

CONVERSA COM RUI SANCHES

Tínhamos programado uma entrevista. Falámos do que gostamos, de quem gostamos. De arte, claro! Sobrevoámos desordenadamente recordações e encontros, com paragens para ver as esculturas do Rui, para o ouvir...

Rui Sanches começa a falar pausadamente. Distante. Como se o assunto não lhe dissesse respeito.

De súbito, um brilho no olhar ilumina-o, a distância fica de fora e ele fala, íntimo e caloroso, do que lhe interessa . o seu trabalho de escultor.

Tinhas 20 anos, estavas na Faculdade de Medicina, no 3º ano e "não era o melhor tempo da tua vida"...

E saí... Foi uma situação de desencanto com a medicina, que não era exactamente aquilo que eu pensava... Sempre me tinha interessado por arte, pintava e tinha feito uns cursos sobre História de Arte, e decidi mudar...

Mas quando pensaste na medicina, o que é que te atraía?

Quería ser psiquiatra, acho que era uma vaga atitude humanista, querer entender a mente humana. Podia ter ido para psicologia ou filosofia... A parte científica interessava-me... achava graça à biologia. De resto, era uma estopada, a química, a farmacologia e aquelas coisas todas, não me apetecia nada fazer aquilo e, sobretudo, senti muito a relação de poder do médico com o doente. Tudo isso não me agradava.

A MUDANÇA

Fui para o Ar.Co. Não era um curso de pintura, era uma introdução à pintura, escultura, fotografia... Ao fim de um ano, em 75, o Ar.Co também estava em convulsão, fui para Bragança trabalhar com o Arq. Pedro Vieira de Almeida, no Gabinete de Apoio Técnico às Autarquias, um gabinete de arquitectura onde eu fazia de tudo um pouco: desenhador, motorista, fotógrafo...

Nesse momento, era uma atitude política?

Talvez. Tinha vontade de ir trabalhar para fora de Lisboa, mas foi também, porque não tinha nada de interessante para fazer em Lisboa.

Mas o que estava a acontecer, a revolução de 25 de Abril, viveste-a intensamente?

Sim, sim. Aliás acabámos por sair de Bragança por causa de politiquices. Fomos corridos de lá pela população, acusados de ser cubanos e comunistas, aquelas coisas da altura. Eu era o perigoso Ramirez Sanchez, cubano, (risos). Então, voltei ao Ar.Co, já a pensar em partir para Inglaterra.

Para fazer pintura?

Era o que eu fazia . uma pintura quase monocromática.

Depois, fiz um portfólio, concorri ao Goldsmiths' College e fui para Londres.

E aí...?

OS PRIMEIROS ENCONTROS

E aí foi a grande abertura, um grande choque cultural. Estávamos em 77. (Estive lá três anos. E depois, dois, nos Estados Unidos.) Vi coisas que nunca tinha visto, ouvi falar de coisas que não fazia ideia que existiam, foi um contacto com coisas que eu desconhecia ou conhecia vagamente... A arte americana, mal a tinha visto em catálogos, nas livrarias de Lisboa e na Biblioteca Americana... Logo que fui para Londres, deixei de pintar. Os últimos quadros que pintei em Lisboa, já eram uma espécie de um beco sem saída, coisas influenciadas pelos pintores minimalistas. No fundo, todo o meu trabalho de pintura tinha muito a ver com a ideia da janela, pintura como janela. Havia muitas vezes representação de janelas, coisas vistas através da janela.

Era a problemática da luz?

Não, era a ideia do suporte e do que está para além do suporte. Do espaço, da representação

do espaço. E a figura aparecia como recortada, muitas vezes como se fosse um reflexo numa janela, como se fosse uma sombra... A pintura foi ficando cada vez mais vazia, até que se tornou, pura e simplesmente, numa moldura de uma janela. As minhas últimas pinturas eram praticamente molduras com um fundo neutro. Portanto, eu estava num impasse. A ida para Londres foi libertadora, abriu uma hipótese...

Abriu uma janela...

... para deixar de pintar. E comecei a fazer coisas muito variadas. "

Que se relacionavam com escultura?

Mais com atitudes. Desenhos, muitos projectos, intervenções na paisagem.

Finais dos anos 70, em Londres. Havia influência especial de alguém?

Bruce Nauman foi uma das primeiras descobertas. Bruce Nauman e uma arte comportamental, pequenos movimentos repetitivos, gestos que se faziam na paisagem, que se repetiam. Essa ideia da repetição de gestos simples foi uma coisa que durante o primeiro ano, em Londres, foi muito forte. Mas o que me lembro das coisas que fiz, nessa altura, é que era tudo verde, tudo a ver com relva e com verde.

Desde coisas meio - humorísticas, como relvas empacotadas para levar para casa, frases escritas em relva sobre relva, até projectos para filmes sobre céu, a ideia do horizonte, céu/relva, azul e verde. Estava interessado no cinema experimental dos anos 70, que eu também descobri, nessa época. Até segui, na escola, um pequeno curso de cinema...

Fui experimentando, foi assim... tentei tocar em muita coisa diferente.

Quando chegaste à Vale University (E.U.) já estavas decidido pela escultura?

Sim, nessa altura, já. Foi uma decisão feita a meio do percurso em Londres.

Havia já um interesse pela madeira, ou surgiu depois?

Em Inglaterra usava, normalmente, muitos materiais misturados e muitos objectos encontrados... Era o que tinha à mão.

Também era a época... a época e o ambiente da Escola. Eu experimentava muito... Andar pela rua, ir aos lixos, procurar coisas que pudessem ser sugestivas, espelhos, bocados de vidro... A madeira surgiu mais tarde.

Nos Estados Unidos?

Foi, outra vez, um choque cultural enorme, talvez maior do que o de Lisboa para Londres. Senti-me completamente deslocado, não percebia como é que as coisas funcionavam. Eu estava em New Haven que é uma cidade muito americana, com um centro pequenino e uma grande dispersão entre subúrbios e não havia ruas nem lojas. Lá, mesmo para comprar um prego, era preciso ir a um shopping center não sei aonde, arranjar um carro, tudo era complicado. Uma das razões por que eu comecei a trabalhar com os contraplacados e as madeiras foi porque precisava de um stock de coisas com que trabalhar, gostei daquelas madeiras e resolvi trazer uma série de placas para ter ali. Havia espaço para trabalhar, na Universidade.

Falaste de Bruce Nauman como um artista que sempre te interessou. Havia outros?

Sobretudo americanos, como Donald Judd, Jasper Johns. De formas diferentes, outros artistas como Barry Lê Vá, Eva Hesse, por quem eu me fui interessando por uma razão ou outra...

Tiveram, com certeza, influência no modo como as coisas foram evoluindo. Há uma série de maneiras de fazer e um certo entendimento do espaço na escultura que está relacionado com a arte minimal e com o Judd, em particular. O Richard Serra, também, mais tarde...

Judd e a noção de espaço? Ou também o perfeccionismo?

Sim, a noção de espaço... O meu perfeccionismo é muito diferente. O Judd tinha esse fetiche do acabamento, que para mim, não tem importância.

Em relação ao minimalismo, assim como também ao construtivismo, interessou-me o lado semiológico, o valor concedido ao objecto em si. É o que está aqui. E o que está aqui é que é importante. É o que me agrada nos escritos de Donald Judd. Uma aproximação muito pragmática. As coisas estão ali e, ou funcionam, ou não.

OS MATERIAIS

No Catálogo da Exposição Arquipélago (1985), Maria Filomena Molder fala da tua atracção pelo efémero e da aura da precaridade. Isto tem sentido para ti, já nessa altura, na escolha de materiais?

Nessa altura, não era consciente. Quando cheguei aos Estados Unidos, interessou-me a maneira como faziam as casas, a serem construídas na rua e a diferença para a construção civil europeia: não havia tijolos, construíam tudo com madeira e esse aspecto quase de desenho, de esboço, que as casas tinham, quando estavam a ser feitas, atraiu-me muito.

Portanto é nessa altura que comesças a usar ripas, caixas com molduras ligadas por dobradiças, pregos? A opção de materiais pobres para definir o teu vocabulário?

Sim, já nos Estados Unidos. O primeiro ano foi um ano muito confuso, de adaptação, fiz muitas coisas diferentes, mas nada de muito relevante. E depois, no segundo ano, é que comecei a fazer o que depois continuei, já em Portugal. Foi nessa altura que fiz essa opção, insistir na precaridade no arranjo dos elementos. Gostava - e continuo a gostar - do aspecto contingente das coisas. Como se dissesse - estão assim, mas podiam estar de outra maneira. Há uma componente quase de passagem, é uma forma que está fixa mas que podia evoluir para outra coisa qualquer...

E está sempre fixa?

Sim, não é nada interactivo, não é para mexer. Fica fixa no momento em que está exposta, é aquela forma e não vai voltar a mudar. Quanto aos materiais pobres, é voluntária a escolha de materiais correntes, que não têm normalmente uma utilização artística. São materiais que as pessoas encontram noutros sítios e isto tem duas razões de ser: primeiro, a vontade de tornar a obra mais próxima do espaço do quotidiano. Por outro lado, agradam--me produtos não naturais, que não são tal e qual se encontram na natureza, que já foram processados de alguma forma, trabalhados industrialmente, como contraplacados, aglomerados, canalizações.

Essa identidade da matéria relaciona-se com textos de Donald Judd, como "Specific Objects". É também uma opção ideológica?

No início, houve uma definição um pouco ideológica, criar uma certa distância dos materiais tradicionais da escultura, mármore, bronze... Tem a ver com o espírito do tempo, mas também com uma certa simplicidade na maneira de fazer. Gosto de coisas que possa fazer no atelier, sozinho, sem grande parafernália tecnológica, sem a ajuda de assistentes. Gosto de estar sozinho... Uma certa solidão e um certo controlo, também. Não depender dos outros, não ficar à espera...

Utilizas a luz como um material. E também como referente claro-escuro.

Já nos Estados Unidos, tinha utilizado a luz numa escultura, baseada num quadro de Poussin. Uma luz que estava firme num único ponto da escultura e quando a pessoa circulava à volta e chegava ao ponto de vista central, a luz encadeava o espectador. A luz em vez de tornar possível a visão, impedia a visão da obra, cegava o espectador.

Depois, comecei a usar a luz com outros significados, como um material, tal como a madeira ou os panos ou outro produto qualquer. A luz tinha, por vezes, uma função de iluminação directa. A fonte de luz estava dentro da própria escultura e iluminava uma parte dela. Ou então, era uma referência às luzes representadas na pintura, às velas, por exemplo, ou a algo que vem de fora, que ilumina, como as estrelas do Natal. Portanto, esse tipo de fontes de luz, representadas na pintura, eram tornadas factuais, depois, nas esculturas.

A questão do claro-escuro ou da utilização da sombra e da luz tem a ver com a progressiva consciência da linguagem da escultura, por oposição à linguagem da pintura. Há uma liberdade maior para poder utilizar o vocabulário tradicional da escultura, em que os vazios e os cheios criam zonas de claro-escuro, independentemente de uma iluminação particular.

No final dos anos 80, aparece o bronze na tua obra...

Uso, pela primeira vez, o bronze na escultura "Orfeu" (1989). Tem uma parte em bronze pintado (que foi a que surgiu primeiro) e outra em aglomerado. O bronze foi trabalhado segundo um processo tradicional . modelação em barro, passagem a gesso, fundição em bronze. Isto correspondeu a uma vontade de abrir o léxico e o campo de vocabulário que tinha

utilizado até então. O bronze é pintado de branco, disfarçado, a sugerir gesso, encoberto pela tinta.

O branco retira a solenidade do bronze... Quando começa a introdução do vidro?
De forma mais sistemática, em 94, na Exposição "Depois de Amanhã". Anteriormente, já tinha usado vidros e espelhos, no meu trabalho de estudante.

O vidro corno separador.

Nestas peças mais recentes é um vidro como separador, como se fosse um plano abstracto que separa duas zonas e cria uma espécie de compartimentação no espaço. O vidro tem a vantagem de ser reflector (quando visto de certos ângulos) e simultaneamente transparente e, ainda por vezes, visualmente inexistente. Utilizo-o ou no mesmo sentido ou no sentido ortogonal aos planos da madeira, como corte na estrutura da peça. Nalguns casos, o vidro está mais ou menos ao nível da cintura do espectador e, portanto, funciona como um plano agressivo no espaço, obrigando a pessoa a ter que se afastar, a circundar à volta, de uma maneira muito consciente. É um momento de tensão que o vidro cria.

A MEMÓRIA DA PINTURA

Nos anos 80, a tua escultura remete para a história de arte. O fascínio da tradição pictórica é mais do que vestígios da memória. Esse retomar de obras do Séc. XVII ou XVIII ou XIX, como referencial, começa quando voltaste para Portugal?

Já vinha dos Estados Unidos. Aliás, antes mesmo... Estou-me a lembrar de uma peça que fiz em Londres que incluía reproduções de Cézanne, Poussin e Claude Lorrain. Sempre tive uma relação mais imediata com a pintura. Provavelmente, porque em Portugal havia pouca escultura para ver. O mais interessante que eu tinha visto, antes de ir para Inglaterra e que me marcou, de facto, foi uma exposição de Rodin, na Gulbenkian. De resto, era a pintura...

E assim, ao fazer escultura, vais buscar um olhar sobre a tradição pictórica.

Não foi por minha vontade, fui sendo empurrado para aí pelo meu próprio trabalho. Tive sempre dificuldade com a tradição da escultura. A pintura era uma referência com que me sentia mais à vontade.

Mas quando escolhes, como ponto de partida, obras de David, Poussin, etc., fazes a desconstrução de uma obra para re-construíres uma outra. Com uma certa ironia... intencional? Por exemplo, na escultura "Marat d'après David".

Sim, é intencional. Acho que há uma ironia, logo, pela transposição da pintura do Século XIX para o Século XX, com o tipo de materiais que eu uso. É, à partida, uma atitude "desrespeitosa" digamos, entre aspas.

Preferes desrespeitoso e, não, irónico?

Maria Filomena Molder diz "que o tempo da nostalgia acabou", que é "a perda da religiosidade". É o acabar do esplendor mítico da obra de arte?

Bem, acho que ironia é mais correcto do que desrespeitoso... Não tenho nenhuma falta de respeito pelas obras, antes pelo contrário... E a ironia também tem a ver com a apresentação ao espectador daquilo que é uma espécie de discurso sobre o discurso, portanto um certo segundo ou terceiro grau sobre a representação... Isso é que me interessa muito, a questão das passagens, das linguagens. Como é que a linguagem evoluiu, como é que a tradição prosseguiu - a ideia de que as coisas não são fechadas em si mesmas, mas vivem em função do contexto onde estão. O quadro de Poussin é: - o quadro de Poussin, mais tudo aquilo que está escrito sobre Poussin, mais todos os olhares sobre ele, mais toda a tradição pictórica que entretanto se desenvolveu e quando olhamos para o quadro de Poussin, vemo-lo através desses filtros e dessas malhas todas. É um acrescentar...

Nunca te interessou fazer isso em relação a uma escultura?

Não. Foi sempre em relação à pintura. Para mim, era como o cinema a adaptar romances... Era o mesmo tipo de relação: eu adaptava pinturas a esculturas...

A ENERGIA DO VAZIO

Há uma energia que parece movimentar a obra e criar dinamismo. É possível falar da energia do vazio?

O que referes como energia do vazio diz respeito às esculturas geométricas, à utilização de estruturas baseadas em planos e linhas, volumes definidos por planos, onde não há massa. É uma influência directa do construtivismo russo, que eu via como oposto à tradição da escultura modelada. O construtivismo é a linguagem subjacente ao geometrismo da minha escultura. É uma procura de dinamismo que se liga a um interesse que se foi tornando, para mim, cada vez mais forte sobre a questão da perspectiva (a perspectiva que obviamente vem da pintura também) e que eu encarava como o estabelecer de um ponto de vista. Isto levou-me a ler tratados de perspectiva, o que Mareei Duchamp disse sobre o assunto. Ele fala não em três dimensões, mas em quatro. Para mim, foi muito importante a introdução do factor tempo como quarta dimensão. Se a pintura era uma representação, em duas dimensões, de uma realidade tridimensional, a escultura seria a representação, em três dimensões, de uma realidade a quatro dimensões. Sendo a quarta dimensão, o tempo.

Quanto ao espaço...

O ESPAÇO - ARQUITECTURA

Para mim, são importantes as questões de espaço e a maneira como os arquitectos resolvem esses problemas e lidam com o espaço, de uma forma diferente de como os escultores e artistas, em geral, o fazem. A arquitectura interessou-me sempre muito. Ver arquitectura e seguir o que se vai fazendo, de novo.

O espaço no desenho também se relaciona com esse teu interesse...

Os desenhos vieram a partir da escultura. Li sobre Poussin e a antiguidade clássica. Comecei a copiar alguns diagramas de escavações arqueológicas de cidades gregas, que ganharam uma importância autónoma, enquanto desenhos. A partir daí, apareceram mapas, vistas aéreas, sempre representações do espaço.

O PROCESSO DE TRABALHO

Qual é o ponto de partida, quando comesças a trabalhar?

Hoje em dia, faço maquetas das esculturas, pequenas maquetas em barro. É um ponto de partida. Uma vez começada, a escultura evolui para coisas diferentes.

Parece um paradoxo: gostas de trabalhar com matérias fabricadas, mas no entanto sentes a necessidade do primeiro pensamento estar controlado pelas mãos e pelo barro.

Não é uma coisa que acontecesse antes, começou, mais ou menos, em 91. Eu acho que tem a ver com uma situação com a qual eu não tinha sido confrontado antes. Estou a lembrar-me, por exemplo, do caso da Exposição Tríplice, em Gent, na altura da Europália (em 91). O Director do Museu de Gent, Jan Huet, mostrou-me o espaço e disse - agora faça o que quiser. Tinha que fazer um projecto para aquele espaço, à distância, e depois a peça seria construída lá. Senti a necessidade de uma maqueta, para saber exactamente o que é que queria fazer.

Nessa Exposição de Gent, qual era a tua ideia?

Para este projecto, escolhi dois pontos de partida: procurar uma pintura do Museu de Gent que me interessasse e que eu pudesse trabalhar. Optei por uma pintura que era uma Anunciação, de um pintor flamengo do Séc. XVII, mais ou menos desconhecido. A partir do momento em que escolhi esta pintura no Museu, comecei a pensar, não só na pintura em si, mas no tema, a Anunciação. Esse lado iconográfico foi importante. E depois, a própria arquitectura do Museu foi o outro ponto de partida. Era uma sala de passagem, com duas entradas e luz zenital, com uma grande clarabóia. Havia essa relação com a luz natural que marcava a sala e que eu associei à ideia da Anunciação, como ligação do exterior para o interior. A escultura era constituída por uma série de volumes que se organizavam numa composição, ao centro da sala, e por uns canos que canalizavam a energia de fora para dentro.

Dois canos muito grandes que vinham de fora e que entravam dentro da escultura. E depois, havia umas esferas de bronze, uma das quais suspensa como um pêndulo e outras em cima dos volumes de madeira.

Nesse caso, o ponto de partida foi a pintura e a arquitetura, também.

A conjugação das duas coisas. A partir desse tipo de situações é que comecei a fazer maquetas. Em barro, em balsa, em plexiglass. A ideia de modelar e de trabalhar com o barro directamente, agrada-me.

Aparentemente, este processo parece facilitar muito mais o movimento e o aspecto orgânico das últimas esculturas.

Sim, as esculturas que estou a fazer, hoje, têm mais esse aspecto orgânico. Eu acho interessante, neste processo de trabalho, esse primeiro momento da maqueta, onde há uma escala pequena e uma relação muito imediata e intuitiva com o barro. Depois, a passagem, a decisão . que tamanho, que dimensão é que a peça vai ter? Começa então um processo muito lento de construção da escultura, literalmente por camadas, de baixo para cima. Cada placa é desenhada e recortada com uma serra.

Depois, é colocada uma por cima da outra. Cada uma que é desenhada serve de matriz, pois o desenho é ligeiramente alterado, para ser sobreposta à anterior. Portanto, há uma série de desenhos que são feitos. Estas esculturas mais recentes privilegiam a surpresa provocada pelas diferenças, por vezes grandes, que existem entre os vários perfis, os vários aspectos da obra. O espectador é induzido a circular à volta da peça, encontrando configurações que não poderia facilmente prever, a partir daquilo que já conhece daquela escultura. Mais uma vez, o factor tempo, a quarta dimensão, é aqui importante.

Era mais fácil teres um assistente a trabalhar contigo. Era menos controlado, claro. Era muito menos controlado. As decisões são ao nível dos milímetros.

Este controle relaciona-se com o rigor, que é uma característica da tua obra e do teu processo de trabalho.

São coisas de que as pessoas me falam e que vêm no meu trabalho. Rigor, o que é quer dizer? Para mim, há um certo tipo de rigor que tem a ver com a maneira como eu penso e faço as coisas.

O INESPERADO

O que é que esperas do teu trabalho?

Que me surpreenda... É um caso bem sucedido, quando a escultura se transforma em algo de que eu não estava à espera, que me surpreende, que me ultrapassa, que vai para além da minha capacidade de imaginar, de ver o que é que aquilo vai ser.

É como se fosse uma chama divina, qualquer coisa assim...

Qualquer coisa que é uma espécie de revelação. Uma revelação que desperta e me mostra algo de novo sobre a minha maneira de olhar, de pensar, ou de ver o comportamento da obra em relação ao espaço, qualquer coisa de surpreendente. E isso tem a ver com esse processo, muito pouco calculado... há um certo lado imprevisível. Quando se pega numa coisa bidimensional, como uma chapa de contraplacado que se recorta, fica-se com um desenho, com uma forma bidimensional. Mas põe-se uma e depois outra e depois outra e depois outra... vai crescendo assim, centímetro a centímetro... A maneira como esta construção evolui, no espaço, é um tanto imprevisível. Há um controle meu, mas há também um acumular de factores, mais ou menos aleatórios . Pequenos desvios na serra quando se está a cortar, pequenas alterações... as coisas vão ganhando uma forma de que não se está à espera. É essa acumulação de momentos bidimensionais que cria a tridimensionalidade. E isso agrada-me.

É importante entendermos esse processo de criação. Não te acontece chegar ao atelier, ver o trabalho

da véspera e dizer: afinal isto está a tomar este caminho...

Esses momentos são muito gratificantes. Quando uma pessoa entra, uns dias depois, por exemplo, olha e vê a obra de uma maneira completamente diferente. Acontece o mesmo no nosso quotidiano.

Passamos todos os dias na rua, e de repente, há um dia que vemos lá uma coisa que nunca tínhamos visto. É esse tipo de revelaçõezinhas que eu tento transportar para a minha escultura. Uma pessoa olha para uma coisa, está lá o que já tinha visto, mas vê-a de uma maneira diferente, num sentido que muitas vezes não sabe o que é. E tenta esclarecer,

através do trabalho.

A aventura é partir.. O trabalho é um desconhecido que tu vais descobrir...

Sim. As peças, as esculturas ou os desenhos são, em geral, respostas a perguntas que depois vão aparecer, mais tarde.

Mais tarde, como?

Quando estou a trabalhar, não estou a tentar responder a nada de concreto. Estou a fazer uma série de acções que tenho que fazer, uma coisa muito pragmática, muito prosaica, cortar madeira, pôr, tirar... e funciona quase como um "statement", uma declaração. Pronto, está feito. E depois isso vai provocar, originar uma espécie de pergunta ao contrário. Começa por haver a resposta e depois é que as perguntas surgem. Qual é a pergunta que eu vou dar a esta resposta? Portanto, é isso que leva ao que vem a seguir e cria o processo contínuo de trabalho.

É uma forma de pensamento.

Sim, acho que sim. A escultura é uma maneira de pensar com as mãos, mais do que qualquer outra coisa.

Há uma correspondência entre o que o artista faz, o teu olhar, e o olhar de quem vê a obra de arte? Ou ficas surpreendido com o que os outros dizem e escrevem sobre ti?

Às vezes, fico surpreendido.

Porque não estás de acordo ou porque falam de componentes que não viste?

As duas coisas. Às vezes quando é bom, quando vêem o que eu não vi, fico agradavelmente surpreendido e isso pode alterar a maneira como eu vejo o meu próprio trabalho... Outras vezes, dizem coisas com que eu não estou nada de acordo... mas em princípio, acho que as pessoas são livres de fazerem a leitura que quiserem...

Acho que as esculturas funcionam como mediadoras. Entre o meu olhar e o olhar dos espectadores.

De alguma forma, o espectador ao ver, ao estar com a peça, recria o processo de a fazer.

Abandonaste a cumplicidade da pintura como tema, que era uma intervenção formal de teor ortogonal, geométrico, para uma procura de pistas mais orgânicas.

Como é que foi?

Foi uma passagem gradual, nos finais dos anos 80, por razões várias e de vária ordem. Primeira e principal, penso eu: uma certa vontade de mudança e de alargamento do vocabulário utilizado, até então. Tentei sair das formas estritamente ortogonais. Comecei a ter consciência clara que estava a utilizar linguagens pré-existentes e a reutilizá-las, como, por exemplo, linguagens do construtivismo, do minimalismo. Quis alargar mais o campo das linguagens possíveis e daí, a introdução da modelação em barro, dos bronzes, de outras maneiras de fazer formas tridimensionais. Por outro lado, também, estava a tornar-se excessivamente constrangedora a recepção que o meu trabalho tinha, junto da crítica, dos espectadores. Relacionavam-no sempre com a questão da pintura, as pessoas associavam sempre o meu trabalho a isso... O que começou por ser uma necessidade e que tinha motivos muito profundos para existir, na minha evolução, estava a tornar-se um estilo, uma maneira de trabalhar.

Repetitivo e desinteressante. Comecei a perceber que funcionava um pouco como uma justificação, ou seja, eu não me dava a mim mesmo a liberdade de fazer outras coisas, porque achava que tinha que ter a sanção de um quadro pré-existente ou de um autor pré-existente. Era limitador e, pouco a pouco, fui abandonando isso. Foi uma questão de crescimento dentro do meu trabalho: sentir a autonomia e a confiança para fazer o que me apetecesse, sem a sanção de modelos pré-existentes. Poder ser mais intuitivo e mais livre.

Intencionalmente, os títulos desaparecem nessa altura?

Sim, desde que comecei a fazer esculturas com este processo de acumulação de extractos. Voluntariamente, tive vontade de cortar com a importância que os títulos tinham anteriormente.

Hoje, o que é ser artista, que sentido é que isso tem? Tu falas do prazer das formas, do prazer de trabalhar, da surpresa. Há alguma outra coisa, para além disso?

Eu acho que sim. Até certo ponto o trabalho de artista é exemplar, no sentido em que é inútil, não tem função imediata e, portanto, pode ser entendido como paradigma de outro trabalho. Isto é . digamos, o ponto de vista utópico. Se é que ainda é possível ter uma visão utopista da arte. O trabalho artístico é uma espécie de modelo do que poderia ser o trabalho ideal. De modelo de um trabalho que tem a sua própria justificação, que se auto-justifica.

Mas no entanto, hoje, mais do que nunca, o artista parece um corredor de fundo, preocupado com o seu marketing.

Eu acho que, neste final de século, há muito claramente uma sensação de industrialização. Isto é uma indústria cultural como outra qualquer, como a indústria da música pop, por exemplo. É uma indústria que funciona com as suas regras, com os seus mecanismos de justificação e de credibilização, onde há eleitos pelo mercado. Uns vendem mais do que outros, outros vendem melhor a sua própria imagem, para entrar melhor em determinados circuitos.

Isso incomoda-te?

Não, não incomoda. O que eu acho é que são coisas diferentes: a indústria da arte não é igual à arte.

Há artistas que eu considero, que estão nesse meio artístico e funcionam muito bem, e há outros, igualmente bons, cujo trabalho não entra nesses circuitos.

A nossa conversa teria que acabar... À maneira de síntese, vem-me à lembrança a melhor descrição que já li sobre ele . "Rui Sanches é um escultor difícil porque todas as esquinas das suas peças nos reservam surpresas, porque é contraditório sob uma aparência de enorme coerência. É um formalista franciscano, um racionalista que opera por sensações, um construtivista Orgânico" - Delfim Sardo dixit.

Eu acrescento: - Rui Sanches, uma tranquilidade subitamente interrompida por um corte de serra...

Maria Nobre Franco
Março 2000