeira Grande, l'île de Santao Antao), au Maroc (Tanger), en Espagne (Tavernes de la Vallidigna, région de Valencia).

Marco Abbondanza

Directeur du Festival Sete Sóis Sete Luas

De Pictura: Le cadre imparfait ou le mur pour limite

Je mets un tableau sur un mur. Ensuite j'oublie qu'il y a un mur. [...] Le mur n'est plus ce qui délimite et définit le lieu [...] il n'est plus qu'un support pour le tableau. Mais j'oublie aussi le tableau, je ne le regarde plus, je ne sais plus le regarder. J'ai mis le tableau sur le mur pour oublier qu'il y avait un mur, mais en oubliant le mur, j'oublie aussi le tableau. Il y a des tableaux parce qu'il y a des murs. Il faut pouvoir oublier qu'il y a des murs et l'on n'a rien trouvé de mieux pour ça que les tableaux. Les tableaux effacent les murs. Mais les murs tuent les tableaux.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*

Apparemment interrompus par un soubassement seulement pressenti, on voit des houppiers d'arbres rigoureusement découpés contre les bleus des cieux photographiques. Ces représentations de paysages ou, à mieux dire, ces représentations de tableaux qui représentent des paysages accomplissent exemplairement l'exercice de la peinture, d'après Louis Marin : la peinture existe dans le jeu qui renvoie au cadre son existence parce que c'est à travers de celui-ci – de façon réflexible – que se présente la représentation – transitivement –, en représentant quelque chose. Par la représentation du cadre en trompe l'œil, la peinture de Rui Macedo répand l'espace de la représentation vers les limites de l'espace réel, car il le fait précipiter dans la tautologie de la réflectivité et de la transitivité des reflets, en y faisant le simulacre du cadre qui n'a jamais existé. C'est un excès du réel – un hyper réel, selon Baudrillard – plus adressé au fonctionnement de la conscience qu'à l'illusion des sens, et qui provoque les

espaces en y introduisant des dynamismes insolites de rapports.

C'est propre à la peinture de paysage l'induction de la ligne d'horizon, la ligne imaginaire vers laquelle le regard se projette et d'où il en vient renvoyé sous la forme d'un point, là où les points de vue et de fuite convergent ou alors – en faisant usage des mots de Hubert Damisch – là où le centre de l'espace représenté et le centre de la représentation coïncident projectivement, en établissant pour toujours l'écartement entre le sujet qui observe et la chose observée. Rui Macedo, en soustrayant au paysage la ligne d'horizon – la fixant dans la logique du fragment qui, à son tour, se place aux limites de la portée de la parole et de la nomination de la substantialité en manque –, il concrétise – simultanément et de façon paradoxale – le concept et le dispositif de perspective et la coupe annoncée par la grille de Alberti en l'absence de ce qui continue et qui ne sera jamais vu. Il concrétise encore la réconciliation de deux regards : ce qui d'en bas voit les houppiers d'arbres et ce qui d'en haut les voit apparemment interrompus par un soubassement qui les actionne comme des notes d'érudition, indice et commentaire de l'excès de mur qui n'a pas été effacé par le tableau et où, après tout, s'identifient ses limites.

Aussi découpés, d'autres paysages glissent en dehors du cadre qui, fait de matière pareille, est incapable de les contenir. L'application des règles de la perspective dans ces paysages assure la profondeur illusoire ouverte au niveau de la surface du tableau et le caractère centripète de la scène représentée. Quoique la scène en terminologie étymologique soit, autant l'espace de la représentation que la place dont elle se trouve, chez Jacques Aumont la scène est la figure de la représentation de l'espace dont, avec le hors - champ, signifie la représentation d'une action, d'une diégèse, sans laquelle cette représentation ne peut pas exister. De cette façon, l'espace devient toujours l'endroit d'une mise en scène qui, chez les peintures de Rui Macedo, s'échappe aux bornes du cadre pour y supprimer sa fonction la plus basique – celle de, bien que se soit comme un simulacre, contenir dedans l'espace de la représentation – et pour avancer vers l'espace du regardeur, là où sa apparente visibilité est déterminée par les contraintes de ce même endroit et qui est déterminante dans l'instauration d'un troisième espace, qui n'existe pas mais, cependant, dès l'imperfection du cadre il semble se prolonger vers le haut, vers le bas et vers les côtés, sur un plan vertical inséparable de l'acte de voir et,

selon Rosalind Krauss, conçu pour la projection du sujet qui fait de la verticalité la condition d'entrée des images dans son imagination.

Dans l'assomption verticale des images Rui Macedo place les tableaux sur les murs. Pourtant il les place souvent beaucoup plus haut ou plus bas que le regard du regardeur. On pourrait dire qu'il les place dans les frontières du mur comme s'il comptât sur son hors-champ, qui n'est plus que sa prolongation virtuelle en hors de soi-même, comme une image résultante d'une opération de cadrage, déterminée par Aumont comme l'activité du cadre ou comme l'activité de la pyramide visuelle du peintre. Une activité interminable qui remette au cadre – encadrer c'est mettre en cadre – le visible de la peinture concrétisé dans la métaphore albertienne de la fenêtre ouverte au monde. Lorsque Rui Macedo peint un paysage flou par derrière une vitre – dont la présence est signalée par des gouttes d'eau, semblablement à ce qui arrive aux vitres des fenêtres après la pluie – il concrétise encore le dispositif de perspective, énoncé cette fois-ci par Leonardo comme la vision d'une scène à travers d'une vitre plate et transparente qui l'enlève de l'illimitation de l'espace. Mais, en plus, il concrétise la solidité de l'encadrement (du cadre) comme un contrepoids aux désencadrements qu'il souvent poursuit dans les tableaux et sur les murs – selon les termes déterminés par Pascal Bonitzer, pour qui désencadrer signifie vider le centre –, en remplaçant la stabilité des bornes territoriales du tableau par la déterritorialisation provoquée par le nomadisme de l'encadrement. Ce qui veut dire qu'on privilégie le caractère centrifuge de la périphérie du tableau et du mur, en mettant en relief l'importance du cadre et la possibilité de racheter le lieu de la réclusion y installé.

Le cadre est un objet qui délimite les objets qui sont les images, déjà en eux-mêmes limités par leurs propres limites – leurs propres cadres –, en les imposant une mesure et en établissant la séparation perceptive de deux espaces : celui de la représentation (la diégèse) et celui du regardeur. À l'analyse de Jacques Derrida, le cadre est entendu comme parergon et c'est ce qui s'oppose à l'œuvre (ergon), ce qui va déterminer le tableau comme un corps autonome – hors et du cadre et du mur sur lequel le tableau est placé – c'est qu'il obtient du cadre sa cohérence, autrement dit, il arrive à s'attacher à un dedans et simultanément à un dehors, toujours contaminés par le cadre qui est cet endroit ambigu de production de sens. Rui Macedo déplace vers ce même endroit l'excès de ce que la représentation

représente – en insinuant sa continuité matérielle dans l'espace du regardeur, qui devient ainsi un espace hors - scène –, l'obscène de la représentation qui, pour se conclure, cherche le hors - champ du mur. C'est ce qui arrive dans les copies des portraits de l'antiquité classique, représentés hors échelle par rapport au support et au cadre qui les borde partiellement. De même dans le vase avec des roses, légèrement écartées du centre de la composition, de façon à causer la coupe capricieuse de deux fleurs. Ou bien dans ce dont on présume d'être une composition de lys, aussi capricieusement encadrés. Et dans toutes les autres peintures qui remettent leur excès, tant à la conduite arbitraire opérative du cadre nomade, qu'au caractère centrifuge qui tautologiquement celui-là les attribue, car c'est davantage cela qui signifie excès : la sortie ou la retraite vers un endroit différent.

On pourrait à peu près dire qu'en chaque peinture de Rui Macedo le thème est la peinture elle-même et l'abîme de ses fictions pensées, dedans et en dehors de soi, dans cet endroit obscène, parergon ou sublime qui, dans ces peintures, c'est surtout l'endroit d'une imperfection et, pour cela, d'une absence sans laquelle elles ne pourraient pas exister. De même qu'elles n'existeraient pas sans la négation programmatique du tableau, si semblable à celle que le peintre flamand Cornelis Gijsbrechts a peint environ 1670. Dans *Quadro voltado*, la peinture est mise en scène dans la révélation du revers d'une toile sur châssis, entièrement coïncidente avec l'espace de la représentation et peinte en trompe l'œil. D'après les indications de son auteur, la peinture devrait être exposée par terre, appuyée contre un mur. Gijsbrechts anticipe en peu moins de trois siècles l'objectualisation de la peinture, en la faisant descendre du mur afin de la donner un rôle d'objet qui, en cachant la peinture qui n'existe pas, montre ce qui ne peut pas être aperçu pour que puisse se tenir la fiction. Rui Macedo adopte la même stratégie dans les peintures de grandes surfaces peintes en blanc, qui simulent des feuilles de papier collées avec du ruban adhésif, d'où émergent des restes de cadres, des paysages vagues ou rien du tout. Ces tableaux couverts, qui ne cachent que leur devenir, sont l'affirmation de leur irréversible entropie. Et ce sont encore l'affirmation de l'entropie à laquelle se vouent les murs et qui un jour les fera tomber avec les tableaux – qui les ont effacés et qui seront entraînés par ceux-là dans leur ruine. Par les murs ou par leurs traces.

Gaston Bachelard remarque que la tâche de l'architecture est celle de rassurer la verticalité du monde, en opposition à ce qu'il signale comme la mort horizontale – en la considérant le dernier destin de la matière. Ce qui est contenu dans l'horizontalité de cette mort c'est l'acte inaugural de la peinture, et son histoire obsessionnellement revisité par Rui Macedo. Une histoire dont l'origine est chez Alberti qui, en 1435, écrivit dans son *De Pictura* (II, 26) : « J'ai pris l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui s'est vu changé en fleur car, si la peinture est bien la fleur de tous les arts, alors c'est toute la fable de Narcisse qui viendra merveilleusement à propos. Qu'est-ce donc que peindre, sinon embrasser avec art la surface d'une fontaine ? »

Maria João Gamito

Lisbonne, le 10 octobre 2012

CATÁLOGO N. 49

Festival Sete Sóis Sete Luas

