

RUI SANCHES

LINHA E MANCHA,
CORPO E MÁQUINA

Centro Cultural de Lagos

24.JAN —
04.ABR 2026

COLEÇÃO DE SERRALVES FORA DE PORTAS

SERRALVES FORA DE PORTAS OUT OF DOORS

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Organização Organisation

Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Curadoria Curator

Carlos Magalhães

Adaptação de conceito original de Adapted from original concept by

Joana Valsassina

Produção Production

Carlos Magalhães

PUBLICAÇÃO PUBLICATION

Coordenação Coordination

Sílvia Sacadura

Edição Copy-editing

Rita Almeida Simões

Texto Text

Adaptação de texto original de Adapted from original text by

Joana Valsassina

Tradução Translation

Martin Dale, Sílvia Sacadura

Créditos fotográficos Photographic credits

© Filipe Braga, © Ricardo Raminhos, Fundação de Serralves, Porto; © Daniel Malhão, EGEAC; © Luísa Oliveira, Museus e Monumentos de Portugal / Arquivo de Documentação Fotográfica (MMP/ADF); © João Monteiro e João Neves, cortesia/ courtesy Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Lisboa

SERRALVES

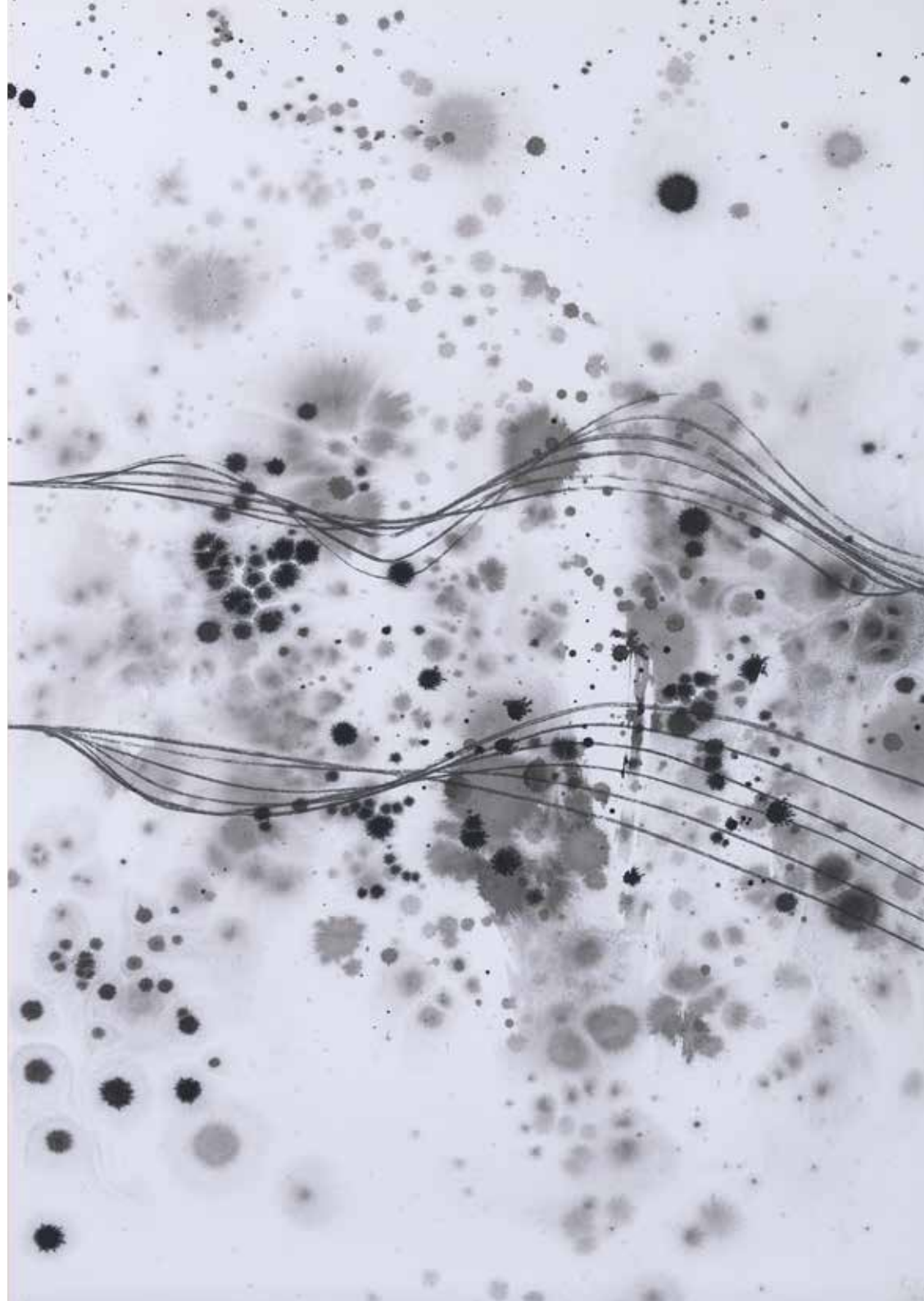
RUI SANCHES

LINHA E MANCHA, CORPO E MÁQUINA

“A escultura passa a ser uma espécie de interlocutor do espectador, que tem o seu próprio corpo, a sua própria fisicalidade. Há um diálogo entre o corpo do espectador e a escultura, que tem o efeito de espelho e nos dá a noção da nossa própria escala — sentimos o nosso próprio corpo.”

‘Sculpture becomes a kind of interlocutor for the viewer, with its own body and physicality. There is a dialogue between the viewer’s body and the sculpture, which creates a mirror effect and gives us a sense of our own scale—we feel our own body.’

Rui Sanches



Hosting the exhibition *Rui Sanches—Line and shape, body and engine* at the Lagos Cultural Centre allows us to offer the public the opportunity to discover a unique artistic journey spanning three decades, belonging to one of the central figures of contemporary Portuguese sculpture.

Through the artist's hands and eyes, we are led to discover a work of rigorous reflection on the fundamentals of forms and their construction, as well as on the relationship between them and the human body, between the space in which we move and the horizon and limits of our gaze, an aspect that finds a natural echo in Lagos, in this case reflected in the relationship established between the city, the sea and the light.

To learn about the artist's journey is to enter a world where time, attention, balance and tension are always carefully measured between materials we live with every day, such as wood, plywood, iron or mirrors. These materials, organised into structures that draw us in as a whole—gaze, body and mind—, demand our presence and availability, a fact that is also echoed in a place like Lagos, where memory and time have shaped the urban space, inviting us to experience forms that encourage slow observation and reflection.

As part of the Serralves Collection Touring Exhibition Programme, we welcome this exhibition, which is the result of an institutional partnership with us, in an act that the municipality of Lagos particularly values, allowing us to enjoy diverse works and artistic discourses, in a balance between demand, proximity and public responsibility that leads us to recognise the greater meaning of cultural action as a fundamental element of critical reflection and the construction of citizenship.

We therefore invite each visitor to engage in an experience of attentive observation and active interaction with the work.

Acolher no Centro Cultural de Lagos a exposição *Rui Sanches — Linha e mancha, corpo e máquina* permite-nos oferecer ao público a possibilidade de conhecer um percurso artístico de três décadas que é único, pertencente a uma das figuras centrais da escultura contemporânea portuguesa.

Pelas mãos e olhos do artista, somos levados a conhecer um trabalho de reflexão rigorosa sobre os fundamentos das formas e da sua construção, bem como sobre a relação entre estas e o corpo humano, entre o espaço no qual nos movemos e o horizonte e os limites do nosso olhar, um aspeto que encontra em Lagos um eco natural, refletido na relação estabelecida entre a cidade, o mar e a luz.

Conhecer o percurso do artista é entrar num mundo onde estão presentes o tempo, a atenção, o equilíbrio e a tensão, sempre cuidadosamente medidos, entre materiais com os quais convivemos diariamente, tais como a madeira, o contraplacado, o ferro ou o espelho. Estes materiais, organizados em estruturas que nos convocam num todo — olhar, corpo e mente — exigem a nossa presença e disponibilidade, facto que encontra também eco num território como o de Lagos, no qual a memória e o tempo desenharam o espaço urbano, fazendo-nos vivenciar formas que nos convidam à observação lenta e à reflexão.

Integrada no Programa de Exposições Itinerantes da Coleção da Fundação de Serralves, saudamos esta exposição, resultante da parceria institucional conosco celebrada, num ato que o município de Lagos valoriza de forma particular, por nos permitir usufruir de obras e de discursos artísticos diversos, num equilíbrio entre exigência, proximidade e responsabilidade pública que nos leva a reconhecer o sentido maior da ação cultural enquanto elemento fundamental de reflexão crítica e de construção de cidadania.

Nesse sentido, convidamos cada visitante a entrar numa experiência de observação atenta e de relação ativa com a obra.

Sara Coelho
Vereadora da Câmara Municipal de Lagos
Councillor of Lagos

Based on a vision of public service in Culture, the Serralves Foundation has been affirming a continuous practice of engagement with local communities, understanding contemporary artistic creation as an essential field of knowledge, reflection and participation. This sustained policy of institutional cooperation is promoted through its Touring Exhibitions Programme which aims to create contexts for enjoyment that broaden the dialogue between artists and communities, strengthening the civic dimension of art in public spaces.

The presentation of this exhibition in Lagos is part of this shared purpose with the Founding Municipalities, which recognise culture as a structuring vector for human and social development. Having been part of this network since 2024, Lagos is now hosting the second exhibition initiative organised by Serralves, continuing a journey that began with the exhibition *Where is Cuckoo Land?* by Priscila Fernandes in 2025. This continuity reflects the consolidation of a partnership that values cultural decentralisation and the creation of attentive, critical and participatory audiences.

Rui Sanches—Line and shape, body and engine brings together sculptures and drawings that reveal the coherence and rigour of an artistic career spanning several decades. The collection of works on display, from the Serralves Collection, one of the most important private collections of contemporary art in Europe, fits into this dual framework that guides the Foundation's activities: to disseminate its collection to diverse audiences and to stimulate the circulation of practices and ideas from the most relevant national and international artists.

The Serralves Foundation would therefore like to express its sincere gratitude to Lagos Municipal Council for the commitment and enthusiasm with which it has welcomed our proposals, contributing decisively to their implementation. The consistent commitment to a cultural project understood as the cornerstone of a more prepared, equitable and conscious society is fully in line with Serralves' Mission, which sees Culture as a space for freedom, critical thinking and the collective construction of the future. This convergence of values reinforces our conviction that embracing Art means creating communities that are more just and capable of achieving a more prosperous and tolerant world.

Assente numa visão de serviço público da Cultura, a Fundação de Serralves tem vindo a afirmar uma prática continuada de proximidade aos territórios, entendendo a criação artística contemporânea como um campo essencial de conhecimento, reflexão e participação. A promoção desta política sustentada de cooperação institucional é realizada através do seu Programa de Itinerâncias, que visa criar contextos de fruição que ampliam o diálogo entre artistas e comunidades, fortalecendo a dimensão cívica da Arte no espaço público.

A apresentação desta exposição em Lagos inscreve-se nesse propósito partilhado com os Municípios Fundadores, que reconhecem na Cultura um vetor estruturante de desenvolvimento humano e social. Integrando esta rede desde 2024, Lagos acolhe agora a segunda iniciativa expositiva organizada por Serralves, continuando um percurso iniciado com a exposição *Onde fica a Gozolândia?*, de Priscila Fernandes, que abriu em 2025. Esta continuidade traduz a consolidação de uma parceria que valoriza a descentralização cultural e a criação de públicos atentos, críticos e participativos.

Rui Sanches — Linha e mancha, corpo e máquina reúne obras de escultura e desenho que revelam a coerência e a exigência de um percurso artístico desenvolvido ao longo de várias décadas. O conjunto de trabalhos apresentado, proveniente da Coleção de Serralves, uma das mais importantes coleções privadas de Arte Contemporânea da Europa, integra-se neste enquadramento duplo que baliza a ação da Fundação: divulgar a sua Coleção a públicos diversos e estimular a circulação de ideias e práticas dos mais relevantes artistas nacionais e internacionais.

A Fundação de Serralves manifesta por isso um reconhecido agradecimento à Câmara Municipal de Lagos pelo empenho e entusiasmo com que tem acolhido as nossas propostas, contribuindo de forma decisiva para a sua execução. A aposta consistente num projeto cultural entendido como pilar de uma sociedade mais preparada, equitativa e consciente encontra plena correspondência na Missão de Serralves, que assume a Cultura como um espaço de liberdade, pensamento crítico e construção coletiva do futuro. Esta convergência de valores reforça a nossa convicção de que abraçar a Arte é criar comunidades mais justas e capazes de concretizar um Mundo mais próspero e tolerante.

Manuel Ferreira da Silva
Presidente do Conselho de Administração da Fundação de Serralves
President of the Board of Directors of the Serralves Foundation



Jacques-Louis David, A morte de Sócrates, 1787
The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque



A morte de Sócrates, segundo David, 1987

Rui Sanches (Lisboa, 1954) desenvolve desde o início dos anos 1980 uma obra inconfundível no panorama da escultura portuguesa. A sua prática artística, ancorada em diálogos cruzados com a história de arte, com a arquitetura e com o corpo humano, questiona os pressupostos da pintura clássica e da escultura contemporânea e investiga fenómenos de perceção que desafiam o olhar e incitam o movimento do espectador.

Paralelamente ao trabalho escultórico, Rui Sanches tem desenvolvido um corpo de trabalho em desenho que retrata a sedimentação do tempo no plano do papel, sobrepondo gesto sobre gesto, estrato sobre estrato. Ao estabelecer princípios construtivos básicos que explora serialmente, o artista tem vindo a produzir uma obra de notável rigor que ganha forma entre o plano e o espaço, a reta e a curva, a lógica e a sensação, a ordem e o caos.

12

Rui Sanches — Linha e mancha, corpo e máquina examina momentos de continuidade e rutura ao longo do percurso do artista e estabelece pontos de contacto entre o seu trabalho em escultura e desenho. Concebida para o Centro Cultural de Lagos, a exposição inclui um conjunto de obras pertencentes à Coleção de Serralves e a importantes coleções em depósito na Fundação, num arco temporal de quatro décadas, apresentando trabalhos dos anos 1980 que se relacionam diretamente com temas da pintura clássica e neoclássica, bem como obras das décadas seguintes que evidenciam uma aproximação abstrata ao corpo e à escala humana, estabelecendo uma relação de proximidade com o espectador.

Joana Valsassina: Ainda antes de ingressar no mundo da arte, o Rui estudou Medicina durante três anos. Vê esta sua incursão numa área totalmente diferente de alguma forma refletida na sua prática artística?

Rui Sanches: A relação que vejo é, por um lado, uma relação muito direta com a anatomia — o interesse pelo corpo, por perceber como o corpo é por dentro. Por outro lado, quando fui para Medicina a minha ideia era ser psiquiatra, e essa vontade de perceber como funciona a mente humana mantém-se desde sempre como um interesse na minha vida e no meu trabalho.

JV: Passou, então, a estudar Pintura em Lisboa, para mais tarde se focar em escultura quando estudou na Goldsmiths, em Londres, e em Yale, nos Estados Unidos. De que forma é que as experiências nestes contextos de ensino foram preponderantes para a sua prática, nomeadamente para a relação que estabeleceu com a cultura anglo-saxónica e com a arte minimal norte-americana?

RS: Eu saí de Medicina em cima do 25 de Abril, em 1974. Nessa altura, a Faculdade de Belas-Artes fechou e fui estudar para o Ar.Co, que tinha aberto há muito pouco tempo, e foi uma experiência muito interessante. Frequentei o atelier de pintura e desenho do Ar.Co durante um ano, depois concorri para a Goldsmiths, fui aceite, e estive três anos em Londres. Foram três anos muito intensos, a descobrir coisas que nunca tinha visto, a perceber o que se estava a passar na arte contemporânea, de que tinha uma ideia muito vaga — havia pouca coisa que chegava a Lisboa. Portanto, o período em Londres foi muito importante como abrir de olhos, permitiu-me fazer muitas experiências, deixar a pintura e experimentar outros meios. Fiz serigrafia, fotografia, filme, enfim, muitas experiências. E depois, a pouco e pouco, fui-me encaminhando para um trabalho tridimensional.

O Michael Craig-Martin, um dos professores mais marcantes no período em que estive em Londres, falou-me do programa de Yale, onde tinha estudado e que

13

recomendava vivamente. Eu concorri e frequentei a universidade durante dois anos. Foram dois anos ótimos, porque a universidade era fantástica e o ensino era muito livre, baseado em professores visitantes — artistas que visitavam o departamento, falavam sobre o seu trabalho e connosco — e neste contexto tive contacto com artistas muito estimulantes, desde o Donald Judd, à Laurie Anderson e ao Vito Acconci. Nesse período, comecei a focar-me em escultura e foi a partir daqui que comecei a trabalhar com o tipo de materiais e de processos com que continuo a trabalhar hoje em dia.

JV: No seu trabalho desse período, e durante os anos 1980, a pintura é abandonada como prática, mas mantém-se enquanto referencial. Durante esta década desenvolve um processo rigoroso de análise da composição formal da pintura, parafraseando uma série de obras pictóricas clássicas e neoclássicas que são decompostas em elementos geométricos tridimensionais. É certo que esta década viu ressurgir um interesse pela referência histórica e uma aproximação à subjetividade. No entanto, por um lado, o trabalho do Rui remonta a referenciais mais distantes e, por outro, tem dito que a ancoragem a estas referências serviu como forma de afastamento da sua própria subjetividade. O que o levou a estudar e parafrasear artistas como Nicolas Poussin e Jacques-Louis David, referências da tradição pictórica dos séculos XVII e XVIII?

RS: Foram vários os motivos. Descobri a pintura do Poussin quando estive em Londres, na National Gallery, que tem uma grande coleção de obras deste artista, e foi para mim uma espécie de choque emotivo. Não percebia porque é que me interessava tanto aquela pintura, fazia-me alguma confusão. Até aí, interessava-me muito mais por pintura moderna, interessava-me por Picasso, Matisse, por outros tipos de

pintura mais próxima do tempo em que eu vivia; e, de repente, fiquei completamente fascinado por um pintor do século XVII, que pintava uns temas que não tinham nada que ver com a minha contemporaneidade — umas ninfas a saltar nos bosques, divindades e figuras mitológicas. E isso perturbou-me, não perceber porque me sentia atraído daquela maneira. Passei muito tempo em frente daqueles quadros a tentar perceber porque é que eles exerciam em mim aquele fascínio. Sentia-me muito dividido na altura entre, por um lado, a arte do meu tempo, descobrir os artistas conceptuais, o minimalismo, o pós-minimalismo, todos esses artistas a que eu não tinha ainda tido acesso em Portugal antes de ir para Londres, e, por outro lado, esse interesse por uma pintura muito mais distante e muito mais bizarra para mim. A pouco e pouco fui tentando encontrar pontes entre as duas coisas. Ganhei uma certa consciência de que o tipo de arte dos anos 1970, sobretudo a americana ou a anglo-saxónica, era muito analítica, muitas vezes tratando apenas um tema: como o Richard Serra tratar o peso, ou o Donald Judd tratar o espaço, ou o Robert Ryman tratar a superfície. E isso parecia-me um pouco redutor... Ou seja, apetecia-me fazer um trabalho que levasse as pessoas a estar com o trabalho durante mais tempo e abrir mais espaços de significado. Eu via no trabalho do Poussin, por exemplo, uma polissemia fantástica, havia leituras divergentes e era possível estar ali a discutir aqueles trabalhos durante horas e ver camadas e camadas de significados que tinham sido acrescentados ao longo do tempo. Parecia inesgotável... Interessava-me tentar novamente encontrar uma maneira de trabalhar que tivesse essa possibilidade semântica muito mais densa e mais diversa.

Na altura em que comecei a fazer os trabalhos em madeira, em Yale, sentia-me como que a trabalhar com ruínas, como se as obras dos artistas minimalistas, ou

da escultura contemporânea, fossem uma espécie de restos em que podia pegar e a que podia tentar insuflar um significado diferente, utilizando as referências mais distantes da pintura para criar uma maneira de ver a escultura que fosse mais... polissêmica, parece-me ser a palavra certa.

JV: A palavra polissemia é, de facto, muito sugestiva e leva-me a pensar numa importante escultura que apresentamos na exposição: *A morte de Sócrates, segundo David* (1987). É fascinante a tensão que existe nas obras deste período, e nesta em particular, entre a aparente disposição caótica dos elementos abstratos que a compõem, e os indícios de que, no fundo, a composição se rege por uma ordem interna, por descobrir. Mesmo que não se conheça a pintura que é citada, são oferecidos vários pontos de entrada a quem procure estabelecer uma relação mais profunda com o trabalho, explorando os diferentes níveis de significados que agrega. Como surge esta tensão entre ordem e caos?

RS: Olhando para trás, há uma certa insistência, em muitos desses trabalhos, na ideia de mortalidade... na construção de uma espécie de *vanitas*, relacionada com a precariedade da existência. Há um lado melancólico em muitos destes trabalhos que passa por este confronto: por um lado, por uma consciência de que estava a lidar com referentes que são máquinas perfeitas e que representam uma mundividência segura — tanto David como Poussin estão com os pés assentes na terra, com a cabeça no céu e sabem que a estrutura que dão aos seus quadros representa harmonicamente o mundo perfeito. Os trabalhos que eu faço sobre esses referentes carregam a consciência de que isso não é possível. No momento em que estava a trabalhar não podia ter essa certeza sobre uma organização em que tudo estivesse orgânica e harmonicamente tratado. E por isso

os trabalhos têm esse lado contingente: as coisas estão ali, posicionadas, encostadas, muitas vezes na iminência de cair, de se desmontarem, acontece estarem assim, mas poderia ser diferente. São baseados nessa perfeição das composições clássicas, mas são sempre uma composição débil, que não é propriamente segura de si. Esse lado de precariedade era muito importante, associado também ao lado precário da visão que o espectador tem da obra. O espectador tem de ver a obra de vários pontos de vista para de alguma maneira a construir na sua cabeça, na sua percepção. Cada ponto de vista é sempre insuficiente para construir a imagem na sua totalidade.

A escolha dos quadros em si é sempre uma escolha afetiva, são quadros de que eu gosto particularmente. Trabalhei sobre quadros do Poussin que são icónicos dentro da sua obra, como *Et in Arcadia ego* [Os pastores na Arcádia] (1637–38), mas em relação a David preferi trabalhar sobre *A morte de Sócrates* (1787), uma obra menos conhecida e menos vista, mas da qual gosto muito e que pude ver e estudar ao vivo.

JV: Uma outra obra apresentada nesta mostra é *Figura 1* (1991) onde surge um elemento central em bronze que é dissimulado, pintado de branco, como se de gesso se tratasse. O Rui trabalha geralmente com materiais de uso corrente e industrial, e por isso parece ser significativa a utilização de um material nobre, tradicionalmente utilizado em escultura, que surge aqui dissimulado, concorrendo para a dimensão precária da obra de que falávamos. O que o leva a introduzir este tipo de processo nesta fase do seu percurso?

RS: No final dos anos 1980, comecei a querer diversificar os processos que vinha utilizando, que eram sempre processos construtivos, de carpintaria básica, e comecei

a interessar-me novamente por processos mais tradicionais da escultura modelada aditiva, feita a partir do barro, depois passada a gesso e a bronze. E voltei a modelar em barro, que era uma coisa que não fazia há muito tempo e nunca tinha feito de uma forma muito consistente. Como havia uma referência a obras pictóricas nestas obras, achei que podia ser interessante o próprio bronze ser pintado e criar esse efeito de decepção, de esconder o material e de, aparentemente, poder tratar-se de gesso, um material mais precário e mais pobre do que o bronze, que é normalmente o material mais nobre associado à escultura no seu aspeto final. Interessava-me explorar na escultura esse lado ilusório que é próprio da pintura.

JV: Apesar de diversificar os processos e temas utilizados no seu trabalho, a materialidade é, sem dúvida, um dos aspetos marcantes da sua obra. Como referiu, desde os seus tempos em Yale que existe uma grande coerência no tipo de materiais que utiliza, nomeadamente no recurso à madeira e aos seus derivados industriais. O que o levou a utilizar este tipo de materiais?

RS: O começo, como disse, foi nos Estados Unidos. Yale é na costa leste dos Estados Unidos e nessa região a construção em madeira é muito presente. Interessou-me muito o aspeto processual dessa construção, as casas eram construídas com este tipo de materiais — contraplacado, barrote de madeira — e pareciam quase maquetes em tamanho real. Agradou-me o material, o facto de ser um material quente, agradável ao tato, mas não ser madeira natural. Estava integrado no próprio material um processamento industrial, e isso agradava-me — processar um material já processado, e não partir do zero com um material natural.

O contraplacado de pinho, que comecei por utilizar, é um dos contraplacados mais baratos e tem na superfície o veio do pinho. O veio da madeira está representado na superfície, como se fosse o paradigma do que é a madeira. Tendo em conta a associação que estava a fazer à pintura clássica, pareceu-me interessante utilizar a superfície do contraplacado para fazer essas representações. Era, simultaneamente, parte de um processo e, em termos icónicos, representava madeira, era um elemento quase pictórico.

Também me agradou muito o facto de ser um material que podia cortar sem precisar de grandes equipamentos e maquinarias. O meu trabalho é praticamente feito apenas com uma serra elétrica manual, e a madeira é cortada como se estivesse a desenhar, é muito fácil. Agradou-me muito esse lado imediato. Gosto de trabalhar sozinho, de não precisar de ajudas para trabalhar, e com este material era possível fazê-lo.

JV: Referiu a relação entre o processo de construção das suas esculturas e o desenho. Paralelamente à prática de escultura o Rui tem desenvolvido um importante corpo de trabalho em desenho. Na exposição relacionamos quatro séries de trabalhos sobre papel de diferentes períodos que estabelecem uma série de pontos de contacto quer entre elas, quer com o seu trabalho escultórico, revelando a existência de um conjunto de processos e investigações que aparecem e reaparecem anos mais tarde.

RS: Os primeiros desenhos que comecei a expor eram baseados em esquemas de livros de história da arte ligados à antiguidade. Nestes livros aparecem muitas vezes desenhos de escavações arqueológicas onde surgem representados na mesma folha de papel vários estratos temporais: uma primeira edificação no século VII a.C.,

depois uma segunda edificação feita no século v a.C., depois uma outra já no período romano, etc. Interessou-me muito esse tipo de representação do tempo e comecei a utilizar este tipo de processo nos meus desenhos, não só como sugestões de tempos históricos diferentes, mas como de tempos do próprio processo de desenho. Os desenhos tornaram-se uma espécie de palimpsestos, com a sobreposição de várias camadas umas sobre as outras. Havia também uma ligação com o que estava a lidar na escultura: com o tempo, com o passado, com um certo tipo de tradições do classicismo através das suas várias manifestações ao longo do tempo.

A certa altura lembrei-me de fazer uma referência ao quadro de David *A morte de Marat* (1792) e fiz uma espécie de reencenação dessa pintura.

20

JV: Uma reencenação que foi feita em Serralves...

RS: Sim, foi feita numa altura em que estava a preparar uma exposição em Serralves, uma coletiva de escultura realizada em 1988. Pedi a um colega, o Miguel Branco, que fizesse de modelo e se deitasse na banheira da casa de banho rosa da Casa de Serralves e fizemos aquela reencenação. A única coisa que alterei foi colocar um telefone ao pé da banheira. Marat era jornalista e recebe uma carta, representada na pintura de David, da pessoa que o mata. Em vez da carta está o telefone a representar esse lado de comunicação. A partir daí fiz uma série de serigrafias [*A Marat* (1989)] usando essa fotografia e trabalhei em cima dessas serigrafias. Mais uma vez, essas várias camadas temporais ficam expressas no resultado final. É recorrente nos meus desenhos surgirem vários momentos da ação. Os desenhos de 2004 apresentados na exposição têm também um primeiro momento de uma ação menos controlada, quando

a tinta é aplicada na superfície do papel. Num momento seguinte há uma definição de zonas dentro da superfície do papel, através de linhas feitas com régua e esquadro, usando meios riscadores mais precisos. Depois há um outro momento em que alguns elementos são acrescentados, como um círculo pintado a esmalte. Esses vários momentos correspondem a reações ao que está a acontecer em cima do papel. Em quase todas as séries de desenhos há sempre esses vários momentos que vão sendo processados. Muitas vezes serialmente. Ou seja, no primeiro momento, vou fazendo em todas as folhas, e depois há um segundo momento que também é repetido em todos os vários papéis e por aí fora.

JV: Claro, a dimensão temporal associa-se naturalmente ao desenvolvimento de trabalhos em série, nos quais experimenta de forma não exaustiva diferentes variações do mesmo tema.

21

RS: Sim, são caminhos diferentes. Estamos sempre a fazer escolhas, a descobrir quais são as estradas que se vão abrindo. Como disse, não se trata de uma serialidade exaustiva, que é muito comum, por exemplo, na arte dos anos 1970. As séries duram enquanto me estimulam a encontrar caminhos diferentes. A única série que mantenho em aberto é a que integra cabeças feitas em estratos de madeira, que começou no início dos anos 1990 e que continuo a fazer ainda hoje. Desde essa altura que uso a mesma cabeça — o molde é sempre o mesmo — e continuo a inserir essa cabeça em situações diferentes, de vez em quando apetece-me voltar a elas.

JV: Na exposição incluímos também uma obra inicial dessa série, de 1991. Por que razão esta série não encontrou ainda o seu fim?

RS: É uma boa pergunta... Não sei exatamente, mas, no fundo, a cabeça tem que ver com a representação do ser humano. Aquela cabeça é uma cabeça sem gênero, é uma cabeça de um ser humano que vou de vez em quando desconstruindo ou pondo em diálogo com outras cabeças, diálogos que de vez em quando me apetece retomar.

JV: No período em que começa a utilizar este tipo de composição, no início dos anos 1990, afasta-se dos referenciais da história da arte e de formas geométricas de maior ortogonalidade para desenvolver uma aproximação ao corpo, a formas orgânicas, de menor caráter analítico e mais próximas da sensação. O que levou a este momento de viragem?

RS: Teve que ver com a vontade que referi há pouco de ampliar o leque de processos e o vocabulário que vinha a utilizar, passando por peças como *Figura 1*, em que há a modelação do barro, depois do gesso e do bronze, para a utilização dos estratos de madeira. A primeira vez que utilizei este tipo de composição foi numa peça intitulada *Orfeu* (1989), que tem também um elemento em bronze que sugere um movimento de torsão. Pretendia criar uma base que sugerisse um movimento semelhante e que fizesse parte da escultura. Foi a primeira vez que utilizei esse processo de empilhar camadas de madeira e interessei-me a possibilidade de criar formas tridimensionais plasticamente muito variadas. O processo de tratar referentes pictóricos estava a tornar-se um pouco confinante e tive a noção de que tinha encontrado uma forma de tratar os materiais que podia ser mais eloquente, mais eficaz na criação de hipóteses de significados.

JV: Este processo trouxe também uma redefinição das relações de escala no seu trabalho. Diria que, se nos trabalhos dos anos 1980 os elementos que integram cada

composição se relacionam com a escala do objeto, a conformação dos volumes das obras posteriores define uma relação direta com a escala humana. Nos trabalhos mais recentes, com a criação de instalações e ambientes, há ainda uma aproximação à escala arquitetónica.

RS: Eu acredito muito que o trabalho nos guia, que nos abre portas para outras coisas e nos sugere novos caminhos. Começar a trabalhar com essas formas recortadas e empilhadas levou-me a perceber que havia ali uma relação com a fisicalidade e com a organicidade que poderia ser muito profícua. Levou-me a recentrar a escultura numa relação direta com o corpo. A escultura passa a ser uma espécie de interlocutor do espectador, que tem o seu próprio corpo, a sua própria fisicalidade. Há um diálogo entre o corpo do espectador e a escultura, que tem o efeito de espelho e nos dá a noção da nossa própria escala — sentimos o nosso próprio corpo.

De certa maneira, há um retorno à ideia da presença da obra dos artistas minimais. A obra confronta o espectador e cria-se uma relação de cumplicidade que ocorre naquele momento, e esse momento é definidor de um certo estado de consciência. O espectador cria a sua própria noção de corpo e a sua própria noção de espaço. Interessa-me essa ideia, talvez menos clássica e mais barroca, de que, ao percorrermos o espaço, estamos a criar o próprio espaço, como numa igreja de Borromini, em que estamos constantemente a ser surpreendidos com novas vistas, criando a noção de que estamos a construir o espaço à medida que o vamos absorvendo ou percecionando. Tento de alguma maneira fazer isso com o corpo do espectador: que vá tendo progressivamente consciência do seu próprio corpo, ao ser confrontado com diferentes perspetivas da escultura.

A Marat 2, 1989



Natureza-morta, 1984

Madeira de pinho, contraplacado de pinho e aglomerado de madeira pintado com esmalte celulozo
 173,7 × 112 × 134 cm
 Coleção de Arte Contemporânea do Estado, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
 Depósito em 1990

Alpheus, 1985

Madeira, contraplacado e PVC
 150 × 250 × 160 cm
 Col. privada, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 1992

Q. B., 1986

Aglomerado de madeira, madeira
 130 × 125 × 200 cm
 Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
 Depósito em 2003

Sem título, 1986

Madeira, aglomerado, tinta de esmalte
 70 × 100 × 103 cm
 Coleção de Arte Contemporânea do Estado, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
 Depósito em 1990

A morte de Sócrates, segundo David, 1987

Madeira, contraplacado, instalação elétrica
 200 × 300 × 280 cm
 Coleção de Arte Contemporânea do Estado, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
 Depósito em 2002

A Marat 1, 1989

Esmalte industrial sobre prova serigráfica em papel
 75 × 55 cm
 Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
 Depósito em 2003

A Marat 2, 1989

Esmalte industrial sobre prova serigráfica em papel
 75 × 55 cm
 Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
 Depósito em 2003

A Marat 4, 1989

Esmalte industrial sobre prova serigráfica em papel
 75 × 55 cm
 Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
 Depósito em 2003

A Marat 9, 1989

Esmalte industrial sobre prova serigráfica em papel
 75 × 55 cm
 Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
 Depósito em 2003

A Marat, 1990

Desenho sobre papel
 70 × 50 cm
 Col. da Fundação Leal Rios, Lisboa, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2022

Figura 1, 1991

Madeira, bronze
 157 × 118 × 78 cm
 Col. Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2001

Sem título, 1991

Aglomerado, aço galvanizado
 58 × 20 × 26 cm
 Col. Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2000

Corpos e móveis II, 1993

Aglomerado, madeira pintada
 74 × 120 × 104 cm
 Col. Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2000

Sem título, 1999

Guache, tinta da China e carvão sobre papel
 50 × 70 cm
 Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
 Depósito em 2003

Sem título, 1999

Tinta da China e carvão sobre papel

70 × 50 cm

Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2003

Sem título, 1999

Guache, tinta da China e carvão sobre papel

50 × 70 cm

Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2003

Sem título, 1999

Esmalte e carvão sobre papel

50 × 70 cm

Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2003

Sem título, 1999

Esmalte e carvão sobre papel

50 × 70 cm

Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2003

Sem título, 1999

Tinta da China e carvão sobre papel

50 × 70 cm

Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2003

Sem título, 1999

Contraplacado de madeira, vidro

200 × 135 × 112 cm

Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2000

Sem título, 2001

Contraplacado de tola

78 × 83 × 84 cm

Col. Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2003

Sem título, 2002

Grafite sobre papel

100 × 70 cm

Col. da Fundação Leal Rios, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2022

Sem título, 2002

Grafite sobre papel

100 × 70 cm

Col. da Fundação Leal Rios, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2022

Sem título, 2002

Contraplacado de mogno e ferro

142 × 218 × 77 cm

Col. da Fundação Leal Rios, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2022

Sem título, 2002

Contraplacado de tola e ferro

161,3 × 50 × 50 cm

Col. da Fundação Leal Rios, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2023

Sem título, 2002

Contraplacado de mogno

210 × 127 × 127 cm

Col. da Fundação Leal Rios, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2022

Sem título, 2004

Contraplacado e tinta

148 × 130 × 122 cm

Col. da Fundação Leal Rios, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2022

Sem título, 2013

Aguada tinta da China e acrílico sobre papel

99,5 × 71 cm

Col. da Fundação Leal Rios, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2022

Sem título, 2013

Aguada tinta da China e acrílico sobre papel

99,5 × 69,8 cm

Col. da Fundação Leal Rios, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2022



Alpheus, 1985

Rui Sanches (Lisbon, Portugal, 1954) has developed a distinctive body of work within Portuguese sculpture since the early 1980s. His artistic practice, anchored in cross-dialogues with art history, architecture, and the human body, questions the assumptions of classical painting and contemporary sculpture and investigates phenomena of perception that challenge the gaze and incite movement.

In parallel to his sculptural work, Sanches develops a drawing practice that traces the sedimentation of time, superimposing gesture over gesture, layer over layer. By establishing basic constructive principles explored in series, Rui Sanches produces a work of remarkable rigour that takes shape between the plane and the space, the straight line and the curve; between logic and sensation, order and chaos.

32

Rui Sanches—Line and shape, body and engine examines moments of continuity and rupture throughout the artist's career and establishes points of contact between his work in sculpture and drawing. Conceived for Centro Cultural de Lagos, the exhibition brings together a group of works from the Serralves Collection and from important collections on deposit at the Foundation that span over four decades, presenting pieces from the 1980s that relate directly to themes of classical and neoclassical painting, as well as works from the following decades that reveal an abstract approach to the body and human scale, establishing a relationship of proximity with the viewer.

Joana Valsassina: Even before entering the art world, you went to medical school for three years. Do you see this foray into a totally different field somehow reflected in your artistic practice?

Rui Sanches: On the one hand, I recognize a very direct relationship with anatomy, with my interest in the body, in understanding the body from within. On the other hand, when I began studying medicine, I originally wanted to be a psychiatrist, and this desire to understand how the human mind works has always been a transversal interest in my life and work.

JV: You then went to study painting in Lisbon, and later focused on sculpture when you studied at Goldsmiths, in London, and then in Yale, in the United States. In what way did your experiences in these teaching contexts have a decisive impact on your artistic practice, in particular on the relationship that you have established with Anglo-Saxon culture and with North American minimal art?

RS: I left medical school right at the time of the 1974 revolution in Portugal. At that time the Faculty of Fine Arts closed and I went to study at Ar.Co in Lisbon, which had opened a short while before. It was a very interesting experience. I spent one year as a student in the painting and drawing studio in Ar.Co. Then I applied to Goldsmiths, I was accepted, and spent three years in London. It was a very intense period, discovering things that I had never seen, understanding what was happening in contemporary art, of which I only had a very vague idea since very little contemporary art reached Lisbon. This period in London was very important for me, since it opened my eyes, and allowed me to experiment a lot, to leave the field of painting and try other media. I explored screen printing, photography, film... many different things. And, little by little, I moved towards three-dimensional work.

33

Michael Craig-Martin, one of my most outstanding professors in London, told me about the programme at Yale, where he had studied and which he highly recommended. I applied and attended Yale for two years. It was a great experience because it is a wonderful university and the teaching method was very open, based on guest artist/professors who visited the department and talked about their work with us. I encountered very stimulating artists, such as Donald Judd, Laurie Anderson and Vito Acconci. During this period, I began to focus on sculpture and to work with the type of materials and processes that I am still working with today.

JV: In your work from that period, and during the 1980s, you began to move away from painting as an artistic practice, but it continued to be a reference. Over the course of the 1980s, you developed a rigorous analytic process of the formal composition of painting and paraphrased a series of classical and neoclassical pictorial works that you broke down into three-dimensional geometric elements. This decade witnessed a return to historical references and to subjectivity. However, on the one hand, your work explored more distant references, and, on the other hand, you have mentioned that anchoring your practice to these references helped you distance yourself from your own subjectivity. What led you to study and paraphrase artists such as Nicolas Poussin and Jacques-Louis David, key references in the pictorial tradition of the 17th and 18th centuries?

RS: There were several reasons. I discovered Poussin's painting when I was in London, at the National Gallery, which has a large collection of his works. It was a kind of emotional shock for me. I did not understand why I was so interested in this type of painting. It actually made me a bit confused. Until then, I was much more

interested in modern painting. For example, I was interested in Picasso, Matisse, and other types of painting much closer to my era. Suddenly I was completely fascinated by a 17th century painter, who painted themes that had nothing to do with my contemporary experience, such as nymphs jumping in the woods, deities, and mythological figures. The fact that I did not understand why I was attracted to this approach truly disturbed me. I spent a lot of time just looking at those paintings, trying to understand why they fascinated me. I felt very torn at the time between, on the one hand, the art of my own time, discovering conceptual artists, minimalism, post-minimalism, all those artists that I never had access to in Portugal, before I moved to London. On the other hand, I had this interest in a tradition of painting that was much more distant and much more bizarre for me.

Little by little I tried to draw bridges between the two worlds. I gained a certain awareness that the art produced in the 1970s, especially American or British art, was very analytical, often dealing with just one theme: such as the way Richard Serra dealt with weight, or Donald Judd with space, or Robert Ryman worked with surface. That all seemed to be a bit reductive to me... In other words, I wanted to produce work that would make people interact with the work for longer and open up further spaces of meaning. For example, I encountered a tremendous level of polysemy in Poussin's work. There were divergent readings, and it was possible to spend many hours discussing those works and see many layers of meaning that had been added over time. It seemed to be inexhaustible. I was interested in trying to find a new way of working that involved these much denser and more diverse semantic possibilities.

When I started making works from wood at Yale, I felt as if I was working with ruins, as if the works of minimalist artists, or contemporary sculpture, were a kind of vestiges that I could pick up and try to infuse with a different meaning, using distant painting references so as to create a way of seeing sculpture that was more... polysemic—that seems to be the best word to describe this.

JV: The word polysemy is, in fact, highly suggestive. It makes me think about an important sculpture that we are presenting in the exhibition: *The Death of Socrates, according to David* (1987). I am fascinated by the tension that exists in the works from this period, and in this one in particular — between the apparent chaotic arrangement of its abstract elements, and the perception that the composition is governed by an internal order. Even if you do not know the painting that is referenced, several entry points are offered to those who seek to establish a deeper relationship with the work, exploring its different levels of meaning. How does this tension between order and chaos come about?

RS: Looking back, many of these works focus on the idea of mortality... on the construction of a kind of *vani-tas*, related to the precariousness of existence. There is a melancholic side to many of these works that involves this confrontation: on the one hand, by an awareness that I was dealing with referents that are perfect machines and that represent an unequivocal worldview—both David and Poussin had their feet firmly planted on the ground, with their heads in the sky and they both knew that the structure they gave to their paintings harmonically represented a perfect world. The works I have made related to these referents are imbued with the awareness that this perfect world is not possible. At the time that I was producing these works, I could

not be sure about an organisation in which everything was organically and harmoniously arranged. That is why these works have this contingent dimension. Things are there, positioned, leaning against each other, often on the verge of falling down or disassembling. They happen to be positioned like this, but it could be different. They are based on the perfection of classical compositions. But they always have a weak composition, which is not exactly sure of itself. This precarious side was very important for me and was also associated with the precarious side of the spectator's view of the work. The spectator must see the work from different perspectives, to somehow build it in their head, in their own perception. Each point of view is always insufficient to construct the image in its entirety.

The choice of the paintings themselves is always emotional, I select paintings that I particularly like. I worked on paintings by Poussin that are iconic works from his oeuvre, such as *Et in Arcadia ego* [The Arcadian Shepherds] (1637–38). As for David, I preferred to work on *The Death of Socrates* (1787), a lesser-known work, that I really like and that I could observe and study in person.

JV: Another work presented in this exhibition is *Figura 1* [Figure 1] (1991) which features a central element in bronze that is disguised, painted white, as if it were plaster. You generally work with materials of common and industrial use. For this reason, it is significant that you chose to use a noble material, that has been traditionally used in sculpture, and which is concealed here, thereby contributing to the precarious dimension of the work that we were discussing. What led you to introduce this type of process in this stage of your career?

RS: In the late 1980s I started to want to diversify my working processes, which had always been construction processes based on basic carpentry. I became interested in more traditional processes of additive modelled sculpture, made from clay, and then turned to plaster and bronze. I returned to modelling with clay, which was something I had not done for a long time and had never done in a very consistent manner. Since there was a reference to pictorial works in these pieces, I thought it would be interesting for the bronze itself to be painted so as to create this effect of disappointment, of concealing the material. At first glance, it could be plaster, which is a much more precarious and poorer material than bronze, that is normally the noblest material associated with sculpture. I was interested in exploring this illusory side that is characteristic of painting in my sculptural work.

38

JV: Despite diversifying your working processes and themes, materiality is, without a doubt, one of the most distinctive aspects of your work. As you mentioned, since your time at Yale you have been incredibly coherent in the type of materials that you have used, in particular wood and its industrial derivatives. What led you to use such materials?

RS: The starting point, as you mentioned, was in the United States. Yale is on the East Coast of the United States, where wood construction is very present. I was interested in the procedural aspect of this construction. Houses were made from such materials—plywood, wooden beams. They almost looked like life-size models. I really liked the material, the fact that it is warm, pleasant to the touch, but it was not natural wood. The material incorporates industrial processing, and that pleased me—I could process a material that

had already been processed, rather than starting from scratch with a natural material.

The pine plywood that I began to use is one of the cheapest of its kind. It has the grain of pine wood on the surface, which is represented as if it were the paradigm of what wood is. Considering the association that I was making with classical painting, it seemed interesting to use the plywood surface to make these representations. It was simultaneously part of a process and, in iconic terms, represented wood. It worked almost as a pictorial element.

I was also very pleased with the fact that it was a material that I could cut without having to use large-scale equipment and machinery. Most of my work is done just using a hand-held electric saw, and the wood is cut as if I was drawing. It is very easy. I really liked that instant dimension. I like working alone, without anyone's help, and I could do that with this material.

39

JV: You mentioned the relationship between the construction process of your sculptures and drawing. Alongside your sculpture work, you have developed an important body of work in drawing. In the exhibition, we relate four series of works on paper from different periods that establish a series of points of contact with each other and with your sculptural work, revealing the existence of a set of processes and investigations that appear at one point and reappear years later.

RS: The first drawings I began to exhibit were based on schematic drawings from art history books linked to antiquity. These books often feature drawings of archaeological excavations where various temporal strata are represented on the same sheet of paper:

an initial building in the 7th century BC, then a second building from the 5th century BC, then another in the Roman period, etc. I was very interested in this type of representation of time and began to use this type of process in my drawings, not only as suggestions from different historical periods, but also from the times of the drawing process itself. The drawings became a kind of palimpsest, with superposition of several layers on top of each other. There was also a connection with what I was dealing with in sculpture: with time, with the past, with a certain type of traditions of classicism through its various manifestations over time.

At one point I remembered making a reference to David's *The Death of Marat* (1792) and produced a kind of re-enactment of that painting.

JV: Which took place in Serralves...

RS: Yes, at the time I was preparing an exhibition in Serralves, a group exhibition of sculptures in 1988. I asked one of my colleagues, Miguel Branco, to be a model and lie in the bathtub of the Serralves Villa pink bathroom and we re-enacted the scene. The only thing I changed was to put a phone at the foot of the bathtub. Marat was a journalist, and he received a letter, depicted in David's painting, from the person who kills him. Instead of the letter, the telephone represents the form of communication. From then on, I made a series of silkscreen prints [*A Marat* (1989)] using this photograph and then worked on them. Again, these various temporal layers are expressed in the end result. My drawings often feature various moments of action. The drawings made in 2004, presented in the exhibition, also have an initial moment of a less controlled action, when the paint is applied to the surface of the paper.

After that, there is a definition of different zones within the surface of the paper, through lines traced with a ruler and square, using more precise pencils. Then there is another moment where several elements are added, like an enamel painted circle. These various moments correspond to reactions to what is happening on paper. In almost every series of drawings there are always these various moments that are processed. Often serially. In other words, in the first moment I do this in all the sheets of paper, and then there is a second moment that is also repeated in all the works and so on.

JV: Of course, the temporal dimension is naturally associated with the development of your series, in which you try out different variations of the same theme in a non-exhaustive manner.

RS: Yes, they are different paths. We are always making choices, discovering which roads to open. As you said, this is not an exhaustive seriality, which is very common, for example, in the art of the 1970s. The series lasts as long as I am inspired to find different paths. The only series I keep open is the one that includes heads made of wood strata, which I began in the early 1990s and which I continue to make today. Since then, I have used the same head—the mould is always the same—and I continue to insert that head in different situations. From time to time, I decide to return to them.

JV: In the exhibition we have also included an early work from that series, made in 1991. Why is this series still ongoing?

RS: That's a good question... I do not know exactly why, but the head is essentially linked to the representation

of the human being. That head is genderless. It is the head of a human being that I return to from time to time, deconstructing or putting it into dialogue with other heads, dialogues that I feel like resuming from time to time.

JV: In the period when you began to use this type of composition, in the early 1990s, you moved away from references of art history and from more orthogonal geometric forms to develop an approximation to the body, to organic forms, with a less analytical character and closer to sensations. What promoted this turning point?

RS: It had to do with the desire that I previously mentioned to expand the range of processes and the vocabulary that I have been using, through works such as *Figura 1*, in which there is modelling of clay, and then plaster and bronze, to the use of wooden layers. The first time I used this type of composition was in a work entitled *Orpheus* (1989), which also has a bronze element that suggests a twisting movement. I wanted to create a base that would suggest a similar movement and that would form part of the sculpture. It was the first time that I used this process of stacking different layers of wood and I was interested in the possibility of creating highly diverse three-dimensional shapes. My process of dealing with pictorial referents was becoming somewhat confining, and I had the notion that I had found a way of dealing with materials that could be more eloquent, more effective in creating different possibilities of meaning.

JV: This process has also generated a redefinition of the relationships of scale in your work. I would say that, whereas in your works from the 1980s the constituent elements of each composition are related to

the scale of the object, the shaping of the volumes of subsequent works defines a direct relationship with the human scale. In more recent works, with the creation of installations and environments, there is also an approximation to the architectural scale.

RS: I really believe that the work guides us, that it opens doors and suggests new paths for us. Beginning to work with these cut and stacked shapes led me to realise that this fostered a relationship with physicality and organicity that could be very fruitful. It led me to refocus my sculpture on a direct relationship with the body. Sculpture becomes a kind of interlocutor for the viewer, with its own body and physicality. There is a dialogue between the viewer's body and the sculpture, which creates a mirror effect and gives us a sense of our own scale—we feel our own body.

In a way, there is a return to the idea of the presence of the work, as developed by minimal artists. The work confronts the viewer and creates a relationship of affinity that occurs in that moment, and this moment defines a specific state of consciousness. The spectator creates his own concept of the body and his own concept of space. I am interested in this idea, which is perhaps less classical and more baroque, that, as we travel through space, we are creating the space, as in a church designed by Borromini where we are constantly surprised by new views, creating the notion that we are building the space as we absorb or perceive it. I somehow try to do this with the spectator's body: one becomes progressively aware of one's own body when confronted with different perspectives of each sculpture.



LER READ

T.S. Eliot, *The Waste Land*, 1922
Thomas Mann, *A montanha mágica*, 1924
Vitorino Nemésio, *Mau tempo no canal*, 1944
Jorge Luis Borges, *Ficções*, 1944
W.G. Sebald, *Austerlitz*, 2001
Richard Powers, *The Overstory*, 2018

VER SEE

Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1960
Luchino Visconti, *Il Gattopardo*, 1963
Ingmar Bergman, *Persona*, 1966
Robert Bresson, *Une femme douce*, 1969
Wim Wenders, *As asas do desejo*, 1987
Chloé Zhao, *Nomadland*, 2020

OUVIR LISTEN

J.S. Bach por Anner Bylsma, *6 Suites para violoncelo*, 1717–1723
R. Schubert, *Trios 1 e 2 para piano, violino e violoncelo*, 1827
Puccini por Maria Callas, *Vissi d'arte*, 1900
Ella Fitzgerald, *Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Songbook*, 1956
Leonard Cohen, *Songs of Leonard Cohen*, 1967
Jacques Brel, *Ne me quitte pas*, 1972

Seleção de Selected by Rui Sanches

A Coleção de Serralves centra-se na arte contemporânea produzida desde os anos 1960 até à atualidade, distinguindo-se pela perspetiva internacional que proporciona sobre a arte portuguesa produzida a partir desse período histórico de mudanças políticas, sociais e culturais a nível planetário. Cumprindo o seu programa de pesquisa e desenvolvimento permanentes, a Coleção de Serralves mantém uma aturada atenção à criação do século XXI, em particular à relação das artes visuais com a performance, a arquitetura e a contemporaneidade no âmbito de um presente pós-colonial e globalizado.

A Coleção de Serralves integra obras que são propriedade da Fundação de Serralves, incluindo um importante núcleo de livros e edições de artistas, e obras provenientes de várias coleções privadas e públicas que foram objeto de depósitos de longo prazo. De entre os acervos depositados em Serralves, que constituíram pontos de referência para o seu desenvolvimento, contam-se a Coleção de Arte Contemporânea do Estado (CACE) e a coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD).

A presente mostra integra-se no programa de exposições e apresentação de obras da Coleção de Serralves, especificamente selecionadas para os locais de exposição com o objetivo de tornar o acervo acessível a públicos diversificados de todas as regiões do país.

The Serralves Collection focuses on contemporary art spanning from the 1960s to the present, offering an international perspective on Portuguese art since that historical period, which was marked by worldwide political, social and cultural change. In line with its continuous research and development programme, the Serralves Collection follows attentively the developments in twenty-first century creation, particularly in regard to the relationship between the visual arts and performance, architecture and contemporaneity in the context of a post-colonial, globalised present.

The Serralves Collection includes works that belong to the Serralves Foundation, including a significant corpus of artists' books and publications, as well as works on long-term loan from several public and private collections, which were crucial references for its formation, such as the Portuguese State Contemporary Art Collection (CACE) and the Luso-American Development Foundation (FLAD) Collection.

Rui Sanches—Line and shape, body and engine is part of a programme of exhibitions and presentation of artworks from the Serralves Collection that are specifically selected for each location with the purpose of making the collection accessible to the public across all regions in the country.

SERRALVES

Rui Sanches (Lisboa, 1954) desenvolve desde o início dos anos 1980 uma obra inconfundível no panorama da escultura portuguesa. A sua prática artística, ancorada em diálogos cruzados com a história de arte, com a arquitetura e com o corpo humano, questiona os pressupostos da pintura clássica e da escultura contemporânea e investiga fenómenos de perceção que desafiam o olhar e incitam o movimento do espectador.

Rui Sanches — Linha e mancha, corpo e máquina examina momentos de continuidade e rutura ao longo de quatro décadas do percurso do artista e estabelece pontos de contacto entre o seu trabalho em escultura e em desenho.

Rui Sanches (Lisbon, Portugal, 1954) has been developing a distinctive body of work within Portuguese sculpture since the early 1980s. His artistic practice, anchored in cross-dialogues with art history, architecture, and the human body, questions the assumptions of classical painting and contemporary sculpture and investigates phenomena of perception that challenge the gaze and incite movement.

Rui Sanches—Line and shape, body and engine examines moments of continuity and rupture throughout four decades of the artist's career and establishes points of contact between his work in sculpture and drawing.

www.serralves.pt



Lagos
Câmara Municipal

CENTRO CULTURAL DE LAGOS

Rua Lançarote de Freitas, n.º 7, 8600-586 Lagos

CONTACTOS CONTACTS

282 770 450 | centro.cultural@cm-lagos.pt | www.cm-lagos.pt

HORÁRIO SCHEDULE

Terça-feira a sábado Tuesday to Saturday: 10h00 — 18h00

Apoio Institucional
Institutional Support

