

Rui Sanches

—

Nada é Imutável

09.10 \ 2014
31.01 \ 2015

Rui Sanches

Nada é Imutável

— PT —

09.10 \¹⁴ — 31.01 \¹⁵

De um modo geral, e como primeira abordagem ao trabalho escultórico que Rui Sanches tem vindo a desenvolver nos últimos trinta anos, apontaríamos de imediato a forma como, em cada uma das suas obras, o artista põe em diálogo os diversos elementos que constrói utilizando principalmente madeira com tratamento industrial, como placas de aglomerado e contraplacado. As últimas, compostas por finas folhas coladas umas às outras, tornar-se-ão no material prioritário das suas propostas tridimensionais. Isto não quer dizer que descarte a introdução de outros componentes diversos, como o vidro transparente, o bronze, o ferro, os espelhos, certos objetos preexistentes, e também substâncias tradicionalmente ligadas ao exercício da pintura e, por vezes, a modelagem. É sabido que Sanches iniciou a sua carreira artística no campo da pintura, uma pintura com propensão para o abstrato e para o espacial que o confrontou com a terceira dimensão. Tendo também interesse por problemas do domínio da perspectiva, o artista dará um passo definitivo em direção à escultura. Sanches declarou em várias ocasiões que as suas maiores peças em placas de contraplacado sobrepostas — realizadas durante o seu segundo período como escultor — foram feitas a partir de pequenos modelos em barro elaborados com as suas próprias mãos, sem cair na mimese naturalista.

É importante notar que, durante muito tempo, o artista escolheu como fonte principal de inspiração determinadas obras pictóricas de mestres do classicismo e do barroco, assim como alguns assuntos mitológicos e lendários, conduzindo a figuração e a narratividade nelas contidas na direção de uma abstração onde entra em cena um discurso espacial mudo de histórias, sem um rosto concreto, um discurso que dá ênfase a uma nova sintaxe dos elementos estruturais deixando à margem o plano convencional do significado. Arnheim assinalou (em *El pensamiento visual*) que “tradicionalmente, a abstração é um afastamento da experiência direta” o que, na arte, e seguindo o que foi dito por Worringer, suporia uma expressão de alienação face à realidade exterior. O que interessa a Sanches não é implicar-se em metalinguagens diretas, mas criar espaços complexos e dinâmicos, mesmo deslocados,

levantando questões e lançando diálogos a partir de uma geometria na qual, passo a passo, combina formas e volumes regulares com irregulares, próprios da natureza. Isto sucede nesses corpos de contraplacado, que começam a aparecer no início da década de noventa, cujas múltiplas camadas, nas suas variações, foram sendo colocadas umas em cima das outras num desenvolvimento construtivo do qual também fazia parte o desenho sobre a matéria, antes do recorte das formas. É um trabalho baseado no fragmento e na ideia de abertura, de mudança, e mesmo na possibilidade de metamorfose. É uma escultura que, pela sua ambiguidade e arranjo espacial, serve de estímulo ao pensamento do espectador ativo, ao qual, aliás, não se ocultam os passos seguidos num processo lento que envolve totalmente um artífice que não costuma ter tudo planeado de antemão, dando voz aos encontros conceptuais que possam surgir durante o ato de fazer, durante o processo de construção da obra.

A Fundação Leal Rios, que organiza a exposição de Rui Sanches à qual dedicamos estas linhas, alberga, na sua coleção, alguns desses corpos de contraplacado sumidos numa espécie de inflexão rotatória que coloca a ênfase na complexidade do facto percetivo em geral, afastando-se de qualquer ideia que corresponda a completude ou a imutabilidade. São corpos que sugerem uma dinâmica temporal que afeta tudo, corpos que se nivelam com os acidentes da paisagem, sempre sujeita a transformações. As formas tendencialmente orgânicas, de propensão curvilínea e irregular, podem entrar em diálogo estreito com volumes geométricos com perfis retos e regulares, como ocorre na obra *sem título de 2002* — que também pertence à Fundação mencionada — feita em contraplacado de tola e barras de ferro que apresenta, na sua parte superior, um cubo parcialmente escavado e de forma irregular, revelando uma cabeça humana desprovida de feições diferenciadoras, que emerge subtilmente das entranhas da própria figura geométrica para formar uma unidade inseparável com ela. Muito antes da data que viu surgir esta obra, onde as sombras projetadas no seu interior adquirem relevância, Rui Sanches produziu uma escultura de parede de menores dimensões, *S. João Baptista* (1989). Neste caso, a figura, em bronze pintado de branco, que corresponde à cabeça decapitada do santo carece de qualquer traço humano e oferece-se ao nosso olhar como pura abstração.

Isto leva-nos a pensar nas cabeças deitadas de Brâncuși, dormentes e cegas ao exterior. São formas ovaladas, fragmentos corporais sujeitos a um processo de experimentação a partir da ideia do artista, que também soube pôr várias peças separadas em diálogo para formar uma obra única, o que então chamava de *groupe mobile*. Brâncuși explora o fragmento até ao ponto no qual a estrutura de filiação romboidal que, repetida em adições verticais, compõe a sua coluna

infinita, apareça antes entre os elementos que substituem a base na sua escultura, fazendo com que esta arranque diretamente do solo, do espaço do homem e do espectador. Mas não nos queremos esquecer aqui de Rodin, um artista em parte mal compreendido durante muito tempo e também reivindicado por Rui Sanches. Rodin trabalhava primeiro com modelos em argila, e depois delegava nos seus assistentes o trabalho de esculpir o mármore. Essa marca inicial e profunda das mãos do criador sobre a matéria branda, esse contacto cálido e direto, contribuiu para que a versão definitiva, marmórea, transportasse a impressão de que a figura que emerge parcialmente do bloco de pedra faça parte dele de tal modo que, mesmo que quisesse, não poderia tornar-se independente dele, seria absorvida pela matéria em estado bruto, como é observado por outras palavras John Berger (em *Selected Essays*). Assim, é uma sensação semelhante a esta última, mas sem intencionalidade de singularização, que se desprende da cabeça com rasgos humanos contida no cubo de Rui Sanches. Esse rosto anónimo e circunspeto, inserido nas entranhas do poliedro, traz tensões de vários tipos para a regularidade geométrica e, num plano simbólico, sugere inúmeras associações, incluindo temporais, que é melhor deixar abertas ao entendimento do espectador. Aqui, a geometria humaniza-se, enquanto a mente que é simbolizada responde a uma complexa rede de estruturas. Essa cabeça, que surge a partir de um desenho de Sanches, tem um carácter genérico e dará lugar a uma série que, iniciada em 1992, continua em aberto. Por vezes, uma destas faces demonstra a sua duplicidade na produção de dois rostos idênticos, com um quebrando a escala de outro, maior. Isto sucede, por exemplo, na segunda versão de *Janus*, o bicéfalo deus romano.

O geométrico e o orgânico também andam lado a lado noutra obra de 2002 da coleção Leal Rios. Referimo-nos à escultura *sem título*, em contraplacado de mogno, que mede mais de dois metros de altura, apresentando uma base quadrangular que, no seu alçado, oferece irregularidades e desvios do volume regular, sugerindo imagens relacionadas com a natureza. Uma penetração irregular no interior do corpo para mostrar os seus acidentes, os efeitos do tempo, o movimento sugerido pelas concavidades. A escala humana da obra é semelhante a outro trabalho do mesmo ano, também presente na mesma coleção. Neste último caso a tendência para a verticalidade é muito evidenciada na estratificação das tábuas de contraplacado que se recortam em sinuosidade total desde o solo para formar uma espécie de monólito natural, como se resultasse de séculos de erosão, ou então de ritmos abstratos e estilizados de um corpo em contínua transformação. A geometria regular é agora ausente, mas continua a haver uma ordenação precisa na conjunção destas variações volumétricas e formais materializadas num único objeto escultórico vertical que traz consigo

a marca do transformável. É o processo de trabalho que vai configurando os perfis destas obras, a própria construção a partir de uma ideia básica.

Assinalamos como, para Rui Sanches, por vezes o desenho pode ser o ponto de partida para o aparecimento de uma escultura, ainda que isto nem sempre suceda. Outras vezes o desenho vem depois dela, ou manifes-ta-se independente do trabalho tridimensional. João Pinharanda escreveu não há muito tempo que, no trabalho de Sanches, a coincidência entre ambos os exercícios se produz de forma especial durante as décadas de 1980 e 1990. E acrescenta: “Depois assistimos a uma mais efetiva autonomia entre disciplinas, permitida pela adoção, em cada uma delas, de estratégias de grande liberdade no que diz respeito às formas, temas e materiais.” (em *Rui Sanches. Dentro do Desenho*). As séries de desenhos do artista, vistas em conjunto, enfatizam o desenvolvimento das formas no espaço. Possuem geralmente uma tônica espacial que implica também uma tônica temporal, uma evolução (e até dissolução), tal como sucede com a sua escultura. Neste sentido, a linguagem bidimensional desenvolvida diretamente em papel complementa o trabalho em três dimensões, este último de execução muito mais lenta e obrigado a responder a diferentes requisitos, nem que seja apenas pela sua presença corpórea real.

texto \ Aurora García
Outubro 2014

×

Rui Sanches

Nothing is Immutable

— PT —

09.10 \¹⁴ — 31.01 \¹⁵

In general terms, and as a first approach to the sculptural work being developed by Rui Sanches in the last thirty years, we highlight how (and in all his works) the artist creates a dialogue between the various elements he builds using mostly manufactured wood, such as particleboards or plywood panels. The latter, made from thin sheets of wood veneer glued to each other, will become the main material used in his three-dimensional constructs. This does not mean that he discards the use of other materials, such as transparent glass, bronze, iron, mirrors, certain preexisting objects, and substances traditionally associated with the practice of painting and, sometimes, modeling. It is known that Sanches started his career as a painter, creating pieces with a tendency to the abstract and the spatial, something that confronted him with the third dimension. Being also interested in the issues revolving around perspective, the artist would later give a definitive step towards sculpture. Sanches has stated on several occasions that his biggest plywood works were based on small clay pieces he modeled with his own hands, avoiding the naturalistic mimesis.

It is important to note that, for a long time, the artist chose as a main source of inspiration certain pictorial works by classical and baroque masters, as well as some legendary and mythological subjects, converting the figurativeness and narratives contained in them into an abstraction where a spatial discourse, devoid of stories and without a concrete face, comes into play. It is a discourse that gives emphasis to a new syntax of the structural elements, putting aside the conventional plane of meaning. In his book, *Visual Thinking*, Arnheim states that “traditionally, abstraction is a withdrawal from direct experience” what, in art, and following Worringer’s ideas, would suppose an expression of alienation in relation to external reality. Sanches is not interested in working with direct metalanguages, but in creating complex, dynamic (or even displaced) spaces, raising questions and establishing dialogues based on a geometry in which, step by step, he combines regular shapes and volumes with irregular ones, closer to nature. This happens in the plywood structures he starts producing in the early

1990’s, whose multiple layers, in their variations, were placed on top of each other in a constructive process that included the act of drawing on the matter itself, before the shapes were cut off. It is a work based on the fragment and on the idea of openness, of change, and even on a possibility of metamorphosis. It is a sculpture that, because of its ambiguity and spatial disposition, can function as a stimulus to the active spectator, to whom are revealed all the steps of a slow process that fully involves a craftsman who doesn’t usually plan everything beforehand, but instead is open to the conceptual encounters that may happen during the act of doing, during the construction of the work.

The Leal Rios Foundation, who produces the exhibition to which we dedicate these lines, has in its collection some of these plywood bodies, shrouded in a kind of rotary inflection that emphasizes the complexity of the perceptual fact in general, moving away from any idea that could correspond to completeness or immutability. These are bodies that suggest a temporal dynamic that affects all, bodies that level with the accidents of the landscape, always subject to change. These seemingly organic shapes, with their propensity for the curvilinear and the irregular, establish intimate dialogues with regular and rectilinear volumes. This happens in his piece *untitled, 2002*—which also belongs to the aforementioned Foundation—made from agba plywood and iron bars, presenting a partially and irregularly excavated cube on its upper part, and revealing an indeterminate human head, subtly emerging from the entrails of the geometric figure to form an integral unit with it. Long before this work had seen the light of day, and the shadows projected into its interior had acquired their relevance, Rui Sanches produced *S. João Baptista* (1989), a smaller scaled wall sculpture. In this case, the white painted bronze figure, corresponding to the saint’s head, lacks any human trait and presents itself to us as pure abstraction.

We recall Brâncuși’s heads, lying dormant and blind to the outside. They are oval shapes, body fragments subjected to a process of experimentation, and based on the idea of an artist who established dialogues between separate pieces in order to create an integral work, something he then called *groupe mobile*. Brâncuși explores the fragment to the point where the rhomboidal structure—that, repeated in vertical additions, composes his infinite column—appears among the elements that replace the base of his sculpture, allowing it to erupt directly from the ground, from the space of the spectator. We also should not forget Rodin, an artist who was partly misunderstood for a long time, and whose heritage is also claimed by Rui Sanches. Rodin first worked his pieces as clay models, and then delegated the work of carving the marble to his assistants. This initial and profound imprint of the

artist's hand on a soft matter, this warm and direct contact, is an essential contribute to the feeling that the final marble piece is an integral part of the stone block from which it emerges. As John Berger noted (in *Selected Essays*), even if we wanted to, it could never free itself from it; it would be absorbed by the raw matter. A similar feeling arises from this undefined human head lodged in Rui Sanches' cube. This anonymous and silent face, embedded in the entrails of the polyhedron, reveals tensions of diverse natures in the geometric regularity, and, in a symbolic plane, suggests numerous associations, including some temporal associations, that are best left open to interpretation by the viewer. Geometry is humanized, and the symbolized mind responds to a complex network of structures. Having its origins in a drawing made by the artist, this head has a generic character and gave rise to a series that was started in 1992, and is still open. Sometimes, one of these faces shows its duplicity and produces two identical figures, a smaller one that negates the scale of the bigger one. This happens in his second version of *Janus*, the two-headed Roman god.

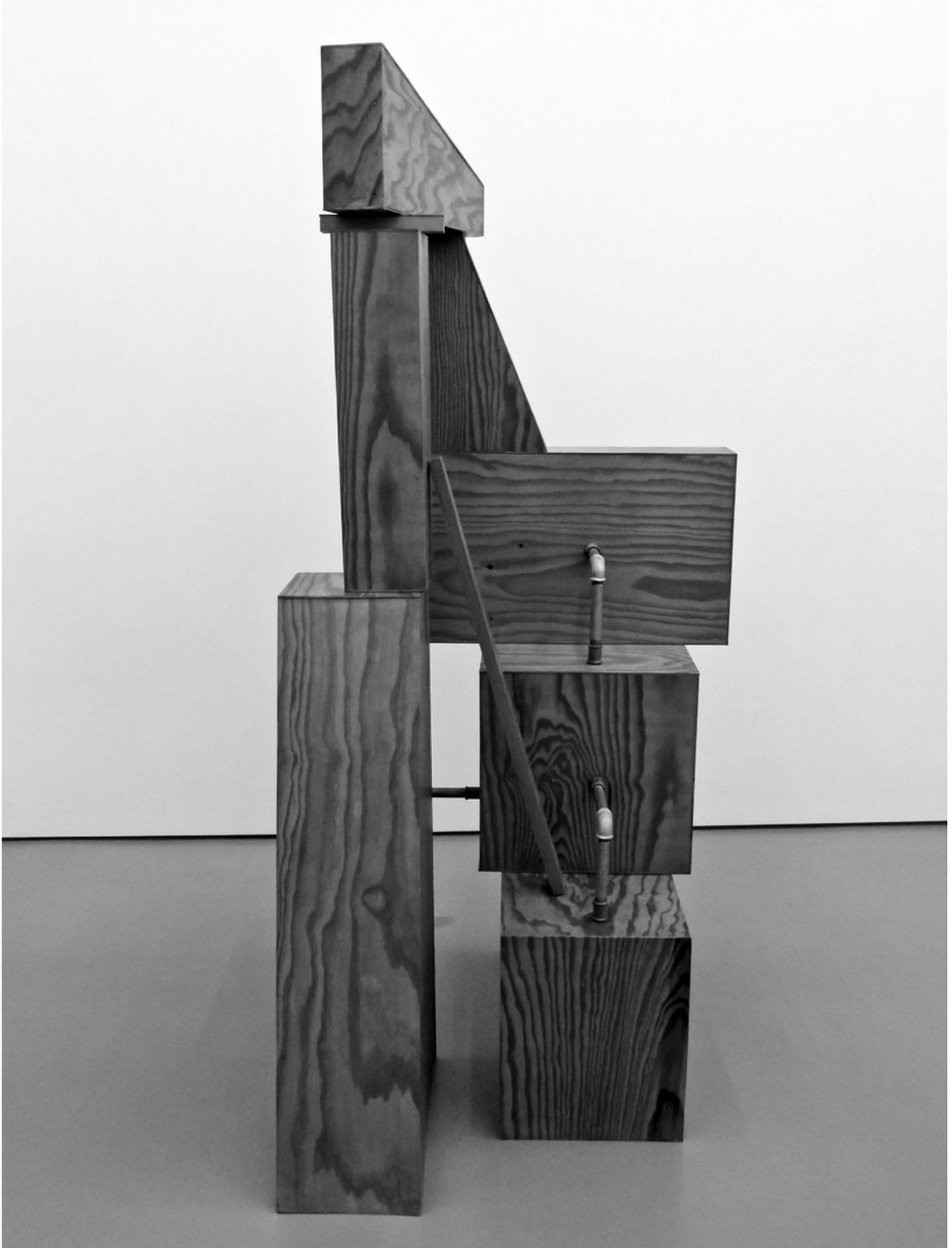
The geometric and the organic go hand in hand in another piece, also dating from 2002, owned by the Leal Rios collection. We refer to the sculpture *untitled*, a piece in mahogany plywood, over two meters tall, which has a quadrangular base with irregularities and deviations from what would be the regular volume, suggesting images related to nature. A strange foray into a body, revealing its imperfections, the accidents of time, the movement suggested by its concavities. The human scale of this work is repeated in another piece produced in the same year, and also in the same collection. In this second case, the propensity to verticality is evident in the stratification of the plywood panels, sinuously cut from the ground to the top of the sculpture, forming a kind of natural monolith, as if the result of centuries of erosion—or the product of the abstract, stylized rhythms of a body in constant transformation. A regular geometry is now absent, but we can still observe a precise order in how these volumetric and formal variations are organized and coalesce into an integral sculptural work, and one that is reminiscent of transformation. Arising from a basic idea, the shape of these pieces is progressively defined by the artist's work process.

We pointed out the fact that, in Rui Sanches' work, drawing can sometimes be the starting point in the process of creating a sculpture. This is not, however, a general rule. Often, drawing is the consequence of a sculpture, or manifests itself independently of the three-dimensional work. Not long ago, João Pinharanda wrote that, in the artist's work, the coincidence between both exercises is especially significant during the 1980's and the 1990's, but he then continues: "After this we

witness a greater autonomy between the disciplines, something which was made possible with the adoption, in each of them, of strategies characterized by a great freedom in what concerns shapes, topics, and materials." (in *Rui Sanches. Dentro do Desenho*) Taken as a whole, Sanches' series of drawings emphasize the development of shapes in space. They generally have a spatial focus that also implies a temporal focus, an evolution (or even dissolution); parallel to what happens in his sculpture. In this sense, the two-dimensional language he develops directly on paper complements his three-dimensional work, which is much slower to produce and responds to different prerequisites, even if only because of its corporeal presence.

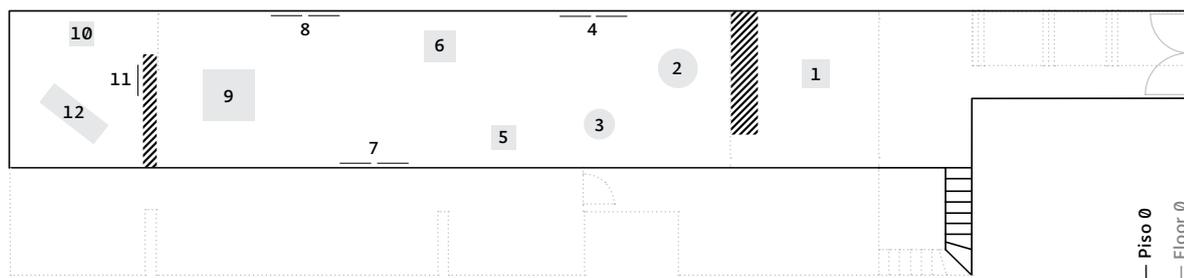
text \ Aurora García
October 2014

X



Fundação Leal Rios

1 \ *O Rei e a Rainha*, 1988, madeira e ferro, 185 x 95 x 90 cm
O Rei e a Rainha, 1988, wood and iron, 185 x 95 x 90 cm



Legendas e notas do artista:

— PT —

1 \ *O Rei e a Rainha*, 1988, madeira e ferro
185 x 95 x 90 cm

Durante os anos 80 foi comum o trabalho sobre a própria tradição artística ocidental (sobretudo pictórica) e a utilização, na composição, de modelos iconográficos preexistentes. Para além de pinturas específicas foram também utilizados como ponto de partida figuras da mitologia ou géneros tradicionais, tais como o retrato, a paisagem ou a natureza-morta. Neste caso trata-se de um duplo retrato, em que a representação de um homem e uma mulher é exemplificada pelo modelo do par “rei e rainha”.

2 \ *Sem Título*, 2002, contraplacado de mogno,
198 x 87 x 116 cm

Um conjunto de esculturas feitas no início do século XXI teve como ponto de partida a esfera. Essa forma geométrica foi deformada, amolgada, torcida e perfurada. Esta peça é já uma variação mais afastada do modelo inicial: a forma esférica foi achatada e torcida num movimento helicoidal. Estas peças, pela vibração da sua superfície e pela tensão da forma, induzem o movimento no corpo do espectador, levando-o a percorrer o espaço e ter consciência da sua posição face ao objecto, enquanto é construída a consciência do espaço envolvente.

3 \ *Sem Título*, 1999, contraplacado de mogno
114 x 95 x 70 cm

Esta peça faz parte do grupo de obras feito depois da minha saída da direcção do CAM/Fundação C. Gulbenkian e do regresso, de forma intensiva, ao trabalho de atelier. Foi mostrada na primeira exposição individual que realizei depois dessa mudança. Feita a partir de uma pequena maquete em barro, esta escultura ganhou forma através de um processo de acumulação de placas de contraplacado de madeira cortadas individualmente e sobrepostas de maneira a criar uma realidade tridimensional.

4 \ *Sem Título*, 2002, grafite sobre papel
116,5 x 86,5 cm

A relação entre as duas e as três dimensões tem estado sempre presente no meu trabalho. As esculturas, a partir de certo momento, foram construídas pela acumulação de camadas de finas placas de madeira, como se tratasse de uma pilha de desenhos. Nestes desenhos esse processo foi invertido: são algumas das placas de madeira da escultura que se encontra junto a eles que serviram de gabarito para desenhar as linhas a grafite que representam, na superfície do papel, uma série de espaços ilusórios.

5 \ *Sem Título*, 2002, contraplacado de tola e ferro,
161,3 x 50 x 50 cm

Nesta peça aparece novamente o motivo da cabeça. Aqui, a relação entre a forma orgânica e a forma geométrica que, como tem sido repetidamente apontado, caracteriza a quase totalidade da minha obra, aparece de forma muito clara e ganha tons de um dramatismo pouco habitual. As características do local para onde foi inicialmente concebida, o claustro do actual Museu Alberto Sampaio, com a forte presença de túmulos e pedras tumulares, foram certamente importantes para dar a esta escultura a proximidade com a escultura funerária que veio a ter.

6 \ *Sem Título*, 2004, contraplacado e tinta
148 x 130 x 122 cm

As várias maneiras possíveis de fazer formas tridimensionais e as características que estas adquirem em função do processo utilizado, é uma questão que tem estado sempre presente no meu percurso como escultor. Esta peça combina uma série de elementos de carácter fragmentário, num conjunto heteróclito, onde por vezes se estabelecem soluções de continuidade entre eles, e noutras existem descontinuidades evidentes, formando um conjunto que propõe uma grande diversidade de associações, que vão da figura ao desenho e deste à paisagem.

7 \ *Sem título*, 2013, tinta da china e acrílico sobre papel, 111 x 81 cm

O tema da cabeça isolada aparece aqui tratado em desenho. Enquanto na sua versão tridimensional as diversas camadas são sobrepostas para configurar a representação da cabeça, nestas variações os estratos

são individualmente desenhados e colocados lado a lado preenchendo a totalidade do suporte. Formam uma espécie de mapa, sugerindo uma outra maneira (invasiva? descritiva?) de aceder a essa realidade que é a cabeça humana.

8 \ Sem título, 2011, carvão, acrílico, esmalte e lápis de cor sobre papel, 86 x 116 cm

A paisagem tem sido um dos géneros que tenho tratado no meu trabalho. O facto de, de algum tempo a esta parte, passar temporadas num ambiente rural, tem levado a que a minha experiência do espaço, da relação entre o espaço arquitectónico e o espaço campestre, se tenha alterado e intensificado. Estes desenhos são já o resultado dessa experiência: o espaço e a sua representação são trabalhados de diversas maneiras, desde a representação perspéctica à topográfica, da sugestão de profundidade à afirmação do plano bidimensional.

9 \ Sem Título, 2002, contraplacado de mogno 210 x 127 x 127 cm

Das peças realizadas neste período esta é certamente a de maiores dimensões. A relação entre a forma geométrica, paralelepípedica, e a forma orgânica, não mecânica, é mais uma vez evidente. Na forma interior a relação com o género paisagem é predominante. A sugestão geológica, de camadas de sedimentos, é muito evidente. No exterior o empilhamento das placas, em vez de ser rigoroso, configurando um sólido geométrico, foi feito de forma aparentemente aleatória, informal, enfatizando o gesto implícito no processo de sobreposição de placas umas sobre as outras. Há um duplo ênfase na temporalidade, na duração.

10 \ Janus II, 2002, contraplacado de tola, espelho e ferro, 143 x 50 x 50 cm

Desde 1992 que a cabeça, como motivo e forma, tem sido uma presença regular no meu trabalho de escultura. Trata-se de uma cabeça genérica, sempre igual, sem características diferenciadoras de género ou de identidade. Existem também variações a nível da escala da representação naquilo que constitui uma série aberta, ainda hoje activa. Neste exemplar são combinadas duas cabeças: uma com a escala de uma cabeça real, que tem dentro outra com metade do tamanho. As cabeças estão por sua vez assentes sobre um espelho que duplica o conjunto e o suspende no espaço.

11 \ A Marat, 1990, tinta da china sobre prova serigráfica, 86,5 x 66 cm

O quadro de J.L. David, "A Morte de Marat", recriado no final do século XX. A cena foi reencenada numa casa de banho (na Casa de Serralves): o corpo de um homem jaz numa banheira, os adereços foram actualizados e o conjunto foi fotografado por alguém que ainda aparece reflectido no espelho. Essa imagem foi impressa serigraficamente de forma a sugerir uma fotografia de imprensa, de baixa qualidade, num número razoável de cópias. As serigrafias serviram de base para uma série de desenhos, onde usando diversos meios e técnicas, é auscultado a relação entre a morte e a sua representação.

12 \ Sem Título, 2002, contraplacado de mogno e ferro, 142 x 218 x 77 cm

Muitas esculturas (e desenhos) têm uma identidade múltipla ou mutável. Conforme o ponto de vista ou a maneira como são olhadas, sugerem géneros diferentes. Esta peça de 2002, que foi inicialmente exposta no Museu Alberto Sampaio em Guimarães (assim como a 10 e a 5), pode sugerir uma natureza morta, uma paisagem ou, atendendo ao contexto onde primeiro foi exposta, um túmulo medieval com uma figura jacente. Estas "leituras" excluem-se umas às outras e exigem grandes mudanças de escala na abordagem que o corpo do espectador faz às peças.

Captions and notes by the artist:

— EN —

1 \ O Rei e a Rainha, 1988, wood and iron 185 x 95 x 90 cm

During the 80s, my work was often focused on the models of the western artistic tradition (especially pictorial), using preexisting iconographic models in my compositions. Often using specific paintings as a starting point, I also used mythological figures or traditional genres, such as portrait, landscape, or still life. In this case I produced a double portrait in which the representation of a man and a woman is exemplified by the model of the "King and Queen" pair.

2 \ Untitled, 2002, mahogany plywood 198 x 87 x 116 cm

A series of sculptures produced in the early 2000's had the sphere as a starting point. This geometric shape was deformed, dented, twisted and perforated. This piece is one of the more distant variations on the original model: the spherical shape was flattened and twisted in a helicoidal motion. Because of the vibration of their surfaces and the tension in their shapes, these pieces induce movement in the viewer's body, driving them to traverse the space and producing an awareness of their position in relation to the object, and of the surrounding space.

3 \ Untitled, 1999, mahogany plywood 114 x 95 x 70 cm

This piece is part of a series of works I produced after leaving the direction of the CAM (Center for Modern Art) / Calouste Gulbenkian Foundation, a period in which I intensively returned to my studio work. It was shown in my first solo exhibition after this change in my life. Made after a small model in clay, this sculpture was shaped through a process of accumulation of individually cut plywood boards that were overlaid with the objective of creating a three-dimensional reality.

4 \ Untitled, 2002, drawing on paper, 100 x 70 cm

The relationship between the two and the three-dimensional has always been present in my work. After a certain moment, sculptures were built by accumulating fine layers of wood, as if they were a pile of drawings. In these two drawings this process was

reversed: some of the wooden boards of the sculpture next to them were used as the template to draw the graphite lines that represent, on the paper's surface, a series of illusory spaces.

5 \ Untitled, 2002, tola plywood and iron
161,3 x 50 x 50 cm

In this piece I used the head motif again. Here, the relationship between the organic and the geometric form—something that has been repeatedly said to characterize almost all my work—is made very visible, acquiring an unusual dramatic nature. The characteristics of the place for which it was originally designed, the cloister of the building now occupied by the Museu Alberto Sampaio, and the heavy presence of tombs and tombstones in that space, were determinant in giving this sculpture its closeness to funerary sculpture.

6 \ Untitled, 2004, tola plywood and paint
148 x 130 x 122 cm

The various possible ways to produce three-dimensional shapes and the characteristics they acquire in function of the process we employ, is a question that has always been present throughout my career as a sculptor. This piece combines a series of elements with a fragmented character; a heteroclite set whose elements can at times establish relations of continuity and, at other times, reveal evident discontinuities, forming a set that proposes a great variety of associations, ranging from figure to drawing, and from drawing to landscape.

7 \ Untitled, 2013, indian ink and acrylic on paper
111 x 81 cm

The theme of the isolated head is addressed here in drawing. While in its three-dimensional version the various layers were overlaid in order to form the representation of the head, in these variations the diverse strata are individually drawn and placed side by side, covering the entire surface. They form a kind of map, and suggest another (invasive? descriptive?) way to access the reality of the human head.

8 \ Untitled, 2011, charcoal, acrylic, enamel and colour pencil on paper, 86 x 116 cm

Landscape has been one of the genres I approach in my work. The fact that in the last years I've spent long periods in a rural environment has changed and intensified my experience of space, and of the relationship between natural and architectural space. These drawings result from this experience: I work space and its representation in different ways, from the perspectival to the topographical representation, from the suggestion of depth to the affirmation of the two-dimensional plane.

9 \ Untitled, 2002, mahogany plywood,
210 x 127 x 127 cm

This is certainly the largest piece I made in this period. The relationship between the geometric, parallelepipedic shape and the organic, non-mechanical shape is evident once again. In the interior shape, the relation to the landscape genre is

predominant. The geological metaphor of sediment layers is unmistakable. On the exterior, the overlaying of the plywood boards, not being rigorous or forming a geometric solid, was made in a seemingly random, informal, way, emphasizing the action implicit in the process of placing the boards on top of each other. There is a double emphasis on temporality, on duration.

10 \ Janus II, 2002, tola plywood, mirror and iron
143 x 50 x 50 cm

The head, both as a motif and shape, has been a regular presence in my sculptural work. It is a nonspecific head, always the same, without any characteristics that could differentiate gender or identity. There are also variations in scale, it is a series that remains open, and in which I'm still working. In this example, I combined two heads: one with the scale of a real head, with a second one inside it, half its size. The heads are placed on a mirror that duplicates the set, suspending it in space.

11 \ A Marat, 1990, indian ink on serigraphic proof,
86,5 x 66 cm

The painting by J.L. David, "The Death of Marat", remade in the end of the twentieth century. The scene was restaged in a bathroom (in the Casa de Serralves): the body of a man lies in a bathtub, the props were updated and the scene was photographed by someone that is visible reflected in the mirror. The resulting image was reproduced in a reasonable number of copies using screen printing to suggest low quality, newspaper photography. The serigraphs were afterwards used as base for a series of drawings in which, using various techniques, I explored the relation between death and its representation.

12 \ Untitled, 2002, mahogany plywood and iron,
142 x 218 x 77 cm

Many sculptures (and drawings) have a multiple or mutable identity. Depending on how they are looked at, they may suggest different genres. Dating from 2002, this work was initially shown at the Museu Alberto Sampaio de Guimarães (as well as the pieces 10 and 5). It can suggest a still life, a landscape, or—if we think about the context it was first shown—a medieval tomb with a recumbent effigy. These "readings" are mutually exclusive and require big changes in scale as the viewer.

Rui Sanches (1954, Lisboa, Portugal)

Estudou no Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, Lisboa, no Goldsmiths' College, Londres (BA 1980) e na Yale University, New Haven (MFA 1982).

Em 1984 expôs pela primeira vez individualmente o seu trabalho na Galeria de Arte Moderna da SNBA e na Galeria Diferença, em Lisboa. Desde então realizou mais de quarenta exposições individuais entre as quais se destacam a exposição retrospectiva no CAM da F. C. Gulbenkian (2001), "MUSEUM" no Museu Nacional de Arte Antiga (2008) e "Dentro do desenho", na Fundação Carmona e Costa (2014) e participou em dezenas de exposições coletivas, em Portugal e no estrangeiro. O seu trabalho está representado nas principais coleções públicas portuguesas e várias coleções internacionais.

Tem diversas obras em espaços públicos, nomeadamente na estação de metro Olaias, Lisboa, em Alcobendas, Espanha, a escultura "Colunata" na Assembleia da República e o monumento a Maria José Nogueira Pinto na Ribeira das Naus, Lisboa.

Foi professor de escultura, desenho e história da arte no Ar.Co e conferencista e artista convidado em diversas instituições universitárias e museológicas, portuguesas e estrangeiras. Atualmente é professor auxiliar convidado no curso de Artes Visuais da Universidade do Algarve.

Em 2008 recebeu o Prémio AICA/Ministério da Cultura.

Rui Sanches (1954, Lisboa, Portugal)

Ar.Co, Centro de Arte e Comunicação Visual, Lisbon; 1980, BA Goldsmiths' College, London; 1982, MFA Yale University, New Haven.

Sanches showed his work individually for the first time in 1984 at the Galeria de Arte Moderna of the SNBA and the Galeria Diferença. Since then he has had over forty solo exhibitions, and a retrospective show at CAM, Gulbenkian Foundation in 2001, the exhibition "MUSEUM" at Museu Nacional de Arte Antiga in 2008 and in 2014 the exhibition "Dentro do desenho" at Fundação Carmona e Costa, in Lisbon. His work has been shown in many group exhibitions in Portugal and internationally. He is represented in the main Portuguese public collections.

He has created sculptures for public spaces such as the metro station Olaias, Lisbon; the city of Alcobendas, Spain; the "Colunata" piece for the Portuguese Parliament; and the monument to Maria José Nogueira Pinto, in Ribeira das Naus.

For many years, Sanches has taught sculpture, drawing, and history of art at Ar.Co. He has been a visiting artist and guest lecturer at many museums and art schools. At present is "professor auxiliar convidado" (visiting professor) at the Visual Arts Course of the University of Algarve.

In 2008, he was awarded the Prémio AICA-Ministério da Cultura.

Aurora García (Valladolid, Espanha)

Aurora García, natural de Valladolid, formou-se em História da Arte e Filologia Românica na Universidade de Barcelona. Vive em Madrid.

Começou a trabalhar como curadora de exposições em 1982, com o projecto *Michelangelo Pistoletto*, inaugurado em 1983 no Palácio de Cristal do Parque del Retiro de Madrid (Ministério da Cultura). A essa mostra seguiram-se muitas outras, entre as quais mencionamos *Italia Aperta*, *Raumbilder* (com escultores alemães como Thomas Schütte e Reinhard Mucha), *Luis Gordillo*, *Ettore Spalletti*. Em paralelo, e até hoje, tem colaborado com inúmeras publicações de arte contemporânea, espanholas e estrangeiras, sendo a principal correspondente da revista americana *Artforum* em Espanha.

Tem também trabalhado como professora, ensinando na Universidade San Pablo-CEU e na Universidade Europeia, ambas em Madrid, nos cursos de Verão da Universidade Internacional Menéndez Pelayo (Santander, Sevilha, Santa Cruz de Tenerife), assim como em ciclos e seminários fora da Espanha (Universidade Internacional de Salzburgo, Faculdade de Belas Artes de Viena, Departamento de Iberística da Universidade de Veneza, e os Seminários Internacionais do Museu Vale (Vitória, Brasil).

Em 1992, foi a coordenadora-geral de exposições de arte contemporânea programadas no âmbito de *Madrid, Capital Europeia da Cultura*. Além disso, representou a Espanha como curadora nas Bienais de São Paulo (XVIII ed.) e Veneza (XLV ed.).

Aurora García (Valladolid, Spain)

Aurora Garcia, born in Valladolid, graduated in Art History and Romance Philology at the University of Barcelona. She lives in Madrid.

García began working as a curator in 1982, with the exhibition project *Michelangelo Pistoletto*, which opened in 1983 at the Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid (Ministry of Culture). This exhibition was followed by many others, among which we highlight *Italia Aperta*, *Raumbilder* (with German sculptors such as Thomas Schütte and Reinhard Mucha), *Luis Gordillo*, *Ettore Spalletti*. In parallel, and to this date, she is published in numerous publications in the field of contemporary art, in Spain and abroad, and is the main correspondent in Spain for the American magazine *Artforum*.

At the same time, she teaches regular classes at the Universidad San Pablo-CEU and the European University, both in Madrid; in summer courses at the Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Santander, Sevilla, Santa Cruz de Tenerife); as well as in cycles and seminars outside Spain (International University of Salzburg, Faculty of Fine Arts of Vienna, The Iberistic Department of the University of Venice, and the International Seminars at the Vale Museum (Vitória, Brazil).

In 1992, she was the general coordinator of contemporary art exhibitions for the *Madrid, European Capital of Culture*. Moreover, she has represented Spain as a curator in the Biennials of São Paulo (XVIII ed.) and Venice (XLV ed.).

Ficha técnica
Credits

Direção
Director
Miguel Rios

Desenho Gráfico e Paginação
Layout and Graphic Design
MIGUELRIOS™ DESIGN

Texto
Text
Aurora García

Traduções
Translations
José Roseira

Produção
Production
Fundação Leal Rios

Assistente de Produção
Production Assistant
João Biscainho

Assistente de Montagem
Assembling Assistant
Patrick Couto

Eventos
Events

01 de Novembro | November 1st
18H00 | 6 p.m.
Conversa seguida de visita guiada com o artista e João Pinharanda (curador e programador cultural da Fundação EDP).
Talk followed by guided visit with the artist and João Pinharanda (curator and cultural programmer at Fundação EDP).

Fundação Leal Rios

www.lealriosfoundation.com
Rua do Centro Cultural, 17-B
1700-106 Lisboa, PORTUGAL
T \ +351 210 998 623
F \ +351 218 822 574
E \ contact@lealriosfoundation.com

Visitas à exposição
Exhibition visits

Quintas a Sábados
14:30h — 18:30h
—
Thursdays untill Saturdays
2:30 pm. — 6:30 pm.

Transportes
Transportation

Autocarros
Buses
717 — 731 — 735 — 745
— 750 — 755 — 767

Metro
Subway

Linha Verde (Estação: Alvalade)
Green Line (Station: Alvalade)

Produção \ Production



Apoio \ Support

