

(LAND)S  
CAPING  
NORMA  
TIVE TH  
INKING

RUI MACEDO

FUNDAÇÃO  
**MILLENNIUM**  
BCP

(LAND)S  
CAPING  
NORMA  
TIVE TH  
INKING

RUI MACEDO

essays by Barry Schwabsky  
Raquel Henriques da Silva

LANDS  
CAPING  
NORAM  
HTIVE  
INKING

GROUND  
FLOOR







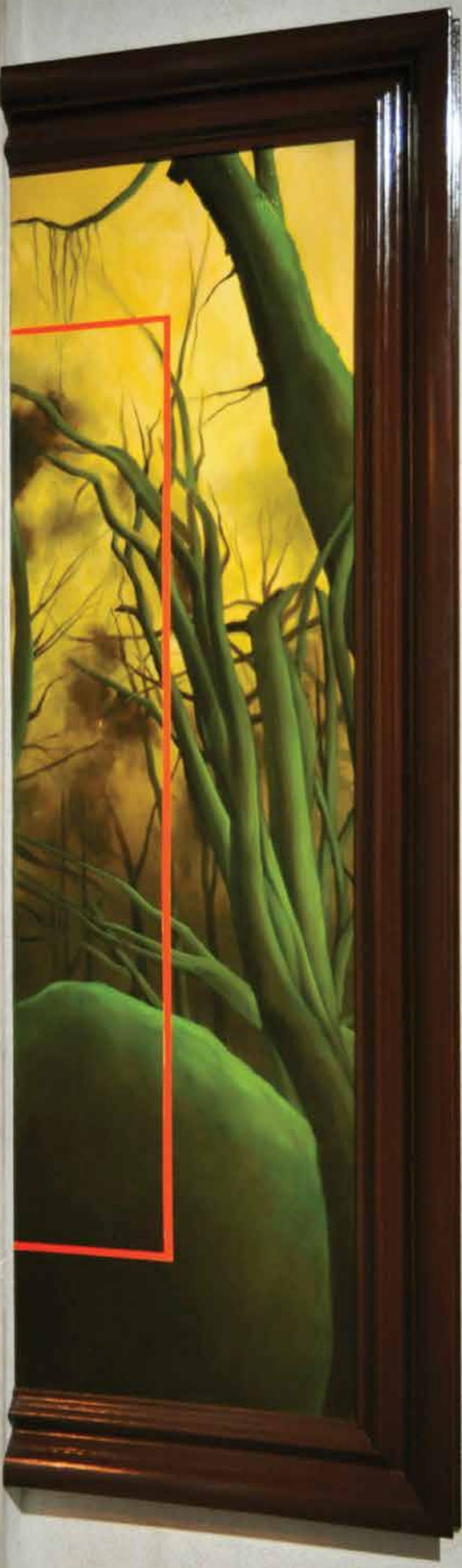














Previous, present and next pages:

Rui Macedo

(Land)scaping normative thinking  
Installation views of 6 paintings

oil on canvas + wood frame  
installed inside *Beyond Surrealism*

Páginas anteriores,  
actual e seguintes:

Vistas da instalação de 6 pinturas  
óleo sobre tela

+ moldura de madeira  
instaladas no seio da exposição

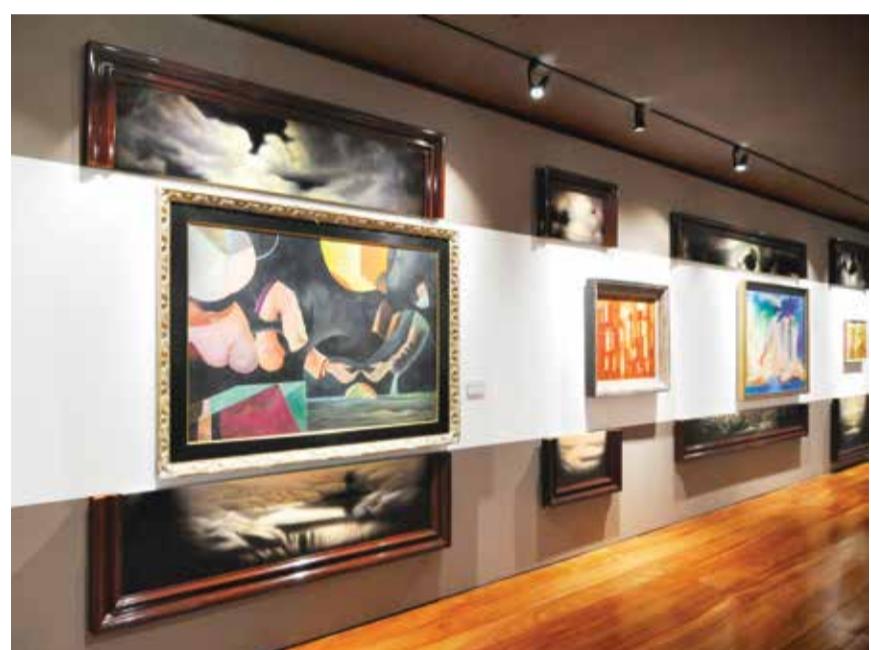
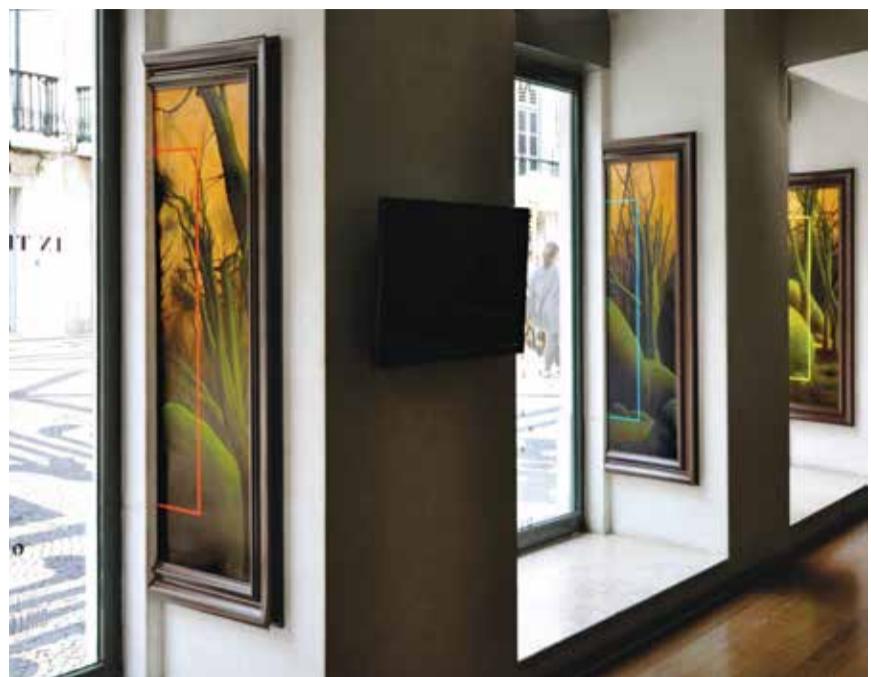
*A Partir do Surrealismo*



Rui Macedo  
*(Land)scaping normative thinking*  
Oil on canvas + wood frame  
162 x 51 cm (each)  
Installation views  
Óleo sobre tela  
+ moldura de madeira  
160 x 50 cm (cada)  
Vistas da instalação







Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*. Installation views at ground floor, first and second floor. Millennium bcp Foundation. Lisbon. Portugal *Vistas da instalação nos pisos térreo, primeiro e segundo*. Fundação Millennium bcp. Lisboa. Portugal

# A poética museográfica de Rui Macedo

Raquel Henriques da Silva

“O erigir da obra é o que o artista mais ambiciona. Isto quer dizer que uma obra de arte cria o seu próprio espaço”.

Rui Macedo, entrevista a Sara Antónia Matos, 2008

## Intróito

No âmbito da exposição *A partir do Surrealismo*, reunindo um conjunto de pintores da Coleção Millennium bcp<sup>1</sup>, a administração da Fundação Millennium bcp propôs-me, enquanto curadora da mesma, que convidasse um artista contemporâneo, excêntrico à Coleção para com ela se relacionar.

Dirigi o convite a Rui Macedo que, de modo sistemático (poder-se-ia dizer militante) tem realizado sucessivas exposições em museus de referência, através de peculiar apropriação de espaços e circuitos das respectivas exposições permanentes. Arecio 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. Estas “tarefas” são cumpridas através da elaboração e disposição das suas próprias pinturas que se introduzem, ora clandestinas, ora escancaradas, no estável circuito do museu. Por isso, o cerne do seu trabalho é auscultar, em partilha com os visitantes, possibilidades de destabilização de uma aparente estabilidade.

Para lá das questionantes soluções que vai construindo para cada caso, utilizando uma imaginação transbordante, o mais interessante no trabalho do Rui é a sua reflexão aberta sobre o complexo dispositivo que o Museu constitui. Sob este aspecto, integra-se numa série aberta de artistas que, de modos diversos, fizeram o mesmo, manifestando ora o desdém (como Broadthaers) ora o maravilhamento (como Kosuth), passando por graus diversos de apropriações temáticas que cruzam também o território sem margens do colecionismo<sup>2</sup>.

Mas, para trás dos ciclos apropriacionistas da modernidade, há outros casos que vale a pena nomear. Um deles é o *Studio* de Federico da Montefeltro (Palácio de Gubbio, Urbino) datado do final do século XV,

1 Ver *A partir do surrealismo na coleção Millennium bcp*. Catálogo de exposição comissariada por Raquel Henriques da Silva. Lisboa: Millennium bcp, 2017.

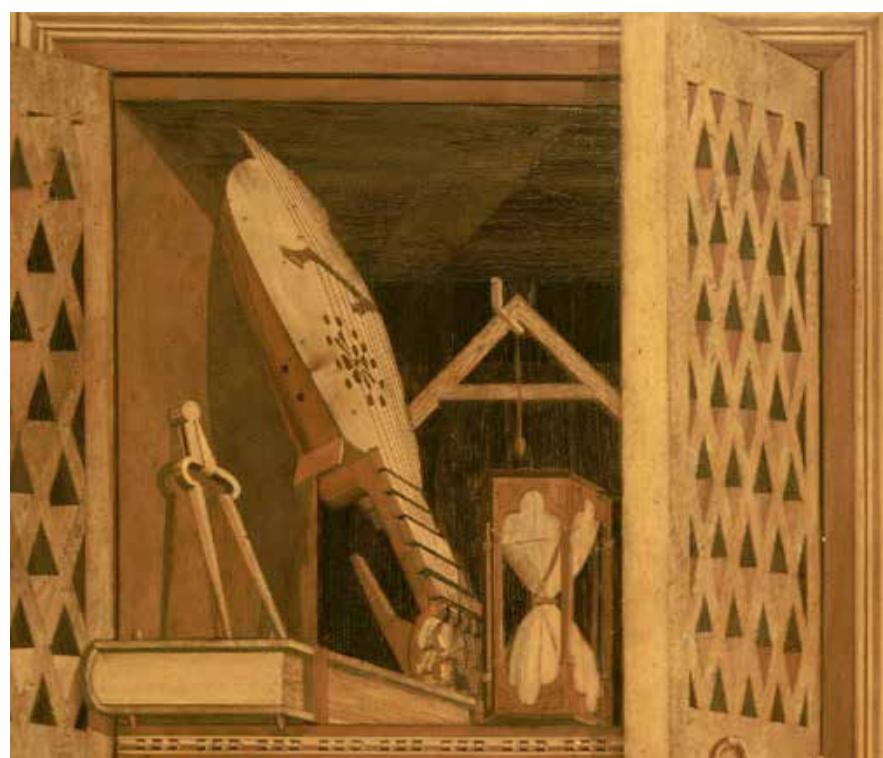
2 O tema tem ampla bibliografia que pode ser sintetizada numa obra de referência particularmente inspiradora: *The museum as Muse. Artists reflect*. New York, The Museum of Modern Art, 1999 (Catálogo de exposição comissariada por Kynaston McShine). Em relação à experiência curatorial de Joseph Kosuth, ver *The Play of the Unmentionable*. Brooklyn Museum, 1990.

# The museographic poetics of Rui Macedo

Raquel Henriques da Silva

“The act of erecting a work is what the artist most craves.  
This means that the work of art creates its own space”.

Rui Macedo, interview to Sara Antónia Matos, 2008



## Foreword

In the context of the exhibition *Beyond Surrealism*, which brings together a group of artworks from the Millennium bcp Collection, the board of the Millennium bcp Foundation proposed to me, as its curator, to invite a contemporary artist, marginal to the Collection<sup>1</sup>, to establish a relationship with it.

I addressed the invitation to Rui Macedo who, in a systematic (one might even say militant) manner, has been putting on successive exhibitions in major museums through the unique appropriation of spaces and circuits in their respective permanent exhibitions. I particularly appreciate the way he has been defining a kind of museographic poetics, invented, with distanced humour, upon matters of the work common in museums: transporting, framing, hanging, displaying, labelling, lighting. These “tasks” are undertaken by preparing and arranging his own paintings which introduce themselves, sometimes as stowaways, sometimes barefacedly, into the museum’s steady circuit. Therefore, the core of his work is to ascertain, in a process that is shared with visitors, possible ways of destabilizing an apparent stability.

Beyond the questioning solutions he builds for each case, using an overflowing imagination, the most interesting aspect of Rui Macedo’s work is his open reflection on the complex device which is the Museum. In this regard, he joins an open series of artists who, in different ways, have done the same, expressing sometimes scorn (like Broadthaers) sometimes wonderment (like Kosuth), including several degrees of thematic appropriations which also cross the borderless territory of collectionism<sup>2</sup>.

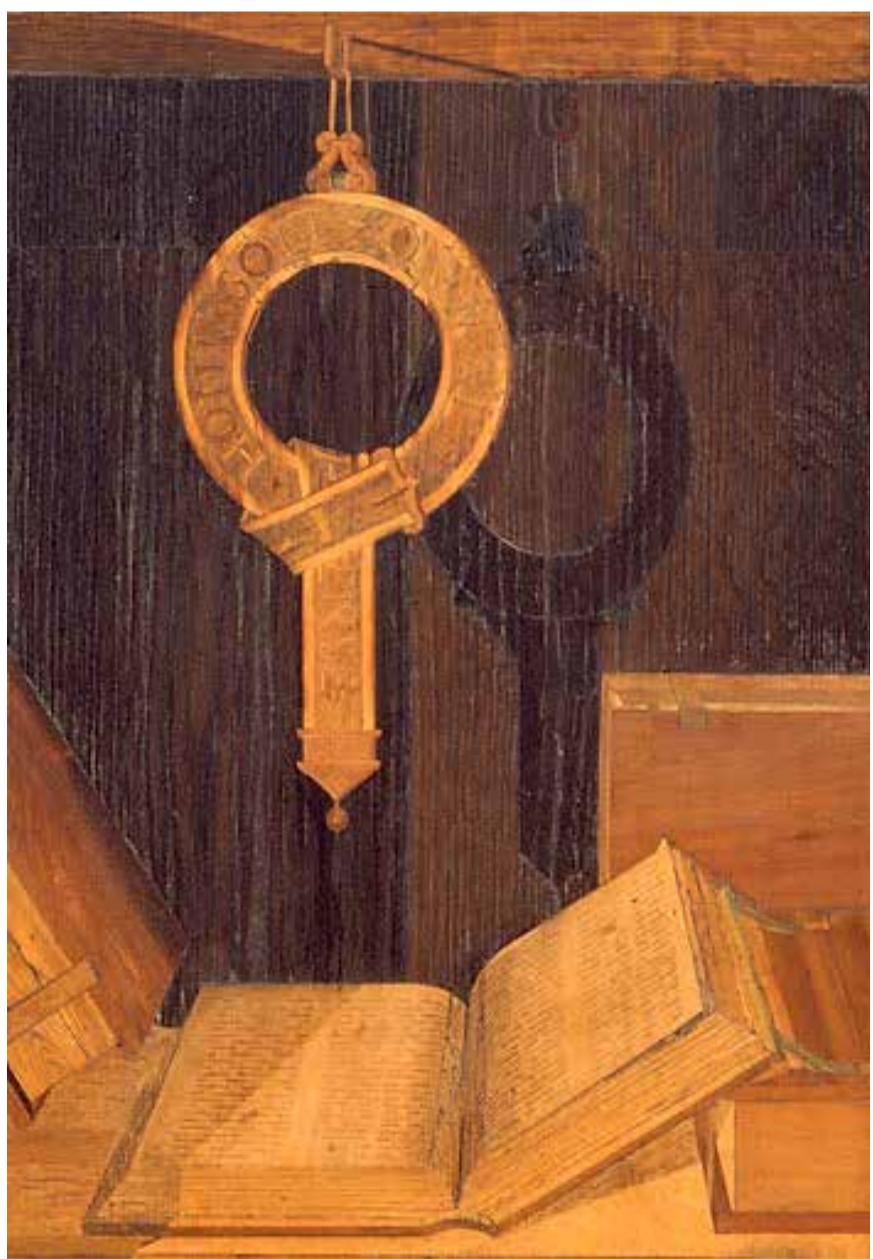
Yet, behind the appropriationist cycles of modernity, there are other cases worth recalling. One of them is the *Studiolo* commissioned by Federico da Montefeltro (Gubbio Palace, Urbino) dating back to the end of the 15<sup>th</sup> century, made by Giuliano da Maiano, between 1478 and

*Studiolo* from the Ducal Palace in Gubbio (details: cittern shelf and drum), 15<sup>th</sup> century (ca. 1479–82). Designed by Francesco di Giorgio Martini (Italian, 1439–1502). Executed by Giuliano da Majano (Italian, 1432–1490). Made in Gubbio, Italy. Metropolitan Museum of Art, New York, USA *Studiolo do Palácio Ducal em Gubbio* (detalhes: das prateleiras com cítrara e tambor), Século XV (c. 1479-82). Concebido por Francesco di Giorgio Martini (Italiano, 1439–1502). Executado por Giuliano da Majano (Italiano, 1432–1490). MET, Nova York, EUA

RAQUEL HENRIQUES DA SILVA teaches at the Art History Department of Universidade Nova de Lisboa since 1987. During this period she taught subjects on art history and museology. She is responsible for several research projects and coordinates both masters and PhD thesis. Currently she is Director of the Art History Department. From 1993 until 1997 she has been the National Contemporary Art Museum Director, and from 1997 until 2002 she directed the Portuguese Museums Institute (IPM).

1 See *A partir do surrealismo na coleção Millennium bcp*. Catalogue of the exhibition curated by Raquel Henriques da Silva. Lisbon: Millennium bcp, 2017.

2 This topic has ample bibliography which may be summarized in a particularly inspired reference work: *The museum as Muse. Artists reflect*. New York, The Museum of Modern Art, 1999 (Catalogue of the exhibition curated by Kynaston McShine). For Joseph Kosuth’s experience as curator, see *The Play of the Unmentionable*. Brooklyn Museum, 1990.



*Studiolo* from the Ducal Palace in Gubbio. Parcial view, main wall and details of garter shelf *Studiolo* do Palácio Ducal em Gubbio. Vista parcial, parede principal e detalhe da prateleira com uma banda de tecido

construído por Giuliano da Maiano, entre 1478 e 1482, quando os museus ainda não existiam<sup>3</sup>. Fundamental para se compreender a complexidade da cultura do primeiro Humanismo italiano, interessa-me realçar o uso do *trompe-l'oeil* que, através de um exímio trabalho de marchetaria, representa os símbolos e os instrumentos fundamentais do saber encyclopédico da época. Num tempo em que a visão se tornava fundamental, a sua conceptualização permite dar a ver o que lá não está, esculpido com rigor mimético, acentuado pelo domínio absoluto da perspectiva e da incidência da luz. O *Studiolo* é então uma espécie de museu imaginário, diverso do que Malraux teorizaria<sup>4</sup>, porque se centra não tanto nos objectos colecionáveis, mas nos instrumentos prévios de elaboração do saber que a colecção também proporcionará. É mais abstracto e mais misterioso porque, na verdade, nada existe senão representações imagéticas, corpos fantasmáticos que contemplamos sabendo que não poderemos aplicar neles o tacto. Por isso, a desconcertante mensagem que propõem é o do futuro museu onde os objectos, e nós também, esquecemos as funções que possam ter desempenhado para os contemplarmos como intensas esteticidades.

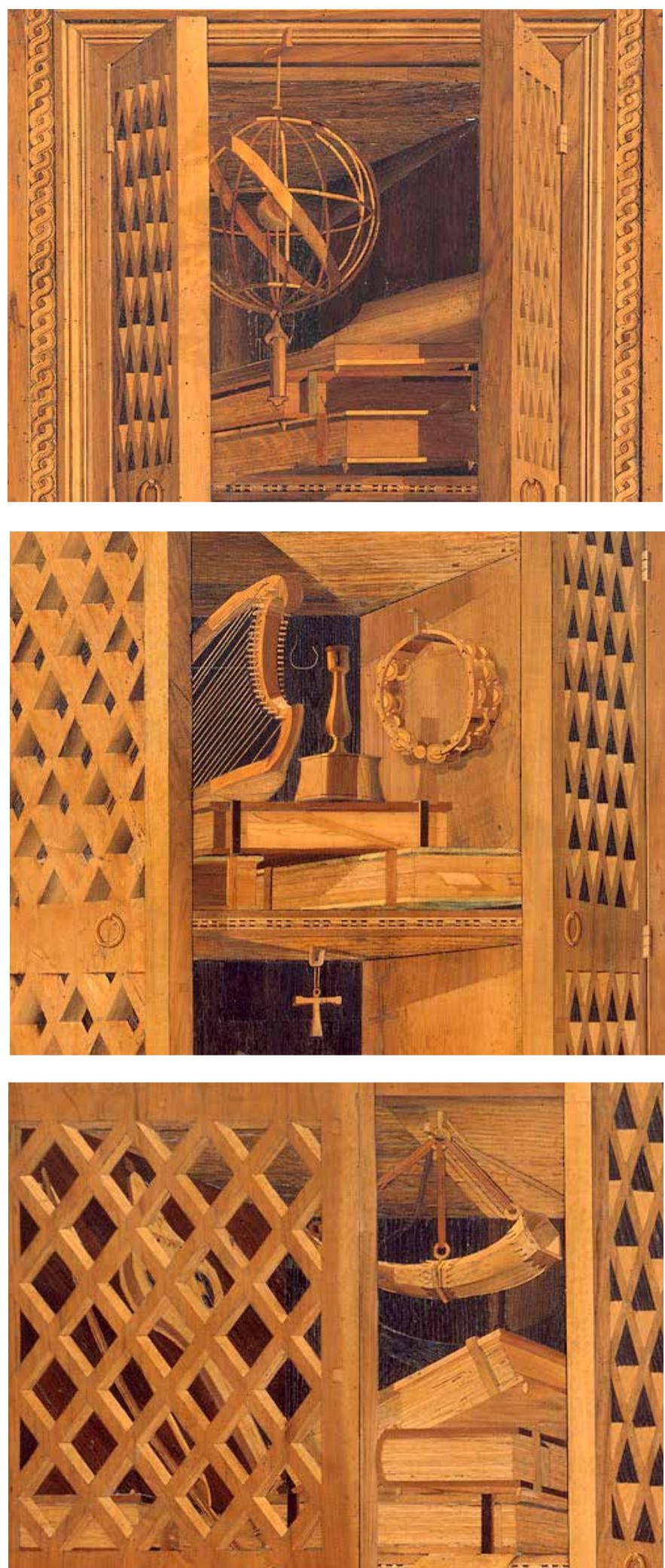
Não sei se Rui Macedo conhece este extraordinário espaço mínimo, um microcosmos que abre o mundo, como herança, memória e imaginabilidade. Parece-me que os desenvolvimentos do seu trabalho têm muito em comum com a poética do *Studiolo* de Urbino: materialmente, pelo contínuo exercício de provação do nosso olhar porque, no espaço expositivo, Rui escolhe lugares inocupáveis – rente ao chão, colado ao tecto, espreitando de cantos e nesgas, o que o obriga muitas vezes a cortar, dobrar e multiplicar a pintura; conceptualmente, porque o discurso proposto é o cerne da particularidade do *trompe-l'oeil* – nada é o que parece porque a eficácia das imagens explica o mundo, esvaziando-o da fatigante pulsão da História. No país dos enganos que os museus não param de recriar, é a vida sombria do não sentido que melhor representa a contaminação da vida pela morte. Em termos históricos, *studioli* como o de Urbino propunham uma esfusiente aliança entre imaginação e realidade, entre platonismo e aristotelismo que talvez seja ainda hoje o chão fecundo das chamadas culturas ocidentais.

<sup>3</sup> Esta extraordinária peça está hoje integrada e exposta nas colecções do MET de Nova York. Havendo uma imensa bibliografia sobre ela, recomendo especialmente as edições do próprio Museu: *The Gubbio Studiolo and Its Conservation*. Vol. 1, RAGGIO, Olga, Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo (with an essay by Martin Kemp); WILMERING, Antoine, *The Gubbio Studiolo and Its Conservation*. Vol. 2, *Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*. New York: MET, 1999.

<sup>4</sup> Refiro-me à obra clássica MALRAUX, André, *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000 (1ª edição francesa: 1965).

1482, when museums did not yet exist<sup>3</sup>. A vital element to understand the complexity of the culture of the first Italian Humanism, I am interested in highlighting the use of *trompe-l'oeil* which, through accomplished marquetry work, represents the symbols and fundamental instruments of the age's encyclopaedic knowledge. At a time when vision was becoming fundamental, its conceptualization enables one to make visible what is not there, carved with mimetic accuracy, emphasised by an absolute command of perspective and incidence of light. The *Studiolo* is then a kind of imaginary museum, different from what Malraux theorized<sup>4</sup>, because it focuses not so much on collectible objects, but rather on the tools prior to the construction of knowledge which the collection will also provide. It is more abstract and more mysterious because, in fact, nothing exists but image representations, phantasmatic bodies we contemplate knowing that we cannot use our sense of touch on them. Thus, the baffling message they propose is of the future museum where the objects themselves, and we too, forget the roles they may have played so that we can contemplate them as intense aestheticities.

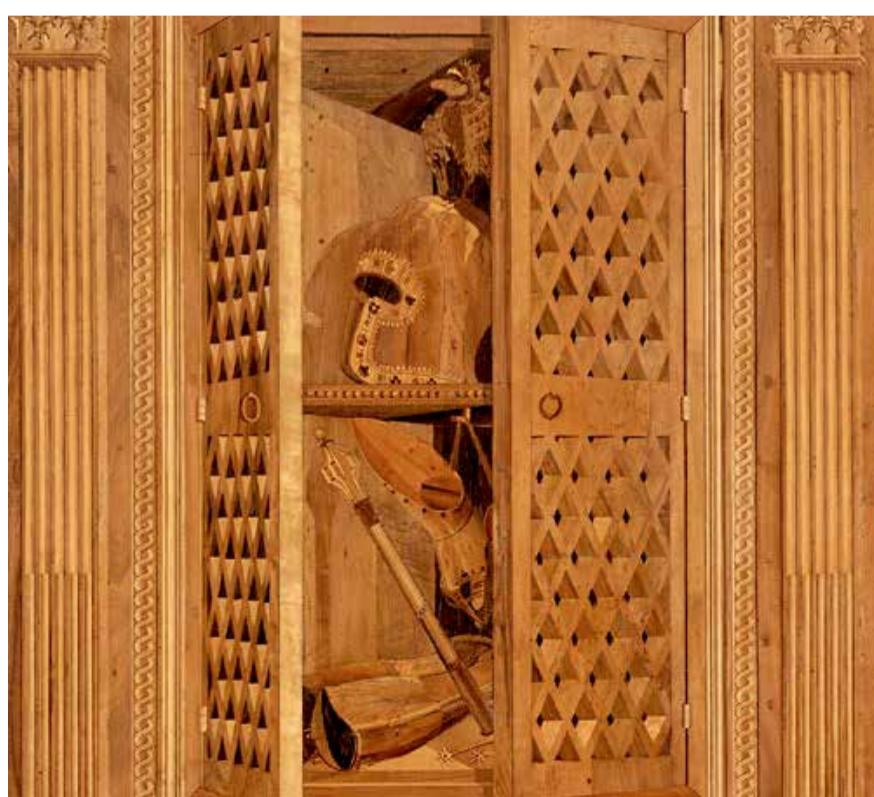
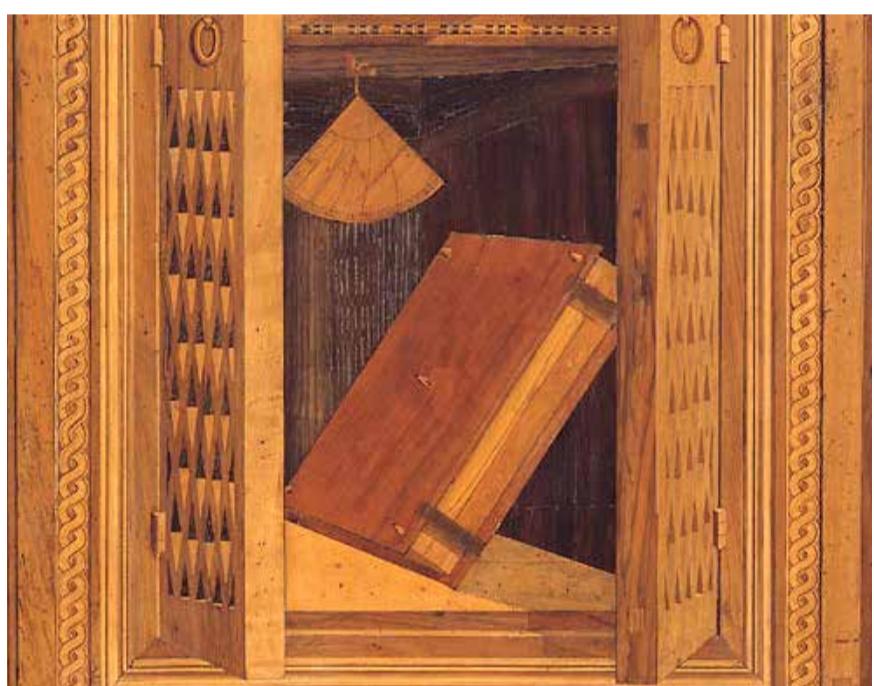
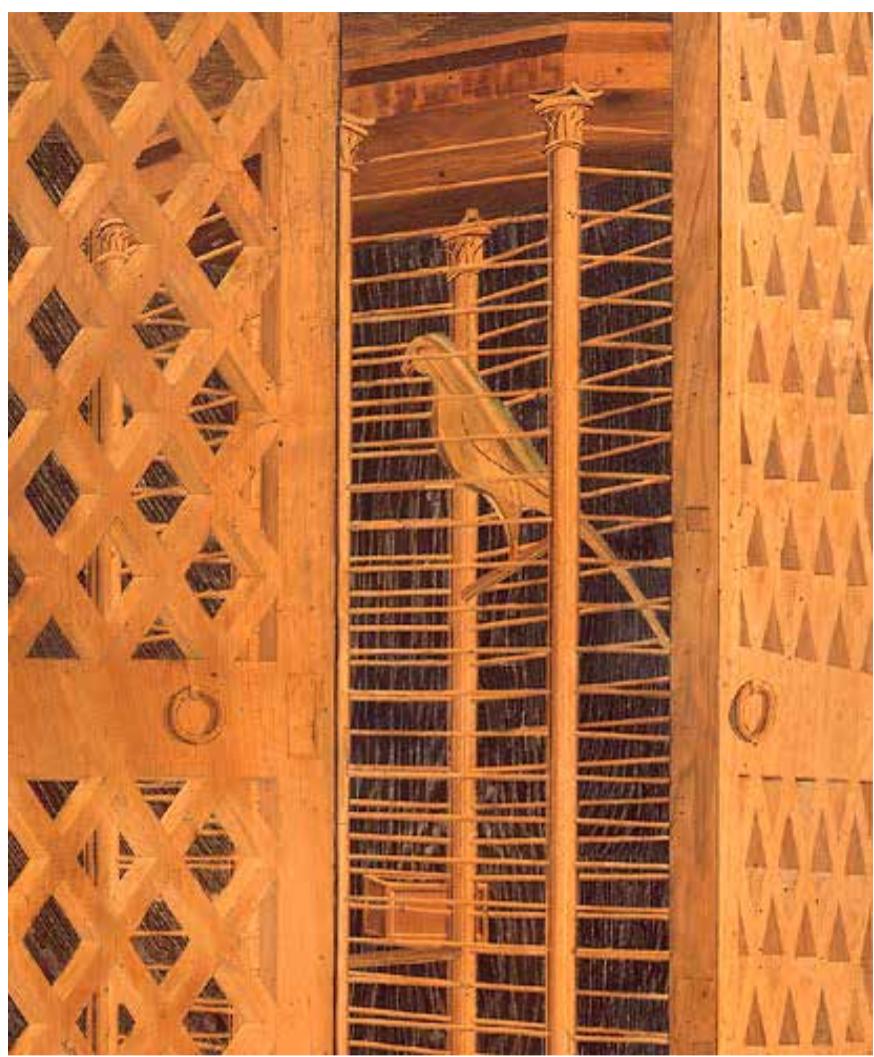
I don't know if Rui Macedo is familiar with this extraordinary minimum space, a microcosm which opens the world, as heritage, memory and imaginability. It seems to me that the advances in his work have a lot in common with the poetics of Urbino's *Studiolo*: materially, by the continuous exercise of challenging our gaze because, in the exhibition space, Rui Macedo chooses non-occupiable places – close to the ground, next to the ceiling, peeping from corners and nooks, which often forces him to cut, bend and multiply the painting; conceptually, because the proposed discourse is the essence of the particularity of the *trompe-l'oeil* – nothing is what it seems because the efficiency of the images explains the world, emptying it of the exhausting pulsion of History. In the country of the deceptions that museums never cease to recreate, it is the sombre life of no-sense which best represents the contamination of life by death. In historic terms, *studioli* such as Urbino's proposed an effusive alliance between imagination and reality, between Platonism and Aristotelianism which may still be today the fertile ground of the so-called western cultures.



*Studiolo* from the Ducal Palace in Gubbio (details: sphere, harp and horn shelf), 15<sup>th</sup> century (ca. 1479–82). Designed by Francesco di Giorgio Martini (Italian, 1439–1502). Executed by Giuliano da Majano (Italian, 1432–1490). Made in Gubbio, Italy. Metropolitan Museum of Art, New York, USA [Studiolo do Palácio Ducal em Gubbio \(detalhes das prateleiras com esfera, harpa e chifre\)](#), Século XV (c. 1479–82). Concebido por Francesco di Giorgio Martini (Italiano, 1439–1502). Executado por Giuliano da Majano (Italiano, 1432–1490). MET, Nova York, EUA

<sup>3</sup> This extraordinary piece is integrated and on display today in the collections of the Met, in New York. From the extensive bibliography on it, I would particularly recommend the Museum's own editions: *The Gubbio Studiolo and Its Conservation*. Vol. 1, RAGGIO, Olga, Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo (with an essay by Martin Kemp); WILMERING, Antoine, *The Gubbio Studiolo and Its Conservation*. Vol. 2, *Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*. New York: MET, 1999.

<sup>4</sup> I am referring to the classical work MALRAUX, André, *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000 (French 1st edition: 1965) [English edition: *Museum Without Walls*, New York: Double Day, 1967].



*Studiolo* from the Ducal Palace in Gubbio. Shelf details: parrot, quadrant and armor. Next page: details of ermine, brush, lectern and organ *Studiolo* do Palácio Ducal em Gubbio. Detalhes das prateleiras: papagaio, quadrante e armadura. Página seguinte: detalhes de arminho, pincel, atril e orgão de tubos

## (Não) Diálogos surrealistas

O espaço da Galeria Millennium não possui qualidades museográficas *standard*: predominam as interferências (montra sobre a rua, escadas, disposição em três andares do espaço expositivo) e falta sofisticação aos materiais iniciais. Ainda assim, ao longo de um ciclo qualificado de eventos, melhoraram-se as condições de exposição, através de painéis e, sobretudo, dos recursos da iluminação.

Os pintores expostos em *A partir do surrealismo* possuem poéticas fortes e bastante individualizadas: no piso térreo, expôs-se (com algum excesso de número de peças, deliberadamente assumido) Paula Rego e Graça Morais e as suas histórias de gente e bichos, definidores de imaginários antropológicos. No 1º piso, o espaço foi ocupado por maior número de pintores com obras de menor dimensão: António Dacosta, Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny e Marcelino Vespeira: a figuração não é tão exuberante como no primeiro núcleo, e os acertos foram mais instáveis, valorizando um desejo de abstracção, especialmente em Vespeira e Mário Cesariny. No último piso, o confronto desenhou-se apenas entre Eduardo Luíz e Carlos Calvet, desmesurando o surrealismo entre um neo-romantismo imaginoso e a atracção da linguagem publicitária urbana.

Perante a espécie de “cadáver esquisito” que a exposição constituía, aguardei com curiosidade, a proposta de Rui. A resposta é magistralmente representada nas fotografias de montagem da “sua exposição”: a exposição dos pintores citados é uma uniforme faixa branca – um território não ocupável – que ignora as particularidades que antes evoquei. Com aparente pragmatismo, Rui ocupou os espaços sobrantes: as paredes que não chegaram a ser ocupadas (os espaços anti-museográficos dos vãos do r/c e nos alçados da escada) e os “cima e abaixo” do 1º andar. No último andar, as suas obras, espreitam apenas, no limite superior possível, pequenas nesgas por detrás do painel onde se dispuseram Eduardo Luíz e Carlos Calvet.

Rui explicou-me com excessiva clareza as opções tomadas, inventando uma história à sua maneira: na galeria, o que existia, de baixo acima, ao longo dos três andares e de todas as paredes, era a sua exposição de pintura (ou de outro autor, dos muitos da sua já vasta heteronomia). *A partir do surrealismo* chegou depois, com as opções fechadas também, e instalou-se na faixa museológica *standard* (à altura dos olhos do espectador de altura *standard* também) tapando parcialmente o que antes lá estava com a sua lógica imperativa de ocupação total.

Quanto ao tema escolhido, as dolentes paisagens de lado nenhum, sugerindo funduras e lonjuras românticas, também elas não visam qualquer diálogo com a discursividade falante e peremptória dos outros pintores. São pinturas líquidas, onde rochas, céus e terra são movidos pelo desejo de água, não cristalina mas sombria, como um mundo em vias de constituição.

A conclusão imediata é que não há qualquer diálogo entre as duas exposições. Aliás essa deliberada fronteira é marcada também pela espessura material das molduras que enquadram cada fragmento de pintura ou das pinturas completas. Recurso sistemático na poética de

## Surrealist (Non) Dialogues

The space of the Millennium Gallery does not have standard museographic qualities: interferences predominate (window looking out on the street, stairways, exhibition space structured in three stories) and the initial materials lack sophistication. Still, in the course of a qualified cycle of events, the display conditions have been improved through panels and, especially, lighting resources.

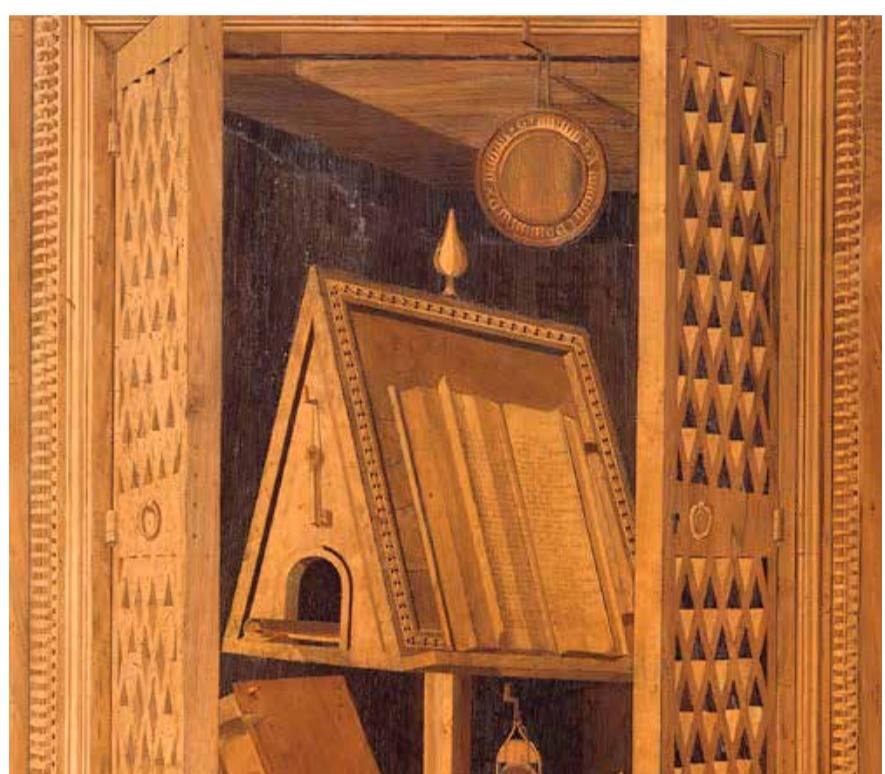
The painters on display in *Beyond Surrealism* possess strong and quite individualized poetics: on the ground floor, we can find (with some, deliberately assumed, excess in number of artworks) Paula Rego and Graça Morais, and their stories of people and beasts, defining anthropological imageries. On the 1st floor, the space was occupied by a larger number of painters with smaller artworks: António Dacosta, Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny and Marcelino Vespeira: the figuration is not as exuberant as in the first area, and the adjustments were more unstable, favouring a wish for abstraction, especially in Vespeira and Mário Cesariny. On the top floor, the clash arose solely between Eduardo Luíz and Carlos Calvet, incommensurating Surrealism between an imaginative neo-Romanticism and the attraction of the urban advertising language.

Faced with the sort of “*cadavre exquis*” that the exhibition was, I looked forward to Rui Macedo’s proposal with curiosity. The answer is superbly represented in the photographs of the installation of “his exhibition”: the exhibition of the aforementioned painters is a uniform white strip – a non-occupiable territory – which ignores the specificities I mentioned above. With apparent pragmatism, Rui Macedo took up the remaining spaces: the walls that were not occupied (the anti-museographic spaces of the ground floor apertures and the vertical plans of the staircase) as well as the “above and below” of the 1st floor. On the top floor, his artworks merely peek, in the highest possible limit, narrow slivers behind the panel where Eduardo Luíz and Carlos Calvet were put on display.

Rui Macedo explained to me with excessive clarity the options taken, inventing a story in his own way: in the gallery, what existed, from top to bottom, running the three floors and all the walls, was his painting exhibition (or another artist’s, from the many of his already vast heteronomy). *Beyond Surrealism* came later, with the options closed too, and settled on the standard museological strip (at eye-level for a viewer of standard height as well), partially blocking what was there before with its imperative logic of full occupation.

As regards the chosen theme, the doleful landscapes of nowhere, suggesting romantic gorges and expanses, they too do not intend to engage in any dialogue with the talking and peremptory discursiveness of the other painters. These are liquid paintings, where rocks, skies and earth are moved by the desire of water, not crystalline but bleak, like a world in the process of being formed.

The immediate conclusion is that there is no dialogue between the two exhibitions. Indeed, that deliberate border is set also by the material thickness of the frames which encase each fragment of painting or the complete paintings. Systematic recourse in Rui Macedo’s poetics, the frames





Rui Macedo, as molduras são todas iguais, contrastando com a diversidade (por vezes com algo de cacofónico) das outras, reiterando o seu discurso museológico marcado por peculiar articulação entre presente e passado: a disposição não respeita a faixa *standard* da exposição, afeiçoada ao longo do século XX nos museus de arte de todo o mundo, mas o emolduramento de cada peça proclama a moldura não como recurso coadjuvante mas dispositivo que evoca e parece reivindicar uma museologia antiga.

No entanto, interessa ir para lá desta reflexão contida nos factos. Sob a aparente evidência, as questões centrais do trabalho de Rui emergem na sua particularidade. A ele não interessa contestar/discutir/valorizar/desvalorizar a exposição *A partir do Surrealismo*, nem no seu conceito, nem na diversidade dos autores presentes. Essa recusa de diálogo é assumida, repito, tanto pelo lugar escolhido para a disposição das suas obras, como pelo tema escolhido: paisagens etéreas, ahistóricas, sem variantes expressivas de uma obra para a outra.

O que ele contesta/discute/valoriza/desvaloriza é a autonomia de cada objecto artístico, nomeadamente os seus. Trabalhando com meios tradicionais (pintura a óleo sobre tela) cada uma das suas obras é um elemento de uma série sem específico valor em si mesma e que pode aliás ser reintegrado em exposições diversas. O que o move e articula é o dispositivo da instalação e é ele que determina o número de peças a apresentar, os seus cortes conceptuais, as suas exigências de iluminação, a sua articulação meticulosa com o espaço a ocupar.

Esta estética conceptual, de forte distanciamento em relação aos relacionamentos habituais do pintor com cada uma das suas obras, é, no entanto, atravessada de deliberadas contradições. Rui concebe cada projecto rigorosamente, em função da geometria de cada espaço e dos seus constrangimentos museográficos e executa-o com o mesmo rigor, concentrando-se no acto de pintar, na realização das molduras e na disposição meticolosa. Por outro lado, cada um destes actos é permanentemente curto-circuitado pela inverosimilhança das suas finalidades. Ou seja, cada exposição/instalação de Rui é uma construção ficcional à volta das duas temáticas que o movimentam: a interrogação sobre o que é um museu, dobrada pela interrogação sobre o que é a arte, a dos passados e a sua própria, de um polissémico presente. O fio com que tece as teias das suas histórias instaladas é marcado por outra evidente característica: uma ironia esfriada que nos devolve, em espelhamentos inesperados, todas as questões que ele próprio elabora.

Nessa poética labiríntica, o tema da paisagem escolhido para confrontar as poéticas surrealistas, adquire a ressonância certa: trata-se de simulacros que representam não o mundo mas a alma dos museus. A mesma que, em juvenil idade, inspirara Giuliano da Maiano na complexa edificação dos *trompe-l'oeil* do *Studiolo* de Federico da Montefeltro.

Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*.  
Óleo sobre tela + moldura de madeira, 160 x 50 cm (cada)  
instaladas no piso térreo da Fundação Millennium bcp

are all alike, contrasting with the diversity (sometimes with a hint of cacophony) of the others, reiterating their museological discourse set by a unique articulation between present and past: the layout does not respect the standard exhibition strip, favoured in art museums all over the world throughout the 20th century, but rather the framing of each piece declares the frame, not as supporting resource, but as device which evokes and seems to claim an ancient museology.

However, it would be wise to go beyond this reflection contained in the facts. Under the apparent obviousness, the core issues of Rui Macedo's work emerge in their distinctiveness. He is not interested in disputing/discussing/valuing/devaluing the exhibition *Beyond Surrealism*, be in its concept or in the diversity of the authors present. This refusal to engage in dialogue is assumed, let me say it again, both by the place chosen to arrange his works and by the selected theme: ethereal, ahistorical landscapes, with no significant differences from one painting to the next.

What he disputes/discusses/values/devalues is the autonomy of each artwork, namely his own. Working with traditional means (oil painting on canvas) each one of his works is an element in a series with no specific value in itself, which may even be reintegrated in various exhibitions. What moves and articulates it is the device of the installation and it is this which determines the number of works to present, their conceptual cuts, their lighting requirements, their meticulous articulation with the space they occupy.

This conceptual aesthetics, with emphatic distancing from the ordinary relationships of the painter with each one of his artworks, is nonetheless fraught with deliberate contradictions. Rui Macedo designs each project painstakingly, in accordance with the geometry of each space and its museographic constraints, and carries it out with the same precision, focusing on the act of painting, on the making of the frames and on the meticulous layout. On the other hand, each one of these acts is permanently short-circuited by the implausibility of its purposes. In other words, each of Rui Macedo's exhibitions/installations is a fictional construction around the two themes that move him: the questioning of what a museum is, doubled by the questioning of what art is, that of the past and his own, of a polysemic present. The thread with which he weaves the webs of his installed stories is marked by another obvious characteristic: a cooled irony which returns to us, in unexpected mirrorings, all the issues he himself has produced.

In this labyrinthine poetics, the theme of the landscape chosen to challenge the surrealistic poetics, acquires the right resonance: we are dealing with semblances which represent, not the world, but the soul of museums. That same soul which, at a young age, inspired Giuliano da Maiano in the complex construction of the *trompe-l'oeil* of Federico da Montefeltro's *Studiolo*.

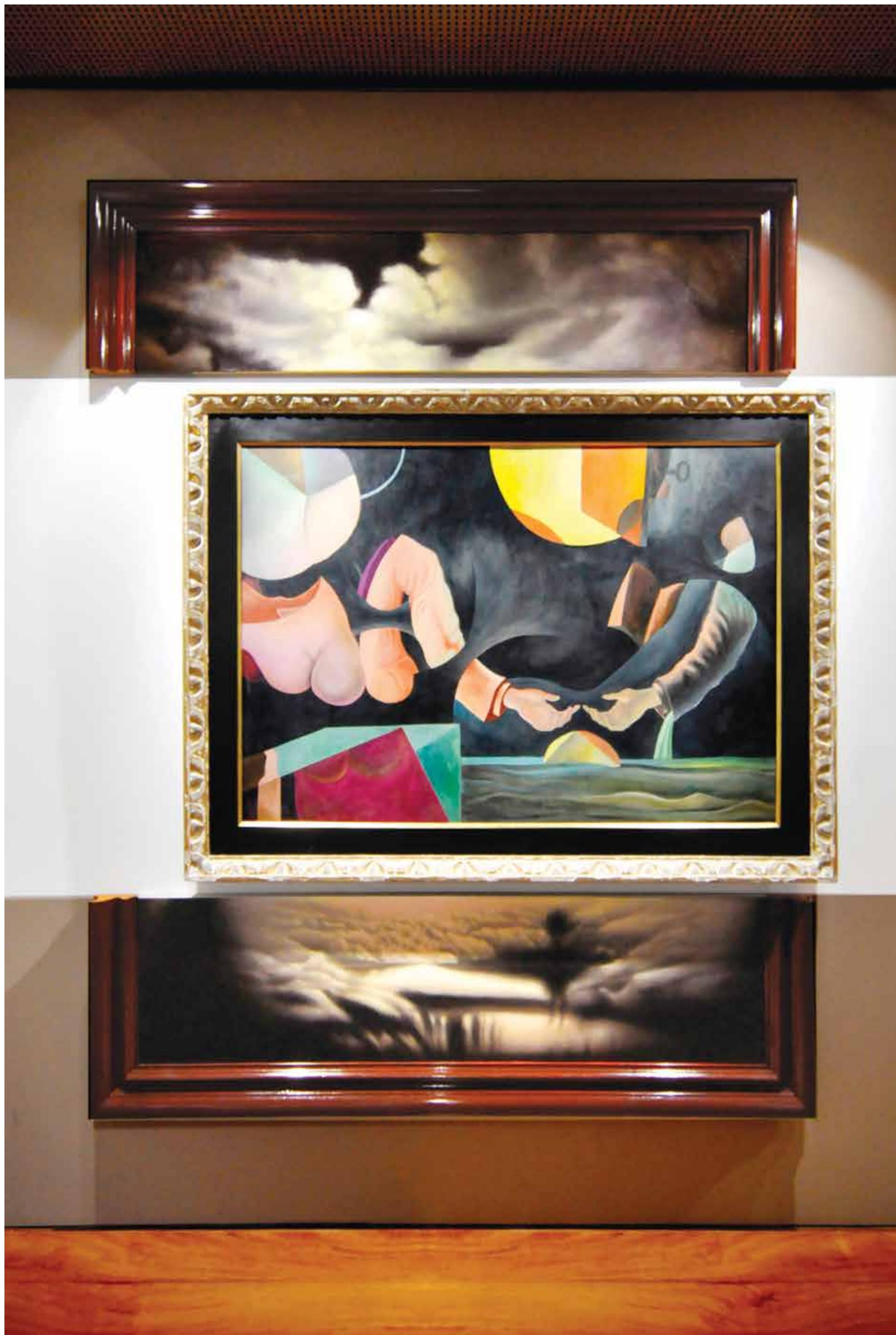
Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*.  
Oil on canvas + wood frame, 160 x 50 cm (each)  
installed at Millennium bcp Foundation ground floor



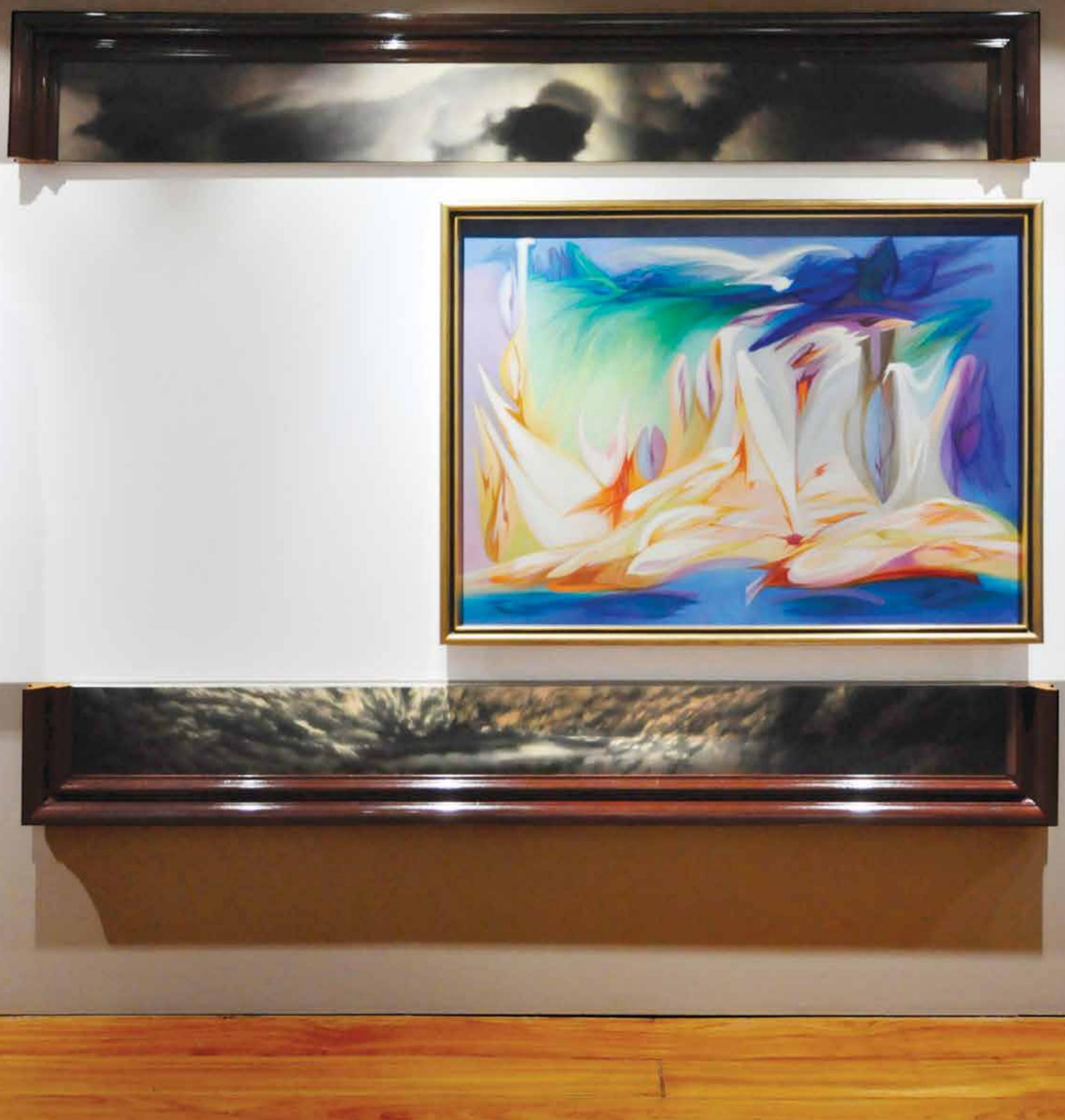


(LAND)SCAPING  
NORMALIZING  
THINKING

FIRST  
FLOOR



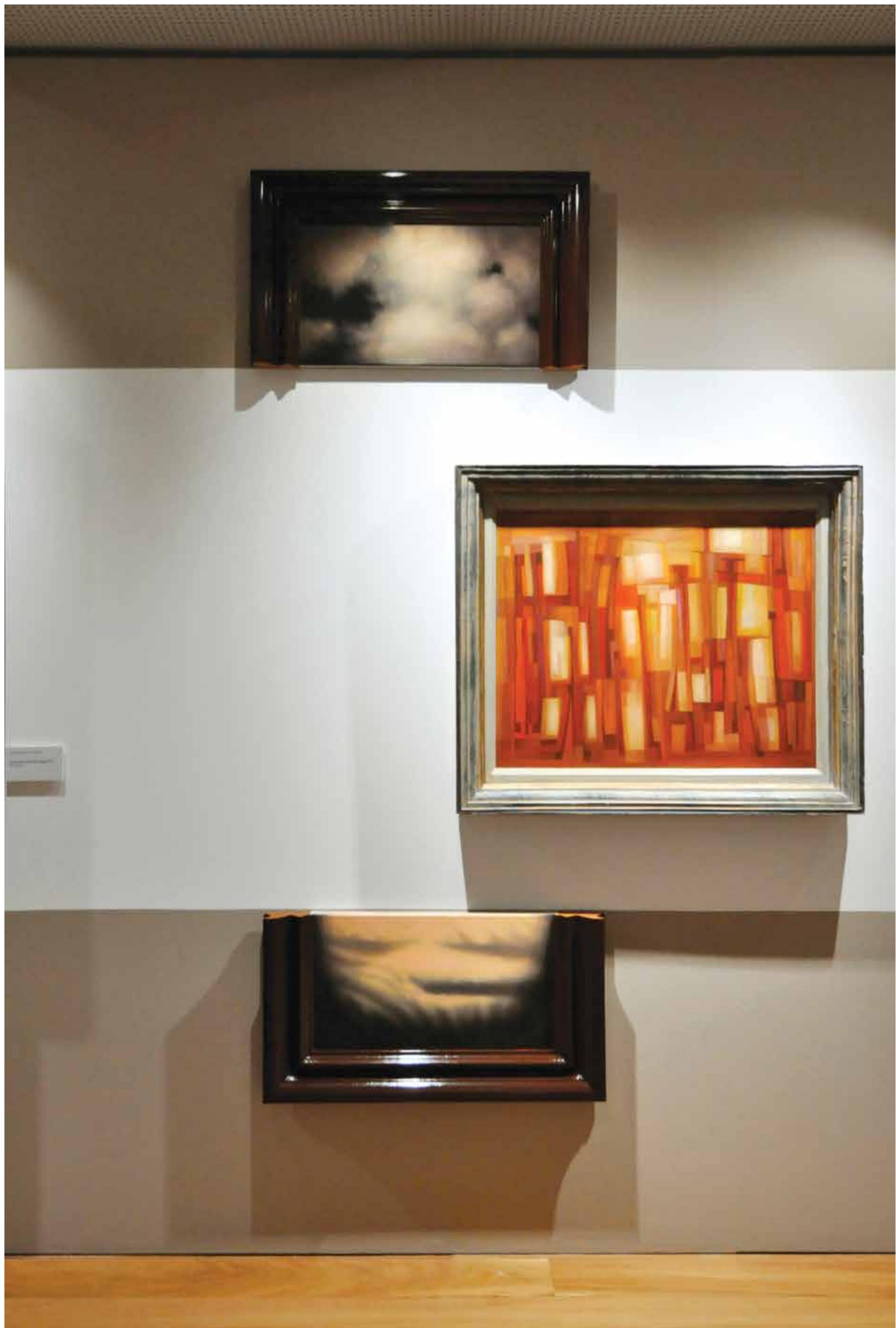
Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*. Oil on canvas + wood frame, 45 x 171 cm + 50 x 173 cm. Installation detail  
Óleo sobre tela + moldura de madeira, 45 x 171 + 50 x 173 cm. Detalhe da instalação



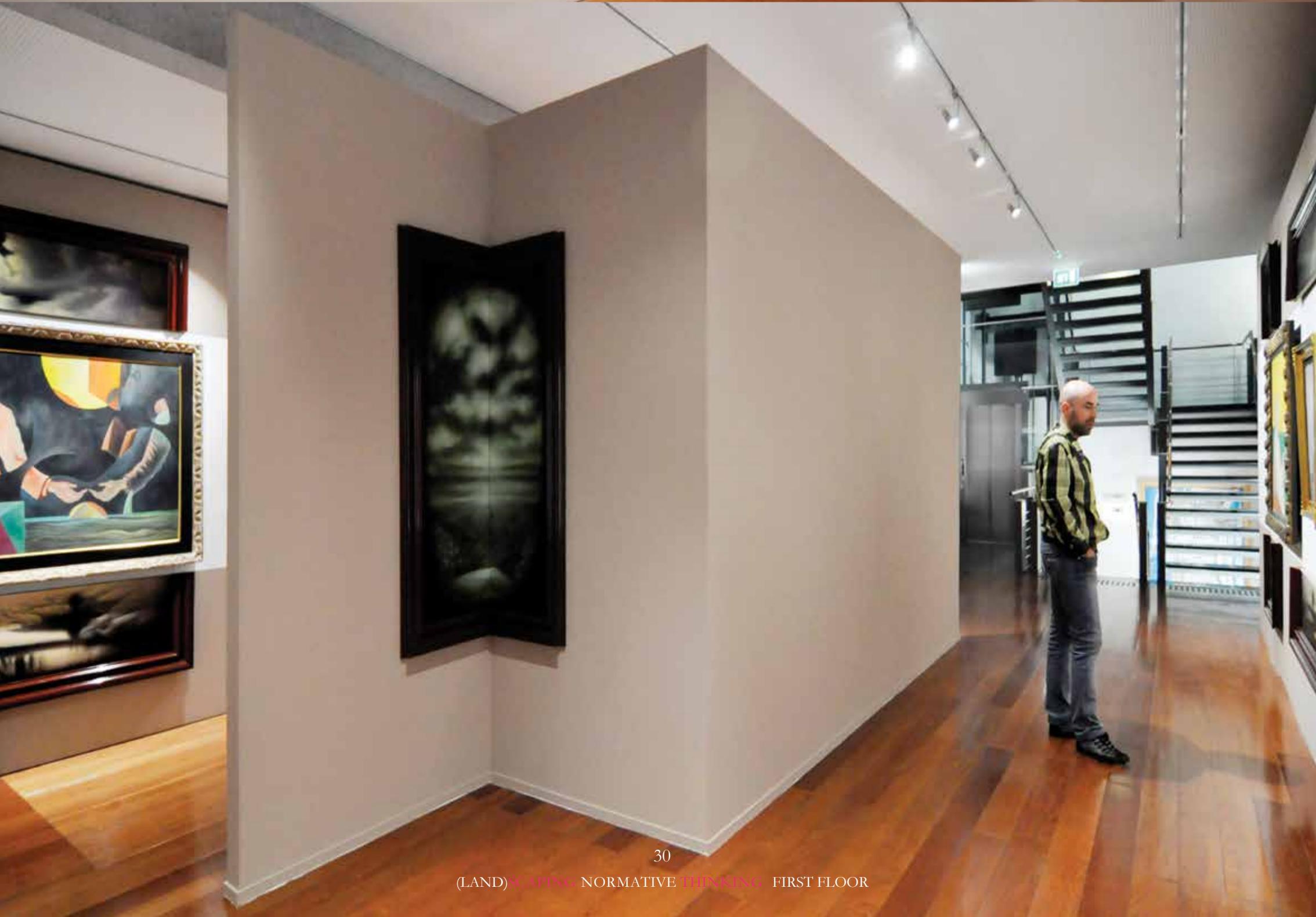
Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*. Oil on canvas + wood frame, 35 x 240 cm + 32 x 240 cm. Installation detail  
Óleo sobre tela + moldura de madeira, 35 x 240 cm + 32 x 240 cm. Detalhe da instalação



Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*. Oil on canvas + wood frame, 50 x 120 cm + 70 x 120 cm. Installation detail  
Óleo sobre tela + moldura de madeira 50 x 120 cm + 70 x 120 cm. Detalhe da instalação



Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*. Oil on canvas + wood frame, 43 x 75 cm + 42 x 75 cm. Installation detail  
Óleo sobre tela + moldura de madeira, 43 x 75 cm + 42 x 75 cm. Detalhe da instalação







Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*  
Oil on panel + wood frame, 142 x 53 cm + 142 x 53 cm  
installed at Millennium bcp Foundation first floor  
Óleo sobre madeira + moldura de madeira, 142 x 53 cm + 142 x 53 cm  
instaladas no primeiro piso da Fundação Millennium bcp

Previous pages: Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*  
Installation views of 20 paintings, oil on canvas/panel + wood  
frame installed inside *Beyond Surrealism* exhibition at Millennium bcp  
Foundation first floor. Variable dimensions

Páginas anteriores: Vistas da instalação de 20 pinturas, óleo sobre  
tela/ madeira + moldura de madeira, instaladas no seio da exposição  
*A Partir do Surrealismo*. Dimensões variáveis

Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*  
Installation view Vista da instalação



## Pintura a Partir da Pintura

Barry Schwabsky

Recordo-me de quando Rui Macedo me explicou pela primeira vez o plano para a sua exposição na Fundação Millennium bcp. Como na altura referiu, num email, “Esta exposição encontra-se dentro de uma exposição intitulada ‘A Partir do Surrealismo,’” de tal forma que tem “tudo a ver com usar espaços intermédios, espaços não considerados espaços expositivos, fugindo às normas museográficas convencionais sem tocar na própria configuração expositiva de ‘A Partir do Surrealismo?’”

A ideia de uma exposição dissimulada dentro de outra exposição intrigou-me. Mas quando cheguei a Lisboa para ver o que Rui Macedo fizera, fui apanhado de surpresa. Vi as coisas de maneira diferente: parecia-me que, longe de ter encerrado a sua exposição dentro de “A Partir do Surrealismo,” Rui Macedo tinha, antes, aninhado “A Partir do Surrealismo” dentro da sua própria instalação “(Land)scaping Normative Thinking.” E, ao fazê-lo, devo acrescentar, o artista (sem alguma vez pintar de uma forma surrealista) levou o Surrealismo da mostra histórica a um nível superior – criando um Surrealismo ao quadrado, por assim dizer. Em certo sentido, Rui Macedo prova a relevância contemporânea do património português de pintura surrealista através daquilo a que os meus amigos brasileiros provavelmente se refeririam como uma forma de antropofagia cultural – comendo-a, metaforicamente, e desse modo incorporando-a no corpo da sua própria nova instalação.

Em certa medida, não seria impreciso dizer que Rui Macedo usou as obras de Cruzeiro Seixas, Mário Cesarin, António Dacosta, Carlos Calvet, Marcelino Vespeira, Eduardo Luíz, Paula Rego, e Graça Morais como readymade, no sentido Duchampiano – ou antes, usou a exposição dos seus trabalhos, sob a curadoria de Raquel Henriques da Silva, como um enorme e multifacetado readymade. Ora, a ideia de um artista usar o trabalho de outro como um readymade não é nova. Por exemplo, entre os mais consistentes utilizadores deste expediente encontra-se o artista nascido em Sarajevo e sedeado em Paris Braco Dimitrijevic, que começou a sua série “Triptychos Post Historicus” em 1976; cada um dos trípticos consiste em três objectos justapostos, um natural, um do quotidiano, e o terceiro uma obra de arte – ou, como prefiro chamar-lhes, um objecto, um produto, e uma obra. Esta utilização de obras de arte existentes como readymades é frequentemente vista como, de alguma maneira, aviltando-as, ignorando o seu estatuto sagrado de ícones culturais, e colocando-as no mesmo nível de banalidade que a pá de neve de Duchamp ou, pior ainda, que o seu urinol – por conseguinte, vista como um gesto de nivelamento: se Duchamp elevou a pá de neve ao nível glorificado de arte, esta inversão, em que a obra de arte se torna um readymade, parece humilhar a obra de arte, reduzindo-a ao valor de mercadoria de uma

# Painting Beyond Painting

Barry Schwabsky

I remember when Rui Macedo first explained to me his plan for his exhibition at the Foundation Millennium bcp. As he put it then, in an email, “This exhibition is inside another exhibition titled ‘After Surrealism,’” in such a way that it is “all about using spaces in between, spaces not considered exhibition spaces, escaping conventional museographic norms without touching the exhibition configuration of ‘After Surrealism’ itself.”

The idea of an exhibition secreted inside another exhibition intrigued me. But when I got to Lisbon to see what Macedo had done, I was taken by surprise. I saw things in a different way: It seemed to me that, far from enclosing his exhibition inside “Beyond Surrealism,” Macedo had, rather, nested “After Surrealism” inside his own installation “(Land)scaping Normative Thinking.” And in doing so, I might add, he had (without ever painting in anything like a Surrealist manner) taken the Surrealism of the historical show to a further level – creating a Surrealism squared, you might say. In a sense, Macedo proves the contemporary relevance of Portugal’s heritage of Surrealist painting by way of what my Brazilian friends would probably refer to as a form of cultural anthropophagy – by metaphorically eating it and thereby incorporating it into the body of his own new installation.

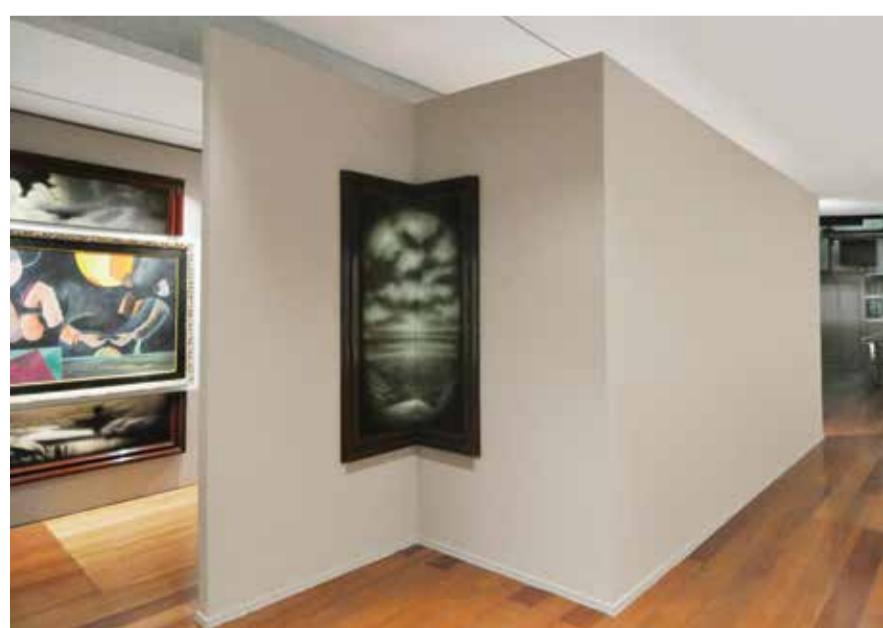
To some extent, it would not be inaccurate to say that Macedo has used the works by Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny, António Dacosta, Carlos Calvet, Marcelino Vespeira, Eduardo Luíz, Paula Rego, and Graça Morais as readymade in the Duchampian sense – or rather, he has used the exhibition of their work, curated by Raquel Henriques da Silva, as one great and multifaceted readymade. Now, the idea of one artist using another’s work as a readymade is not new. For example, among the most consistent users of this device has been the Sarajevo-born, Paris-based artist Braco Dimitrijevic, who began his “Triptychos Post Historicus” series in 1976; each of the triptychs consists of three juxtaposed objects, one natural, one an everyday object, and one a work of art – or as I would prefer to call them, an object, a product, and a work. This use of existing artworks as readymades is often seen as somehow demeaning them, ignoring their hallowed status as cultural icons and putting them on the same level of banality as Duchamp’s snow shovel or, worse yet, his urinal – therefore as a leveling gesture: If Duchamp raised the snow shovel to the exalted level of art, this reversal in which the artwork becomes a readymade seems to abase the artwork to commodity value of a snow shovel. But that would be a misreading – at least in the case of Dimitrijevic, and also now with Macedo. For the former, the artwork is “something that transcends spiritual and philosophical values, which is very often neglected” because of “the pressure of the declared value of an artwork,” that is, its



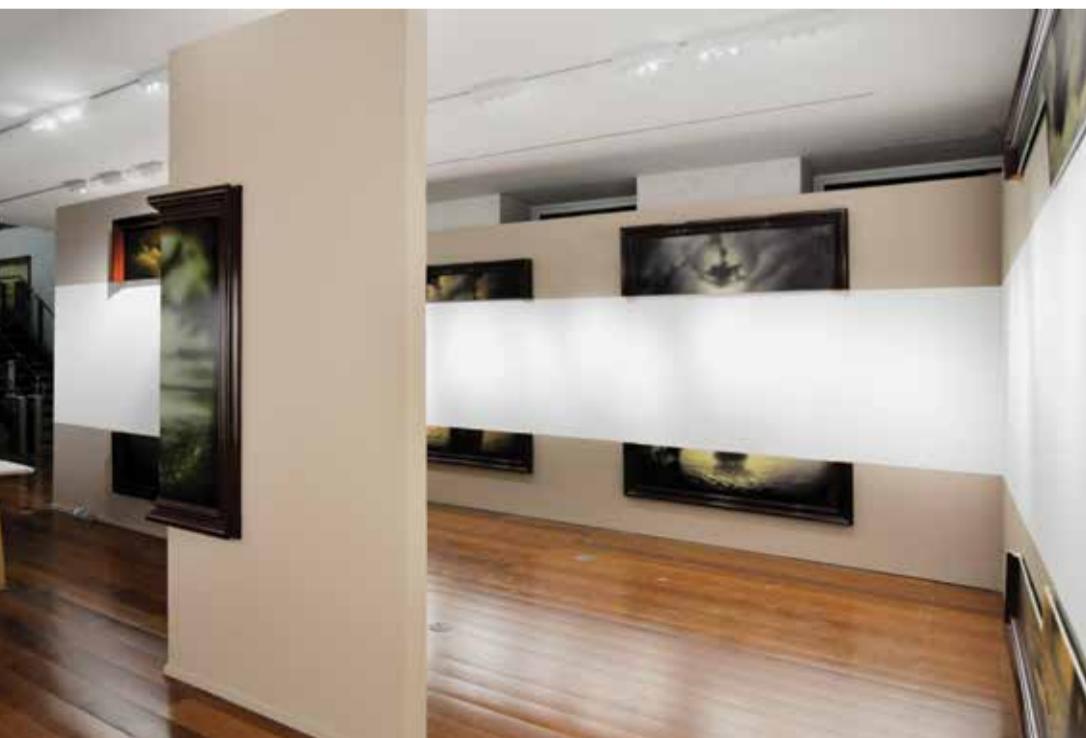
Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*  
Oil on panel + wood frame, 160 x 50 cm + 160 x 50 cm  
installed at Millennium bcp Foundation first floor

Image below: installation view  
Óleo sobre madeira + moldura de madeira, 160 x 50 cm + 160 x 50 cm  
instaladas no primeiro piso da Fundação Millennium bcp  
Imagem abaixo: vista da instalação

BARRY SCHWABSKY is art critic for *The Nation* and co-editor of international reviews for *Artforum*. He also writes regularly for online and print publications including *New Left Review* and *Hyperallergic*. He has taught at Maryland Institute College of Art, the School of the Art Institute of Chicago, Yale University, and Goldsmiths College (University of London), among others. His recent books include collections of poetry: *Trembling Hand Equilibrium* (Black Square Editions, New York, 2015) and essays: *The Perpetual Guest: Art in the Unfinished Present* (Verso, London and New York, 2016) and *Heretics of Language* (Black Square Editions, New York, 2017).



Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*  
Work in progress



pá de neve. Mas isso seria uma leitura incorrecta – pelo menos no caso de Dimitrijevic, e agora também no de Rui Macedo. Para o primeiro, a obra artística é “algo que transcende valores espirituais e filosóficos, o que é muitas vezes negligenciado” devido à “pressão do valor declarado de uma obra artística,” ou seja, do seu valor de mercado; juntando, por exemplo, alguns ovos, um par de botas e um quadro de René Magritte, de 1950 (como fez no Musée des Beaux-Arts, Ghent, em 1978), estava a recordar-nos, creio, que o que obtemos de um quadro – neste caso, de um quadro surrealista, como os que se encontram na exposição que circunda ou é circundada pela de Rui Macedo, “(Land)scaping Normative Thinking” – pode ser absolutamente tão necessário para o nosso bem-estar como o que obtemos do alimento que nos nutre ou do vestuário que nos protege dos elementos, embora essa necessidade não seja corpórea mas sim, como Leonardo da Vinci chamava à pintura, “una cosa mentale,” algo na mente.

Rui Macedo partilha, seguramente, com Leonardo, Magritte, e Dimitrijevic, entre outros, este entendimento da pintura como fenômeno intelectual. Mas suspeito que a sua interpretação da ideia se encontre mais próxima da de Magritte. Com o artista belga partilha, por exemplo, uma inclinação por um estilo de pintura que é efectivamente neutro. Por outras palavras, ambos pintam de uma maneira que parecerá, pelo menos a uma primeira abordagem, algo anónima, até convencional – com um estilo que procura não chamar atenção para si mesmo enquanto tal, de modo que o que apresenta será de imediato tomado pelo espectador ao seu valor facial. Trata-se de uma artimanha mais difícil de realizar do que possa parecer. Mas, tal como um quadro de Magritte poderia propor a indistinguibilidade entre um quadro e uma janela, ou entre uma parede e o céu do outro lado dela, ou entre o céu e o olho que o vê, tem de minimizar a diferença entre si próprio enquanto representação e aquilo que representa.

E, contudo, há finalmente uma clara diferença entre uma representação e a coisa que representa. Um quadro pode sacudir-nos obrigando-nos a ganhar consciência, fazendo que a distinção pareça deslocar-se, mas não pode fazer a distinção desaparecer. (Se pudesse, isso equivaleria a dizer que um quadro podia fazer enlouquecer o seu espectador – um enredo para um assustador filme de série B, talvez, mas nada mais.) Quando um artista recorre ao ready-made, porém, a situação é diferente: uma coisa é usada para representar... o quê? Ela própria? Ou outra coisa? Curiosamente, isso é muitas vezes bastante difícil de distinguir.

No caso de “(Land)scaping Normative Thinking” e da sua peculiar forma de envolver ou ser envolvida por “A Partir do Surrealismo,” pudemos observar em primeiro lugar que, de uma forma muito respeitosa, Rui Macedo rigorosamente deixou os quadros históricos em paz. A sua instalação não interferiu, nem minimamente, com a relação do espectador com estes ou com a sua percepção deles; o trabalho de Rui Macedo não se intrometeu entre os quadros históricos e o espectador. Um hipotético visitante apaixonadamente interessado na história do Surrealismo e completamente indiferente à arte contemporânea poderia ter ignorado os trabalhos de Rui Macedo e desfrutado da mesma experiência das obras expostas de Cesariny, Rego, e dos demais, como se Rui Macedo nunca ali tivesse estado.

market value; by putting, for instance, some eggs, a pair of boots, and a 1950 painting by René Magritte together (as he did at the Musée des Beaux-Arts, Ghent, in 1978) he was reminding us, I think, that what we get from a painting – in this case, a Surrealist one, like those in the exhibition enclosing or enclosed by Macedo’s “(Land)scaping Normative Thinking” – may be just as necessary to our well-being as what we get from the food that nourishes us or the clothing that protects us from the elements, though that necessity is not corporeal but, as Leonardo da Vinci called painting, “una cosa mentale,” something in the mind.

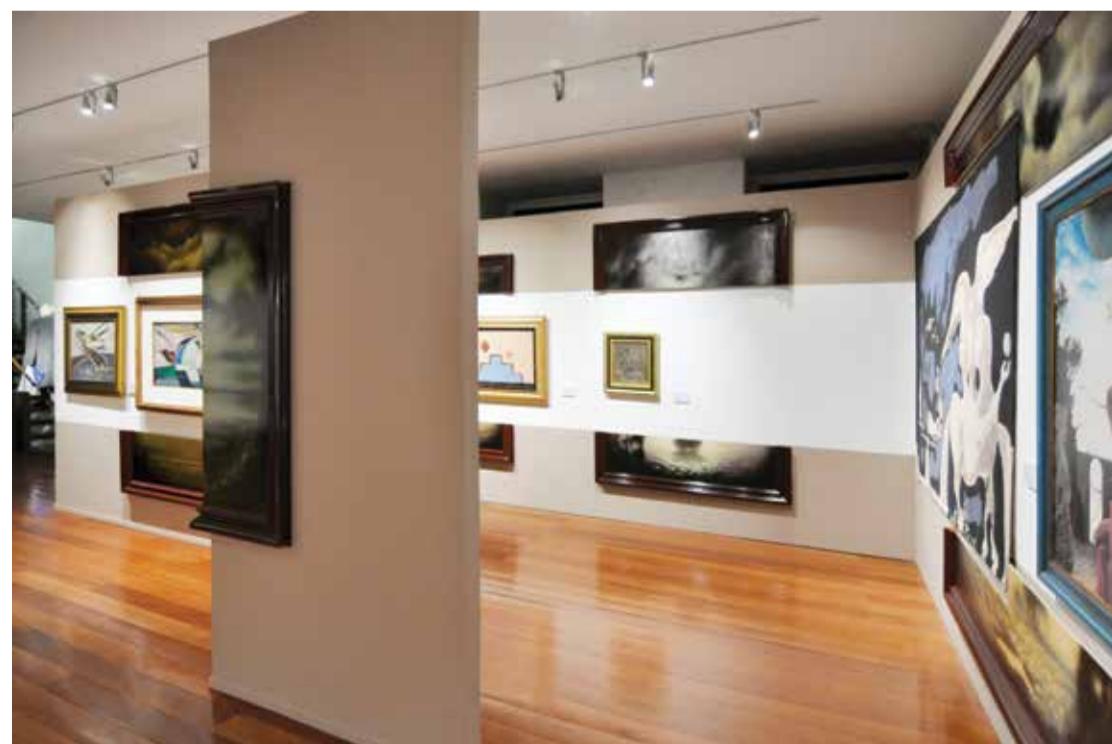
Macedo certainly shares this understanding of painting as an intellectual phenomenon with Leonardo, Magritte, and Dimitrijevic, among others. But I suspect his interpretation of the idea is closest to Magritte’s. With the Belgian artist he shares, for one thing, an inclination toward a style of painting that is effectively neutral. That is, both paint in a way that will at least at first appear somewhat anonymous, even conventional – with a style that tries not to call attention to itself as such, so that whatever it presents will be immediately taken by the viewer at first value. This is a harder trick to pull off than it might seem. But just as a painting by Magritte might propose the indistinguishability between a painting and a window, or between a wall and the sky on the other side of it, or between the sky and the eye that sees it, it must minimize the difference between itself as representation and what it represents.

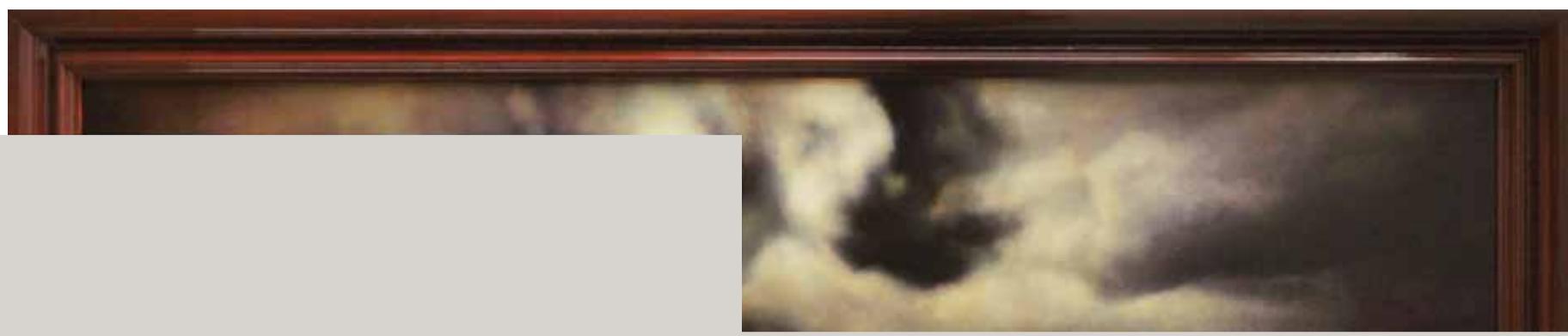
And yet finally there is a clear difference between a representation and the thing it represents. A painting can jolt us into awareness by making the distinction seem to shift, but it can’t make the distinction disappear. (If it could, that would be tantamount to saying a painting could drive its viewer mad – a scenario for a scary B-movie, perhaps, but nothing more.) When an artist resorts to the readymade, however, the situation is different: A thing is used to represent...what? Itself? Or something else? Strangely, that is often very hard to distinguish.

In the case of “(Land)scaping Normative Thinking” and its peculiar way of enclosing or being enclosed by “Beyond Surrealism,” we could observe first of all that, in a most respectful way, Macedo rigorously left the historical paintings alone. His installation did not in the slightest manner interfere with the viewer’s relation to or perception of them; his work did not interpose itself between them and the viewer. A hypothetical visitor passionately interested in the history of Surrealist art and completely indifferent to contemporary art could have ignored Macedo’s works and enjoyed the same experience of the exhibited works by Cesariny, Rego, and the rest as if Macedo had never been there.

By contrast, one might at first be inclined to say that Macedo, in order to allow the historical works their proper space, had done great violence to his own work. Consider the works on the exhibition’s second floor, to all appearances a sequence of landscapes, in both vertical and horizontal formats, where more than half of the painting appears to have been excised, leaving only a narrow slice of sky at the top and an equally small stratum of ground at the bottom. Or elsewhere on that floor, where one of the paintings is complete but has been folded around a corner at a ninety-degree angle.

Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*  
Installation views [Vistas da instalação](#)





Em contrapartida, poderíamos de início ser tentados a dizer que Rui Macedo, de modo a deixar às obras históricas o espaço que lhes é devido, exercera grande violência sobre o seu próprio trabalho. Pensemos nas obras do segundo piso da exposição, aparentemente uma sequência de paisagens, em formatos tanto verticais como horizontais, onde mais de metade do quadro parece ter sido removida, deixando apenas uma estreita fatia de céu em cima e uma camada igualmente reduzida de chão na base. Ou, noutro ponto desse piso, onde um dos quadros está completo, mas foi dobrado à volta de um canto, num ângulo de noventa graus. O destino dos quadros é pouco menos vexatório noutro local: no rés do chão, nada parece faltar-lhes, é certo, mas foram cortados ao meio e exilados das paredes expositivas para as laterais das janelas – se, por acaso, não os detectaram do lado de fora, poderão nem sequer perceber que ali se encontram, pelo menos se estiverem realmente decididos a estudar as obras históricas em exibição. E no piso superior, aparentemente escondidas atrás das paredes falsas onde as obras surrealistas foram penduradas, podiam vislumbrar-se apenas as mais pequenas fracções superiores das paisagens de Rui Macedo. O mais próximo de trabalhos seus totalmente visíveis situavam-se na caixa da escada entre o segundo e o terceiro pisos – mas, mesmo aí, a nossa visão deles era interrompida pelas escadas propriamente ditas.

Assim, em “(Land)scaping Normative Thinking,” Rui Macedo construiu de forma insistente uma imagem da pintura como algo que é prejudicado – que é bloqueado pelo próprio contexto da sua apresentação, ou mesmo truncado ou abreviado de forma a encaixar-se nesse contexto. E, no entanto, pelo contrário, a sua instalação não faz nada disto às obras de “A Partir do Surrealismo”; como já referi, o seu trabalho trata-as com o máximo respeito. Mas isso não é, de todo, surpreendente. Afinal, o facto que Rui Macedo tenha construído uma imagem plausível da pintura como um corte e fragmentada não deve ser tomado como querendo dizer que o artista tenha efectivamente usado uma

Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*  
Oil on canvas + wood frame, 50 x 242 cm (top) + 52 x 242 cm (bottom)  
Óleo sobre tela + moldura de madeira, 50 x 242 cm (cima) + 52 x 242 cm (baixo)





The fate of the painting is hardly more unvexed elsewhere: On the ground floor, nothing appears to be missing from them, it's true, but they've been cut in half and exiled from the display walls to the sides of the windows – if you didn't happen to notice them from outside, you might not have realized they were there at all, at least if you were really intent on studying the historical works on display. And on the top floor, seemingly hidden behind the false walls on which the Surrealist paintings were hung, one could catch sight of just the smallest top slivers of Macedo's landscapes. The closest thing to fully visible works by him were situated in the stairwell between the second and top floors – but even then, one's view of them was interrupted by the stairs themselves.

So in “(Land)scaping Normative Thinking” Macedo has in an insistent way constructed an image of painting as something that is harmed – that is blocked by the very context of its presentation or even truncated or abridged in order to fit into that context. And yet, on the contrary, his installation does nothing of the sort to the works in “Beyond Surrealism”; as I've said, his work treats them with utmost respect. That's hardly surprising. After all, the fact that Macedo has constructed a plausible image of painting as a cut and fragmented should not be taken to mean that he has really taken a knife to his works. Magritte's 1936 painting *La clef des champs* depicts a landscape seen through a window that has been shattered into bits; the shards of glass that have fallen onto the floor beneath the window sill nonetheless continue to bear the same portions of the landscape's image they'd have borne if they were still part of the whole window, but that doesn't mean that Magritte was a breaker of windows, or of images. He was a constructor of images, and *La clef des champs* is, one might say, a consistently

Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*  
Oil on canvas + wood frame, 35 x 240 cm (top) + 32 x 240 cm (bottom)  
Óleo sobre tela + moldura de madeira, 35 x 240 cm (cima) + 32 x 240 cm (baixo)





faca nas suas obras. O quadro de Magritte de 1936 *La clef des champs* representa uma paisagem vista através de uma janela que foi estilhaçada; as lascas de vidro que caíram ao chão sob a janela continuam, contudo, a apresentar as mesmas partes da imagem da paisagem que teriam se ainda fizessem parte da janela intacta, mas tal não significa que Magritte fosse um quebrador de janelas, ou de imagens. Ele era um construtor de imagens, e *La clef des champs* é, poder-se-ia dizer, uma imagem consistentemente auto-contraditória de um mundo – do nosso próprio mundo, insistiria o artista – no qual não sabemos verdadeiramente se as imagens nos dão acesso a uma realidade a partir da imagem ou não, e se realmente o fazem, no qual não compreendemos como. Será a janela de facto apenas uma imagem da paisagem mais além? Ou será a paisagem mais além simplesmente outra imagem?

Como Magritte, Rui Macedo é um fornecedor de ilusões que estilhaçam outras ilusões – e em particular a ilusão de que podemos distinguir entre o que é ilusório e o que não é. Os quadros que realizou para “(Land)scaping Normative Thinking” não são fragmentos, como qualquer olhar mais do que momentâneo sobre eles confirmará. São inteiros, e enquanto representações convincentes de fragmentos, são muito mais complexos e unificados do que as ostensivamente bem compostas telas de muitos outros pintores. Mas pedem-nos que reexaminemos a nossa ideia de inteireza através da forma como a sua inteireza é alcançada por via das lacunas que contêm. São inteiros cuja inteireza declara que algo falta.

Qual é o algo que falta nestes quadros? Num primeiro momento, mais quadros. Só depois de ver a exposição na Fundação Millennium bcp é que vi algumas fotografias da instalação do material. Vi que os quadros de Rui Macedo foram pendurados primeiro, e depois as obras surrealistas históricas foram colocadas nos seus lugares. E foi um choque para mim ver as fotos da instalação antes de os quadros mais antigos terem sido pendurados no lugar – um choque ver, por exemplo, a imensa lacuna na parede entre as partes superior e inferior dos quadros de Rui Macedo no segundo piso (ou melhor, entre os quadros das partes superiores de quadros e os quadros das partes inferiores de quadros) com apenas paredes brancas entre elas. Sem as obras que deviam “enquadrar,” os trabalhos de Rui Macedo, pelo menos nessas fotos, pareciam tão despidos e vulneráveis – quase feridos pela falta das obras que os acompanham. Fez-me compreender o que estava realmente em causa quando se projectava antecipadamente no estúdio como estes trabalhos se poderiam realizar acompanhando outros, o salto imaginativo que Rui Macedo deve ter

Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*, Oil on canvas + wood frame, 57 x 167 cm (top) + 46 x 170 cm (bottom)  
Óleo sobre tela + moldura de madeira, 57 x 167 cm (cima) + 46 x 170 cm (baixo)





self-contradictory image of a world – our own, the artist would insist – in which we don't really know whether images offer us access to a reality beyond the image or not, and if they do, in which we don't understand how. Is the window really just a picture of the landscape beyond? Or is the landscape beyond simply another picture?

Like Magritte, Macedo is a purveyor of illusions that shatter other illusions – and particularly the illusion that we can tell the difference between what's illusory and what's not. The paintings he made for “(Land)scaping Normative Thinking” are not fragments, as any more than momentary glance at them will confirm. They are wholes, and as convincing representations of fragments they are far more complete and unified than the ostensibly well-composed tableaux of many another painter. But they ask us to reexamine our idea of wholeness through the way their wholeness is achieved by way of the gaps they contain. They are wholes whose wholeness declares that something is missing.

What is the something that is missing from these paintings? In the first instance, more paintings. Only after seeing the exhibition at the Millennium bcp Foundation did I see some photographs of the work being installed. I saw that Macedo's works were hung first, then the historical Surrealist works put in place. And it was shocking to me to see the photos of the installation before the older paintings had been hung in place – shocking to see, for instance, the huge gap in the wall between the tops and bottoms of Macedo's paintings on the second floor (or rather, between the paintings of tops of paintings and the paintings of bottoms of paintings) with just white empty walls between them. Without the works they were intended to “frame,” Macedo's works, at least in these photos, looked so naked and vulnerable – almost wounded by the lack of their accompanying works. It made me realize what was really involved in projecting in advance in the studio how these works could fulfill themselves by accompanying others, the imaginative leap Macedo must have had to make in order to prepare these works that would be so exquisitely receptive to the works of others and that would fulfill themselves in making space for those others. 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.

Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*, Oil on canvas + wood frame, 36 x 235 cm (top) + 37 x 230 cm (bottom)  
Óleo sobre tela + moldura de madeira, 36 x 235 cm (cima) + 37 x 230 cm (baixo)





tido de fazer por forma a preparar estas obras que seriam tão delicadamente receptivas às obras de outros e que se realizariam abrindo espaço para essas outras. Rui Macedo disse certa vez a um entrevistador “Acredito que se a arte tem algum objectivo é ser incompleta,” e este seu mais recente trabalho ilustra o significado dessa observação: o trabalho existe, não para preencher espaço, mas para abrir espaço, incluindo espaço para outra arte, a qual pode assim ser renovada.

“A Partir do Surrealismo” está dentro de “(Land)scaping Normative Thinking” apenas neste sentido, que a última foi concebida e construída com um espaço vazio dentro de si o qual podia ser preenchido pela primeira. E “(Land)scaping Normative Thinking” está dentro de “A Partir do Surrealismo” no sentido que a última foi concebida primeiro e que Rui Macedo teve de enfrentar o desafio de projectar “(Land)scaping Normative Thinking” de tal modo que se encaixasse nos seus interstícios. Relativizando o nosso sentido de relação entre o conceito básico “dentro” e “fora”, ao mesmo tempo que corrige a nossa compreensão do que queremos dizer com “íntero” e “parte,” a instalação de Rui Macedo conduz-nos um passo mais para lá de “A Partir do Surrealismo,” da mesma maneira que nos conduz para lá da pintura transportando-nos mais profundamente para dentro da pintura. E, tal como o que está para lá da imagem pode bem ser apenas outra imagem, o que está para lá do Surrealismo parece ser mais Surrealismo, ao passo que o está para lá da pintura é outra imagem que poderá ser sinónimo deste mundo, o único, afinal de contas.

Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*, Oil on canvas + wood frame, 50 x 70 cm (top) + 50 x 70 cm (bottom)  
Óleo sobre tela + moldura de madeira  
50 x 70 cm (cima) + 50 x 70 cm (baixo)

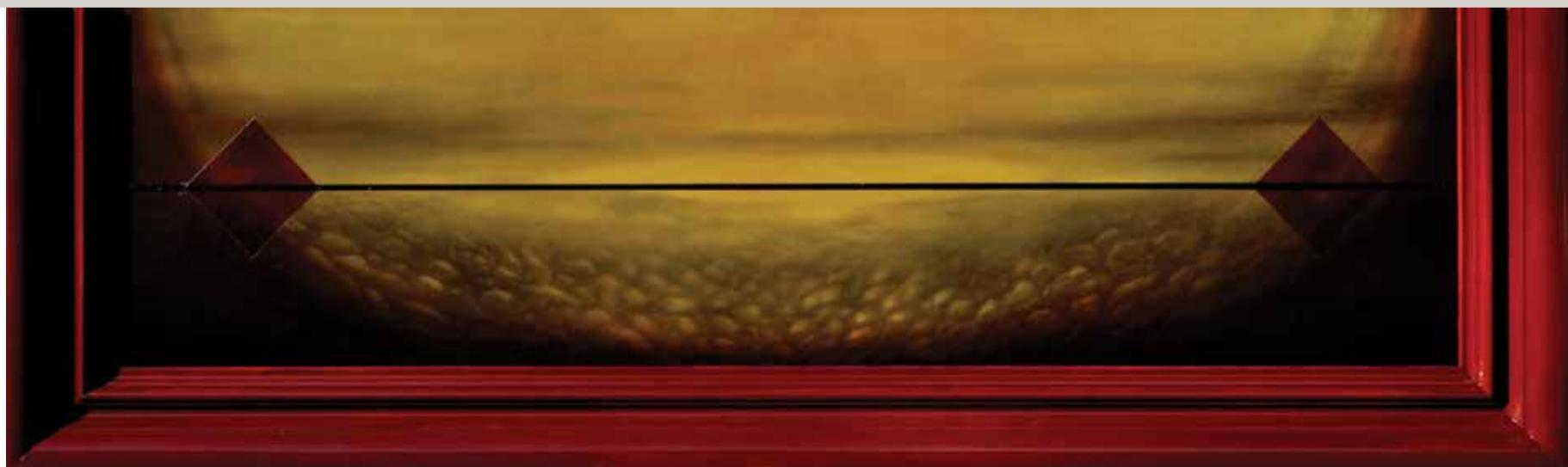
Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*, Oil on canvas + wood frame, 43 x 75 cm (top) + 42 x 75 cm (bottom)  
Óleo sobre tela + moldura de madeira  
43 x 75 cm (cima) + 42 x 75 cm (baixo)





“Beyond Surrealism” is inside “(Land)scaping Normative Thinking” just in this sense, that the latter was conceived and constructed with an empty space in side of it that could be filled with the former. And “(Land)scaping Normative Thinking” is inside “Beyond Surrealism” in the sense that the latter was conceived first and that Macedo had to face the challenge of designing the “(Land)scaping Normative Thinking” in such a way as to fit into its interstices. Relativizing our sense of the relationship between the basic concept “inside” and “outside” even as it revises our understanding of what we mean by “whole” and “part,” Macedo’s installation takes us yet another step “beyond Surrealism” just as takes us beyond painting by taking us deeper into painting. And just as what’s beyond the image might be just another image, what’s beyond Surrealism seems to be more Surrealism whereas what’s beyond painting is another image that might be synonymous with this world, the only one after all.

Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*, Oil on canvas + frame, 50 x 173 cm (top) + 51 x 173 cm (bottom)  
Óleo sobre tela + moldura, 50 x 173 cm (cima) + 51 x 173 cm (baixo)



(LAND)S  
CAPING  
NORMA  
TIVE TH  
INKING

STAIRWAY  
+  
SECOND  
FLOOR

Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*. Installation views. Four paintings installed at stairway, first and second floor. Oil on canvas, 312 x 147 cm (each)  
Vistas da instalação. Quatro pinturas instaladas na escadaria, primeiro e segundo pisos. Óleo sobre tela, 312 x 147 cm (cada)



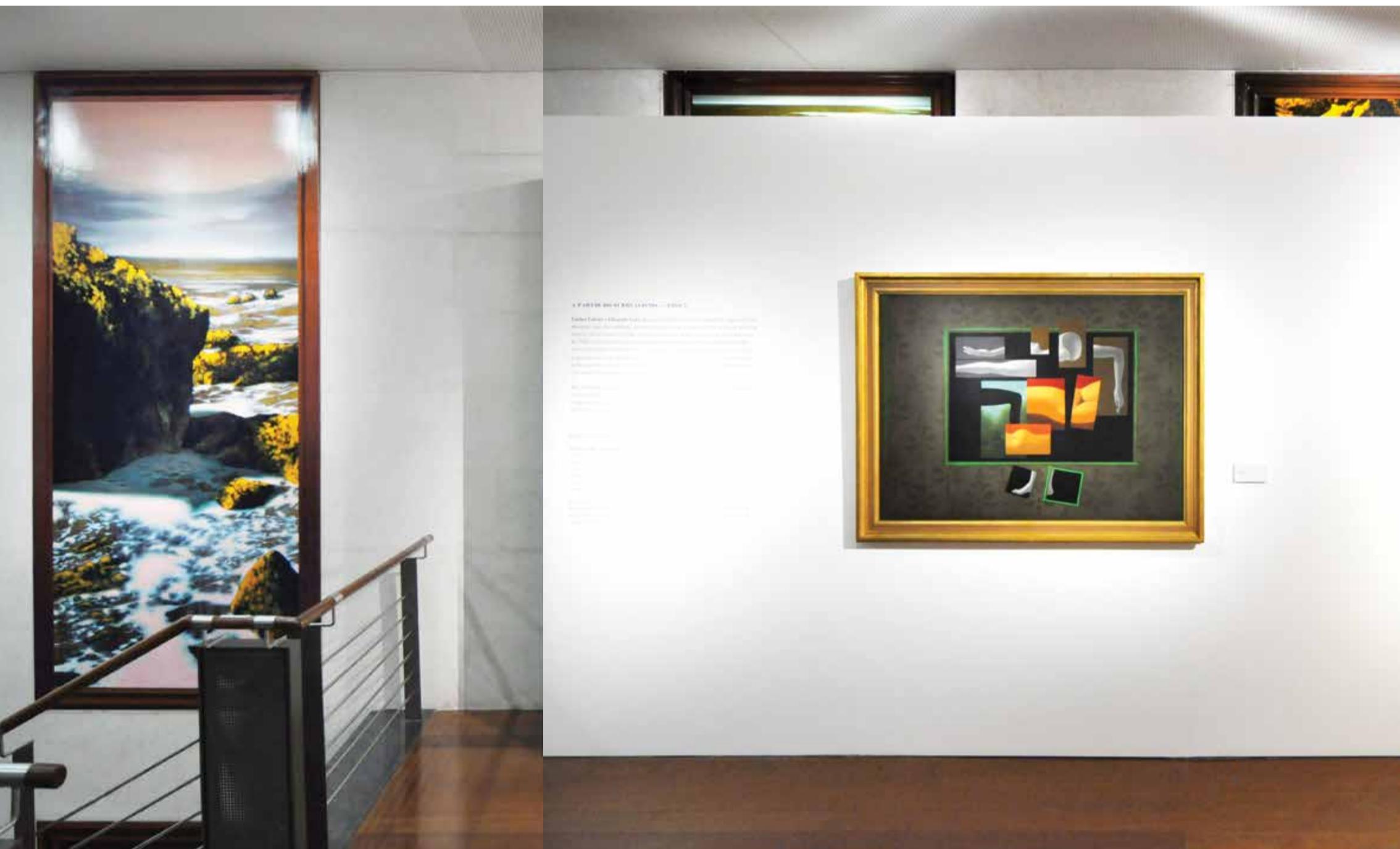




Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*. Installation views. Four paintings installed at stairway, first and second floor. Oil on canvas, 312 x 147 cm (each)  
Vistas da instalação. Quatro pinturas instaladas na escadaria, primeiro e segundo pisos. Óleo sobre tela, 312 x 147 cm (cada)

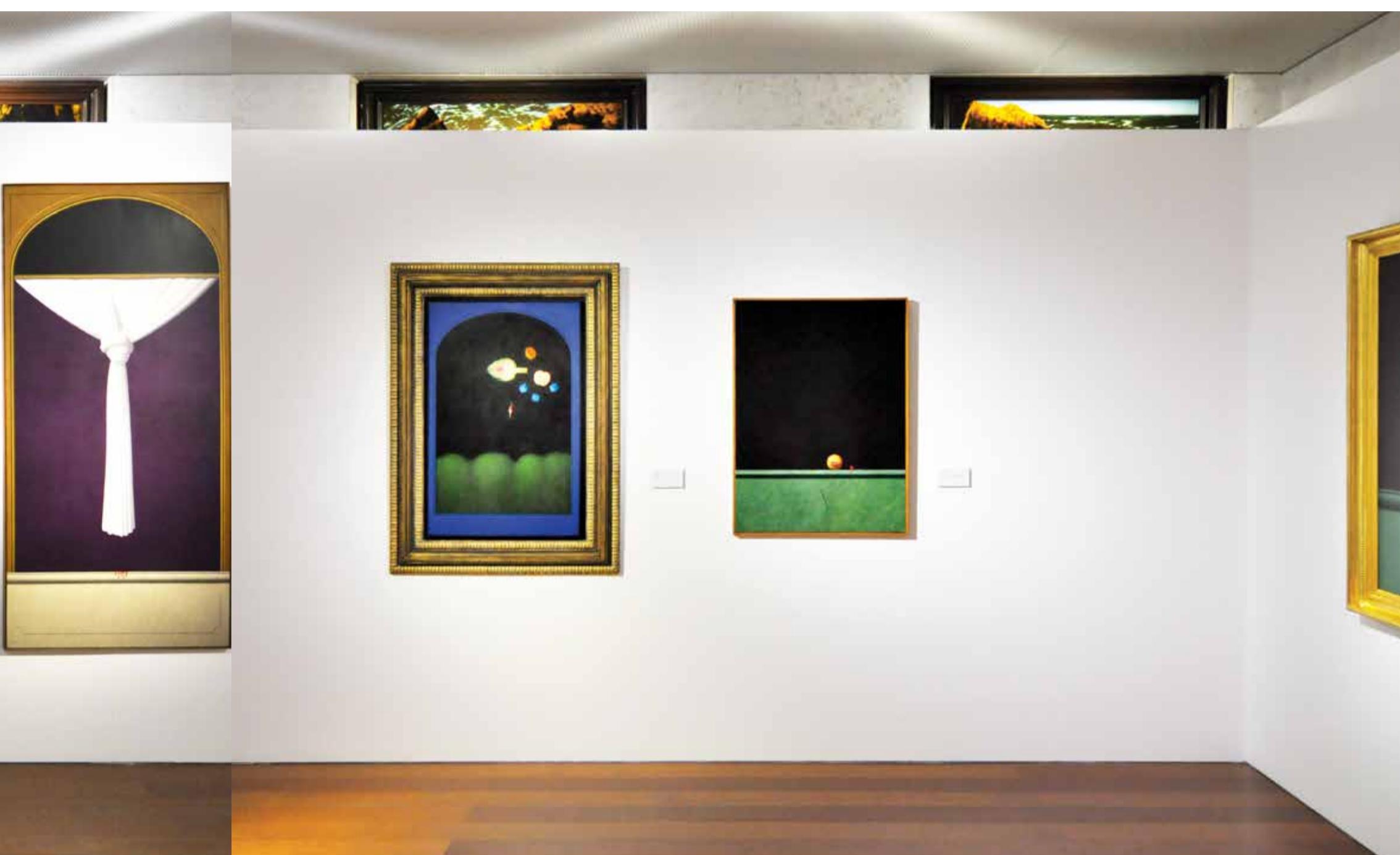






Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*

Installation view. Four paintings installed behind *Beyond Surrealism* exhibition wall. Oil on panel + wood frame, 60 x 147 cm (each)  
Quatro pinturas instaladas atrás da parede de exposição *A partir do Surrealismo*. Óleo sobre madeira + moldura de madeira, 60 x 147 cm (cada)

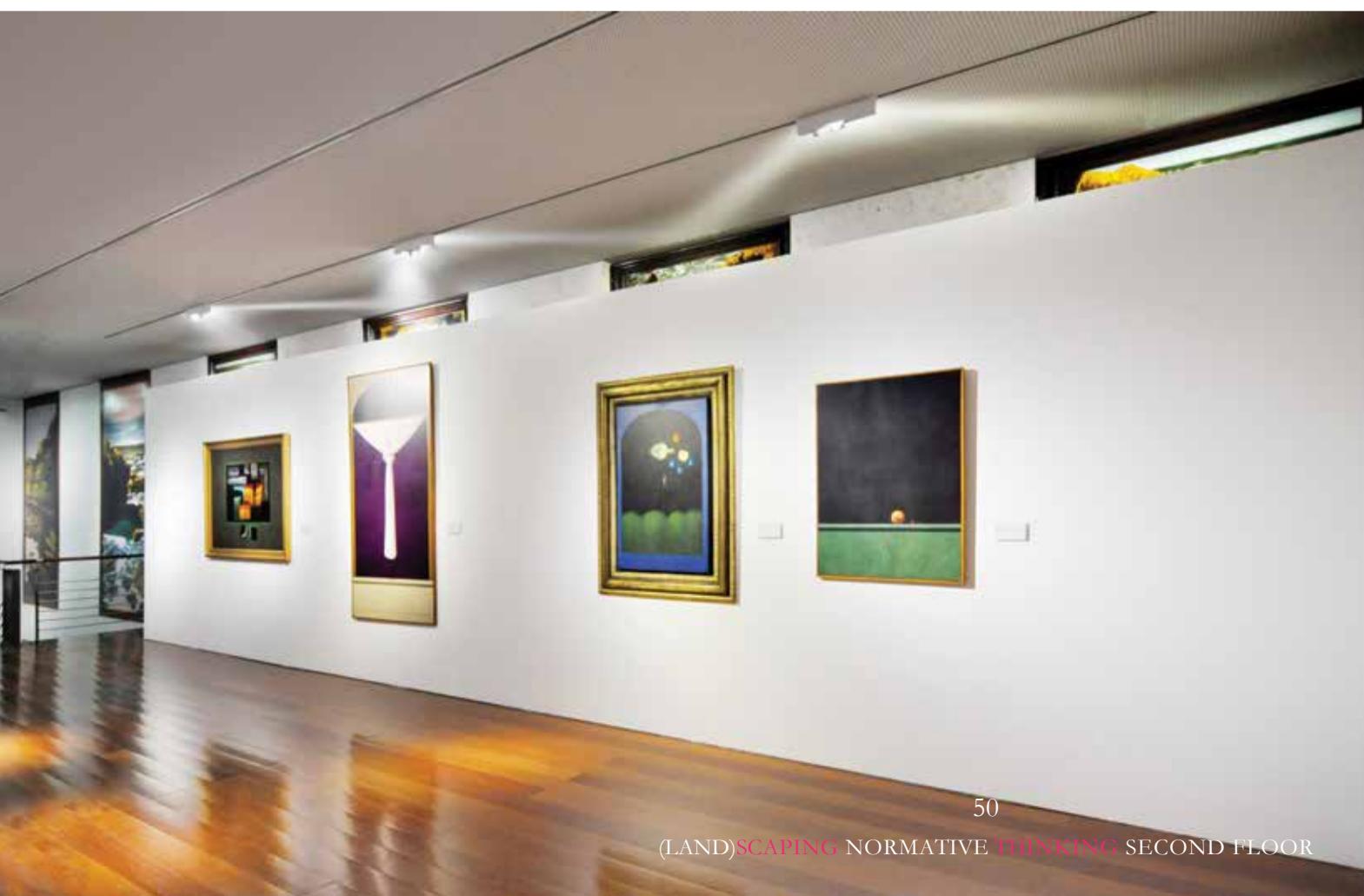
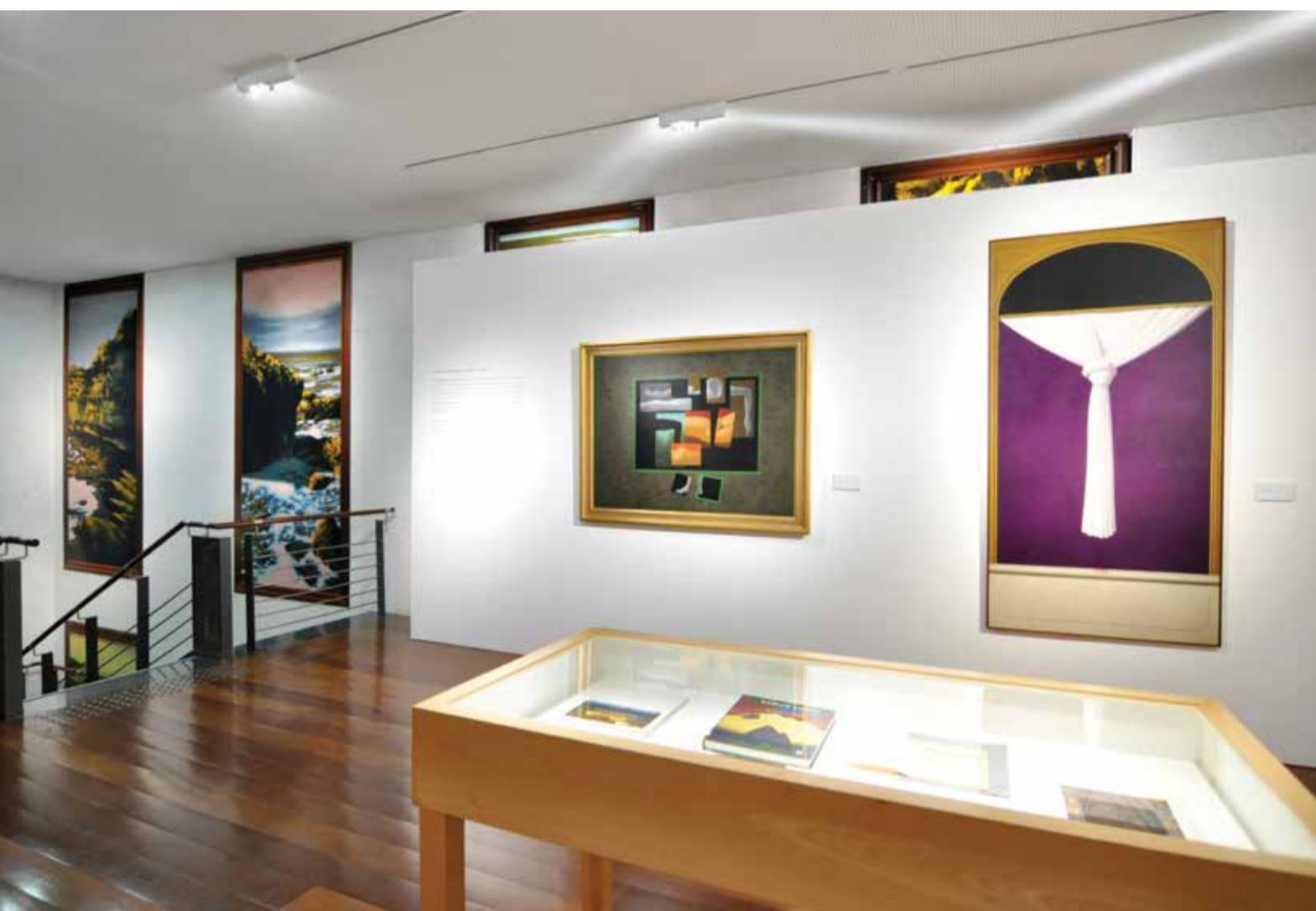


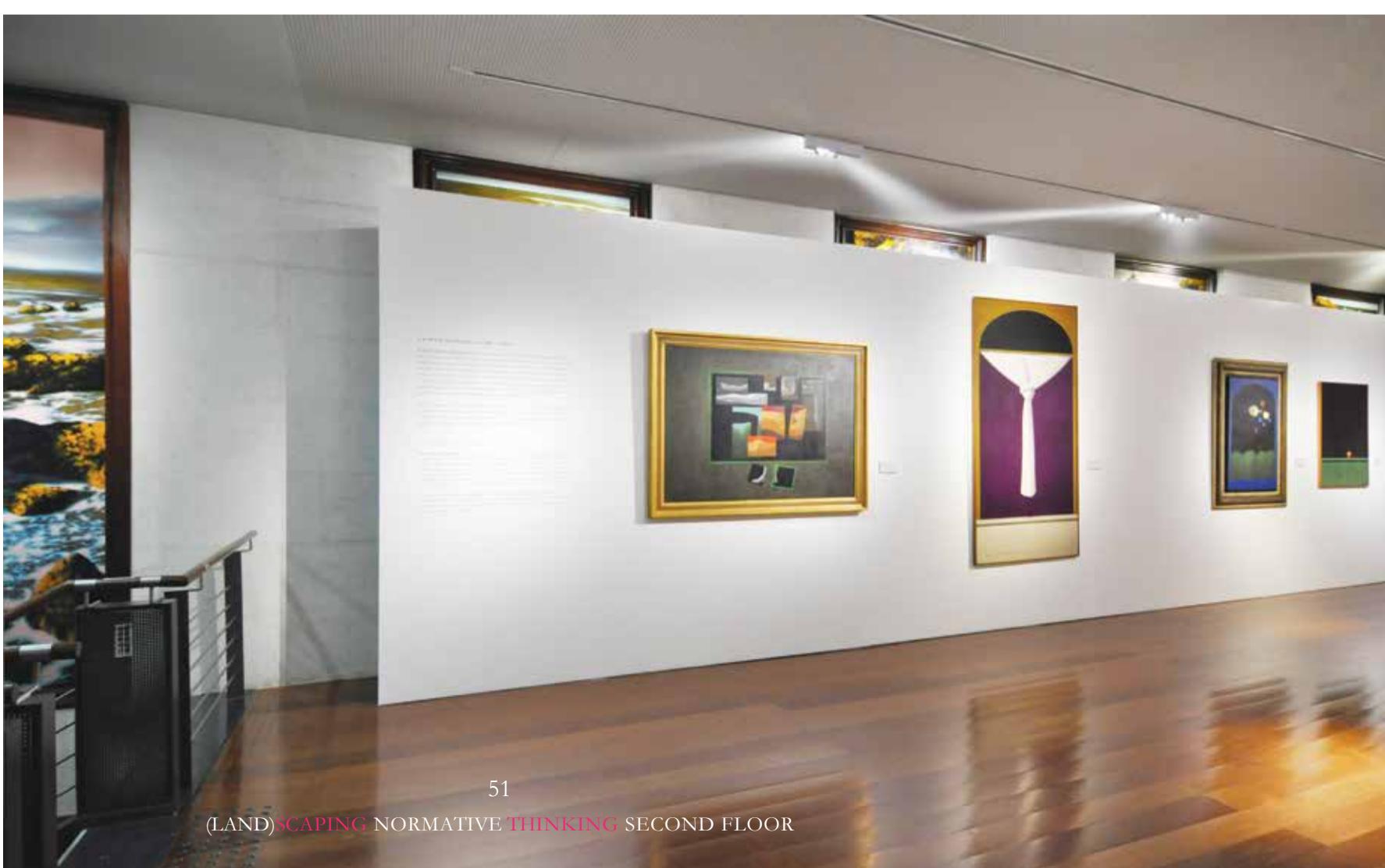
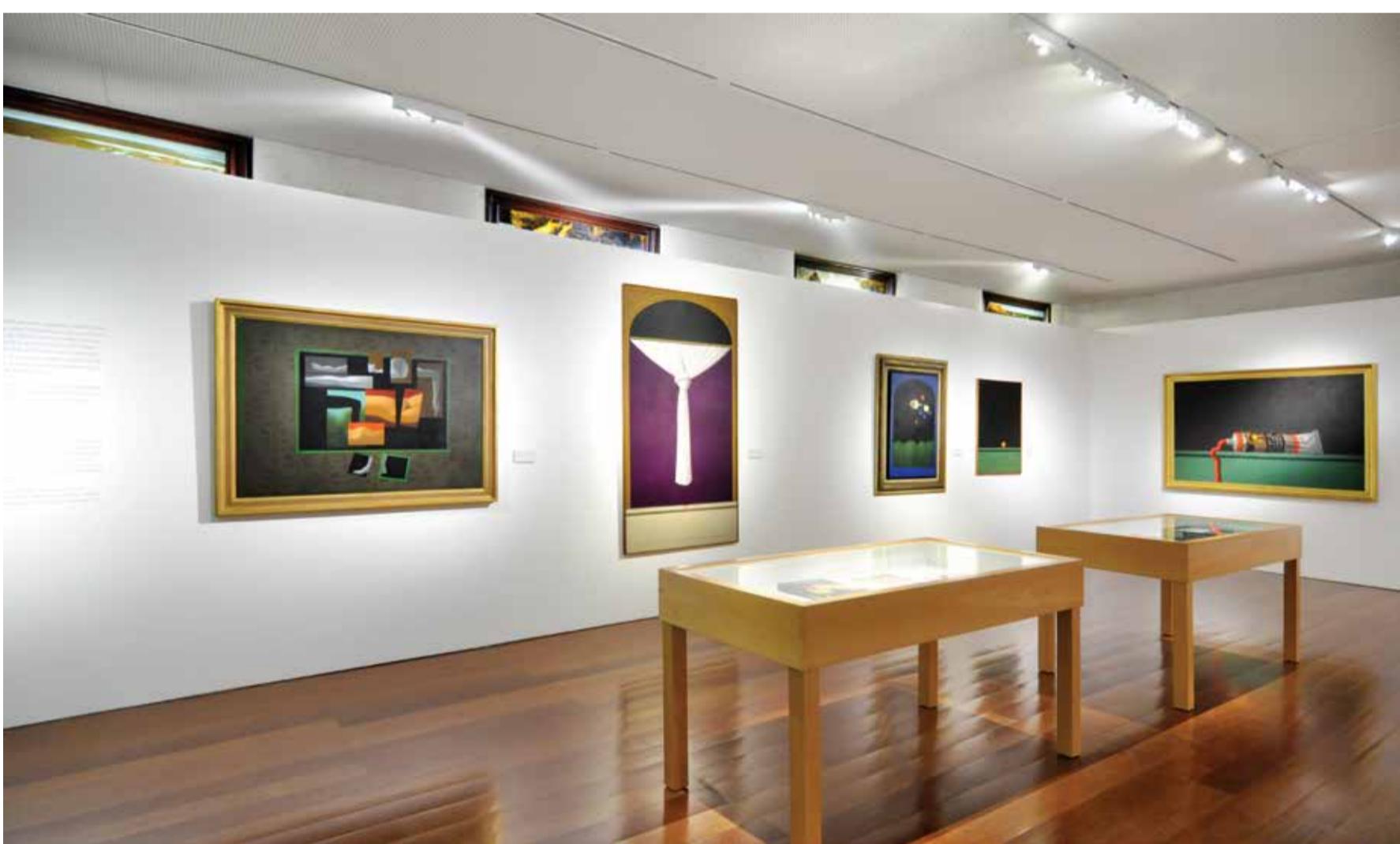
Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*

Installation view. Four paintings installed behind *Beyond Surrealism* exhibition wall. Oil on panel + wood frame, 60 x 147 cm (each)  
Quatro pinturas instaladas atrás da parede de exposição *A partir do Surrealismo*. Óleo sobre madeira + moldura de madeira, 60 x 147 cm (cada)

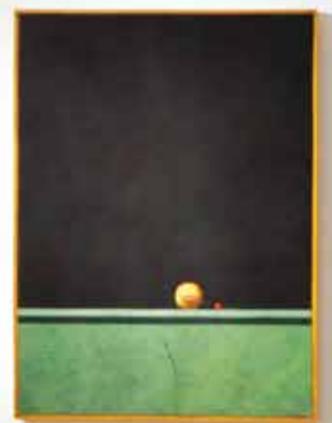


Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*  
Installation views Vistas da instalação





Rui Macedo. (*Land*)scaping normative thinking  
Installation views Vista da instalação





Rui Macedo. *(Land)scaping normative thinking*  
Installation details [Detalhes da instalação](#)



Biografia | Biography

RUI MACEDO

Nasceu Born Évora (Portugal) in 1975. É doutorado em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Bolsheiro I&D atribuída pela Fundação para a Ciência e Tecnologia) e investigador no CIEBA (Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes). PhD in Fine Arts – Painting at the University of Lisbon Faculty of Fine Arts with a study grant from the Portuguese Science and Technology Foundation and is a collaborator at the CIEBA (Research and Study Centre in Fine Arts).

Das instalações individuais mais recentes, salientam-se Of note among his most recent solo installations are:

2017 - *A new perspective on Alexander M. collection Galeria Municipal Vicira da Silva (Loures, Portugal)* cat. com ensaios de essays by Louisa Elderton, João Paulo Queiroz and Cláudia Camacho; (*Land*)scaping normative thinking Fundação Millennium bcp (Lisboa, Portugal) cat. com ensaios de essays by Barry Schwabsky and Raquel Henriques da Silva; 2016 - *Cabinet of Curiosities Gabinete de Curiosidades no Centro de Artes e Cultura (Ponte Sor, Portugal)* cat. com ensaio de essay by Raquel Henriques da Silva; *Against the grain Aveso da Norma* no Museu Nacional Machado de Castro (Coimbra, Portugal) cat. com ensaio de essay by Daniel Sturgis; 2015 - *In Situ: Letter of Intent In Situ: Carta de Intenções* no Museu de Arte Contemporânea - Niterói (Rio de Janeiro, Brasil) cat. com ensaio de essay by Icleia Cattani. 2014 - *Memorabilia Convento dos Capuchos (Almada, Portugal)* cat. com ensaios de essays by Stephen Farthing and Caroline Menezes; 2013 - *A foreign body Un cuerpo extraño* no Museu Nacional de Artes Decorativas (Madrid, Espanha) cat. com ensaios de essays by José María Parreño and António Bonet Correa; *Tricks of Concealment Artimanhas do Escondimento na Galeria AmareloNegro (Rio de Janeiro, Brasil)* cat. com ensaio de essay by Zalinda Cartaxo; *Mnemosyne Palácio do Catete e Galeria do Lago* do Museu da República (Rio de Janeiro, Brasil); *Replay Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (Brasília, Brasil)* cat. com ensaio de essay by Marília Panitz; *Playtime Capilla de La Trinidad do Museo Barjola (Gijón, Espanha)* cat. com ensaio de essay by Javier Barón Thaidisgmann; 2012 - *Caleidoscope Caleidoscópio* no Museu Nacional Grão Vasco (Viseu, Portugal) cat. com ensaios de essays by José Braga de Miranda, Miguel Caissotti and Sérgio Gorjão; 2011 - *The impossible totality La totalidad imposible* no IVAM (Valência, Espanha) cat. com ensaios de essays by José María Parreño, Consuelo Císcar and Salvato Telles de Menezes.

Das exposições colectivas mais recentes, salientam-se Of note among his most recent group exhibitions are:

*Behind the Mirror Do Outro Lado do Espelho* na Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, Portugal) Cat. com ensaios de essays by Maria Rosa Figueiredo, Leonor Nazaré and Paulo Pires do Vale; 25 X Duchamp | The Fountain, 100 years 25 X Duchamp | A Fonte, 100 anos no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, Brasil); 2016 - *Painting | Artists Dialogue Pintura | Diálogo de Artistas* na Caixa Cultural do Rio de Janeiro (Brasil) Cat. com ensaios de essays by Raphael Fonseca, Ivair Reinaldim e Fernanda Lopes; 2014 - *Manifesto: Power, Desire, Intervention Manifesto: Poder, Desejo, Intervenção* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Porto Alegre, Brasil); *The beautiful game* Museu dos Direitos Humanos do Mercosul (Porto Alegre, Brasil) Cat. com ensaio do curador essay by José Francisco Alves; 2013 - *I would prefer not to* Plataforma Revólver 2 (Lisboa, Portugal) Cat. com ensaio de essay by Maria João Gamito; *The Science of Drawing A Ciência do Desenho* na Casa da Cerca (Almada, Portugal) Cat. com ensaio da curadora essay by Emilia Ferreira.

Bolsas de mérito: Projecto Artístico/Artes Visuais atribuídas pela Fundação Calouste Gulbenkian para as instalações *Caleidoscópio* em 2012 (Viseu, Portugal), *Mnemosyne* em 2013 (Rio de Janeiro, Brasil) e *Piège* em 2017 (Porto Alegre, Brasil); Bolsa de apoio pontual atribuída por Promoción del Arte para a instalação *Un cuerpo extraño* em 2013 (Madrid, Espanha). Grants: Artistic/Visual Arts Project granted by the Calouste Gulbenkian Foundation for the installation *Caleidoscope* in 2012 (Viseu, Portugal) and *Mnemosyne* in 2013 (Rio de Janeiro, Brazil) and *Piège* in 2017 (Porto Alegre, Brazil); Support Grant awarded by Promoción del Arte for the installation *Un cuerpo extraño* in 2013 (Madrid. Spain).

ruimacedo.rm@gmail.com

# (LAND)SCAPING NORMATIVE THINKING

29 Set 2017 a 6 Jan 2018 | 29<sup>th</sup> Sept 2017 to 6<sup>th</sup> Jan 2018

Esta publicação documenta a instalação (*Land*)scaping Normative Thinking de Rui Macedo concebida para se articular com a exposição *A partir do Surrealismo* patente na Fundação Millennium bcp (Lisboa, Portugal)

This publication documents the installation (*Land*)scaping Normative Thinking by Rui Macedo conceived to the Millennium bcp Foundation (Lisbon, Portugal) in articulation with the exhibition *Beyond Surrealism*

Edição | Editor

Fundação Millennium bcp

Curadoria | Curator

Raquel Henriques da Silva

Textos por | Essays by

Barry Schwabsky  
*Painting Beyond Painting*  
*Pintura a Partir da Pintura*

Raquel Henriques da Silva  
*The museographic poetics of Rui Macedo*  
*A poética museográfica de Rui Macedo*

Fotografia | Photography  
Ema M & Rui Macedo

Design | Design  
Ema M

Tradução | Translation  
Isabel Canhoto

Impressão e Data | Printing and date  
Grafivedras | Janeiro January 2018

ISBN: 978-989-98922-9-3

Rui Macedo agradece a | thanks to  
Fátima Dias, Ema M, Joana d'Oliva Monteiro, Fernando Nogueira,  
Rui Paiva, Barry Schwabsky e Raquel Henriques da Silva

FUNDAÇÃO  
**MILLENNIUM**  
**BCP**

Rui concebe cada projecto rigorosamente, em função da geometria de cada espaço e dos seus constrangimentos museográficos e executa-o com o mesmo rigor, concentrando-se no acto de pintar, na realização das molduras e na disposição meticulosa. Por outro lado, cada um destes actos é permanentemente curto-circuitado pela inverosimilhança das suas finalidades. Ou seja, cada exposição/installação de Rui é uma construção ficcional à volta das duas temáticas que o movimentam: a interrogação sobre o que é um museu, dobrada pela interrogação sobre o que é a arte, a dos passados e a sua própria, de um polissémico presente. O fio com que tece as teias das suas histórias instaladas é marcado por outra evidente característica: uma ironia esfriada que nos devolve, em espelhamentos inesperados, todas as questões que ele próprio elabora.

Rui Macedo designs each project painstakingly, in accordance with the geometry of each space and its museographic constraints, and carries it out with the same precision, focusing on the act of painting, on the making of the frames and on the meticulous layout. On the other hand, each one of these acts is permanently short-circuited by the implausibility of its purposes. In other words, each of Rui Macedo's exhibitions/installations is a fictional construction around the two themes that move him: the questioning of what a museum is, doubled by the questioning of what art is, that of the past and his own, of a polysemic present. The thread with which he weaves the webs of his installed stories is marked by another obvious characteristic: a cooled irony which returns to us, in unexpected mirrorings, all the issues he himself has produced.

## Raquel Henriques da Silva

Rui Macedo partilha, seguramente, com Leonardo, Magritte, e Dimitrijevic, entre outros, este entendimento da pintura como fenómeno intelectual. Mas suspeito que a sua interpretação da ideia se encontre mais próxima da de Magritte. Com o artista belga partilha, por exemplo, uma inclinação por um estilo de pintura que é efectivamente neutro. Por outras palavras, ambos pintam de uma maneira que parecerá, pelo menos a uma primeira abordagem, algo anónima, até convencional – com um estilo que procura não chamar atenção para si mesmo enquanto tal, de modo que o que apresenta será de imediato tomado pelo espectador ao seu valor facial. Trata-se de uma artimanha mais difícil de realizar do que possa parecer.

Macedo certainly shares this understanding of painting as an intellectual phenomenon with Leonardo, Magritte, and Dimitrijevic, among others. But I suspect his interpretation of the idea is closest to Magritte's. With the Belgian artist he shares, for one thing, an inclination toward a style of painting that is effectively neutral. That is, both paint in a way that will at least at first appear somewhat anonymous, even conventional – with a style that tries not to call attention to itself as such, so that whatever it presents will be immediately taken by the viewer at first value. This is a harder trick to pull off than it might seem.

## Barry Schwabsky