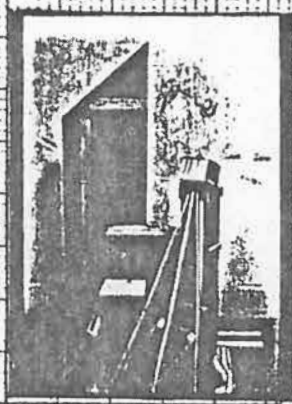


RUI SANCHES LINHA E MANCHA, CORPO E MÁQUINA



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 LINHA E MANCHA, CORPO E MÁQUINA

Coleções em depósito na Fundação
de Serralves – Museu de Arte
Contemporânea, Porto:
Coleção Fundação Luso-Americana para o
Desenvolvimento
Coleção Peter Meeker
Coleção de Arte Contemporânea do Estado
Coleção Privada
Coleção do Artista

Capa

Cover

Digitalização de telefax enviado pela Galeria Quadrado Azul, no ano de 2003. Processo de Artista de Rui Sanches, da Coleção de Serralves: diagrama de montagem de “Natureza-morta” de 1984. Arquivo da Direção Museu, Fundação de Serralves.

A scan of a fax sent by Galeria Quadrado Azul in 2003.

Artist's drawing by Rui Sanches, from the Serralves

Collection: assembly diagram for 'Still Life' (1984).

Museum Directorate Archive, Serralves Foundation.



A apresentação de obras e artistas da Coleção de Serralves fora dos muros da Fundação espelha um compromisso profundo de Serralves com a descentralização cultural, transformando a criação contemporânea num catalisador de desenvolvimento social e humano. Através do nosso Programa de Itinerâncias, procuramos alargar o acesso à arte contemporânea, estimulando a cidadania ativa em todo o território, num esforço conjunto entre Serralves e as instituições locais.

Esta nova iniciativa com o Seixal, Município Fundador de Serralves desde 2022, materializa uma política de cooperação em que a cultura é central na construção de comunidades mais justas, tolerantes e preparadas. Dando seguimento ao projeto apresentado no concelho em 2024, a exposição *Matéria / Ação: Escultura e vídeo dos anos 1960 e 1970*, fortalecemos esta união com *Rui Sanches: linha e mancha, corpo e máquina*, dedicada a um artista fundamental da arte contemporânea nacional.

Através de uma seleção de desenhos e esculturas pertencentes ao acervo depositado na Fundação, o público é convidado a explorar o diálogo que cruza práticas artísticas, característico do trabalho de Sanches, e que reflete a solidez e o rigor de uma carreira artística construída ao longo de largas dezenas de anos.

A Fundação de Serralves expressa o seu sincero reconhecimento ao Município do Seixal pelo empenho institucional nesta relação entre as duas instituições, mas também pela partilha de uma missão que coloca a liberdade de pensamento e a participação cívica no centro da ação pública. É esta sintonia de valores que viabiliza a execução de projetos capazes de unir artistas e populações num espaço de partilha e evolução coletiva.

Manuel Ferreira da Silva
Presidente do Conselho de Administração da Fundação de Serralves



Linha e Mancha, Corpo e Máquina é uma exposição dedicada a Rui Sanches, um dos nomes mais singulares da escultura portuguesa contemporânea. Uma obra construída ao longo de quatro décadas, que questiona e convida o olhar a mover-se.

Receber esta exposição no município é motivo de orgulho. Ela chega-nos através do Programa de Exposições Itinerantes da Coleção de Serralves, que leva o melhor da arte contemporânea portuguesa a todo o país, afirmando que a cultura é um direito e não um privilégio.

O protocolo estabelecido com a Fundação de Serralves enquadra-se na visão estratégica de desenvolvimento cultural do município. Através dele, o Seixal acolhe atividades culturais de projeção internacional, que contribuem para a formação e o conhecimento cultural de todos.

A exposição reúne obras de referência da Coleção de Serralves e de outras importantes coleções, entre as quais a Coleção de Arte Contemporânea do Estado, a Coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento e a Coleção Peter Meeker, tornando acessíveis ao público obras que dificilmente chegariam ao concelho.

O percurso de Rui Sanches é o de um artista que nunca cedeu à facilidade. Ancorado no diálogo com a história da arte, a arquitetura e o corpo humano, construiu uma linguagem própria que nos desafia a olhar de outro modo para o espaço que habitamos e a escala que nos define. É essa capacidade de interpelar o espetador que faz desta exposição uma oportunidade única de reflexão.

Convidamos todos e todas a contactar com estas obras. A democratização do acesso à cultura é um pilar de uma sociedade livre e inclusiva, onde os valores da democracia e da liberdade se afirmam pelo direito de cada cidadão a fruir e ser transformado pela criação artística. É esse compromisso com a cultura e a inclusão que orienta a nossa ação todos os dias.

Paulo Silva
Presidente da Câmara Municipal do Seixal

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.

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

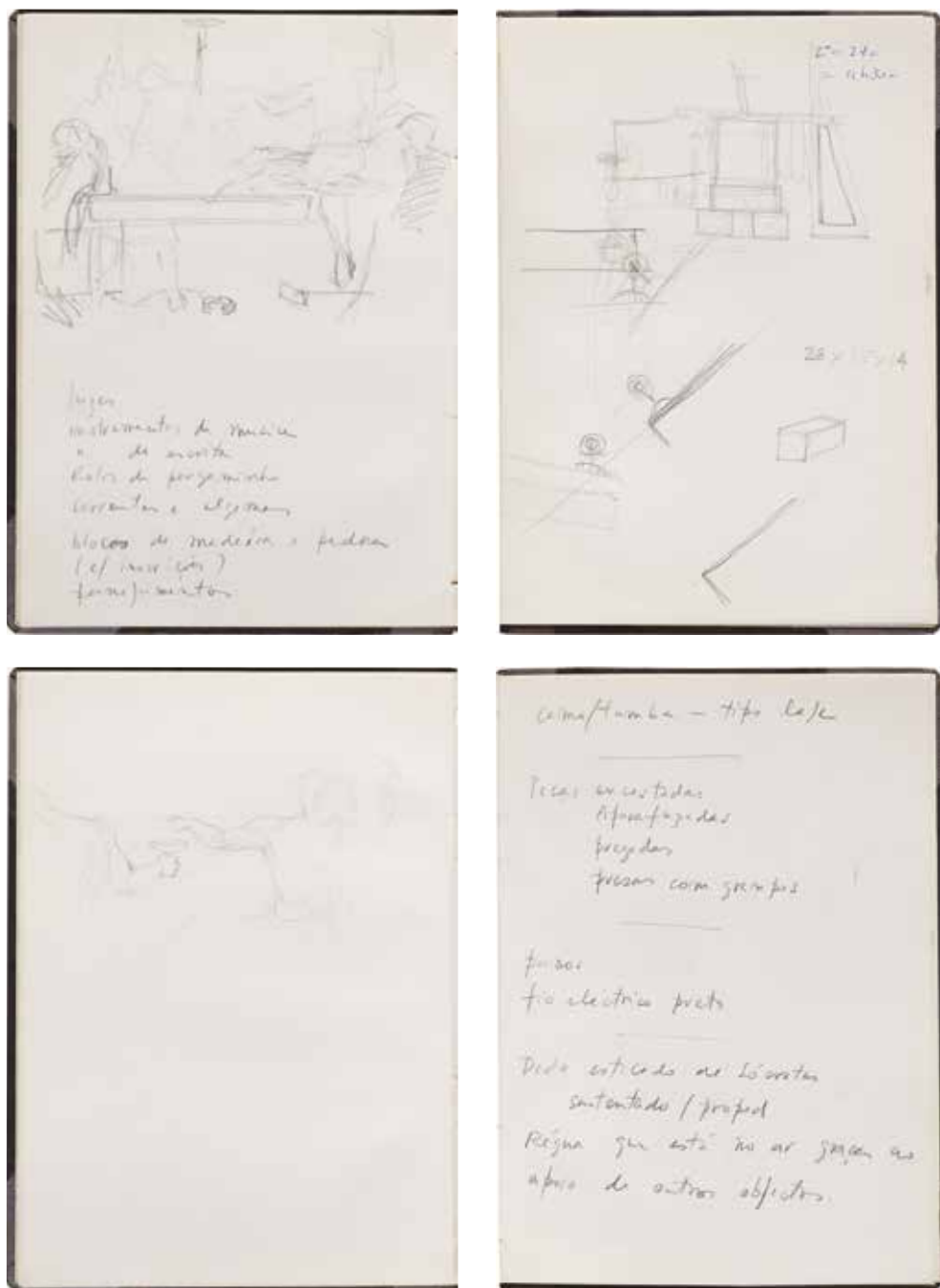
o atelier de pintura e desenho do Ar.Co durante um ano, depois concorri para a Goldsmiths, fui aceite, e estive três anos em Londres. Foram três anos muito intensos, a descobrir coisas que nunca tinha visto, a perceber o que se estava a passar na arte contemporânea, de que tinha uma ideia muito vaga — 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 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 conosco — 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 referenciação 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





Digitalização de dupla página de caderno de Rui Sanches, com estudos relativos a "A morte de Sócrates segundo David". Grafite sobre papel, c.1987. Coleção do artista.

A scan of a double-page spread from Rui Sanches's sketchbook, featuring studies relating to 'The Death of Socrates according to David'. Graphite on paper, c. 1987. Artist's collection.

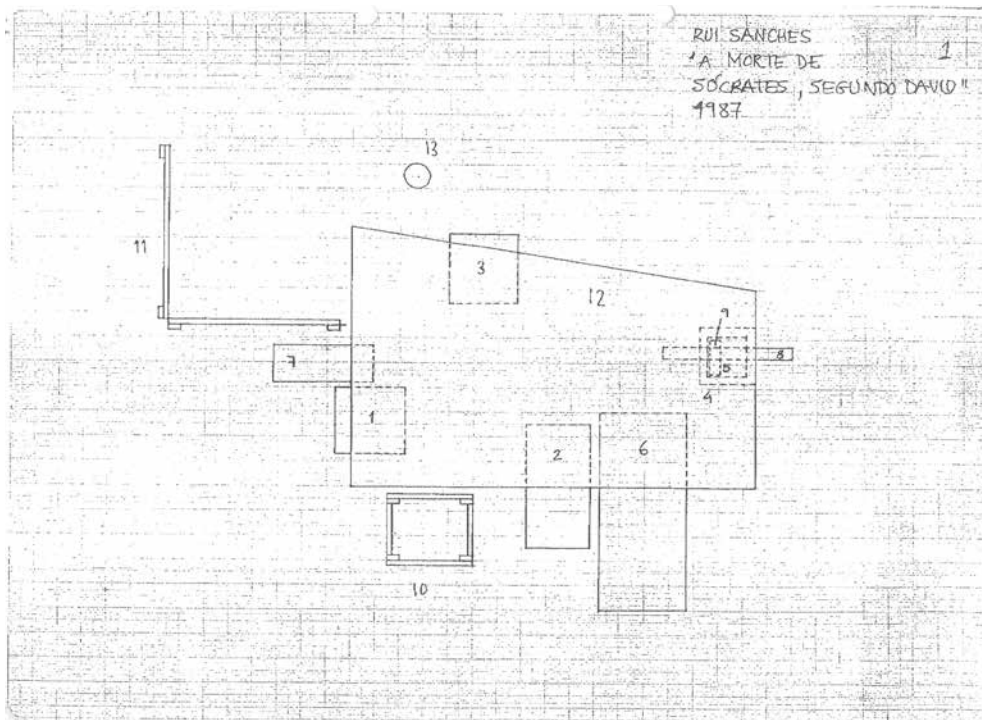
daquela maneira. Passei muito tempo em frente daqueles quadros a tentar perceber porque é que eles exerciam em mim aquele fascínio. Sentia-me muito dividido na altura entre, por um lado, a arte do meu tempo, descobrir os artistas conceptuais, o minimalismo, o pós-minimalismo, todos esses artistas a que 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... polissémica, 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



Digitalização de telefax enviado pela Galeria Quadrado Azul, no ano de 2003. Processo de Artista de Rui Sanches na Coleção de Serralves: diagrama de montagem de "Morte de Sócrates", 1987. Arquivo da Direção Museu, Fundação de Serralves.

A scan of a fax sent by Galeria Quadrado Azul in 2003. Artist's study by Rui Sanches in the Serralves Collection: assembly diagram for 'The Death of Socrates', 1987. Museum Management Archive, Serralves Foundation.

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, barrotes 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.

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.

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 género, 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 carácter 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 interessou-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.

LISTA DE OBRAS
LIST OF WORKS

O conjunto de obras que integra a exposição pertence à Coleção da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea. São igualmente apresentadas obras provenientes das seguintes coleções em depósito na Fundação de Serralves: Coleção de Arte Contemporânea do Estado, Coleção Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Coleção Peter Meeker e Coleção Privada, e empréstimos de obras de Rui Sanches.

The exhibition includes artworks from the Serralves Foundation — Museum of Contemporary Art Collection and from the Serralves Foundation's Collection of Books and Artists' Editions. Also on display are artworks from the following collections held on loan at the Serralves Foundation: the State Contemporary Art Collection, the Luso-American Development Foundation Collection, the Peter Meeker Collection and a Private Collection, as well as works on loan from Rui Sanches.

Natureza-morta, 1984
Madeira de pinho, contraplacado de pinho e aglomerado de madeira pintado com esmalte celuloso
Depósito em 1990
173,7 × 112 × 134 cm
Pinewood, pine plywood, chipboard, cellulose enamel
Deposit 1990
Inv. no. SC 0461

Alpheus, 1985
Madeira, contraplacado e PVC
Depósito em 1992
150 × 250 × 160 cm
Wood, plywood and PVC
Deposit 1992
Inv. no. CS 0084

Sem título, 1986
Madeira, tinta acrílica
Depósito em 1990
130 × 85 × 28 cm
Wood, acrylic paint
Deposit 1990
Inv. no. SC 0113

Sem título, 1986
Madeira, aglomerado, tinta de esmalte
Depósito em 1990
70 × 100 × 103 cm
Wood, plywood, enamel ink
Deposit 1990
Inv. no. SC 0114

Q. B., 1986
Aglomerado de madeira, madeira
Depósito em 2003
130 × 125 × 200 cm
Plywood, wood
Deposit 2003
Inv. no. FL 0217

A morte de Sócrates segundo David, 1987
Madeira, contraplacado, instalação elétrica
Depósito em 2002
200 × 300 × 280 cm
Wood, plywood, electrical installation
Deposit 2002
Inv. no. BP 0079

A Marat 1, 1989
Esmalte industrial sobre prova serigráfica em papel
Depósito em 2003
75 × 55 cm
Industrial enamel on paper silkscreen proof
Deposit 2003
Inv. no. FL 0218

A Marat 2, 1989
Esmalte industrial sobre prova serigráfica em papel
Depósito em 2003
75 × 55 cm
Industrial enamel on paper silkscreen proof
Deposit 2003
Inv. no. FL 0219

A Marat 4, 1989
Esmalte industrial sobre prova serigráfica em papel
Depósito em 2003
75 × 55 cm
Industrial enamel on paper silkscreen proof
Deposit 2003
Inv. no. FL 0220

A Marat 9, 1989
Esmalte industrial sobre prova serigráfica em papel
Depósito em 2003
75 × 55 cm
Industrial enamel on paper silkscreen proof
Deposit 2003
Inv. no. FL 0221

Orfeu, 1989
Madeira, bronze
148 × 93 × 38 cm
Wood, Bronze

Narciso, 1990
 Madeira, contraplacado, bronze pintado, aço galvanizado,
 vidro acrílico
 Depósito em 2001
 191 × 70 × 48 cm
*Wood, plywood, painted bronze, galvanised steel, acrylic
 glass*
Deposit 2001
 Inv. no. PM 0084

Sem título, 2004
 Tinta-da-china e esmalte sobre papel
 4 obras individuais
 31,8 × 23,8 cm (cada)
Indian ink and enamel on paper
4 individual works
 31,8 × 23,8 cm (each)

Sem título, 2015
 Ferro e madeira
 100 × 67 × 36 cm
Iron and wood

Espaços e corpos II - #1, 2023
 Tinta-da-china e tinta acrílica sobre papel
 50 × 35 cm
Indian ink and acrylic paint on paper

Espaços e corpos II - #2, 2023
 Tinta-da-china e tinta acrílica sobre papel
 40 × 30 cm
Indian ink and acrylic paint on paper

Espaços e corpos II - #3, 2023
 Tinta-da-china e tinta acrílica sobre papel
 40 × 30 cm
Indian ink and acrylic paint on paper

Espaços e corpos II - #4, 2023
 Tinta-da-china e tinta acrílica sobre papel
 40 × 30 cm
Indian ink and acrylic paint on paper

Rui Sanches
 Sem título, 1993
 Aglomerado de madeira, aço galvanizado
 Depósito em 2003
 98 × 70 × 50 cm
Wood-based composite, galvanised steel
Deposit 2003
 Inv. no. FL 0222



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

RJean-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



Sem título, 1986
Madeira, tinta acrílica
Wood, acrylic paint



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.

The presentation of works and artists from the Serralves Collection outside the Foundation's walls reflects Serralves' deep commitment to cultural decentralisation, transforming contemporary creation into a catalyst for social and human development. Through our Touring Exhibitions Programme, we seek to broaden access to contemporary art, fostering active citizenship across the country, in a joint effort between Serralves and local institutions.

This new initiative with Seixal, a Founding Municipality of Serralves since 2022, embodies a policy of cooperation in which culture plays a central role in building fairer, more tolerant and better-equipped communities. Building on the project presented in the municipality in 2024 – the exhibition *Matter / Action: Sculpture and Video of the 1960s and 1970s* – we are strengthening this partnership with *Rui Sanches: Line and Shape, Body and Engine*, dedicated to a key figure in Portuguese contemporary art.

Through a selection of drawings and sculptures belonging to the collection deposited at the Foundation, the public is invited to explore the dialogue that spans artistic practices – a hallmark of Rui Sanches' work – and which reflects the solidity and rigour of an artistic career built over many decades.

The Serralves Foundation expresses its sincere gratitude to the Municipality of Seixal for its institutional commitment to this partnership between the two institutions, and for sharing a mission that places freedom of thought and civic participation

at the heart of public action. It is this alignment of values that enables the implementation of projects capable of uniting artists and communities in a space for sharing and collective development.

Manuel Ferreira da Silva
President of the Board of Directors of the Serralves Foundation

Line and Shape, Body and Engine is an exhibition dedicated to Rui Sanches, one of the most unique names in contemporary Portuguese sculpture. His body of work, built over four decades, questions and invites the gaze to move.

Hosting this show in Seixal is a source of pride. It comes to us through the Serralves Collection's Travelling Exhibitions Programme, which brings the best of contemporary Portuguese art to the whole country, affirming that culture is a right, not a privilege.

The protocol established with the Serralves Foundation aligns with Seixal Council's strategic vision for cultural development. Through it, internationally renowned cultural activities that contribute to cultural education and knowledge are held in Seixal.

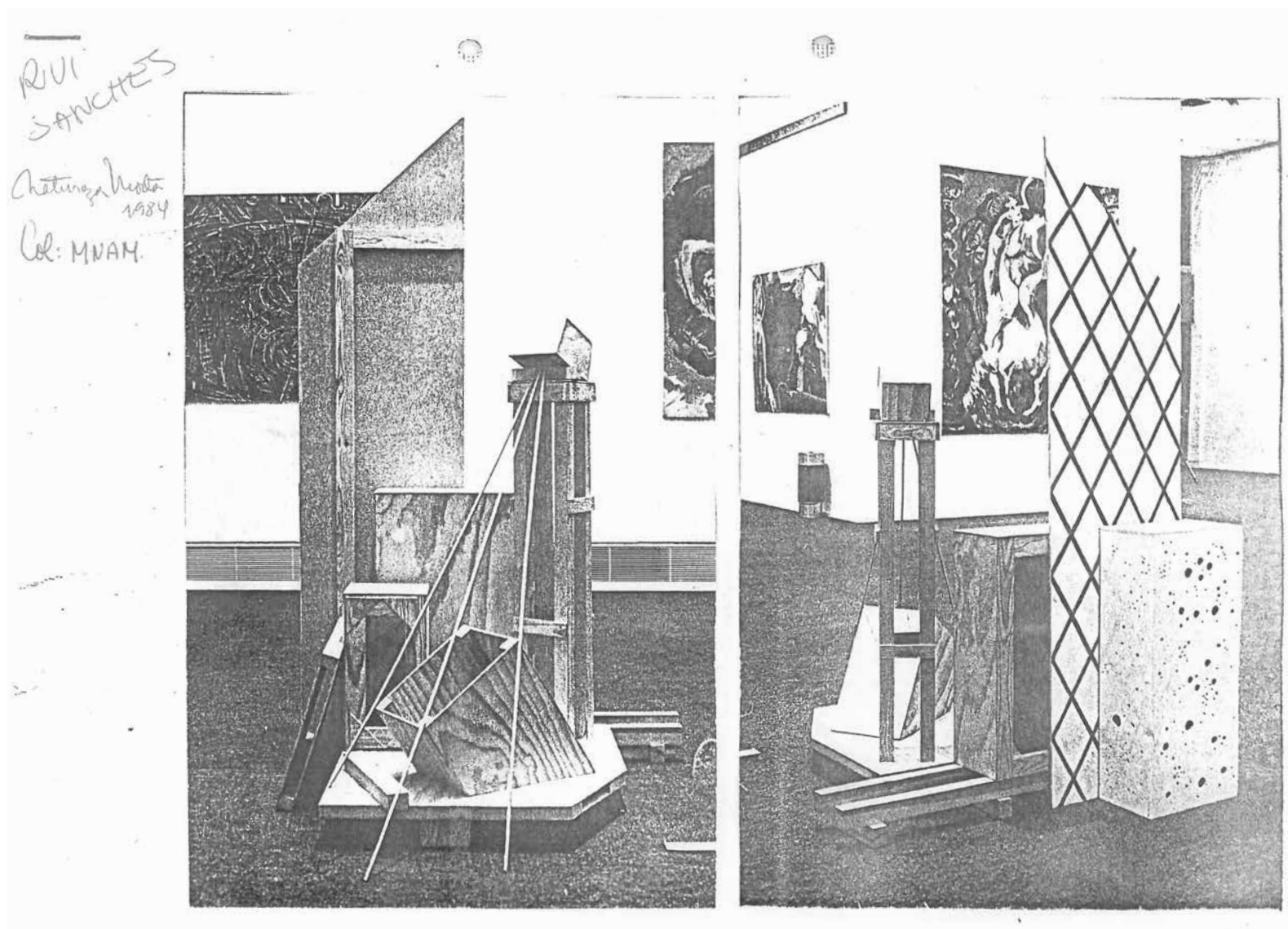
The show brings together iconic pieces from the Serralves Collection and other major collections, such as the State Contemporary Art Collection, the Luso-American Development Foundation Collection and the Peter Meeker Collection, thus making works that would otherwise hardly reach Seixal accessible to the public.

Rui Sanches' career path is that of an artist who has never yielded to the easy way. Based on a dialogue with Art History, Architecture and the human body, he has built his own language, which challenges us to look differently at the space we inhabit and the scale that defines us. His ability to engage the spectator makes this exhibition a unique opportunity for reflection.

We invite everyone to see these works. The democratisation of access to culture is a pillar of

a free, inclusive society where the values of democracy and freedom are affirmed by the right of every citizen to enjoy and be transformed by artistic creation. It is this commitment to culture and inclusion that guides our actions every day.

Paulo Silva
Mayor of Seixal



Digitalização de telefax enviado pela Galeria Quadrado Azul, no ano de 2003. Processo de Artista de Rui Sanches, da Coleção de Serralves: vista de exposição com "Natureza-morta" de 1984. Arquivo da Direção Museu, Fundação de Serralves.

A scan of a fax sent by Galeria Quadrado Azul in 2003. Artist's file by Rui Sanches, from the Serralves Collection: view of an exhibition featuring 'Still Life' from 1984. Museum Management Archive, Serralves Foundation.

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.

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.

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



Natureza-morta, 1984
 Madeira de pinho, contraplacado de pinho e
 aglomerado de madeira pintado com esmalte celuloso
Pinewood, pine plywood, chipboard, cellulose enamel

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 *vanitas*, 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.

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.

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.

EXPOSIÇÃO
EXHIBITION

Organização
Organisation
Fundação de Serralves – Museu
de Arte Contemporânea, Porto

Direção Comercial, Marketing
e Mecenato
*Commercial, Marketing and
Development Department*
Carina Bastos

Curadoria
Curator
Luís Pinto Nunes

Adaptação de conceito original de
Adapted from original Concept
by
Joana Valsassina

Produção e assistência curatorial
*Production and curatorial
assistance*
Carlos Magalhães

Registo
Registrar
Beatriz Rodrigues

Coleção
Collection
Filipe Duarte, Helena Abreu

Educação Artes
Art Education
Inês Pina, Beatriz Sarmento

PUBLICAÇÃO
PUBLICATION

Conceito
Concept
Luís Pinto Nunes

Coordenação
Coordination
Sílvia Sacadura

Edição
Copy-editing
Rita Almeida Simões

Texto
Text
Joana Valsassina,
Luís Pinto Nunes

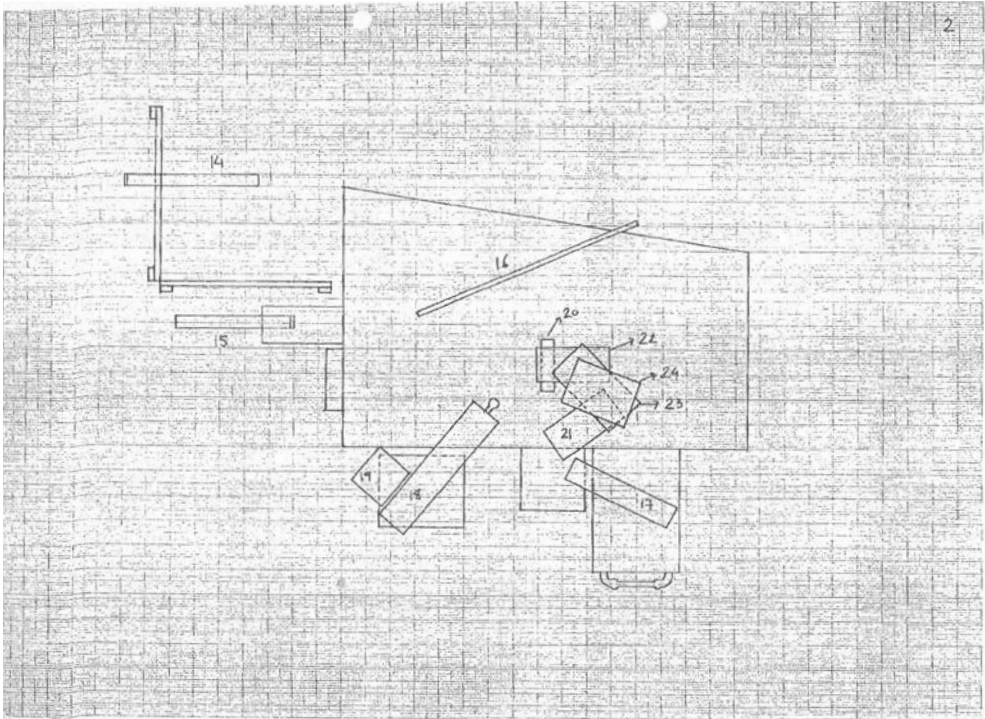
Conceção Gráfica
Design
Hugo Sousa

Tradução
Translation
John Elliott

Créditos fotográficos
Photographic credits
© Filipe Braga, Fundação de
Serralves, Porto

Pré-impressão, impressão e
acabamento
Pre-press, printing and binding
Printgreen

Agradecimentos
Acknowledgements
Rui Sanches
Teresa Segurado Pavão



Digitalização de telefax enviado pela Galeria Quadrado Azul, no ano de 2003. Processo de Artista de Rui Sanches na Coleção de Serralves: diagrama de montagem de “Morte de Sócrates”, 1987. Arquivo da Direção Museu, Fundação de Serralves.

A scan of a fax sent by Galeria Quadrado Azul in 2003. Artist's study by Rui Sanches in the Serralves Collection: assembly diagram for 'The Death of Socrates', 1987. Museum Management Archive, Serralves Foundation.

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 mundial. Cumprindo o seu programa de pesquisa e desenvolvimento permanentes, a Coleção de Serralves mantém uma constante 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 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).

O programa de Itinerâncias da Coleção de Serralves, iniciativa que visa promover a descentralização e a democratização do acesso à cultura, é um dos mais importantes pilares de atuação da Fundação. Planeado em colaboração com as Autarquias Fundadoras de Serralves, este programa abrange todo o território nacional, permitindo o alargamento da rede de acesso e de aproximação das populações fora dos grandes centros urbanos à arte contemporânea.

As exposições concebidas no âmbito deste programa contam com o envolvimento ativo de diversos artistas representados na Coleção e com a apresentação de obras inéditas e de novas aquisições, consolidando laços com a comunidade artística e promovendo a construção e partilha de conhecimento em torno da Coleção. Anualmente são desenvolvidas novas propostas expositivas adaptáveis a diferentes contextos, contemplando exposições individuais e coletivas que cruzam diferentes gerações e práticas artísticas.

Cada exposição é acompanhada por um programa educativo que contempla atividades dirigidas a diferentes públicos, como visitas orientadas, oficinas para famílias e ações de formação para educadores e professores.

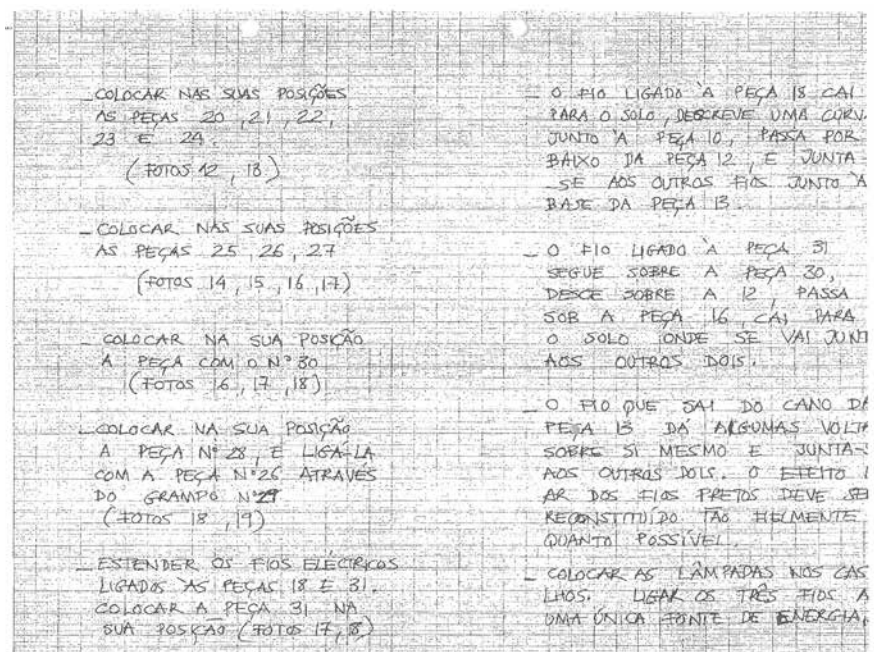
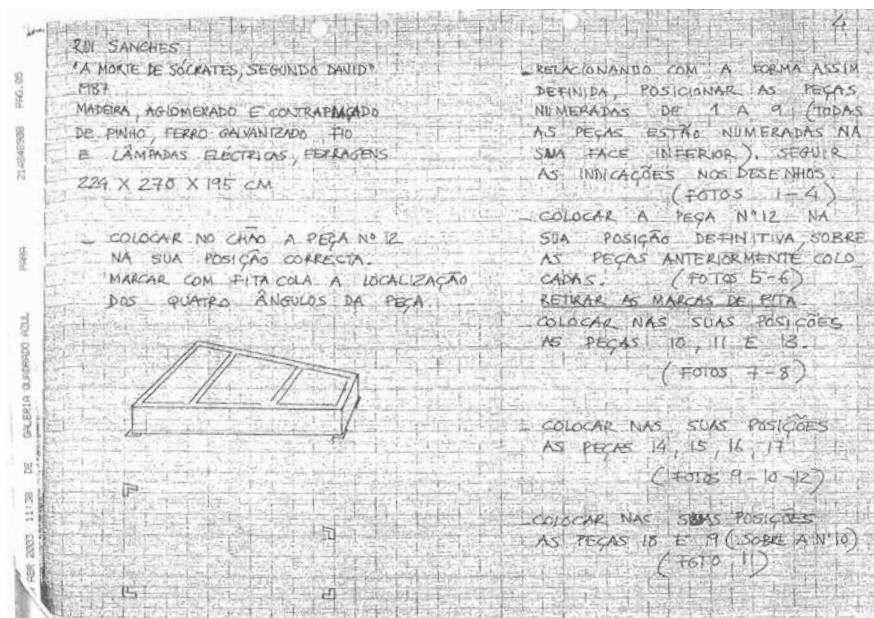
The Serralves Collection focuses on contemporary art spanning from the 1960s to the present, offering an international perspective on Portuguese art since that historical period, which was marked by worldwide political, social and cultural change. In line with its continuous research and development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

The Touring Exhibitions Programme of the Serralves Collection, an initiative that aims to promote the decentralisation and democratisation of access to culture, is one of the Foundation's cornerstones. Planned in collaboration with the Serralves Founding Municipal Councils, this programme extends nationwide, bringing contemporary art to communities outside of major urban centres.

The exhibitions conceived for this programme rely on the active involvement of various artists represented in the Collection and on the presentation of new acquisitions and previously unseen works, consolidating ties with the artistic community and promoting the construction and dissemination of knowledge about the Collection. Each year the programme's curatorial team develops new exhibitions adapted to different contexts, including solo and group exhibitions that cross different generations and artistic practices.

Each exhibition is complemented by an educational programme featuring activities aimed at different audiences, such as guided tours, family workshops and training sessions for educators and teachers.



OFICINA DE ARTES MANUEL CARGALEIRO

Quinta da Fidalga, Avenida da República 2571, Arrentela,
2840-741 Seixal

Contactos

Information

Tel.: +351 210 976 108

Email: arte.se@cm-seixal.pt

Horário

Opening Hours

Abril a Maio

Terça a sábado

April to May

Tuesday to Saturday

10h00–12h30 e and 14h00–17h00

Junho a Setembro

Terça a sábado

June to September

Tuesday to Saturday

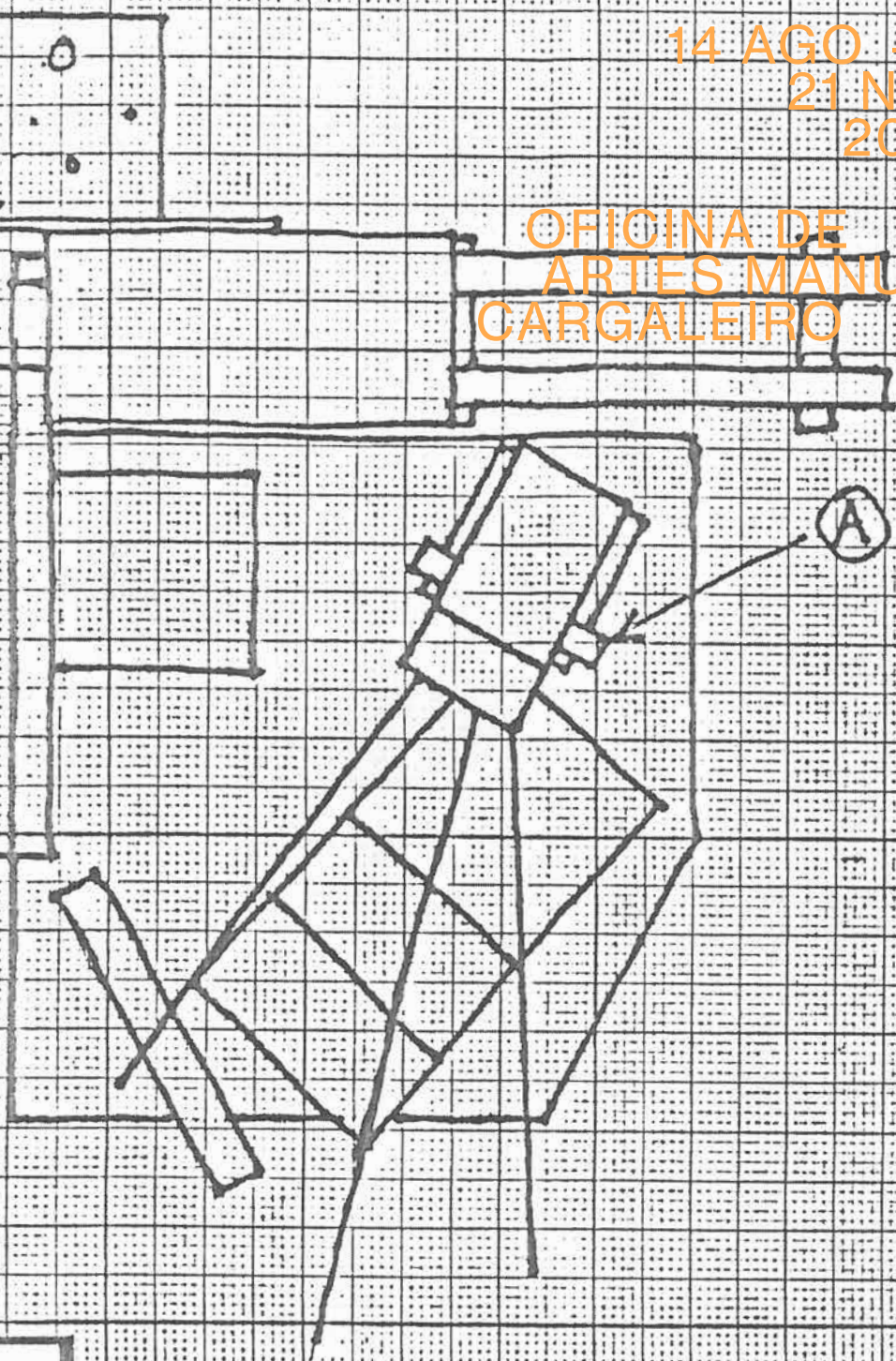
10h00–12h30 e and 14h00–18h00

Digitalização de telefax enviado pela Galeria Quadrado Azul, no ano de 2003. Processo de Artista de Rui Sanches na Coleção de Serralves: diagrama de montagem de "Morte de Sócrates", 1987. Arquivo da Direção Museu, Fundação de Serralves.

A scan of a fax sent by Galeria Quadrado Azul in 2003.
Artist's study by Rui Sanches in the Serralves Collection:
assembly diagram for 'The Death of Socrates', 1987.
Museum Management Archive, Serralves Foundation.

14 AGO —
21 NOV
2026

OFICINA DE
ARTES MANUEL
CARGALEIRO



SERRAVES

