

Escala e modelo

A pintura de Manuel Saro

Delfim Sardo

Existem, na prática artística dos nossos dias, formas múltiplas de hibridização das linguagens da arte, dos seus géneros e tipologias. Esse processo, com uma longa tradição no século XX, encontrou reveses e contradições no seu percurso e não corresponde a uma evolução, mas a uma busca de um estatuto e identidade para a arte, tida como um campo global. De facto, se na história da arte moderna existe uma concepção holística por parte da historiografia, que criou a tipologia "arte" para um conjunto de manifestações que vão desde a pintura, à escultura até à arquitectura, por vezes incluindo a música, as artes performativas e, mais recentemente, o cinema, essa vivência de uma arte em geral só foi interiorizada como uma possibilidade pelos artistas durante o século XX. As vanguardas da primeira metade do século tomaram como sua tarefa e projecto a definição de um campo alargado para a arte, a que lhe adicionaram uma compulsão crítica, frequentemente iconoclasta e derrisória, que varreu os procedimentos dos artistas desde o movimento Dada. Seria, no entanto, na Rússia, posteriormente na União Soviética, que o desaparecimento das tipologias de género artístico e a sua substituição por um conjunto de procedimentos que se situam no campo de confluência da arquitectura, do design, da pintura e da escultura viria a constituir um enorme desafio para o repensamento da identidade da arte, a sua ligação ao tecido social e a sua capacidade de intervenção como projecto crítico que só viria a ter paralelo muito mais tarde, numa reedição deste universo de preocupações que seria contemporânea das grandes convulsões sociais da década de 60. O campo artístico que, por uma necessidade histórica, foi mais violentado pela recorrente ideia da sua morte anunciada foi a pintura. Ao longo do século XX, a pintura foi objecto de um cerrado ataque, de uma marcação

que deriva de inúmeros factores, o primeiro dos quais devido a ser o maior repositório histórico de debate sobre o estatuto da imagem. No entanto, talvez a razão mais profunda dessa dissensão em relação à pintura seja o resultado dela representar um campo de fricção com a realidade das imagens do mundo, sobretudo a partir do momento em que a fotografia fez entrar na cultura uma ficção de relação directa com o real.

A fotografia cedo entendeu também que podia dominar algumas das tipologias tradicionais da pintura, como o retrato e a paisagem, mas criou também novas tipologias de relação com a imagem, sobretudo no campo da definição de uma imagem arquitectónica, de uma espacialidade que migrou para o cinema, para a própria pintura e para a escultura.

Talvez não por acaso, o espaço foi o campo de maior inovação das práticas artísticas, absorvendo de maneira quase absoluta todas as discussões sobre o estatuto do real (desde as vanguardas russas até à noção de *site*) e dando origem a um conceito que atravessa o século e que, recursivamente, surge em contraposição à possibilidade de criação de uma visão ficcionada que a pintura necessariamente transporta. Trata-se do conceito de "espaço real", primeiramente usado por Lazar El Lissitzky, posteriormente ressurgido pela mão de Donald Judd e Robert Moorris, e hoje frequentemente a razão de ser de muita produção tridimensional.

Se, para as primeiras vanguardas do século, o *espaço real* continha uma importante conotação política, para os artistas minimalistas representava a contraposição em relação ao kantismo de Clement Greenberg e a necessidade de superação da dicotomia entre pintura e escultura, hoje em dia prende-se a uma compulsiva alternativa em relação à noção de virtualidade agora dominante (e transversal aos diversos domínios culturais).

A pintura de Manuel Saro localiza-se, precisamente, dentro deste universo de questões, assumindo uma difícil tarefa de criação de um híbrido entre pintura, escultura e fotografia, exactamente três das tipologias que se confrontaram como dispositivos de produção artística no passado recente da história de arte.

Se, num primeiro momento do seu trabalho, Manuel Saro vinha a desenvolver pinturas que apresentavam espaços, num trabalho que, curiosamente, possui conotações com representações arquitectónicas de espaços que se vinculava já a uma tradição oriunda de Lissitzky e De Stijl, mas que dialogava também com Mcracken, no desenvolvimento da sua produção (sobretudo a partir da exposição "El gabinete de un coleccionista, apresentada na Galeria Max Estrella entre o final de 2002 e Janeiro de 2003), inicia-se um processo complexo de apresentação de pinturas que funcionam como esculturas, pinturas que representam espaços e objectos que situam no campo genérico da escultura.

Mais recentemente, a pintura de Manuel Saro veio a descobrir uma outra tipologia de produção, que pertence, também a uma outra forma de construir espacialidade: trata-se de pinturas sobre fotografia, sendo esta já um segundo momento do seu processo criativo. Expliquemos: primeiro o artista constrói modelos, maquetas de espaços, que posteriormente fotografa e, ainda depois, pinta sobre a fotografia. Assim, a sua obra não pertence a nenhuma

das tipologias que utiliza, mas, bem pelo contrário, constrói o seu campo de intervenção. Claro que existe um eco de John Baldessari nessa utilização da fotografia associada à pintura, na forma como a utilização de campos cromáticos intensos e opacos destrói uma imagem para construir uma segunda imagem, mais misteriosa e, paradoxalmente, mais real. De facto, o uso da tinta que define novos planos dentro de uma imagem fotográfica, produz como que uma pele, uma epiderme física que reveste a imagem fotográfica e a metamorfoseia. O resultado dessa metamorfose é uma pintura sobre um suporte fotográfico que altera e inverte os dados teóricos da relação entre pintura e fotografia, já que esta é uma imagem de um modelo, portanto, um avatar de uma situação ficcional. O modelo, assim, fica submetido a uma intervenção posterior, uma redefinição do seu espaço que deriva do uso de campos cromáticos tangíveis e físicos (porque são tinta), mas simultaneamente remetem para a história do próprio *médium*.

As pinturas de Manuel Saro são, assim, atravessadas pelo fantasma de Mondrian, reavivando a ideia de fronteira que lhe é própria, aqui materializada nas paredes frágeis de uma maquete. Como em Mondrian, a sua pintura não é sobre os campos cromáticos, mas sobre a espacialidade que as suas fronteiras definem, produzida a dois níveis, o do fotográfico e o físico e real, pintado.

Assim, a escala da pintura é particularmente complexa, na medida em que duas escalas intervêm no seu interior: a escala da imagem fotográfica face a uma segunda escala que é a do modelo, à qual se junta uma terceira escala, a do campo cromático e da sua fronteira, metáfora corporal e metáfora dupla da habitação.

Nesse sentido, a obra de Manuel Saro abre o campo da realidade do espaço para o domínio da representação, num limbo no qual a história do moderno e a ironia do modelo se cruzam.

Não é essa, precisamente, a questão que continuamos a colocar à pintura?