

Por entre os livros científicos em que meto o nariz à procura de estímulos para a imaginação, li recentemente que os modelos do processo de formação dos seres vivos são "por um lado, o cristal (imagem de invariabilidade e de regularidade de estruturas específicas) e, por outro, a chama (imagem de constância numa forma global exterior, apesar da incessante agitação interna)".

Italo Calvino (1)

Quando contemplamos as actuais esculturas de Rui Sanches não é invulgar apreender uma espécie de sensação de tremura que parece ser gerada do interior das obras, como se estas sofressem directamente no seu coração os efeitos giratórios da terra, ou como se os contornos formais carecessem da segurança da sua duração no estado em que estão. Indiciando, por sua vez, metamorfoses que nenhum tipo de vida existente pode esquivar. No entanto, estas formações de madeira recortada são resistentes à mudança e à deterioração e a impressão dinâmica que emana delas deve-se fundamentalmente à sua constituição: as múltiplas camadas de tábuas contraplacadas e sobrepostas que dão origem às figuras vão-se desenhando uma a uma, a partir da ideia global prévia, com o predomínio da linha curva, das sinuosidades, muitas vezes cambiantes, dum estrato para outro, se bem que o bloco escultórico final, o todo da figura resultante, contenha em muitas ocasiões um carácter composto em que a presença geométrica rectilínea se integra de alguma maneira no volume definitivo.

Por tudo isto, pensamos que, em traços largos, a obra tridimensional que Rui Sanches tem realizado desde aproximadamente 1992, se debate de propósito entre a invariabilidade e a regularidade do cristal - matéria que é também intercalada com frequência nas peças de madeira, introduzindo um contraponto transparente, de corte limpo e direito, à opacidade e à organização ondulada das pranchas de madeira - e a contínua agitação interna da chama. Por outras palavras, neste momento, trata-se numa obra que alia, que põe em estreito diálogo os conceitos de permanência e estatismo com a noção de presença dinâmica ameaçada por transformações, sobretudo paulatinas, como acontece no corpo humano ou na face da terra.

Assim, ao programa totalmente definido juntar-se-ia o aleatório, o não previsto, e até o surpreendente em relação aos cálculos iniciais do artista no momento em que inicia a sua obra. Rui Sanches parte de pequenas maquetas de argila elaboradas com as suas próprias mãos, feitas à medida das suas mãos. O tacto vai deixando no barro as suas marcas, as suas sinuosidades de impressão orgânica. Aqui, nestes primeiros passos para o projecto da escultura, que a seguir será desenvolvida em maiores dimensões, não intervém ainda a disciplina numa geometria. A matéria utilizada no começo é mole e o seu tratamento torna-se mais sensorial do que programado pelo cérebro. A mão, através de pressões, vai imprimindo concavidades e convexidades na massa, formas ambíguas que fazem lembrar uma montanha, um torso ou um elemento volumoso como os que encontramos na superfície da terra. Nesta fase inicial do trabalho, a chama revela-se com muito mais força do que o cristal, ainda praticamente imperceptível.

Depois da fase da modelação, entra em jogo o trabalho com a madeira que dará forma definitiva às obras. O esculto-já esboçou o projecto na maqueta de argila, mas os requisitos do novo material e da escala desejada serão as causas principais de muitas das modificações que ocorrerão na obra em relação ao ponto de partida. Segundo as palavras GO próprio Sanches, "começa então um processo muito lento de construção da escultura, literalmente por camadas, de baixo **para** cima. Cada prancha de madeira é desenhada e recortada com uma serra. A seguir, coloca-se uma em cima de outra. A que já foi desenhada serve de matriz e, depois, o desenho é ligeiramente alterado com o fim de sobrepor uma tábua a **outra**. Portanto, executa-se uma série de desenhos. Estas esculturas mais recentes privilegiam a surpresa provocada pelas **diferenças**, às vezes grandes, que existem entre os vários perfis, entre os vários

aspectos da obra" (2).

A escultura ergue-se tal como se constrói uma casa feita de tijolos, passo a passo, mas somente por um dos lados - e **mesmo** assim, nem sempre - seguindo o traçado regular próprio da arquitectura. Porque o que aqui é construído são **obras** com um volume aparentemente grande, se bem que, em parte, tenham sido esvaziadas no seu interior para diminuir o seu peso total.

Trata-se de imagens que, tendo um resultado frequentemente ambíguo, impreciso, têm muito a ver com **a própria** história da escultura, ao contrário do que acontecia no período anterior do artista, marcado por um discurso que **partia** em alguns momentos de problemas da história da pintura - especialmente no que diz respeito à composição e **forma** - para os conduzir para outro território, dominado pela abstracção geométrica dos diversos elementos escultóricos contemporâneos relacionados com o espaço.

Com efeito, ao longo da última década, Rui Sanches tem tido a tendência de condensar a sua proposta construtivo-**espacial** no desenvolvimento prioritário da unidade plural em detrimento da multiplicidade unitária. A construção dos blocos actuais serve-se, como já referimos, de camadas sobrepostas, mas já não costuma ocorrer essa exibição de corpos **geométricos** de diferente carácter no espaço. Por sua vez, o cenário emudece enquanto recebe ecos novos, perante a **rotundidade** desses volumes que, nas suas vibrações formais e ópticas, nos convidam a contorná-los completamente na **sua dinâmica** e nas suas diferentes perspectivas a partir dum único centro. Trata-se de paisagens prestes a transbordar que **tanto** remetem para o corpo como para a natureza propriamente dita. Neste sentido, o paisagista francês Michel Corajoud **observou** que "numa paisagem, a unidade das partes, a sua forma, é menos importante que o seu transbordar; não há **contornos** independentes, cada superfície oscila e organiza-se de tal forma que se abre essencialmente para fora. **As «coisas»** da paisagem têm uma presença para além da sua superfície, e esta particular emanação opõe-se a qualquer **discriminação** verdadeira." (3). É verdade que esta afirmação, tal e qual, seria impensável sem o desenvolvimento da actual **teoria da** percepção.

Já Rodin soube ver que a carne não termina na pele, mas possui um poder de irradiação válido também em relação à **carne do** mundo. Uma irradiação que faz periclitar da mesma maneira os perfis próprios e os que pertencem a outras **coisas**. **Por** seu turno, Rui Sanches realçou a importância que tem para ele a noção do transitório, do que é susceptível de **passar** dum estado para outro, dum lado para outro. No seu caso, salienta-se até a ideia da precariedade, se bem que **acabe** por aflorar a imagem regular do cristal de Calvino que anteriormente utilizávamos. "No meu trabalho, sobretudo ao **longo dos** anos oitenta, interessou-me que a composição mantivesse um certo carácter transitório. Mesmo nas peças mais **recentes, as** várias camadas de contraplacado podem (virtualmente, pelo menos) deslizar umas sobre as outras, alterando **a sua forma** global" (4). A impressão de movimento, de mudança, é algo que, também, está presente no conjunto da obra de Sanches a partir do seu interesse inicial pelo Construtivismo russo. Malevitch reconhecia as dívidas do movimento **construtivo** em relação ao Cubismo, afirmando que "na armação da construção cubista, o cubismo não se limita ao estático, **introduz** também a sensação dinâmica" (5), mesmo no tratamento da forma, que nasce inchada de explosividade e de **qualidade** corpórea. **Há uma** obra executada por Rui Sanches em 1984 e que tem por título Et In Arcádia ego, que ilustra muito bem estes **últimos** aspectos. Nela, desenvolve-se uma composição tridimensional no espaço contemporâneo da escultura - o chão, **o próprio** espaço onde se mexe o espectador - mediante uma série irregular de elementos de madeira entre os quais **predominam** as tábuas e as ripas ordenadas numa dinâmica em que o equilíbrio parece estar ameaçado. O artista foge do **estático e**, já na altura em que as suas obras atingiam alguma notoriedade no meio da arte, a noção do contingente, do que é e, simultaneamente, pode deixar de ser para se converter noutra coisa, estava muito enraizada nele. Acontece o **mesmo no** trabalho denominado A/pheus, de 1985, afastado da parede como suporte parcial, ao contrário do que acabámos de mencionar. Aqui a sensação de equilíbrio instável, de provisório no espaço, é muito acentuada: a obra surge--nos quase como uma aparição instantânea, tal é a impressão temporal que desta emana. Os vários elementos estruturais que a compõem só formam linhas rectas - que predominam também na longa peça tubular preta - e superfícies completamente regulares, e a ênfase oblíqua do conjunto abre-se em todas as direcções. Estas obras falamos directamente sobre o acaso, se bem que muito pouco se tenha deixado ao acaso na sua construção. São esculturas que exibem claramente o processo, tema importantíssimo em grande parte da escultura do Ocidente, principalmente desde os anos sessenta.

E o processo continua a manifestar-se nas esculturas actuais de Rui Sanches, mas os problemas da composição a partir de formas de natureza diferente têm ficado para trás, bem como se têm dissipado as preocupações com a perspectiva de origem pictórica. O facto de revelar o que sucede no processo de execução da obra implica uma atitude extraordinariamente humana da parte do artista, que desmistifica o velho status atribuído à obra de arte, segundo o qual esta deve manter-se à margem dos vaivéns e das dúvidas próprias da existência humana. Este tipo de escultura firma-se mais na interrogação do que na afirmação, na concepção da arte como uma via de conhecimento progressivo que não exclui os obstáculos, os encontros fortuitos e até os enigmas jamais resolvidos.

Actualmente, não é estranho entender a arte como uma actividade de carácter empírico, estreitamente ligada à experiência do criador, que frequentemente põe de lado, por não os considerar válidos, os conhecimentos a priori. A escultura de Rkhard Serra é um bom exemplo quando se fala sobre isto. "Dum ponto de vista empírico, os trabalhos de Serra desvalorizam a solidez do conhecimento a priori. Tal como este afirma que o que é idêntico é idêntico, a percepção sensorial demonstra que o que se entende como idêntico manifesta-se como diferente de acordo com a situação, uma vez que o seu significado não provém de si mesmo, mas sim das relações a que é submetido" (6). Assim é. O mundo é formado por uma rede gigantesca de relações e compete em grande medida ao artista da nossa era. especialmente ao escultor contemporâneo, mergulhar no enigma das relações espaciais e nas dependências que se estabelecem no campo visual que temos à nossa volta. Trata-se dum ponto de partida de maior interesse e necessidade do que a elaboração de objectos supostamente autosuficientes, como se estes últimos fossem impermeáveis ao contexto, constituído também por outros objectos, e não incidissem sobre eles os aspectos, sempre complexos, relacionados com o espaço e o tempo.

Se na obra de metal de Serra, o peso constitui um valor prioritário - o próprio artista escreveu sobre isso -, também no que diz respeito à relação de equilíbrios, no trabalho tridimensional de Rui Sanches, pelo contrário, tendo como material dominante a madeira à vista - que adquire em pranchas depois de terem passado por um processo de manipulação industrial - os problemas derivados das forças de gravitação não incidem no peso como ponto primordial. Anteriormente, porque os elementos que constituíam a obra eram múltiplos e, quando formavam volumes, eram ocios; agora, devido à sensação de massa e ao volume das imagens compactas, a obra fica logo aligeirada, uma vez que o talhar ou corte a partir duma só peça, dum tronco, não existe. E, se bem que os resultados das obras do último período sejam totalmente escultóricos, o processo de execução das mesmas - as tábuas desenhadas e recortadas uma a uma - entra em correspondência com o trabalho da pintura rápida. Basta, para confirmar o que afirmamos, ver os seus desenhos em papel, a carvão, tinta ou guache, que costumam além disso servir-se da colagem. Não obstante, quando falamos de pintura, referimo-nos a uma actividade - a do desenho - realizada no imediato, quase de forma automática, e não àquilo que a reflexão sobre a pintura implica, aos ensaios sobre a perspectiva ou a composição que tanto interessavam Sanches nos anos que precederam esta etapa. A matéria de grande parte da escultura contemporânea não quer distanciar-se, no fundo, da matéria do tempo, a mesma de que são feitos os seres vivos. "Porque, submetidos ao tempo, também nós somos feitos da sua matéria. Penetrada no corpo que sustém a natureza comum, a nossa individualidade é feita de múltiplos elementos. Não só do tempo em que sucessivamente, latejo a latejo, existimos, mas também do espaço onde, como corpo, habitamos."(7). E se bem que os artistas costumem trabalhar com materiais mais resistentes aos efeitos desgastantes do tempo do que os do corpo humano - como é o caso de Rui Sanches. o sentimento da temporalidade pode muito bem ser transferido para a obra tridimensional através de bastantes meios. A partir do âmbito das formas, o Barroco já o comprovou há muito tempo ao tentar franquear as fronteiras entre a obra de arte e o mundo real, com tudo o que isso implicou, também, na redefinição da noção de espaço na arte.

Foi neste sentido que mais atrás salientámos o destaque que o equilíbrio - muito mais do que o peso - ganha nas obras dos anos oitenta, realizadas por Sanches. Obras que se abrem à dimensão espacial exibindo um conjunto de encontros marcados pela aparente fragilidade do seu diálogo, pela impressão de que, a qualquer momento, alguma coisa poderia ser alterada na sua disposição. Em relação às obras produzidas nos últimos anos, as vibrações radicais que denotam continuam a insistir, agora pela sua presença compacta, nos fenómenos espaciais e temporais como causadores da ambiguidade da percepção e da alterabilidade dos seres e das coisas do mundo. Como salienta Maria Filomena Molder a propósito dos trabalhos recentes, "as

forças são impulsos que estão por realizar, impõem-se, fazem ondular, levam a madeira a converter-se em fluido, em pele, em terra, a mexer." (8).

Desta forma, pelo menos, o pensamento de um espectador atento é capaz de fluir, facto que pressupõe um grande êxito da parte do escultor, que consegue resultados de notável abertura a partir dum processo minucioso sobre o qual se disse, e não sem razão, que alberga relações com o meio arquitectónico, mas tendo em consideração que à premeditação se alia sem contradição o impulso fortuito, e ao cristal a chama.

Notas:

(1) Italo CALVINO, Seis propuestos para el próximo milénio, Ed. Siruela, Madrid, 1989, pág. 85.

(2) Rui SANCHES a Maria Nobre FRANCO, "Conversa com Rui Sanches" Rui Sanches, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2000, pág. 34.

(3) Michel CORAJOURD, "Lê paysage c'est 1'endroit ou lê ciei et laterre se touchent", A.A.VV, Mort du paysage?, Ed. Champ Vallon, Seyssel, 1982, pág.39.

(4) Rui SANCHES, Um Olhar sobre a Colecção Berardo, Sintra Museu de Arte Moderna, Sintra, 2000, pág. 6.

(5) Kasimir MALEVITCH, B nuevo realismo plástico, Alberto Corazón Ed., Madrid, 1975, pág. 90.

(6) **Stefen** GERMER, "El trabajo de los sentidos: Reflexiones sobre Richard Serra", in Richard Serra, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1992. pág. 54.

(7) Emílio LLEDÓ, B curso dei t/empo, Ed. Crítica, Barcelona, 1992, pág. 190.

(8) Mana Filomena MOLDER, "O geómetra ameaçado: a passagem do espelho ao contacto", Rui Sanches, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2000, pp. 14 e seg.

Tradução de Clara Vitorino