

RUI MACEDO E A PINTURA COMO INSTALAÇÃO: AVESSE DA NORMA NO MUSEU NACIONAL MACHADO DE CASTRO, EM COIMBRA

RUI MACEDO AND HIS PAINTING INSTALLATIONS
AGAINST THE GRAIN AT NATIONAL MUSEUM MACHADO DE CASTRO,
COIMBRA

Margarida Prieto
Universidade Lusófona de Lisboa

Este artigo expõe as características gerais das instalações de pintura de Rui Macedo, desenvolvidas desde 2010. Estas exposições apropriam-se de diversas tipologias arquitectónicas que caracterizam espaços à cultura e às artes, por vezes em interacção com colecções museológicas. O assunto principal é a exposição *Avesse da Norma* onde se aferem todos os mecanismos utilizados em eventos anteriores e se detectam novas estratégias de relacionamento entre a exposição dos objectos de Museu e a arte contemporânea.

Palavras-Chave: pintura, instalação, escultura, norma, *site-specific*.

*This article concerns the main characteristics of Rui Macedo's painting installations, made since 2010. Those exhibitions are suited to various architectural spaces dedicated to culture and arts, sometimes, as in a Museum, with a relation with a exposed collection. The main subject is the present exhibition intituled *Against the Grain*, presented at the National Museum Machado de Castro, where can be found strategies of previous work and new approaches in relating the objects of this Museum with contemporary painting.*

Keywords: painting, installation, sculpture, rules, site-specific.

As instalações de Pintura do artista português Rui Macedo (Évora, Portugal, 1975) constituem um conjunto de trabalhos onde o espaço arquitectónico se torna cúmplice do trabalho pictórico desde a sua concepção, o que quer dizer que em vez de um constrangimento, as características morfológicas dos lugares são potência para o pensamento sobre o fazer da pintura.

São várias as características que atravessam estas instalações, mas também são muitas as particularidades que as distinguem. As similitudes encontram-se nesse fundamento principal que é a relação íntima da pintura com o lugar que a recebe, a posição que ocupa em cada parede, atendendo às especificidades arquitectónicas que se avizinham ou a outros elementos que caracterizam cada lugar de exposição. Por exemplo, se se trata de um museu, as obras expostas da colecção permanente vão estar associadas às de Rui Macedo, por proximidade espacial, por afinidade temática, por equívoco temporal, por contaminação, por camuflagem, e/ou na aderência à morfologia arquitectónica, – é o que acontece no Museu Nacional Machado de Castro com a exposição intitulada *Averso da Norma*. É certo que estas contaminações são absolutamente atentas por parte do artista e evitam perturbar a sensibilidade dos mais devotos, bem como qualquer dano efectivo aos espaços museológicos e culturais, que são património protegido. Por isto, também, este trabalho artístico é, no contexto da contemporaneidade, a seu modo, único.

Outras características gerais estão directamente ligadas à técnica pictórica: à inteligência da composição relativamente ao lugar que a pintura ocupa no espaço expositivo, ao *trompe-l'œil* que ilude o olhar e faz tomar a representação pelo real, aos elementos eleitos para pintar: como a moldura, o *post-it*, a fita-cola, entre outros que nos deixam perplexos perante a pintura

deste artista; e aos textos que, lado a lado com a pintura, potenciam o nosso imaginário e estreitam ainda mais a relação com o lugar.

As características individuantes das instalações estão profundamente ligadas à necessidade de conceber estratégias distintas, de inovar perante o desafio de cada espaço de exposição, nas diferentes tipologias funcionais que hoje estes espaços admitem, num exercício de reciclagem de meios. Desde as salas de exposições temporárias dentro de Museus ou de galerias privadas que operam como espaços brancos herdeiros do ideal *White cube* americano, a Museus dedicados, com colecções em permanente exibição pública, a Mosteiros, Igrejas e Capelas destituídos da função original para se tornarem abertos à cultura contemporânea, são distintas as morfologias e, conseqüentemente, os desafios que a arquitectura proporciona a um trabalho de pintura cujo modo de se instalar é dependente e subordinado (no sentido de se disciplinar e adaptar) ao lugar para onde é concebido.

Outro procedimento distintivo é o da colocação das pinturas (objecto) no lugar. A adequação tanto dos formatos (*shaped canvases*) como da dimensão do suporte impõe-se, tal a conformidade com a arquitectura: junto ao tecto, rente ao chão, adossado à janela ou à porta, recortando uma e outra para definir um alinhamento, ocupando a parede na integral, para ampliar o espaço numa ilusão criada no observador sobre a (aparente) incompletude do que se vê.

O sentido de estranheza que revém destas estratégias avessas às convenções, à norma, à instituição, são concebidas e perseguidas com obstinação: por exemplo, as pinturas são posicionadas fora do campo visual esperado e, em vez de centradas e confortavelmente perante os olhos de quem passa, requerem uma dança visual sobre o espaço e uma procura, num jogo

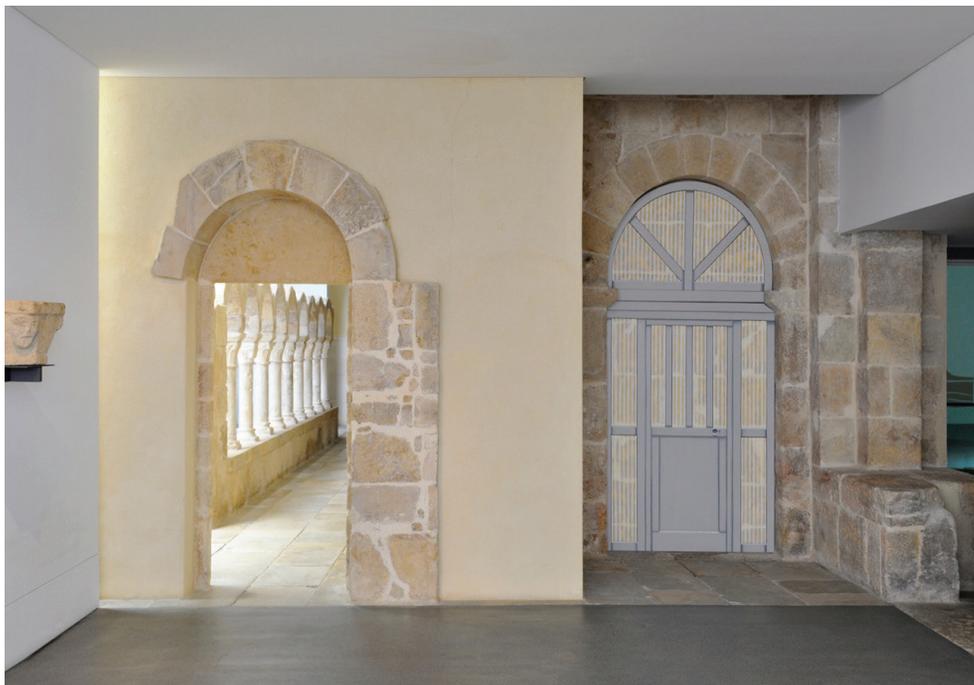
entre o que se mostra e o que se esconde. Também é questionado o distanciamento regulado entre pinturas porque a norma privilegia os ritmos constantes, equivalentes a equidistâncias ou a afastamentos que separam uma das restantes obras e que, conseqüentemente, alimentam o sentido aurático, relevando da importância e estatuto de uma obra em detrimento de outras. Através da intromissão de obras que cortam com essa sucessão do tempo é posto em questão o percurso convencional dentro do Museu, informado na linearidade temporal proposta pela história da arte e pelas suas balizas impostas em termos de estilos, escolas e épocas. As estruturas tradicionais – do *cabinet d'amateur* (acumulação) à linha horizontal ordenada por equidistâncias (dispersão organizada), à sala dedicada a uma única peça (exaltação da aura), são tratadas e reformuladas de modo a ampliar as expectativas naturalizadas pela museologia e museografia.

Aveso da Norma é a exposição de Rui Macedo sobre a qual incide este artigo. Com dezasseis instalações pictóricas e cento e uma pinturas, põe em funcionamento todos os procedimentos mencionados (e mais alguns). O Museu Nacional Machado de Castro onde se instala é o grande museu da escultura nacional portuguesa e o edifício que o alberga actualmente é da autoria do arquitecto Gonçalo Byrne numa reformulação e ampliação do antigo museu que integra um fundo arqueológico *in loco*. A escala deste edifício é monumental como se pode confirmar pelas imagens.

A proposta de Rui Macedo lida particularmente com a escultura, mas integra, também, instalações na área dedicada à ourivesaria e à pintura, no piso 1. Podem-se agrupar estas instalações segundo dois tipos: imersivo e contemplativo.

No início da vista, a primeira intervenção é contemplativa e tem um sentido paródico na

Figura 01. Rui Macedo, 2016, *Aveso da Norma*: instalação no, *Arco Cego* no espaço arqueológico da antiga Igreja de São João de Almeida, *shaped canvas*, aprox. 312x156cm, óleo s/ tela. ÓMacedo &Ema M.



medida em que contraria o ambiente geral do museu. Justamente, num edifício que recebeu, em 2014, o prémio Piranesi/Prix de Rome num ponto onde as estruturas arquitectónicas da antiga Igreja de S. João de Almedina são incorporadas no novo edifício, um *Arco Cego* cuja importância singular se associa ao mito da Rainha Santa Isabel, é ocupado por uma pintura (*shaped-canvas*) que representa uma *marquise* em alumínio com vidros de *guichet*. Trata-se de fazer humor pela conjugação dos extremos: de um lado a evocação das construções ilegais, do outro a arquitectura de elites.

A representação desta *marquise* é em *trompe-l'œil*, daí a sua eficácia: o excesso de presença que ilude a percepção, fazendo tomar a representação pelo real, põe em causa toda a enenação proposta pelo arquitecto premiado. A ironia é, ainda, acentuada pela sugestão de um acesso – sugestão dada pela porta de alumínio – num *arco* que é *cego*, ou seja, que não dá passagem (Figura 01).

Este *Arco Cego* tem um arco gémeo, idêntico mas aberto (Figura 01), por onde se acede ao *Anjo* de granito de 1150-1200 d.C. (MNNM 3936; E6). Esta escultura está aninhada num canto da Sala do Claustro de São João de Almedina onde Rui Macedo instala um conjunto de deztoit pinturas justapostas que forram a parede do chão ao tecto, de lado a lado, adossadas ao canto e à esquina que a morfologia arquitectónica exhibe neste lugar. Trata-se de um políptico convocador dos retábulos: todas as pinturas são representações de caixas onde, em cada uma, fios tensos desenham no espaço linhas de força encontrando-se em pontos fundamentais, clássicos das composições pictóricas, tal como estão indicadas por Matila Ghika (GHKA:1946,128-132) na sua investigação sobre o rectângulo de ouro (Figura 02).



Figura 02. Rui Macedo, 2016, *Averso da Norma*: 90x80 cm, óleo s/ tela. ÓMacedo &Ema M.

O ambiente cromático desta enorme instalação serve de cenário à escultura do *Anjo* mas torna-a evidente, e emerge-nos igualmente numa luminosidade distinta que revém dos pigmentos amarelos utilizados, a saber: limão, cádmio e indiano. Esta luz quente que emana das pinturas envolve o *Anjo* e quem o observa, num enquadramento retabular que envia para a pintura religiosa medieval. As caixas (a) parecem vazias, despojadas com a excepção da representação de um papel branco manuscrito onde se lê a informação da tabela do museu relativa a este *Anjo*. A moldura representada em cada uma delas delimita e, simultaneamente agrega, numa coerência formal e conceptual. Trata-se de reenviar para a tradição religiosa-cristã onde os nichos tradicionalmente servem de guarida para a estatuária de carácter devocional (Figura 03).

Figura 03. Rui Macedo, 2016, *Avesso da Norma*: instalação junto ao *Anjo* na Sala do Claustro da antiga Igreja de São João de Almedina, aprox. 350x560 cm, óleo s/ tela. ÓMacedo &Ema M.



Um políptico idêntico, constituído por trinta e quatro pinturas, enquadra a escultura de vulto perfeito da autoria de João de Ruão que representa *Santa Isabel com São João Baptista menino* (MNNC 832; E103).

Esta escultura de 1566 d.C. provém da Capela do Sacramento da Sé Velha de Coimbra. Em calcário branco, é uma das mais extraordinárias deste Museu (Figura 04). Embora seguindo exactamente os mesmos princípios formais e conceptuais da anterior, esta instalação de pintura é bastante maior. O amplo enquadramento que faz à figura esculpida estende-se por ambos os lados de um corredor proposto pela arquitectura, numa passagem estreita, direita e directa à instalação seguinte. O retábulo de pinturas adequa-se plenamente à escala monumental desta sala e retira o visitante da monotonia cromática criada pela museografia. O enquadramento luminoso gerado com a pintura instalada surpreende o visitante, chama a atenção para as

Figura 04. Rui Macedo, 2016, *Avesso da Norma*: instalação junto à escultura *Santa Isabel com São João Baptista menino*, aprox. 350 x 1400 cm, óleo s/ tela. ÓMacedo &Ema M.



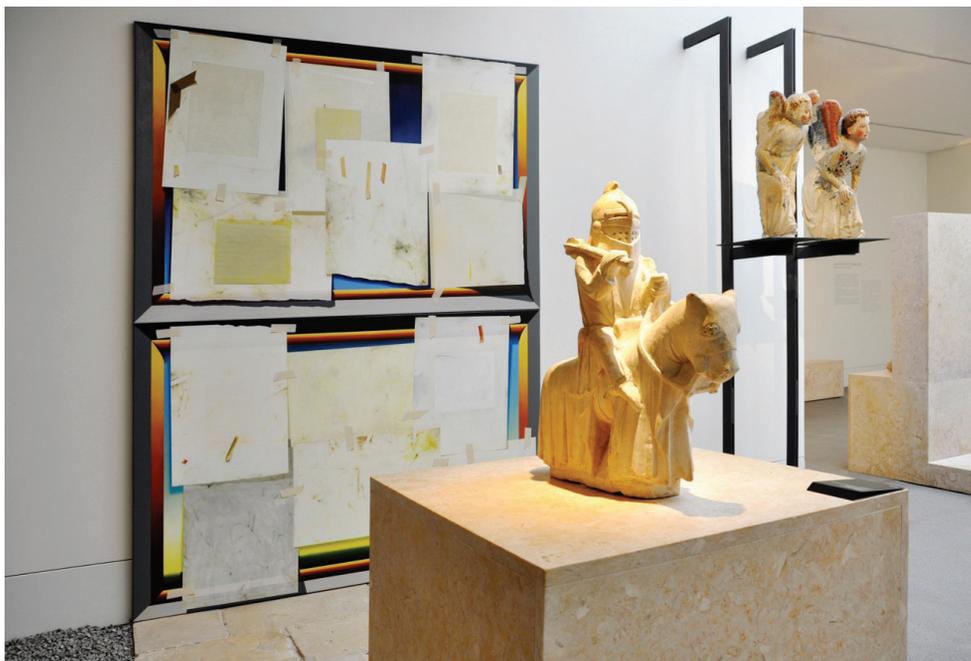


Figura 05. Rui Macedo, 2016, *Avesso da Norma*: instalação junto à escultura *Cavaleiro Medieval*, 270 x 195 cm (diptico), óleo s/ tela. ÓMacedo &Ema M.

esculturas e, simultaneamente, reforça o sentido imersivo implicado na sua experiênciação. Também a sombra projectada de *Santa Isabel* levando pela mão *São João Baptista menino* lembra, por alusão, a *História Natural* de Plínio, O Velho, na medida em que é da sombra que nasce a representação em volume, com o barro como matéria a enformar¹.

A terceira instalação é um diptico que enquadra, como plano de fundo, uma das peças mais emblemáticas e originais do Museu: o *Cavaleiro Medieval* (MNMC 704; E3) é da autoria de Mestre Pero, datada entre 1325-1350 d.C. e proveniente da Capela dos Ferreiros de Oliveira do Hospital. Numa analogia com a armadura protectora do

cavaleiro em calcário, a representação pictórica toma como modelo uma pintura protegida por folhas de papel que simulam guardar o seu verdadeiro conteúdo como se, numa ficção, faltasse retirar este dispositivo protector para a exhibir no espaço de exposição (Figura 05). É o *trompe-l'œil* dos papéis colados sobre a moldura e um fundo de cor que se vê, aqui e ali, (mas que nada mostra) por detrás que engana a percepção e, deste modo, a pintura propõe-se na antecipação de uma exposição em montagem. A largura deste diptico, coincide e estende o corredor de pedra que suporta o plinto com o *Cavaleiro Medieval*, dando-lhe uma continuidade formal dentro do espaço arquitectónico do Museu.

“Por trás de” como se estivesse escondido e “à frente de” como se estivesse a tapar são duas das estratégias inovadoras e caracterizadoras de *Avesso da Norma*. A terminar a visita ao piso zero do Museu, na Sala da Capela do Tesoureiro encontra-se o grupo escultórico de *Deposição*

1 PLÍNIO, O VELHO, *Histoire Naturelle, livre XXXV, La Peinture*, tradução Jean-Michel Croisille, introdução e notas de Pierre Emmanuele Dauzat, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p.133. Conta Plínio que a sombra de um jovem projectada no muro por uma lamparina leva ao desenho da sua silhueta, um desenho feito pela sua amada. O barro serve dar o volume do rosto e para fixar o retrato deste jovem que está de partida.

de Cristo no Túmulo (MNM 5085; E 109) outra escultura em calcário de João de Ruão datada de 1535-1540 d.C. e proveniente da Capela do Sepulcro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Rui Macedo envolve a base rectangular que sustenta este conjunto escultórico com três pinturas que constituem um políptico tridimensional (*shaped-canvas*) em forma de “U”, pousado no chão. A pintura da frente tem o mesmo comprimento da escultura e esconde Cristo deitado representando-o simbolicamente através de uma única cereja pousada num plinto (Figura 06).

A pintura lateral esquerda representa cinco cerejas que convocam as cinco mulheres da escultura e, na pintura lateral direita, de um modo

idêntico, duas cerejas reenviam para os restantes personagens do grupo (uma associação da ordem da quantidade). A representação da cereja vermelha (ou de qualquer outra fruta vermelha) é uma herança da simbologia da pintura setecentista que reenvia para o sangue e para Cristo em sofrimento (IMPELLUSO, 2004: 163). A colocação do fruto ao centro de um plinto (quer isolado, quer em conjuntos) é dramatizada com um foco de luz amarela que deixa o restante campo da pintura na penumbra, lembrando Caravaggio e o *chiaro-oscuro*. Esta penumbra é silenciosa, contida e garante todo o protagonismo à cereja vermelha, representada à escala real (1:1) e de modo realista. Como enquadra-

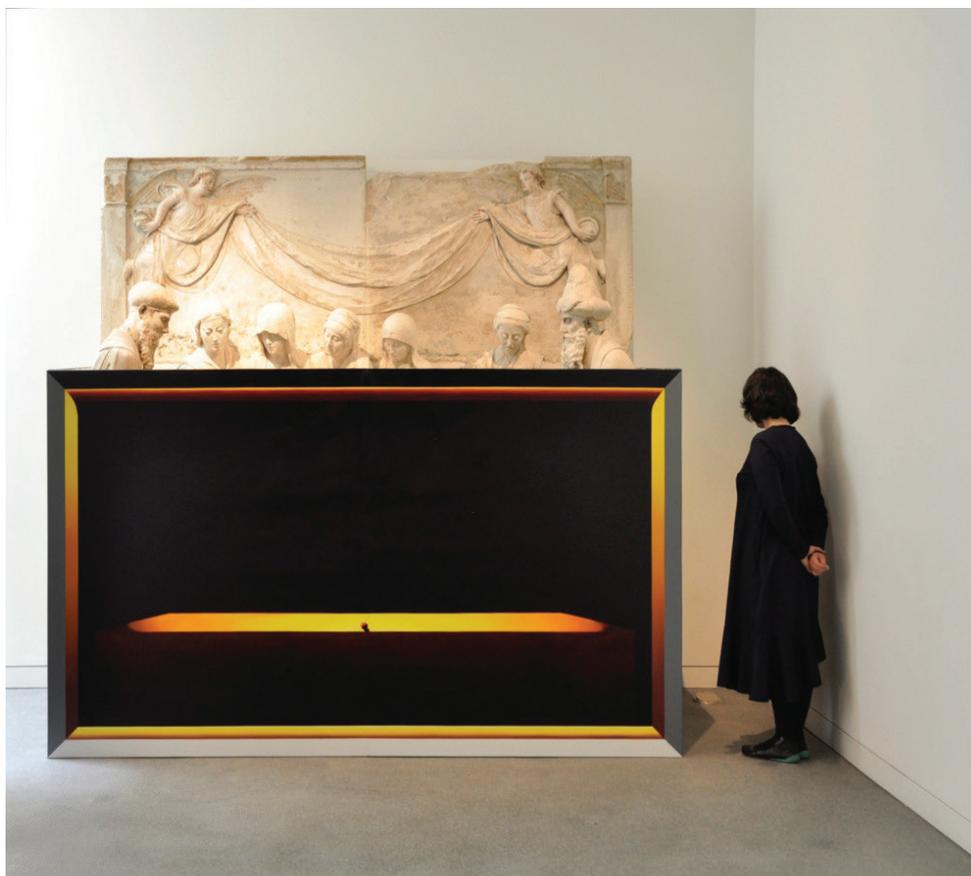


Figura 06. Rui Macedo, 2016, *Avesso da Norma*: instalação junto à escultura *Santa Isabel com São João Baptista menino*, aprox. 153x 260 + 153x100 + 153x100 cm, óleo s/ tela. ÓMacedo &Ema M.

mento, a representação de cada uma destas três pinturas incorpora uma moldura através da qual Rui Macedo acentua o carácter sacralizador da arte, e a sua origem como prática mágica (de adivinhação) que põe em contacto os homens e os seus deuses. Precisamente, o primeiro enquadramento é desenhado pelo augure (sacerdote romano) com um gesto ancestral e enquadrador, literalmente, desenhando um quadrado no ar, com o céu como fundo. A função deste enquadramento original é seleccionar e separar, na imensidão celeste, um espaço virtual, para nele decifrar a mensagem divina; é instaurar o espaço da representação e garantir uma separação entre a ordem do sagrado e a ordem do profano. A geometria fechada que enforma este enquadramento vem estabelecer-lhe o limite (desenhado no contorno) como fronteira, determinando um dentro (sagrado) e um fora (profano). Separa a parte interior de um todo envolvente (exterior), para aí instaurar um acesso, pela abertura, ao campo do sagrado. É esta a função da moldura e a sua presença na pintura, pela integração na composição pictórica, reforça este sentido ancestral.

Por outro lado, e do ponto de vista performativo, estas pinturas, ao esconderem o corpo deitado de Cristo morto, fazem uma acentuação simbólica na vocação religiosa da escultura de João de Ruão. Vão deixar as cabeças dos personagens aparecerem acima do objecto pictórico, desviando a atenção para o jogo de olhares daquelas figuras, num exercício de *visibilia* onde, sem querer, se participa activamente, e se sente uma curiosidade imediata sobre o que está (in) visível ou temporariamente oculto. Contudo, pela relação de escala entre o observador e a instalação, a relação que se estabelece é da ordem da contemplação.

Descemos dois pisos para encontrarmos a Sala da Escultura Portuguesa do Século XVIII. O

ambiente encenado do Museu é, aqui, mais obscuro e luzes pontuais dramatizam os gestos esculpidos na madeira policromada em sombras projectadas sobre as paredes. São duas as instalações que se revelam a um olhar mais atento, tão coerentes que são na extensão do espectáculo construído pela museologia. Uma é constituída por uma pintura de *Vanitas* colocada por trás dos plintos das esculturas de *Santa Clara* (MNMC 2995) e de *São Francisco* (MNMC 1949; E301); a outra é feita da relação entre a pintura de uma *Paisagem Celestial* também colocada por trás do plinto que suporta uma *Sagrada Família*. “Por trás” como se estivesse escondido é substituído por “por trás” como um cenário cuja função é reforçar, no sentido da conveniência, as mensagens simbólicas destas esculturas (Figuras 07 e 08).

A primeira destas instalações conjuga duas estátuas em madeira de cedro estofadas, policromadas e douradas, de 1739 d.C., executadas nas Oficinas de Lisboa e provenientes do Convento do Lourçal, e uma única pintura cuja posição é atrás do plinto que sustenta a figura de *São Francisco*. Posicionada apenas a vinte centímetros do chão, a pintura tem uma composição peculiar – avessa à norma – porque está parcialmente oculta pela estátua e pelo plinto que a suporta. É exigida uma performance de movimentos por parte do observador, afastando-o de uma fruição contemplativa e facilitada a esta sala. A pintura está dividida em quatro partes segundo as medianas do rectângulo do suporte, cada uma das quais perfeitamente distinta e separada pela representação de molduras idênticas. Cada moldura enquadra um plinto que sustenta uma laranja num contexto obscurecido onde apenas aquele fruto aparece iluminado com uma luz amarela, à semelhança do que acontece com as pinturas na instalação anterior (*Deposição de Cristo no Túmulo* de João

de Ruão). No primeiro enquadramento, a laranja está madura e apetecível; no segundo, desviada do centro do plinto, ostenta já algum bolor branco, num estado inicial de apodrecimento; no terceiro, o bolor alastra e esverdeia e dá-se um novo deslocamento da fruta a apodrecer para outra ponta do plinto; no quarto e último enquadramento, a laranja está totalmente bolorenta e apodrecida. A expressão lisa e macia, sem contornos rígidos dada pela tinta de óleo, o rigor cromático e a exactidão da escala de representação (1:1) potenciam a ilusão de realidade desta pintura. *Tempus fugit* como lição implícita em toda a *Vanitas* é acentuada, efectiva e propositadamente com a associação à figura de *São Francisco* que sustenta um crânio humano na mão esquerda e um pé sobre um globo estrelado, remetendo para uma morte certa e para a promessa de vida eterna no céu (Figura 07).

A segunda destas instalações está na mes-

ma Sala e concilia as três figuras principais da *Sagrada Família*: a *Virgem Maria* (MNM 1953; E310), o *Menino Jesus* (MNM 1953; E 893) e *São José* (MNM 1953, E 894) com uma pintura que representa uma *Paisagem Celeste*. As três estátuas (mãe, filho e pai) são em madeira estufada, policromada e dourada e provenientes do Mosteiro de Santa Teresa de Coimbra. A pintura é estrategicamente posicionada atrás deste conjunto escultórico e, assim, serve também de enquadramento e cenário, numa justa relação entre o que representa e a composição. Um manto de estrelas cadentes brilha sobre a *Sagrada Família*, exaltando a Rainha dos Céus precisamente na concordância de um campo semântico laborado num exercício de livre associação de ideias e de palavras. Por outro lado, estas estrelas estão dispersas, também, por uma composição pictórica que divide o suporte rectangular em dois quadrados idênticos emoldurados. Os



Figura 07. Rui Macedo, 2016, *Avesso da Norma: Vanitas*, aprox. 144 x180cm, óleo s/ tela. ÓMacedo &Ema M.

perfis das molduras encontram-se no centro da composição formando uma coluna justamente atrás da figura de Jesus, numa relação simbólica. A utilização da coluna e a sua verticalidade na composição pictórica foi uma das estratégias renascentistas para evocar o sagrado e a figura divina e, ainda, (secretamente) atribuir um cunho religioso às pinturas, conforme explica Louis Marin, porque a coluna faz a ligação entre o que está em cima (o tecto, o céu, o sagrado) e o que está em baixo (o chão, a terra, o profano). Põe em relação e separa definitivamente (Figura 08).

A última instalação deste piso é constituída por um conjunto de cinco pinturas dispersas por três espaços comunicantes: uma sala, um corredor e outra sala. Na primeira sala, junto a duas estátuas brancas, monumentais (com 195 centímetros de altura), esculpidas em madeira e identificadas como *S. Paulo* (MNM 7055; E210)

e *S. Pedro* (MNM 7054; E211), ambas datadas do século XVIII e provenientes do Mosteiro de Santa Cruz, posicionam-se as duas primeiras pinturas desta série (Figura 09).

Trata-se do *trompe-l'œil* de embrulhos museológicos: cada pintura simula ter sido embrulhada num outro lugar, acabada de chegar ao Museu Nacional Machado de Castro por transportadora. A composição pictórica exhibe, ainda, a informação do remetente e do destinatário inscritos num papel colado sobre um plástico de bolhas de ar transparente, fechado com fita-colas industriais, que deixa transparecer a pintura que protege. Na primeira, trata-se da simulação de um estudo preparatório da obra de Luca Giordano (1634-1705) intitulada *São Miguel*, datada de cerca de 1663 e actualmente patente na *Gemaldegalerie*, em Berlim. Na segunda, o remetente é o Atelier do Artista e está identificada como *Window Project*, jun-



Figura 08. Rui Macedo, 2016, *Avesso da Norma: Paisagem celestial com Sagrada Família*, 120x210 cm, óleo s/ tela. ÓMacedo &Ema M.

Figura 09. Rui Macedo, 2016, *Avesso da Norma*: instalação das pinturas-embrulho no piso-2, 145x150 cm + 150x115 cm, óleo s/ tela. ÓMacedo &Ema M.



tamente com símbolos “frágil”, “pesado”, “quebrável”, “não impermeável”, “reciclável”, “não pendurar”, “transportar com as mãos”, “não empilhar”, entre outros que adquirem uma carga jocosa enquanto representação pictórica e ainda acentuam o carácter ficcional da instalação. Tal como na apresentação das restantes pinturas desta série, Rui Macedo propõe este conjunto na simulação de uma exposição em montagem e, por isso, as cinco pinturas estão apoiadas no chão e encostadas à parede, mas já no lugar onde supostamente serão apresentadas ao público. O distanciamento e a ocupação dos espaços vazios (amplos) da arquitectura, por entre as peças da colecção exposta do Museu, são os previsíveis numa instalação de arte contemporânea: procuram posições de destaque e de impacto no percurso convencional. Esta é a única instalação de *Avesso da Norma* que se confronta, como corpo estranho, com as peças expostas do museu; um confronto que é

da ordem da comparação, quer ao nível da escala (no sentido de uma presença que se impõe adequadamente no espaço expositivo, tal como os grupos escultóricos da colecção), quer ao nível da sugestão de importâncias históricas, com a indicação de obras provenientes de um contexto internacional, incluídas na história da pintura europeia, como é o caso da que foi já citada (de Luca Giordano) e da de William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), intitulada *A virgem dos Anjos* de 1881 pertencente ao J. Paul Getty Museum.

Em todas as pinturas desta instalação há uma preocupação com a sua iluminação, sempre com o compromisso e constrangimento de que se trata de uma “exposição por vir”. Para acentuar esta ficção, conforme os casos são utilizados os lugares já iluminados pelo desenho de luz museológico, a luz natural ou um foco dirigido para o chão em frente a cada pintura.

Mas não é ao acaso que as cinco pinturas



Figura 10. Rui Macedo, 2016, *Aveso da Norma*: instalação de *Window Project* em frente a *São João e as Santas Mulheres*, 300x170cm, óleo s/ tela. ÓMacedo &Ema M.

se relacionam com as peças do Museu: as que estão mais próximas são de uma enorme qualidade artística e relevam da escala (Figura 10). Assim, situada no corredor, segue-se a terceira pintura-embrulho que repete o título *Window Project*, mas é muito maior do que a anterior, medindo três metros de altura. Nesta pintura, a representação de um rasgo na película protectora de bolhas permite ver uma janela a enquadrar uma paisagem numa referência directa às teorias históricas da pintura renascentista, nomeadamente a representação da perspectiva aérea e geométrica. Situa-se em frente de um fabuloso grupo escultórico do século XVIII identificado como *São João e as Santas Mulheres* (MNM 1906; E 783), as figuras que emolduram a figura de Cristo morto na *Deposição*, também executada em madeira policromada e dourada e proveniente do Convento de Santa Clara de Coimbra. Neste conjunto, os olhares das figuras dirigem-se para o que está em falta no grupo: um Cristo morto a seus pés. Na ausência deste,

é a projecção de luz sobre o chão que recebe a atenção dos olhares, completando o jogo de *visibilia* implícito num círculo luminoso que afecta, também, a pintura-embrulho. Entre a pintura-embrulho e a escultura, a relação extravasa a mera proximidade espacial: revém da potência agregadora do brilho que as ilumina.

A seguinte pintura-embrulho tem a denominação *Fox Hunting Project* (Figura 11). Com dois metros de altura por três de largura, faz uma alusão às grandes cenas de caça e, embora a representação do embrulho oculte grandemente o que embrulha, a imaginação labora a fuga de uma bela raposa perseguida por rápidos cães de caça por entre as árvores e os arbustos verdes que caracterizam os bosques ingleses, num exercício de éfrase que resulta da intitulação inscrita. Esta pintura está junto a uma escultura, também monumental, de *Santo Anselmo* (MNM 1904; E 242) cujos autores são Manuel Ferreira e Frei Cipriano da Cruz (1645-1716). Executada entre 1685 e 1690 d.C. em madeira esto-

Figura 11. Rui Macedo, 2016, *Aveso da Norma*: instalação de *Fox Hunting Project*, 200x300cm, óleo s/ tela. ÓMacedo &Ema M.



fada, dourada e policromada, provém da Igreja do Colégio de São Bento em Coimbra que foi demolida em 1932. Tem à sua frente um outro grupo escultórico identificado como *Pietà* ou *Virgem da Piedade* (MNMC1969; E298) também de Frei Cipriano da Cruz (1645-1716) mas cuja pintura e douramento é de Manuel da Costa Pereira.

Não é por acaso que *Fox Hunting Project* se situa entre estas duas notáveis esculturas: o tema da caça, e consequentemente do caçador e da presa, ou seja, da perseguição e da vítima, atravessa a história de Cristo e dos Santos Mártires. A terminar este conjunto, a última pintura partilha o plinto com *Nossa Senhora da Apresentação* (MNMC 10892; E 202), uma escultura de vulto policromada executada por Manuel da Rocha. Datada entre 1650 e 1675 d.C. é proveniente da Capela privativa da família de Seiça e Santos (Eiras, Coimbra). Colocar uma pintura sobre um plinto

é uma estratégia avessa à norma (Figura 12).

O tema estrutural desta escultura é o da Virgem com o Menino que é replicado por Rui Macedo na citação de Bouguereau à escala real (213 centímetros de altura por 152 centímetros de largura, executada a óleo sobre tela). Nesta pintura consegue-se ver, através da retícula de bolhas de ar, Maria sentada com Jesus no colo rodeada por três anjos músicos que entoam uma canção de embalar (Figura 12). Esta cena tem um cunho naturalista: a mãe que embala o filho para o adormecer, e relaciona-se de imediato com a figura esculpida onde a mãe segura o filho para o dar a conhecer ao mundo, num gesto pleno de felicidade e orgulho. Trata-se da exaltação do deus cristão como Amor distinguindo-o, no contexto das três religiões mono-teístas, de um deus judaico essencialmente Justo e de um deus do Islão que é o Misericordioso (NANCY:2009,25-26).



Figura 12. Rui Macedo, 2016, *Avesso da Norma*: instalação da pintura-embrulho no plinto da *Nossa Senhora da Apresentação*, 213x152cm, óleo s/ tela. ÓMacedo &Ema M.

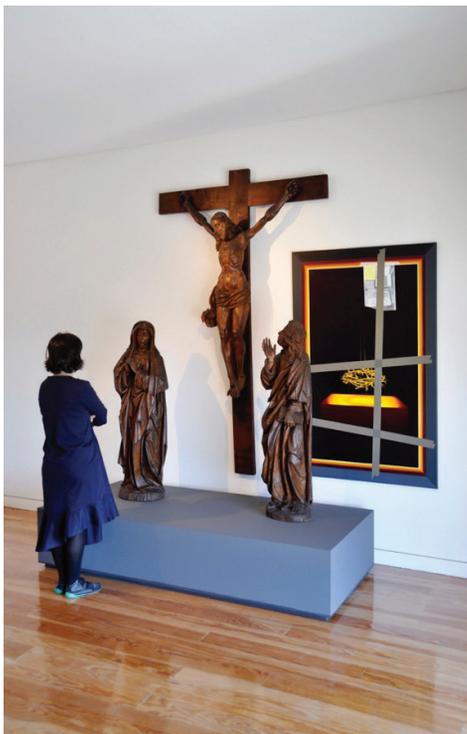
No piso dedicado à pintura existem cinco instalações. A primeira instalação inclui, inesperadamente, um grupo escultórico de figuras de vulto em madeira, identificado como *Calvário*. Datado entre 1501 e 1510, foi executado por Olivier de Gand. A proveniência é o Paço Episcopal da Igreja de São João de Almedina. Este conjunto é composto por *João do Calvário* (MNNC 1241), *Cristo Crucificado* (MNNC 1242) e *Virgem do Calvário* (MNNC 1243) e a madeira é escura e natural, sem pintura ou dourados, carregando estas figuras com um peso visual que acentua o dramatismo da cena que representam.

Para intensificar este cenário, Rui Macedo acrescenta ao conjunto uma única pintura. Trata-se de uma representação meta-pictórica, com o registo de esboços preparatórios e escritos que explicam a composição: ao centro e sobre um fundo negro está a coroa de espinhos que falta à figura de Cristo na Cruz esculpida. O tríptico escultórico passa a constituir um quar-

teto pela coerência da montagem, a harmonia cromática (entre tom naturalmente escuro da madeira e o cromatismo da pintura), a conveniência da posição do objecto pictórico por trás da figura à direita cujo gesto expressivo, quase maneirista, se articula de imediato com a pintura enquanto os seus olhos se dirigem ao personagem principal desta cena teatralizada (Figura 13).

A instalação seguinte tem um carácter paródico (Figura 14). Trata-se de um conjunto de oito pinturas que se imiscuem entre a tábua de carvalho do Retábulo de Santa Clara intitulada *Assunção da Virgem* (MNNC 2529; P 50), executada a óleo por Vicente Gil (1498-1525) entre 1475 e 1500 d.C. e proveniente do Mosteiro de Santa Clara em Coimbra, e as três pinturas do Retábulo de Celas, a saber: *Assunção de Maria Madalena* (MNNC 2548), *Adoração dos Magos* (MNNC 2547) e *Santa Catarina de Alexandria* (MNNC 2543; P6), realizadas por Manuel Vicente entre

Figura 13. Rui Macedo, 2016, *Avesso da Norma*, 153x100cm, óleo s/ tela. ÓMacedo &Ema M.



1500 e 1525 e oriundas do Mosteiro de Celas.

A paródia na instalação de Rui Macedo está na apresentação de um conjunto de oito pinturas, o número que está em falta para completar o retábulo. Aparentemente vazias na representação, a composição de todas é idêntica: uma moldura que enquadra o fio e o prego que a prende à parede, ostenta um ou dois *post-it* com indicações curiosas como: “Vista do retábulo de Santa Maria de Celas. Técnica: Litografia, autor anónimo, séc. XVI”, “Técnica aguarela, autor anónimo, séc. XVI”, “Retrato da Rainha D. Leonor. Escola Portuguesa”, “O Camaroeiro de D. Leonor”, “Anjo 1. Para restauro”, Anjo 2. Limpeza e restauro”, “Autorretrato de Manuel Vicente”, “Mestres do Sardoal da Escola de Pintura de Coimbra”. A paródia está nas diferentes leituras que estas indicações permitem, quer ao nível da história da arte, com a evocação de géneros pictóricos (como a paisagem implícita no termo “vista”) inexistentes no século XVI, ou

Figura 14. Rui Macedo, 2016, *Avesso da Norma: post-it*, (4) 90x100cm + (4) 90x70cm, óleo s/ tela. ÓMacedo &Ema M.





Figura 15. Rui Macedo, 2016, *Avesso da Norma: Painéis volantes para a Anunciação, (Shaped-canvas)*, aprox. (2) 210x70cm, óleo s/ tela. ÓMacedo & Ema M.

a discrepância de informações sobre as proveniências autorais (mestres do Sardoal ou Mestres da Escola de Coimbra? – há que decidir) ou, ainda, na identificação de dois retratos (o de D. Leonor e o do pintor) integrados num conjunto de vocação religiosa como acontece com este retábulo. Também a indicação de pôr os anjos a limpar, iludindo a necessidade de dar um banho a estas figuras imaculadas, coloca um sorriso nos visitantes do Museu. Por outro lado, o uso de uma poética da ironia está patente na opção de acentuar o esquema de mostração linear onde todas as pinturas, quer as da colecção do Museu, quer as de Rui Macedo estão alinhadas em altura pelo centro, formulando uma linha ao longo de um corredor com desnível (quebra e recolhe no centro), pondo todas as obras (as da colecção e as de Rui Macedo) no mesmo contexto de visualização, baralhando as proveniências, os autores e as temáticas, um jogo entre as

imagens da percepção e as da imaginação.

A terceira instalação faz espelho de uma peça de painéis volantes pintados em *grisaille* sobre a *Anunciação* (MNMC 11705; P 272) proveniente do Colégio das Artes ou Colégio de São Jerónimo. Esta *Anunciação* é uma pintura a óleo sobre madeira de carvalho executada entre 1540-60 d.C. A sua particularidade é ser *shaped-canvas* na parte superior do suporte, uma característica que individua o formato e que é apropriada por Rui Macedo para desenhar as duas pinturas de que se justapõem lateralmente à do Museu. A ficção de duas portas abertas, igualmente *shaped-canvas*, num exercício mimético de duplicação de uma estrutura e de um suporte pictóricos, é ainda destacada com a própria representação, em *grisaille*, de dois nichos com sombras próprias e projectadas que derivam precisamente do formato peculiar que assumem (Figura 15).

Figura 16. Rui Macedo, 2016, *Avesso da Norma, Cabinet d'Amateur*, em baixo: (2) 70x171cm + (2) 25x173cm + 70x152cm + 70x140cm; em cima: (2) 263x171cm + (2) 105x173cm + 241x252cm + 243x140cm, óleo s/ tela. ÓMacedo &Ema M



Sobre estes nichos, no primeiro plano da representação, destacam-se fitas de sinalização e delimitação de área, cuja cor (branco e vermelho) e padrão (riscas de efeito zebreado) são estridentes e contrastam fortemente com a restante composição. A sua presença alerta para outras figuras camufladas na composição dos dois painéis volantes: abelhas representadas à escala natural que, pousadas no fundo das caixas, podem voar e picar o observador mais desatento que se aproxime em demasia.

Na seguinte instalação de *Avesso da Norma* é tomada a sala que exhibe seis pinturas de grande formato, resultado da parceria entre os pintores Simão Rodrigues (1560-1629) e Domingos Vieira Serrão (1570-1632)². Transformada num *Cabinet*

d'Amateur com a inclusão de doze pinturas, Rui Macedo acentua, na vertical, a altura da sala e desenha uma geometria de faixas perpendiculares ao chão, assumindo a largura das pinturas aqui expostas (Figura 16).

O *trompe-l'œil* é a técnica utilizada para iludir conjuntos de molduras vazias e atadas umas às outras a formar conjuntos suspensos na parede, bem no alto, ou mergulhados no chão, a afundarem-se para o nível inferior da arquitectura do Museu. A densidade de obras que ocupam o espaço é esmagadora e monumental, (afinal o *Cabinet d'Amateur* é uma estrutura de acumulação) bem como a diferença de luz que emana das tintas: as recentes são brilhantes e luminosas e, por contraste, abrem a problematização das questões relacionadas com o restauro, o envelhecimento dos vernizes, a imigração dos pigmentos, a exposição à luz das obras das co-

2 A temática das pinturas expostas nesta sala é: *Cristo a caminho da Calvário* (MNM 2528); *O Beijo de Judas* (MNM 2584); *Nascimento da Virgem* (MNM 2505); *Apresentação da Virgem ao Templo* (MNM 2504); *Ultima Ceia* (MNM 2483); *Sagrada Família com Santa Isabel e São João Baptista*

(MNM 2450).

lecções musealizadas; problemas com que os museus se deparam quotidianamente e sobre os quais lhe é atribuída responsabilidade.

A última instalação de *Aveso da Norma* situa-se num espaço do Museu dedicado à ourivesaria. Na sequência de um empréstimo, as quatro peças relacionadas com a lenda da Rainha Santa Isabel – o *Relicário de Nossa Senhora com o Menino* (MNMC 6034; O5), a *Cruz Processional* (MNMC 6035; O6), o *Relicário de Coral* (MNMC 6036; O7) e o *Colar da Rainha Santa* (MNMC 6037; O8) –, que em circunstâncias normais são exibidas em vitrinas desenhadas especificamente para cada uma, quer na dimensão, quer na luz, estão ausentes do Museu e Rui Macedo é convidado a fazer uma instalação que seja colocada nestes dispositivos deixados vazios. Uma brincadeira a convocar Magritte, é concretizada através do título geral a intervenção: *Isto não é o Tesouro da Rainha* é o que se lê a identificar

as quatro pinturas expostas em cada uma das vitrinas e que representam a peça que lá não está. As figuras representadas interrelacionam-se na composição pictórica com as suas tabelas individuais, onde se identificam os conteúdos informativos próprios. Continuam iluminadas como se fossem os objectos que substituem, relevando o ambiente teatral, dramaticamente escurecido, onde apenas um foco ténue de luz garante uma visibilidade aurática a cada jóia, impondo no observador a sua máxima e destacada importância. A vitrina é uma caixa forte tornada dispositivo de mostração e nunca as pinturas de Rui Macedo foram tratadas com tanta cerimónia e segurança (Figura 17).

E termina aqui o conjunto das instalações de Rui Macedo realizadas propositadamente para o Museu Nacional Machado de Castro onde interagem com a colecção exposta (esculturas, pinturas e jóias). A experiência de fruição deste



Figura 17. Rui Macedo, 2016, *Aveso da Norma: Isto não é o Tesouro da Rainha*, (3) 100x60 cm + (1) 60x60cm, óleo s/ tela (sem grade). ÓMacedo &Ema M

trabalho artístico é uma experiência insubstituível na medida em que o efeito de imersão de algumas das instalações não é mediável. O efeito de surpresa deriva desta relação entre os objectos musealizados e a arte contemporânea e potencia um efeito – ainda que ficcional. O Museu perde o seu carácter de mausoléu, os tempos históricos misturam-se e a qualidade da visita renova-se perante o inesperado. Também os escritos pictóricos cuja vocação é fazer nascer as imagens da imaginação, acentuam a performatividade da hipotipose e da écfrase, potenciam a pintura numa lógica da imagem por vir e estimulam o imaginário com uma espécie de encantamento que revém da experiência *in loco*.

Referências

GHIKA, Matila, (1946), *The Geometry of Art and Life*, Nova Iorque, Dover Publications Inc.

IMPELUSO, Lucia (2004), *Guide to Imagery: Nature and Its Symbols*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

MARIN, Louis (2006) *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

NANCY, Jean-Luc (2009), *Dieu, La justice, L'amour, La beauté. Quatre petites conférences*, Montrouge, Bayard éditions.

Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Margarida P. Prieto

É doutora em Belas-Artes (Pintura) pela Faculdade de Belas-artes da Universidade de Lisboa. É investigadora do CIEBA - Centro de investigação e estudos em Belas-artes da mesma Faculdade. Desenvolve uma carreira artística sob o pseudónimo Ema M (ema-m.blogspot.com). É directora da licenciatura em Artes Plásticas da