

Leonor Nazaré

Introdução aos lugares de onde pode ver a escultura

O trabalho de Rui Sanches para um livro de artistas, feito em parceria com Joaquim Manuel Magalhães em 1991, *Sloten*¹, pode introduzir-nos a grande parte dos elementos úteis à abordagem global da sua obra. Observemos, por isso, ao empreendê-la, as propostas estruturais e vocabulares das oito imagens que o compõem.

Fotografia e desenho começam por ser vistos na horizontal, no acto de folhear um livro. A posição em que o leitor o coloca pode depois tender para oblíqua ou mesmo vertical. Só neste último caso o ponto de vista do observador ficará próximo da experiência comum de visualização de obras bidimensionais. É também esse o ponto de vista mais conveniente à leitura da disposição cenográfica dos elementos nas fotografias, porque elas circunscrevem conjuntos de natureza escultórica e objectual. E dessa inevitável tridimensionalidade referencial surge o plano imaginário do ponto de vista que o espaço real nos exigiria. Apesar de fisicamente improvável nalguns casos.

A ficção faz parte da natureza profunda do acto criativo, mesmo que abstracto; a partir dela, a imagem pode ter com a escrita o convívio reciprocamente favorável que o livro exemplifica. O livro enquanto objecto, que não é tema, normalmente, da obra de R. S., é objecto fotografado (fig. E) e objecto que se manuseia. Existe a duas e a três dimensões e nas outras dimensões em que uma história o pode incluir ou que ele pode conter. Com a experiência da imersão ficcional conhecemos, para só referir o aspecto que agora nos interessa, essa espécie de irrelevância que atinge o discernimento entre as duas e as três dimensões; esse limbo a-espacial e a-temporal em que nos projecta.

Essa é uma das evidências em torno da qual se organiza o trabalho de Rui Sanches. Não apenas porque utilizou referentes explícitos da pintura (neoclássica e maneirista) quando desconstruía linhas fundamentais da sua estrutura bidimensional para reinventar depois a três dimensões uma leitura dos dispositivos narrativos e retóricos implicados. Não apenas pelo facto simples de sempre ter feito trabalho de desenho paralelamente ao de escultura. Mas porque a problematização do ponto de vista e das questões de perspectiva, quer na definição das linhas internas dos trabalhos, quer na concepção da relação do observador com elas, surge atravessada pelo deslize e sobreposição praticamente permanentes das ideias e experiências de espaço multidireccional.

Tratando-se de uma das questões mais centrais na evolução da escultura deste século, os vários aspectos que a dinamizam não conduzem apenas à análise circunscrita da obra de Rui Sanches; dos momentos em que, no início dos anos 80, preenchia um espaço com formas abundantes e mais ou menos dispersas; dos objectos de eco cubista e construtivista, escultóricos mas com o valor pictórico da sua relativa planura, frontalidade e suspensão na parede; das obras trazidas para o centro da sala, diferentes em cada ponto de vista mas concentradas no seu propósito referencial e estrutural; dos trabalhos feitos à escala de pequenos objectos e colocados no chão ou à altura do olhar ou sobre mesas, à escala humana ou acima dela; dos trabalhos em extensão ou em concentração; dos eixos direccionais. É impossível fazê-lo sem tornar sensível a omnipresença da questão em toda a história da decisão e intenção artísticas desde que, com a viragem do século, o propósito mimético foi declaradamente ultrapassado pelo valor do médium e pelo efeito óptico, impressivo, causado no observador. Abolida a necessidade da perspectiva e, com ela, a da verosimilhança representativa do que é visto, consolidava-se o lugar móvel, sensível e projectivo de quem vê. A essa consolidação corresponderá uma solicitação crescente de consciência e intencionalidade de ponto de vista; da contemplação estática à relação activa com o objecto (seja ele a duas ou a três dimensões), no espaço e materialidade reais em que se inscreve.

Dita assim, de forma muito rápida, a grande transformação ocorrida este século na distância e intimidade do nosso corpo (óptico, motor, táctil e ficcional) com a obra de arte, e sem especificar para já o contributo fundamental de momentos como o minimalismo ou a *land art* na avaliação desse encontro, é necessário

voltar ao momento em que R. S. fez esculturas, justamente a partir de pinturas. Fê-lo inicialmente a partir de Poussin e posteriormente com David, Chardin, Zurbáran.

Et in Arcádia Ego, sobre a qual não me alongarei por ser objecto de análise privilegiada no texto de Nuno Faria neste catálogo, é uma obra central na primeira individual de escultura com o mesmo nome, na galeria Diferença, em 1984. Por três razões assim sumariáveis: a nova gestão formal da extensão/contracção dos elementos constituintes em reacção à anterior tendência dispersiva; o cruzamento da natureza pictórica e escultórica como estratégia de reacção com referentes temáticos, com processos de concepção e recepção espacial e com a história dos géneros artísticos; o texto latente duma necessidade de reestruturar a ideia da morte, fazendo dela um problema de presença/ausência mas não de inexistência e, sobretudo, de continuidade narrativa que a nega como fim.

"A arte nasce funerária", diz Régis Debray². "Sem a angústia do precário, não há necessidade de memorial. (...) opomos à decomposição da morte a recomposição pela imagem"³. Os primeiros ídolos representavam os mortos e é em sarcófagos e catacumbas que aquilo a que chamamos hoje arte, surgiu primeiro. Quando o invisível era o lugar do poder, havia interesse numa conciliação com ele, através da sua representação. Como explica Debray, só esse período originário de funcionamento dos ídolos existiu ligado à magia; a arte terá surgido quando a magia se retirou. Mas sublinha que a qualidade mágica é uma propriedade do olhar e não da imagem."⁴

O olhar é, por natureza, no corpo humano, frontal. Mas o olhar pode instalar, no corpo ficcional que a arte solicita e na memória mágica que nele existe, a fantasia da ubiquidade. E esta é também uma propriedade facilmente associável à imaterialidade, à ausência de peso na morte. Como não ler a solicitação do nosso ponto de vista pelo trabalho de Rui Sanches em função dessa fantasia?

Estão assim introduzidas as questões que nos vão ocupar, por serem as da escultura em geral e pela especificidade a que obrigam no caso de R. S.: as direcções no espaço e a qualidade, também temporal, do ponto de vista; a linha e a volumetria; a translação de modos figurativos e paisagísticos para criações em que o informe e o antropomórfico, os ritmos compositivos fragmentários e unificadores, se debatem; a dimensão referencial, narrativa, histórico-artística ou individual em relação tensa com a presença opaca dos materiais e da oficialidade declarada dos processos; a massa e o vazio, o peso e a transparência; a morte como interrogação da presença e provável possibilidade de sobrevoo.

1 • Fotografias para desenhar, esculpir, arquitectar

Em *Sloten* há objectos fotografados e desenhos. O contorno é o dos objectos no espaço e desmaterializa-os. Desenhar toma-se abstrair, no sentido etimológico. Aplanar o real pela fotografia é diferente de o aplanar pelo desenho. Os objectos (esfera amachucada, tecido, faca, espelho, cadeira...), interceptam narrativas latentes de outras obras tridimensionais de R. S. O livro, o das imagens e o que se tem na mão, é feito de camadas finas, planos bidimensionais que o fazem por acumulação; à semelhança das esculturas de R. S. a partir de 1992. Refiro-me a "páginas em volume" como a camadas de uma escultura: ao livro *Sloten*, em primeiro lugar; ao livro na fotografia da imagem E, a seguir; aos volumes escultóricos de fatias finas, depois; e por fim a algumas páginas (estas) a propósito de um volume de obra acumulada.

Como no caso das esculturas, para ver o desenho é preciso ir ver do outro lado (voltar a página), é preciso mudar de sítio para ver outra coisa do mesmo. O desenho aparece a definir o interior do cenário fotografado (estruturas) e o seu exterior (perímetros); a definir tanto a intimidade como o reverso delas.

"Quanto mais desenho, melhor vejo e mais compreendo"⁵. Richard Serra fala do desenho como possibilidade de concentração duma totalidade nas mãos, aquilo que a escala e processos de fabrico das suas esculturas de todo não permitem. Essa intimidade física com o fazer que o desenho solicita

e a acuidade visual e de entendimento que proporciona existem ao longo de todo o trajecto de R. S., que o desenvolve paralelo à escultura: pontualmente em relação directa com ela como no caso dos "Santos Mártires..." ou de "A Marat", mas quase sempre em alternativa - desenho e escultura como pausa e alimento um do outro⁶, o desenho como forma diferente de pensar os mesmos problemas⁷.

O desenho, na sua acepção mais lata, é o conceito que está no início ou no centro de qualquer pensamento sobre a forma e o espaço, no sentido em que é abstracção de linhas estruturais. Por isso "talvez mais do que com a arquitectura, haja uma relação com o desenho de arquitectura"⁸ no seu trabalho. Entendidos como linha, tanto os veios da madeira como os canos metálicos que atravessam caixas, vazios e arestas nas esculturas de R. S. são desenho. Os tubos desenhavam canais, um suposto esqueleto interno; sobram para o exterior, apoiam o volume em erupção na sua zona mais pesada e expansiva ou em que mais se sugere o potencial esboroamento (sobretudo na série "Body Building") mas também em várias outras. Ou então o tubo aparece como apêndice orgânico, nariz, olhos, pescoço, membros (como em *Orfeu, Rómulo e Remo...*) e como reminiscência metafórica (as flechas que flagelaram S. Sebastião). O enorme tubo negro que domina a composição em *Alpheus* (1985), (nascente mitológica de rio personificado em Lês Bergers d'Arcadie de Poussin) cruza a evocação da corrente da água com a tensão entre a sua direcção de queda e a da caixa em que se apoia. Tal como os tubos, ripas, traves, barras, paus cilíndricos, molduras, contidos ou projectados para além do corpo central da obra desenhavam nas esculturas direcções de apoio e sobretudo estabelecem que é a circulação entre o exterior e o interior que assegura a unidade "respiratória" da composição. Só assim faz sentido falar em "fluxo de ângulos"⁹; só assim se pode falar em contrariar os lugares cavados para a morte – caixas, banheira, túmulo - com canais (*Sloten* em flamengo) de irrigação. Neste entendimento do desenho há uma espécie de memória dos desenhos que a linha esculpida pôde fazer no espaço (Picasso, Rodtchenko, Jacobsen, Torres Garcia, David Smith, Fontana, Calder, Eva Hesse), com a diferença de que pode ficar parcialmente escondida.

Frequentemente, no que foi escrito sobre a última década de trabalho de R. S., se falou da geometria e organicidade como coexistência numa oposição. Em trabalhos como *Ilha* (1996) ou *Cubo I e Cubo II* (1995), observam-se puras geometrias a desfazer no seu interior a rigidez de linhas e a criar uma vertente curva, escadeada. *Dafne I* (1998) é uma das esculturas onde mais curiosamente se vê emergir arestas rectas da modelação curvilínea. Nos desenhos "Corpos (e) Móveis" de 1993 é particularmente estimulante a forma como uma figura geométrica deriva e se faz rodear de um traço flexível, ondeado, que se fecha sobre ela. Poderia generalizar-se o princípio de que a geometria integra e informa o orgânico. Começou, aliás, por ser assim nas esculturas que eram feitas a partir de pinturas. Geométrico e orgânico não são, então, uma oposição a estabelecer. São apenas diferentes graus de complexidade da matéria e dos organismos. R. S. falava em 1986 numa "geometria percível"¹⁰.

Na série de desenhos "A Marat" (1987) o desenho torna-se forma de transformar o cenário literalmente percível da morte (de Marat), em turbilhão de acontecimentos, em derivações factuais: com junção de pontos por traços que definem uma figura topográfica à margem da fotografia; por sobreposição de um ecrã pintado ao recorte da silhueta do morto; por fios que ligam pontos na imagem como ligações eléctricas, numa solução retomada, aliás, nas imagens E e F de *Sloten*; por cortinas de linhas que correm sobre o cenário como traves, estore, pauta em que se deixam manchas e palavras; como círculos abertos e concêntricos ou espirais que afastam o tempo da cena de origem para um tempo evolutivo e volátil. O desenho tem, nessa série, o volume dessa "profundidade" narrativa.

São também as camadas que fazem essa profundidade. A referência arquitectónica ou geológica de alguns desenhos e dos próprios processos de fabricação da escultura é um dos territórios de mais fértil oscilação entre as duas e as três dimensões. O facto de o plano se tornar componente de construção do volume, fatia sobre fatia, sedimentadamente, é extensível ao seu trabalho em papel e em escultura. " Gosto muito desta ideia das camadas, de tempo cíclico, em que a pessoa, mesmo que pense que está no mesmo tempo da espiral, está num tempo completamente diferente."¹¹

S. *Serapião* (1990) é um desenho cujo fundo é a referência à tridimensão por excelência (a arquitectura) e cuja figura numa bidimensionalidade assumida, traços sem volume que não lhe dão corpo sequer. Em *Sta. Ágata* (1990) acontece algo de semelhante, o ponto de vista aéreo numa planta é também o ponto de vista

frontal numa figura; com a diferença de que o contorno desta não é gestual, é um traçado geométrico que bidimensionaliza, com outro ponto de vista, o traçado arquitectónico. Em desenhos como Mapa (1983) e Mapa 14 (1984), a ambiguidade espacial é unicamente topológica mas surge como se se visse de um arquitecto no momento em que se preocupa com a "pele", a superfície dos edifícios¹². Os muros passam a tecido ou cartão manchado.

Na escultura cubista e construtivista, a cuja influência são claramente remissíveis as primeiras esculturas de parede de R. S., os sólidos geométricos espalmam-se em placas de madeira, algumas em colagem paralela ao suporte e à parede e outras, ortogonais, em direcção ao espaço da sala. Em *Natureza Morta II* (1984), *Tlim Tlim* (1987), *Sítio* ou *Pássaro* (1984), ainda com apontamentos de pintura, a forma de um plano, de um desenho se projectarem em direcção ao espaço da sala encontrará, muito mais tarde, correspondência nos relevos (totalmente diferentes) que, em estratigrafias, se elevam apartar do chão, como maquetas (1999/2000).

A estas translações do ponto de vista a partir do qual se faz crescer o plano para volume até à realização de volumes assumidos, circundáveis, associa-se uma velha questão que alimenta a oposição do trabalho a duas e três dimensões: a da profundidade e da superfície. Rosalind Krauss, em *Possogés*¹³, radica frequentemente a análise da escultura na apreciação dos seus valores de superfície e profundidade, de comunicação, alimentada ou boicotada, entre o interior e o exterior; de acessibilidade ao núcleo; de dependência e inteligibilidade numa armadura ou esqueleto.

Concepções vitalistas falarão, como Henry Moore ou Barbara Hepworth, em vida interior que anima a escultura; ou da arte como vindo do interior, na explicação de David Smith, colocando, neste caso, o enfoque no autor e não na obra. O minimalismo, pelo contrário, exhibirá ostensivamente a sua ausência de conteúdo, de centro ou de necessidade interior. Mas a profundidade é um termo ambíguo porque funciona numa área valorativa e ontológica e na área da descrição espacial. Esta pode ser dada de várias maneiras, desde a perspectiva inventada no século XV à densidade da cor como em F. Stella, mas confunde-se, no arquétipo subjacente ao discurso sobre ela, com autenticidade, consistência e interesse. A imagem assumidamente plana tem desde Platão um estatuto difícil nesse arquétipo, e ao longo do século XX há uma espécie de compulsão tridimensional que invade todos os géneros e sobretudo as iniciativas identificadas com a equivalência da arte e da vida; como se a "verdade", para ser real, não pudesse senão ser tridimensional; ou em alternativa a isso, apenas desenhada, e portanto etérea. O próprio Mondrian dizia que "a superfície das coisas dá prazer, mas a sua interioridade é que faz viver"¹⁴, projectando assim sobre as geometrias planas e precisas das suas pinturas a "profundidade" conceptual (alguns dirão "mística") que lhes queria conferir.

Rui Sanches explica que no fim dos anos 70 a sua "pintura tinha sofrido um processo de esvaziamento formal por incapacidade de lidar com a bidimensionalidade."¹⁵ No livro *Um olhar sobre a colecção Bernardo*¹⁶ Rui Sanches fala dos "Proun" de Lissitzky como um ponto de referência intermediário no caminho da pintura para a arquitectura. O seu trabalho é essa conquista do espaço pela escultura; esteve durante muito tempo ligado à pintura e o desenho existiu sempre. A certa altura, a superfície das esculturas passou a forte apelo táctil, sem dispensar uma "profundidade", vinda do seu "interior". Como compete a um corpo.

Retrato de Pintor (1985) é uma obra antropomórfica (figura de pintor, tripartida como qualquer corpo) e simultaneamente metonímica - escultura que aparece também como lugar de pintura potencial, uma vez que os tampos de gesso oferecem uma superfície vertical de inscrição em sugestão de tela branca e uma referência ao molde, ou ao trabalho imaginário em relevo por se tratar de placas de gesso. As traves/pés de mesa desenham prolongamentos em perspectiva, cruzam-se e sugerem suportes de cavalete. O *Retrato de Pintor* é uma escultura sem feições; é retrato de escultor e explícita substituição do autor pela obra (do pintor pela pintura) na proposta de um ponto de vista. É escultura, pintura, construção, fotografia (retrato), autor...

2 • Chão de espelho

Em *Sloten*, os vidros partidos das fotografias C e G tornam-se contorno único nos desenhos D e H.; contorno que os ignora na sua fragmentação e lhes cria uma figura nova e unificada. Alguns objectos das fotos tornam-se transparentes nos desenhos, deixando ver as linhas de outros que com eles se cruzam no espaço. Deixam de ter interior. Ou então fragiliza-se o seu contorno para se valorizar a sua sombra em espaço imediatamente contíguo e com mancha aguada. O essencial de um objecto passa a corresponder a uma espécie de vazio ou leveza, ou até a linhas arquitectónicas abertas e suspensas.

Em *Sloten*, o chão e a parede dividem-se em dois, em claro e escuro. A sombra, um duplo dos objectos, é feita da mesma mancha escura com que se desenham, por exemplo, os tamos de cadeira. O espelho, outro gerador de duplos dos objectos, prolonga o espaço e acrescenta os pontos de vista. Nas figuras A e C, para os tamos de cadeira, a mancha escura serve o propósito de acentuar a enorme diferença que adquire uma mesma forma em função da perspectiva em que é apreendida.

O espelho, como matriz ou como material, é dos dispositivos mais estimulantes a que a arte recorre para alimentar aquilo a que chamei fantasia da ubiquidade. R. S. utilizou-o várias vezes no desdobramento do ponto de vista. Inverteu, por exemplo, a sequência pela qual apreendemos as camadas das suas cabeças (peças de 1999) ao utilizar o espelho como plataforma horizontal, chão em que elas pousam, direitas ou de pescoço para cima e nas quais vemos, ou primeiro o pescoço, depois o topo da cabeça e depois de novo o topo e a seguir o pescoço ou o percurso inverso. Num dos casos temos ainda, para além do espelho, uma nova cabeça que inverte a posição e direcção da primeira. R. S. deu expressão, com situações deste tipo, a um texto colectivo e subterrâneo pelo qual se foge à imposição física de ver até ao chão e não para além dele, e diante de nós ou pelo menos até um máximo de 180°. Tal como Magritte no retrato d'Edward James da sua *Reproduction Interdite* (1937).

Deslocar o ponto de vista frontal, normal e interior ao nosso corpo corresponde a abandoná-lo para pairar numa outra condição de percepção, de preferência ubíqua, liberta do peso e do contorno e em que o chão pode estar em frente -poderia ser uma condição equivalente à duma sombra ou dum duplo. Não é por acaso que a literatura está repleta de histórias de sombras, sócias, gémeos, miragens, duplicações malévolas, medo do reflexo, aparências, vidas plurais e travessias do espelho. E recorrendo a imagens de um autor literário (Ítalo Calvino) que por coincidência (ou não) também informa o texto de Aurora Garcia neste catálogo, lembraria as descrições constantes de geminação, correspondência dual e desdobramento multidireccional nas suas *Cidades Invisíveis*. Enquanto charneira entre o muro e o espaço, o espelho é essa parede que nos confunde a vontade de imagem e de realidade e que reformula o nosso impulso inconsciente para atribuir pobreza à falta de espessura ou profundidade; a nossa tendência natural para sentir essa "morte plana" que Barthes atribuiu à fotografia. Diante dele acedemos à ficção duma dupla pirâmide visual desenhada à frente e atrás de nós, em direcção a pontos de fuga. Olhando de cima, quando o chão, a base, é de espelho, atravessamos o chão.

Mas o nosso chão é uma esfera; um planeta. Como os planetas e estrelas (esferas de borracha) distribuídos em desenho de constelações na peça *Infinitos* (1994).

3 • Esfera premunitória

Na primeira fotografia em *Sloten* aparece uma pequena esfera de barro de superfície amachucada. Miniatura em tudo idêntica à esfera de superfície irregular exposta no Pavilhão Branco há um ano, e para a qual modelou primeiro uma bola em barro como esta, processo que vem utilizando para decidir, com gestos, a forma das suas esculturas¹⁸. Com cor de madeira como cor de barro, com a respiração interior da esfera a reflectir-se nas pequenas depressões e pregas insufladas da superfície. Planeta, meteorito ou globo, o chão de espelho na primeira imagem de *Sloten* duplica-o e vemos os dois. Não estamos neles. Pisamos o mesmo ar, e não o mesmo chão, e em sítios diferentes. Olhamos de frente ou de cima, tanto a escultura como a fotografia, podendo abrangê-las com o corpo e olhamos de cima os planetas caídos nas plataformas deslizantes de *Infinitos*, ou as formações estratificadas com pouca elevação nas exposições de 1999 e 2000.

A esfera escultórica foi frequentemente mancha esférica no desenho: em várias séries sem título de 1999,

ou de 1986, ou em "A Marat"... Em /Vime. de Verninoc (1991), R. S. desenhou uma torneira donde jorram esferas brancas em ritmo regular, em vez da mancha informe, mais naturalmente identificável com a condição líquida do que daí pode sair. Uma das esferas passa a contorno não pintado, em perca de identidade cromática e dissolução iminente na mancha escura. Como fim de estrela que explode e se apaga.

As esferas funcionam ainda como elementos de natureza-morta em esculturas como *Corpo a corpo* (1996), de movimento, como em *Anunciação* (1991) ou de pontuação de partes do corpo como em *Mme. de Récamier*, segundo David (1989). As esferas são como fragmentos aperfeiçoados e, enquanto chão ou céu, são uma forma de horizonte.

4 • Direcções oblíqua e giratória

"Privada do seu terreno terrestre, a minha paixão agora só conhecia a lancinante nostalgia do que nos faltava; um onde, um à volta, um antes, um depois."¹⁹

Prossigo a investigação dos lugares donde se pode ver a escultura com a descrição das direcções em que ela se implanta : verticais, horizontais, oblíquas, rotativas. Como dizia R. S. em 1986: " o lugar é a sucessão dos pontos. Só há a estrada, a realidade é o que se vai construindo."²⁰ Essa sinuosidade de percurso apresenta-se frequentemente no seu trabalho como obliquidade. Nas primeiras instalações dos anos 80, com extensas ocupações de sala e profusa irradiação de volumes e unhas, predominavam as direcções oblíquas. Nalgumas eram definidas por elásticos como direcções do olhar. Com *Flauta de Pan* (1985), R. S. começa a reduzir o número de oblíquas e a aumentar as linhas paralelas num esforço de maior concentração unitária das estruturas.

Mas a vitalidade da linha inclinada, fundamental nas primeiras peças de parede e produtiva em boa parte das esculturas cuja lateralidade e perfis nos obrigam a circundá-las, resulta da gestão da sua relação com as verticais e horizontais. Antes de *Orfeu* (1989), uma das primeiras estruturas verdadeiramente circulares da sua obra, a escultura é como a fotografia em *Sloten*: mais ou menos uma questão de espaço cénico; feito de avanços e recuos, planos do fundo e planos da figura, verticalidade deles e preenchimento de espaço entre eles, chão e parede, marcações pontuais de luz (com lâmpadas reais acesas, como em *A Fonte do Nilo* de 87, *Natal* de 86 ou *Rei e Rainha* de 88), planos que amparam e sustêm ou avançam e arriscam um desacerto.

Referindo-se à peça de Bruce Nauman no livro sobre a colecção Berardo, R. S. fala na eficácia visual do desajuste entre as partes da escultura. Em muitas esculturas, R. S. faz do desalinhamento uma condição de progressão. Em *Infinitos* (1994), a entropia é sugerida pelo aumento progressivo do grau de desencontro das placas horizontais; na série "Body Building" e nas peças da mesma época a estratificação é feita do constante desalinhamento das placas. O mesmo podia acontecer com a posição relativa das caixas na fase anterior, O inesperado formal é, por vezes, factor de equilíbrio e complemento.

Em *S/Título* de 1999, uma das esculturas que expôs no Pavilhão Branco, a zona tendencialmente pontiaguda da forma vertical é criada pelo efeito de queda e alastramento sobre a metade superior da placa de vidro horizontal, movimento que é infectado na metade inferior. Como uma camada nevrálgica, o desacerto do vidro arrasta consigo a matéria, cria-lhe movimento mas contém também o seu grau de instabilidade. Onde começa aquilo que depois cresce ou desce? Quando é que a obliquidade ergue ou deixa cair?

A descontinuidade faz por vezes a estrutura, como acontece, de outras formas, em David Smith ou Anthony Caro. A extensão (veja-se por exemplo *Aqui e Ali* de 1985) e a contracção medem forças no estabelecimento duma unidade. Os planos horizontais funcionam como estabilização e lugar das mãos ou dos cotovelos, plataformas de apoio. Os verticais as figuras e os sítios. Os oblíquos (tão importantes desde o cubismo) trazem às estruturas o peso e o movimento, a força da gravidade e o desequilíbrio, "elásticas assimetrias"²¹. R. S. diz mesmo: "No meu trabalho a sujeição do material à força da gravidade é sempre

reconhecida."²²

Um movimento parece indiferente à gravidade: a rotação. A construção das várias cabeças de R. S. é feita em desacertos rotativos. A espiral dos desenhos "A Marat" arrasta no seu movimento o local da morte como a uma migalha perdida. Os desenhos da série "Alguns Santos Mártires e uma Figura pouco Católica" (1990) são imagens de turbilhão. O percurso do pano na escultura Mme de Verninac, segundo David (199 I) só é apreensível rodeando a escultura. Muitos desenhos, incluindo os mais recentes, são de índole giratória. No desenho *Fontana II* (1991), como na peça *Ara-tlin* (1986) e mais tarde, no desenho de grandes dimensões exposto a propósito de Um Olhar sobre a Coleção Berardo, os traços oblíquos estilhaçam-se em toda a superfície. Em *Pássaro* (1984) ou em *Tlim-Tlim* (I 987), a torsão, a sugestão giratória, irrompem do seu espaço restrito.

Num capítulo sobre o labirinto, Hubert Damish, em *Skyline*, utiliza uma ilustração relacionável com o nosso contexto descritivo: " os animais como o polvo, animais oblíquos cuja dianteira nunca se distingue bem da traseira, confundem em si próprios, na sua procura e no seu físico, todas as direcções."²³

A rotação partilha, na sua natureza, a qualidade de um outro tipo de ocupação espacial: o preenchimento. Partilham a ambição abrangente, totalizante. O espaço entre os elementos, como na escultura *A Ponte* (1990), ou entre eles e o local, como na instalação "Capela dos Túmulos" (1990) é já a resolução contida do que no início dos anos 80 eram grandes espaços de ocupação, provavelmente não indiferentes a opções como as de Robert Morris no final dos anos 60, ou às da escultura descentrada que se seguiu, por reacção, ao minimalismo. Em esculturas como *Silfo* (1989) ou *Conversation Piece* (1988), o carácter compacto e maciço torna-se uma outra forma de preenchimento totalizante.

De novo em Calvino há situações ficcionais fortes para a ideia de ocupação exaustiva: "...escavar o seu espaço dentro do duplo invólucro..." (p. 151); "os lugares misturam-se (...) Cecília está em toda a parte" (p. 155); "E todas as Berenices futuras já estão presentes neste instante, envolvidas uma dentro da outra, apertadas, empilhadas, inextricáveis." (p. 163) E a imagem máxima para esta ficção encontra-se em "Tudo num ponto", das *Cosmicómicas*: "Cada ponto de cada um de nós coincidia com todos os pontos de cada um dos outros num ponto único que era aquele em que estávamos todos."²⁴

A relação com o chão e a parede, a lateralidade e a extensão são naturalmente assunto forte da escultura da segunda metade deste século e houve artistas a falar delas como de declarações de princípio. E o caso de Robert Morris nas suas *Notes on Sculpture* ou de Richard Serra, para quem "o espaço é a armadura"²⁵. A elas se liga também a noção de "campo alargado" do minimalismo.

Um dos aspectos curiosos de que se reveste a relação com o chão e o muro é a ocupação de cantos e ângulos de parede. *Tlim Tlim* (1987), a mais sugestiva ocupação de canto de parede, a lembrar os *Contre-relief d'angle* de Tatline (1915), é como uma dobra expressiva cuja extensão e profundidade é a do adossamento ao ângulo. Em desenhos iniciais como *Mapa de 83*, *Mapa 14 de 84* e *S/título de 86*, o ângulo de parede era figurado, e muitas das cabeças estratificadas dos últimos anos são encostadas a ângulos rectos de parede/espelho/moldura vazia reduzidos à escala de objectos.

Mas mais abrangente ainda que todo o espaço visível é ocupar também o espaço invisível - por exemplo, debaixo do chão, fazendo emergir dele um topo de muralha como a de *Sto. Tirso* (1985). Muralha que "se erige em ruína antes mesmo de ter sido construída", para utilizar uma expressão de Robert Smithson a propósito dos monumentos de Passaic²⁶.

Num outro livro de Calvino, *O Cavaleiro Inexistente*, a narradora informa-nos acerca do trabalho da própria escrita da história que lemos e compara a página à rugosa crosta do mundo: "Cada coisa movimenta-se na página lisa, sem que nada se veja, sem que nada mude sobre a sua superfície, como, no fundo, tudo se move e nada muda na rugosa crosta do mundo, porque há só uma camada da mesma idêntica matéria, tal como as folhas em que escrevo, uma camada que se contrai e se aglomera em formas e consistências diversas e em várias gamas de cores, mas que, no entanto, pode representar-se espalmada sobre uma superfície plana.."²⁷

À percepção desta rugosa crosta do mundo, R. S. acrescenta, em *Sto. Tirso*, a percepção subterrânea. "Os

estratos da Terra são um museu em desordem", escreve Smithson. "No sedimento está incrustado um texto..."²⁸

5 • Os pés da cadeira à frente dos olhos

O tamanho real do nosso corpo pode não ser estritamente relevante diante de um trabalho. Em Sloten temos os pés da cadeira à frente dos olhos, sem nos baixarmos. No caso de Rui Sanches é preciso falar de um lugar de percepção que não é nem o ponto de vista óptico e desinvestido da presença física que preconizava Greenberg, nem a relação temporal e corporal com uma seriação ou clareza arquitectónica do minimalismo, nem uma *gestalt* instantânea, nem a intimidade absoluta com o objecto que Michael Fried opunha à distância teatral da escultura minimalista.

É um pouco tudo isso de outra maneira. O modo perceptivo tem que ser arqueológico porque o modo de fabrico é geológico; tem que partilhar com a obra a ficção da impermanência; tem que olhar para eventuais referências temáticas à monumentalidade (a penedos, vales montanhosos, colossos, grandes estalagmites), vendo-os à escala de objectos que não chegam a agredir, apesar de a poder ultrapassar, a sua própria dimensão física de observador, mesmo no caso dos tamanhos maiores. No livro sobre a colecção Berardo há uma referência de R. S. à pintura de Morandi que se relaciona com esse efeito. Diz ele que "as naturezas mortas de Morandi conseguem, na sua exígua dimensão, ter uma escala por vezes monumental."²⁹

Mas a monumentalidade está normalmente associada à situação de termos os pés na terra e olharmos para algo de imponente e esmagador. Em R. S. só existe como tema e não como forma. A mobilidade do ponto de vista desmistifica--a. Faz-nos conquistadores do espaço. Robert Morris escreveu extensa e fascinadamente sobre as linhas misteriosas do povo Nazca, no Peru, que, ao serem vistas de avião, lembram complicados mapas siderais e intrigam pelo seu desenho sobre o terreno. A *land art* reduzia frequentemente à fotografia aérea a percepção possível das intervenções dos seus artistas. Valéry dizia da forma duma bailarina vista de cima, que se projecta sobre o plano do palco como a imagem de um caranguejo na praia. O privilégio do acesso a essa outra modalidade de desenho espalmado é a heresia de Ícaro, uma vez que "os labirintos antigos eram cobertos e se recusavam por isso a toda a ideia de sobrevoo"³⁰.

Ver de cima, de baixo, de perfil (essa bola espalmada duma escultura recente de R. S.), de todos os lados, de fora e de dentro, durante o tempo distribuído ou misto de todos esses lugares, é privilégio do corpo ficcional, e eventualmente dos mortos. Rosalind Krauss fala na temporalidade do círculo ao referir-se à obra de Jean Arp³¹. É essa a temporalidade do corpo ficcional, do seu chão de barro e da sua bola de céu.

6 • Órgãos e recipientes

A caixa é um signo omnipresente na arte do século XX. Receptáculo privilegiado, é a tridimensionalização do espaço pictórico..."³².

A caixa, uma espécie de ícone de trabalhos tão marcantes como o de Judd, é o recipiente mais frequente na escultura de R. S. até ao início da década de 90. Aberta ou fechada, encostada, sobreposta, com diferentes medidas e inclinações, modular. Progressivamente, R. S. foi fazendo surgir dela derivações morfológicas com o carácter orgânico a que já aqui se aludiu e a cuja novidade se referem saturadamente os periódicos da época. Tinham por antecedentes, pelo menos na informalidade, as pequenas figuras em bronze pintado que por vezes eram colocadas no topo das estruturas - Orfeu (1989), Narciso (1991), S. Sebastião (1990) com uma figura demiúrgica, superior, mas patética na sua fealdade, etc.

Num dos casos, Fragmento 2 da exposição de 1991 na Galeria Cómicos, a figura de bronze liquefaz-se sobre as paredes e arestas duras e noutra peça (S/tít., 1990) há uma espécie de folha, também em bronze pintado, que é como pano ou planta que se dobra e deriva. O processo de acumulação desencontrada de camadas erige (geo), (zoo) e antropomorfismos. A forma pende como lama, escorre como lava; organismos gordos esboçam diferenciações como patas, tronco, cabeça e remetem para a paisagem com depressões escavadas, Ilha (1996), montes, túneis; irrompem duma ebulição matérica: seguram e são segurados;

contêm e desleixam; mutilados, decapitados, oferecem-se em troféu sobre vidro ou espelho.

A memória de concepções vitalistas da escultura atravessa essas realizações. Uma matéria inerte passa a parecer impregnada das propriedades duma forma viva. Num livro sobre os materiais moles e flexíveis da escultura³³, Fréchuret sistematiza processos dos quais se poderiam retirar vários para falar destes organismos: figuras da dobra, da torsão, do amachucado, da pele, da flutuação, que pendem e o acaso cristaliza. A inquietação vem dessa mistura em que biomorfismo e abstracção se ligam (e é o caso por exemplo de Oldenburg, Louise Bourgeois...), dos efeitos de anamorfose e da insegurança que a mutabilidade potencial inspira.

A propósito duma cidade sempre em construção, "e inquiridos se temem que assim que retirarem os andaimes a cidade comece a esboroar-se e a cair aos bocados, acrescentam à pressa, em voz baixa: - não só a cidade."³⁴ É também assim que se pode ficar diante das construções de R. S.: sem andaimes e sem confiança. Sem corpo para aqueles órgãos, sem ser vivo para aquele corpo, ou sem mãos para aqueles seres.

É estranho o recipiente tosco em forma de órgão de barro incluído na composição fotografada da Fig. E de *Stolen*; nada se relaciona com ele, porque ele só é relacionável com outros momentos da obra de R. S. exteriores a este. Se houvesse por aqui órgãos extraterrestres de civilizações menos evoluídas, este seria um deles.

Nalguns desenhos como Santo Antonino (1990) e Borro segundo David (1991), a forma também se indefine entre o animal e o galáctico, o órgão transparente e o início de constelação. Nos desenhos expostos no Pavilhão Branco desenham-se muito abstractas cadeias sanguíneas e plásmicas, de célula, tecido, árvore.

O tronco (de árvore, de pessoa), é mais que órgão e que recipiente. Tem já a presença evocativa de um ser e as marcas do seu crescimento. Alguns desses desenhos poderiam remeter para a secção do tronco de árvore em círculos concêntricos, e as esculturas, claramente conotadas com afigura humana, seccionam-lhes os membros, não apenas como forma de remeter para opções da estatuária clássica, mas também para confundir o modo figurativo e o paisagístico.

São verosímeis como troncos humanos no seu contorno global mas não nos perfis e acidentes da sua superfície. Poderia falar-se em encaixe biomórfico para vários desenhos - formas dentro de formas e que derivam uma das outras, serpenteantes. Esse desenho em positivo/negativo dado como estrutura de progressão é também o achado formal duma escultura (S/Título (C) de 1999) em que a referência biomórfica e paisagística se fundem verdadeiramente. Há uma outra obra de assinalável polivalência a esse nível (S/ Título de 1999) - fica entre a possibilidade de penedo, montanha quase portátil, túnel, Grand Canyon, sulco na pedra de rio ausente e os pés de gigante, dorso rochoso, passagem aberta, lugar para a mão, plataforma bípede à qual se poderia subir fazendo dela pés e palco.

Mistos de serra e corpo. A forma como, na escultura de Rui Sanches, esta mescla se tornou intrínseca à ideia e realização das peças, alterou a forma como na escultura que se referia à pintura, as parcelas se referiam ao fundo paisagístico e à figura - por exemplo ao lugar dos montes, das árvores, das varas de caminheiro, das cabeças inclinadas, do túmulo e da perna ajoelhada em *Et in Arcádia Ego*. Passando de cenografias a coreografias, como explica R. S. nalgumas entrevistas.

Alterou também a forma como se referia aos corpos, por exemplo dos Santos martirizados, à sua tripartição, aos seus fragmentos, passando de corpos como órgãos e recipientes estilizados, a cabeças, pescoços, montanhas de parede enlameados e geológicos; passando de olhos referidos por lâmpadas e tubos, a bocas, narizes, cavidades auriculares e orbitais dadas por buracos criados no desencontro dos estratos.

Para alguns a escultura não figurativa é sempre metafórica em relação à figura humana quando posta no chão ou sem plinto. Essa realidade banal e repetitiva que somos nós próprios enquanto figura erecta não se cansa de ser medida na avaliação das opções formais. Cabem aqui referências esparsas: ao trabalho fundador da modernidade da figura em Rodin e em Brancusi; à escultura de Anthony Caro na sua relação com o corpo e não como metáfora dele; a Max Bill que, com a Bauhaus, procura aproximar, ou mesmo

identificar o monumental com dimensões humanas; à redução perspéctica das figuras em Giacometti; a Tony Smith que aparece a formular, no interior do minimalismo, as relações de escala com os objectos e com o corpo, o monumento e o ornamento, a figura humana e a consciência de tudo isso; ao corpo recuperado depois do minimalismo por Bruce Nauman, Vito Acconci, Dan Graham e muita da vídeo-arte; ao novo interesse da escultura dos anos 80 por miniaturas, bonecas, anomalias mecânicas da figura; à imagem que se é para o outro em Gormeley, Balkenhol, Munoz, Robert Gober; às alusões ao corpo por se aludir ao gesto³⁵; à forma como o corpo acaba por ser sempre o assunto, mesmo ao falar de *land art*³⁶; à noção de escala não ligada à referência antropomórfica mas ao local e ao contexto, como para Richard Serra.³⁷

Estas referências esparsas só procuram na arte contemporânea as relações com os lugares do corpo e de percepção. Estão muito longe de ser abrangentes em relação à abundante problemática do corpo na arte. R. S. teve oportunidade de explicar que gosta de pensar o corpo como algo "radicado na consciencialização individual". Não o atrai a "perda de individualidade ou a mediatização do corpo." Gosta de pensar o corpo como algo que tem que ser construído "a partir duma consciência interior dele, vivencial, experiencial."³⁸

7 • A transparência do vazio e de outros materiais

Há um desenho em que o tronco humano se esvazia. Juggler (199 I) define-se como armadura oca e no entanto cheia de presença.

"— E a vossa armadura? Nunca a tirais de cima de vós?

Tornou a murmurar:

— Não tem nada dentro. Tirar ou pôr, para mim não tem sentido."³⁹

A leveza e permeabilidade da armadura de Juggler colocam-na perto, não da armadura do Cavaleiro Inexistente de Calvino, que era de ferro, mas do próprio cavaleiro, que não tinha corpo. Agilulfo é um cavaleiro que existe sem existir⁴⁰. A armadura é vazia por dentro. Não dorme, não come, é apenas uma voz. Presta serviço com a força de vontade⁴¹, Por vezes "tinha a sensação de que ia desaparecer". Só à custa de um supremo esforço conseguia não se dissolver⁴². Há uma passagem em que Agilulfo arrasta um morto e pensa "Ó morto tu tens aquilo que eu nunca tive, nem terei: esta carcaça. Ou melhor, tu não tens, tu és esta carcaça, esta coisa que por vezes, nos momentos de melancolia, me surpreendo a invejar aos homens existentes."⁴³

Estas são poderosas imagens de questionamento do valor de presença e ausência dos seres. A presença e o interior, como valores oscilantes das obras e das pessoas, são também uma questão das esculturas de R. S., ocas por dentro mas de armadura fechada e aparência pesada. A ausência pode ser uma variante da transparência, como em Juggler. Pode ter a leveza e a inconsciência por privilégio. Não por acaso, o louco da história de Calvino é alguém de quem se diz que "é um homem que existe mas não sabe que existe"⁴⁴.

A consciência de si deve radicar-se na coerência física e é por isso que Agilulfo é tão particular na sua forma de vazio interior, transformado pela narrativa em densa particularização psicológica e mesmo em objecto de desejo, sujeito a máxima idealização:

"— Não sabias que está apaixonada por Agilulfo ?

— Mas como pode ser... Agilulfo... Bradamante... Como é possível?

— É possível quando uma mulher perdeu o desejo por todos os homens existentes, e o único desejo que lhe resta é por um homem que não existe.. ,"⁴⁵

O trabalho com o espaço é sempre intensa valorização do vazio que fica dentro ou entre as coisas. Sanches refere-se a ele ao falar de coisas tão díspares como o construtivismo, a obra de Arakawa ou o jogo das figuras com o vazio que está entre elas em Balthus⁴⁶.

Nas esculturas de R. S., mais do que o espaço que fica entre os elementos, como em Ponte, é actualmente a natureza de um dos materiais, o vidro, que mais sugestivamente objectiva a transparência do vazio, com lâminas que são fatias de espaço; seccionam vertical ou horizontalmente blocos cerrados de madeira e apercebemo-las nas sobras de planos que sabemos serem parte integrante do volume.

Na obra *Narciso* (199 I) o vidro enclausura uma figura de bronze pintado como numa vitrina. Auto-centrada, prisioneira da sua imagem na "água", a figura medular deste *Narciso* não tem no espaço transparente que a rodeia uma barreira transponível de tal forma a sua massa e peso são reais.

Em *Stolen*, vidro e espelho concretizam diferentes formas de transparência. Os panos escuros introduzem a máxima opacidade. É pelo efeito de transparência da página que o desenho se concretiza do outro lado como negativo da fotografia. O desenho assinala o vazio por entre as coisas e a ausência humana dá lugar à presença do olhar sobre elas.

8 • Arma branca, copos partidos e sala vazia

É este o cenário nas fotografias de *Stolen* que nos ocupam. Naturezas "mortas". Na primeira fotografia, uma faca é deixada junto dos outros objectos e, na terceira, ligada ao livro por um fio de forma semelhante à que surge na série de desenhos "A Marat". A memória do crime nessa história torna-se inevitável. Nesses desenhos o local da morte é varrido por lugares alternativos para onde um corpo transparente, invisível, é deslocado. O movimento é decompositivo por diluição, ao contrário do que acontece com os Santos Mártires (a escultura), figuras da morte sacrificial em que o movimento decompositivo é feito por fragmentação e reordenação da incoerência física nela contida.

A R. S. interessam os modos de lidar com a morte sem ser duma forma vaga, como diz em 199 I na entrevista dada a João Pinharanda para o catálogo da Galeria Atlântica. Uma das formas mais eficazes, diria eu, é a de atribuir à ausência um valor de presença. Outra é o olhar teórico. Aquilo a que a psicanálise chamaria uma elaboração secundária.

Em *Détruire la Peinture*⁴⁷, perante a evidência de que a teoria é normalmente como uma morte da representação e um convite ao afastamento do observador, Marin fala em tentar fazer do prazer de uma pintura, um gozo de linguagem. Em *Lês Bergers d'Arcadie* de Poussin a morte aparece no centro da representação e do discurso. No túmulo há uma inscrição, "Et in Arcádia Ego": é a morte que fala? A quem? A sua ausência torna-se presença, com o significante no lugar do ponto de fuga. À opção de desviar o olhar dos signos (da escrita), como da morte, substitui Marin a duma espécie de ubiquidade que se assuma na primeira pessoa, um olhar teórico e demiúrgico-verbal activo e não de contemplação das imagens da palavra. As tarefas de produção e recepção artística podem sempre passar por estes níveis de elaboração de sentido e de superação da morte.

9 • A sombra pelo espelho

Nos anos 20, Naum Gabo e Pevsner trabalharam magistralmente a estrutura das suas peças em função da luz e da transparência, do vazio e duma dinâmica tentativa de contrariar os efeitos da gravidade. A luz entendida assim, como meio escultural, ou pictórico (por exemplo em Barnett Newman, Brice Marden), torna-se um material entre outros. Não é veículo de representação como na pintura antiga, em que a sua direcção era fundamental na definição do espaço. Em *Síoten* estamos perante uma iluminação cenográfica, ligeiramente oblíqua para fabricar sombras mas relativamente homogénea. É também uma luz que serve a representação.

Nas esculturas dos anos 80, R. S. opera a transferência desta qualidade da luz para a outra em que a luz é um material físico, mesmo que mais metafórico que os restantes. É o caso em *Fonte do Nilo*, em *Rei e Rainha*, em *Natal*.

Por vezes, objectos prosaicos como lâmpadas, aquários de água, pano imaculado introduzem valores luminosos como um segundo plano da tridimensionalidade, um desdobramento e especificação dela. No desenho *Borra, segundo David* (1991) aparece uma ficha eléctrica. Numa tempestade de lama (mancha escura) o que é que é explosão de luz? A questão é o lugar da luz, literal ou direcciona; a questão pode ser a da relação do ponto de vista com o ponto de fuga e a fonte de luz na pintura; e pode ser a da leitura do seu ser físico nos objectos que a referem ou transportam.

Poussin modelava a cera as figuras que dispunha numa prancheta e depois iluminava a composição para desenhar e pintar a partir dessa maquete⁴⁸. Daí o valor recortado a que provavelmente R. S. se ligou. A sombra é essa ausência de peso e ocupação de espaço que as coisas iluminadas oferecem em alternativa a si mesmas. Em *Stolen* a sombra passa a mancha escura e presença preponderante no desenho; a duplo alternativo ao da imagem no espelho. Mas a sombra é sempre anúncio da hipótese do escuro e do desvanecimento numa deformação. Apesar da sua sugestiva presença imaterial.

O volume da mancha e a abertura da linha definem aspectos fundamentais nos desenhos de R. S. Alguns, nos anos 80, têm, a esse nível, ressonâncias de desenhos de Jasper Johns dos anos 70. A série dos Santos Mártires resolve-se no triplo conflito entre iconografia, mancha e linha. A capacidade latente da mancha para se configurar, procurar contorno, fazer sair linhas de contorno de si própria, para fora do seu centro mais escuro onde pesa como um início ou um fim, é uma constante de vários em 1991: *Barro II*; *Barro segundo David*, *Fontana 2*, etc. A mancha explode, alastra em pingos e salpicos para lá do contorno em *Juggler* e a escorrência é como um desfazer da figura em *Sta. Luzia* (1990). A mancha pode ser contida pelo perímetro ou ser indiferente a ele; pode atravessar o espaço da forma, o espaço do fundo e o espaço da linha da mesma maneira. Mas em *Dúvida de Sombra*, sobre o painel de manchas, de bolores de parede abrem-se formas fortes a preto e branco, incrustadas. A sombra dita (no nome da série) deixa de ser só evanescência informal e recupera o ciclo da edificação.

10 • A aresta do vidro, o veludo dos tecidos

Robert Morris, a citar Mondrian, dizia que "só as relações entre sensações podem ter um valor objectivo". E acrescentou que "não há nada que tenha uma só propriedade."⁴⁹ As sugestões tácteis das fotografias em *Sloten* são variadas e têm este carácter contrastivo, relacional. Mas a escultura é o suporte mais naturalmente ligado ao apelo táctil. No caso de R. S., e na senda de Richard Serra⁵⁰, o agir, o fazer oficial, a natureza dos materiais e a leitura dos processos de construção têm uma importância definitiva. A análise dessa fórmula deve, no entanto, ser sujeita a uma precisão. De que lado fica a qualidade sensual ou agressiva dos materiais?

R. S. diz, em 1986: "A sensualidade está no processo, no durante, e é para mim, não para quem vê"⁵¹. É provavelmente assim na intenção. Mas não inteiramente no resultado, uma vez que não existe só a sensualidade de fazer mas também a de receber. É claro que, se quem recebe só vê e o interdito museológico de tocar se impõe, o desequilíbrio nesta contabilidade do prazer se acentua.

Em entrevista em 1991, R. S. diz: "Tenho duas atitudes relativamente aos materiais ou mesmo objectos. Uns são da ordem do real (materiais do quotidiano: pano, lâmpadas, canos, aquários, etc.). Outros são materiais genéricos que já funcionam como imagem: gesso e bronze, ou objectos passados a bronze, contraplacado, que é uma madeira transformada, uma imagem de madeira."⁵² Donde se depreende que são sobretudo os processos de composição que depois apagam ou dão expressão às potencialidades físicas dos materiais. Mesmo que se concorde com R. S. quando diz que eles têm uma autonomia, uma história independente das imagens que citam⁵³. E em R. S. os processos são muito manuais.

11 • Composição, sinónimo de obra

Uma lista de verbos para a escultura de R. S.: expandir, contrair, distribuir, combinar, sobrepor, unir, definir; elevar, recortar, equilibrar, duplicar, encher, esvaziar, modelar, confrontar, desencontrar; inclinar, perfurar, encostar, incluir, aumentar, deslocar.

Estes são verbos que facilmente nos fariam também visitar diferentes escultores deste século: com ou sem propósito unificador, com ou sem abolição dos vestígios da mão, com ou sem fidelidade ao material de origem e seu desenvolvimento orgânico, com ou sem descontinuidade sintáctica, hierarquia, repetição serial, simetria, aglutinação ou valores relacionais, com maior ou menor controle do efeito do acaso e do inesperado. A composição é como uma língua a ser falada: organiza e recria o léxico.

Robert Morris dizia que "à simplicidade da forma não corresponde necessariamente a simplicidade da

experiência. Formas unitárias não reduzem relações, Ordenam-nas."⁵⁴ Algo de semelhante ecoa na frase de R. S. pela qual "a redução do número de variáveis (...) leva normalmente a uma intensificação dos resultados obtidos."⁵⁵ Essa redução veio acontecendo progressivamente no seu trabalho, de forma a passar de uma solicitação também intelectual a uma quase exclusiva solicitação sensorial e projectiva. Ao falar de Poussin e de Seurat, Lévi-Strauss refere-se a processos de composição por justaposição com colagem de elementos que não parecem relacionar-se. Entenda-se, que não parecem estabelecer com o olhar uma relação interpessoal. A escultura de R. S. anterior ao processo estratigráfico funcionava nessa área compositiva: ausência e/ou cruzamento de relações internas. A escultura posterior a 1992 concentra-se numa força irruptiva. De representação passa a apresentação⁵⁶.

12 • Mesas e cadeiras (um parênteses)

Vale a pena abrir um parênteses para falar de mesas e cadeiras.

A cadeira, como objecto escultórico, tem em *Sloten* o protagonismo que é visível nas fotografias. Há uma escultura de 1984, a que R. S. também chamou Narciso, que inclui uma cadeira com coisas que se deixaram cair sobre ela. Nessa peça, um holofote define um espaço de "palco". Algumas mesas surgiram no trabalho de R. S., sobretudo na série "Corpos(e)Móveis"(1993), mas de forma menos directa em todas as plataformas horizontais sobre as quais assentam elementos.

Muita escultura dos anos 70 se definiu entre a escultura e o mobiliário, sobretudo nos E. U., num processo de imbricação da Arte e do Design. Não é essa a questão no trabalho de R. S. Mas a existência pontual destes objectos não deixa de constituir uma curiosa intromissão (quase temática) no conjunto das formas.

13 • A História, a lenda, o mito, a arte, o eu, as coisas ou nada

Eis o material prévio das obras. De acordo: o jogo de volumes e a presença da madeira são autónomos. Os objectos têm uma existência enquanto objectos que é independente e anterior a qualquer leitura figurativa⁵⁷. São "objectos específicos" (D. Judd). Mas não existe boa arte de nada, para parafrasear um excerto de um manifesto de três artistas declaradamente abstractos⁵⁸.

Talvez a fantasia da não-significação faça parte do impulso para a abstracção e contrariá-la seja uma violência imposta pelo observador ao artista. Ao referir-se a Cy Tombly⁵⁹, Rui Sanches atribui-lhe uma alegria que pensa "advir dessa disponibilidade dos seus componentes, do facto de não estarem adstritos a nenhum significado"; e acrescenta que "sempre [viu] essa característica como algo de muito positivo". Mas é preciso contar com a dificuldade que o observador tem sempre em lidar com esse vazio significante. Mesmo diante de uma tela de Rothko ou de um monóculo de Klein, a impressão lumínica passa rapidamente, e no mínimo, de experiência óptica a estado de espírito.

R. S. diz noutra altura: "O meu trabalho tem sempre um lado figurativo"⁶⁰. Os próprios construtivistas falavam de formas abstractas que faziam corpo com emoções humanas⁶¹. Em última análise, o artista é o primeiro assunto de qualquer obra mas, agarrado assim, esse é o ponto de vista menos interessante. Referindo-se a uma determinada fase da escultura britânica, Andrey Causey fala de "artistas que se exprimem sem serem expressionistas."⁶² É uma designação que nos convém para falar do Trabalho de R. S.

Mas relembremos outras fatias de mundo a que recorre: a mitologia (Silfo, Dofne, Alpheus, Orfeu...), as lendas fundadoras (Rei e Rainha, Rómulo e Remo), as histórias de martírio dos Santos, simples narrativas colectivas como as que lhe emprestaram quadros de Poussin, David e Zurbáran. "A pintura desses períodos era para ser lida/vista narrativamente", lembra R. S. na entrevista dada a J. Pinharanda. Por isso lhe interessou também a relação entre o verbal e o visual. Fazem parte dessas fatias de mundo alguns objectos do quotidiano (tão importantes na Arte Povera, na arte Pop e nalguma arte inglesa como a de Tony Cragg ou Michael Craig Martin; a (i)materialidade e a ausência (que é diferente do nada); e finalmente a arte nos seus géneros e temas clássicos, na sua História, nos ecos de movimentos e direcções estéticas que aforam fazendo.

"Avançamos com a produtividade das leituras erradas que as diferentes épocas fazem das épocas anteriores" - dizia R. S. em 1991, na mesma entrevista dada a J. Pinharanda - e com "a realidade acrescentada desses comentários". A pintura esteve presente também como superfície matéria e não apenas como universo temático - nos bronzes passados a branco, em partes de madeira pinceladas, em placas traseiras de esculturas preenchidas por grelhas pretas sobre branco de ressonância picassiana (como *Natureza Morta I* de 1984). A arte tem finalmente os seus textos: os tratados de perspectiva, as experiências de Duchamp em torno da óptica e outros escritos de artistas que interessaram a R. S.

A arte auto-referencial tem no entanto um limite temporal na obra de R. S. como, aliás, nos ciclos históricos em que aparece. Régis Debray diz, com alguma razão: "A arte morre de auto-referência. A imagem é vida e por isso frescura. Demasiada ironia pode matá-la. (...) De tanto utilizar o abismo da auto-referência, despenhamo-nos nele."⁶³

"Não me identifiquei com as questões dos anos 80"⁶⁴ - afirma R. S. em 1993. A afirmação não é gratuita e refere-se ao contexto internacional. No contexto nacional, R. S. fez parte daquilo a que se pode chamar uma geração e o espírito da conversa com José Pedro Croft, Cabrita Reis e Pedro Calapez publicada no artigo "Vértices do Lugar" a que já aqui se aludiu, ilustra-o, de algum modo. A década de 90 alterou essa circunstância de grupo e reforçou percursos individuais. No caso de R. S., a relação com os seus pares, presentes e passados, é abundante e claramente explicada em entrevistas, conversas publicadas ou vivas, e sobretudo no livro que fez sobre a colecção Berardo. É um privilégio não muito frequente. Mas mesmo quando já sabemos bastante sobre a obra de um artista, porque ele próprio e outros a explicaram muito, ainda falta sempre saber qual é a nossa relação com ela.

Lisboa. 22 de Março de 2001

¹ Joaquim Manuel Magalhães, Rui Sanches. Sloten, col. Livro de artistas, Commissariado para a Europa 91.

² Régis Debray, *Me et mort de l'image*, Folio, Gallimard, Paris, 1992, pág. 26.

³ *Ibidem*, pág. 38.

⁴ *Ibidem*, pág. 41 a 45.

⁵ Richard Serra, *Writings*, Interviews, 1994, University of Chicago Press, 1994, pág. 58.

⁶ Rui Sanches citado no artigo de Jorge Fallorca, "A Marat¹ de Rui Sanches", *Europeu*, 3 de Junho de 1989.

- ⁷ Rui Sanches em entrevista dada a Emídio Rosa de Oliveira, "Rui Sanches - desenhos na 'Diferença'", *Semanário*, 11 de Abril de 1987
- ⁸ Rui Sanches em entrevista dada a Luísa Soares de Oliveira, *Público*, 26 de Maio de 2000. Reproduzida neste catálogo.
- ⁹ João Miguel Fernandes Jorge, na rubrica "Sentir o Olhar", *Independente*, 4 de Março de 1994.
- ¹⁰ Numa conversa relatada por Alexandre Melo em "Os Vértices do Lugar", *Expresso*, 27 de Setembro de 1986. Reproduzida neste catálogo.
- ¹¹ Rui Sanches em entrevista dada a Luísa Soares de Oliveira, *Público*, 26 de Maio de 2000. Reproduzida neste catálogo.
- ¹² Expressão de Richard Serra, *ibidem*, pág. 163.
- ¹³ Rosalind Krauss, *Possages, Une Histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, 1977, Macula, Paris, 1997.
- ¹⁴ Michel Seuphor, *La sculpture de cê siècle: Dictionnaire de la Sculpture Moderne*. Suisse. Griffon, 1959.
- ¹⁵ Em entrevista dada a João Pinharanda no catálogo da exposição na Galeria Atlântica, Porto, 1 990.
- ¹⁶ Rui Sanches, *Um Olhar sobre a Colecção Berardo*, Sintra Museu de Arte Contemporânea, Sintra, 2000.
- ¹⁷ Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, 1990, Teorema, Lisboa, 1993.
- ¹⁸ "O trabalho inicia-se com a realização de um pequeno modelo em barro (não mais de 20 cm de altura), um esboço rápido que estabelece as grandes linhas de evolução, as formas "R. S. no livro sobre a Colecção Berardo, pág. 62.
- ¹⁹ Italo Calvino, *Cosmicórnicos*, 1990, Teorema, Lisboa, 1993, pág. 22.
- ²⁰ Numa conversa relatada por Alexandre Melo em "Os Vértices do Lugar", *Expresso*, 27 de Setembro de 1986. Reproduzida neste catálogo.
- ²¹ Expressão de João Miguel Fernandes Jorge no texto "Esculturas de Rui Sanches", *O Independente*, 22 de Maio de 1 992,
- ²² Rui Sanches no livro sobre a colecção Berardo, pág. 24.
- ²³ Hubert Damish, *Skyline, la Vide Narase*, Paris 1996, pág. 49.
- ²⁴ Italo Calvino, *Cosmicórnicos*, 1990, Teorema, Lisboa, 1993, pág. 57.
- ²⁵ Richard Serra, *Writings, Interviews*, 1994, University of Chicago Press, 1994, pág. 144.
- ²⁶ Qu'est-ce que la sculpture moderne, C. G. Pompidou, MNAC, Julho/Outubro 1986.
- ²⁷ Italo Calvino, *O Cavaleiro Inexistente*, 1959, Teorema, Lisboa, 1998, pág. 145,
- ²⁸ Qu'est-ce que la sculpture moderne, C. G. Pompidou, MNAC, Julho/Outubro 1986.
- ²⁹ *Ibidem*, pág. 48.
- ³⁰ Hubert Damish, *Skyline, la Vitle Narase*, Seuil, Paris, 1996, pág. 46.
- ³¹ Rosalind Krauss, *Possages, une Histoire de la Sculpture de Rodin à Smithson*, 1 977, Macula, Paris, 1 997, pág. 145,
- ³² No livro sobre a colecção Berardo, pág. 52, 53.
- ³³ Maurice Fréchuret, *Lê Mou et sés Formes, essoi sur quelques cotégories de la sculpture du XXème siècle*. École Nationale Supérieure dès Beaux-Arts, Paris, 1993.
- ³⁴ Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, 1990, Teorema, Lisboa, 1993, pág. 130.
- ³⁵ Sequência de exemplos apoiada em textos de Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, 1998.
- ³⁶ Ideia expressa sobre a lond art em R. Krauss, *Passoges*, cap. "Double Négative, une nouvelle syntaxe pour la sculpture".
- ³⁷ Richard Serra, *Writings, Interviews*, 1994, University of Chicago Press, 1994, pág. 145.
- ³⁸ R. S. em "Corpos Mutantes", entrevista de Alexandre Melo, *Expresso*, 1993,
- ³⁹ Italo Calvino, *O Cavaleiro Inexistente*, 1959, Teorema, Lisboa, 1998, pág. 30.
- ⁴⁰ *Ibidem*, pág. 24.
- ⁴¹ *Ibidem*, pág. 10.
- ⁴² *Ibidem*, pág. 28.
- ⁴³ *Ibidem*, pág. 77.
- ⁴⁴ *Ibidem*, pág. 7.
- ⁴⁵ *Ibidem*, pág. 90.
- ⁴⁶ R. S. fala disso no texto sobre a colecção Berardo.
- ⁴⁷ Louis Marin, *Détruire la Peinture*, 1977, Champs, Flammarion, Paris, 1997.
- ⁴⁸ Claude Lévi-Strauss, *Olhar, Ouvir, Ler*, 1993, Asa, Porto, 1995, pág. 13: "Várias testemunhas contam que Poussin, antes de iniciar um quadro, confeccionava figurinhas de cera; dispunha-as numa prancheta nas atitudes correspondentes à cena que imaginava, cobria-as com papel molhado ou com um tafetá fino e formava as pregas com o auxílio de um bastonete pontiagudo. Assim, com a

maqueta debaixo dos olhos, começava a pintar. Alguns buracos feitos nas paredes da caixa que encenava o dispositivo permitiam-lhe iluminá-lo por detrás ou pelos lados, controlar a luz existente e verificar as sombras produzidas. Não há dúvida que procurava também colocar e deslocar as figuras para fixar a composição da cena, cujo modelo reduzido era assim construído."

⁴⁹ Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily, The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Nova Iorque, 1993, pág. 6.

⁵⁰ Recorde-se a célebre lista de verbos performativos pelos quais R. Serra sublinha o fazer; recorde-se ainda uma afirmação também aplicável ao trabalho de R. S. "A cor do material é a cor do meu trabalho." *Ibidem*, (pág. 116)

⁵¹ R. S. numa conversa relatada por Alexandre Melo em "Os Vértices do Lugar", in *Expresso*, 27 de Setembro de 1986. Reproduzida neste catálogo.

⁵² Em entrevista dada a J. Pinharanda no catálogo da exposição na Galeria Atlântica, Porto, 1990.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily, The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Nova Iorque, 1993, pág. 8.

⁵⁵ No livro sobre a colecção Berardo, pág. 14.

⁵⁶ R. S. numa conversa relatada por Alexandre Melo em "Os Vértices do Lugar", *Expresso*, 27 de Setembro de 1986. Reproduzida neste catálogo.

⁵⁷ No livro sobre a colecção Berardo, pág. 60.

⁵⁸ Manifesto de Gottlieb, Rothko e Barnett Newman, publicado pela primeira vez no *New York Times* de 13 de junho de 1943, que afirma o seu

interesse neo-expressionista pelo sentido profundo dos temas e dos mitos

imortais.

⁵⁹ No livro sobre a colecção Berardo, pág. 26.

⁶⁰ Rui Sanches em Alexandre Melo, "Como é diferente a escultura em Portugal", *Expresso*, 22 de Outubro de 1988. 6

⁶¹ Naum Gabo, "L'idée constructiviste en art", Martin, B. Nicholson e N. Gabo, (Orgs) *Grete - International Survey of Constructive Art*, Londres, 1937.

⁶² Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, 1998, pág. 252.

⁶³ Régis Debray, *We et mort de l'image*, Folio, Gallimard, Paris, 1992, pág. 90, 91.

⁶⁴ "Corpos Mutantes", entrevista de Alexandre Melo, *Expresso*, 1993.