

Como é a "jovem" escultura portuguesa? O concurso do Porto dá uma aproximação à resposta: pelo lado positivo, pode dizer-se que predominam as atitudes poético/literárias. Mas estão em geral ausentes as orientações mais fortes que marcam hoje a escultura internacional

Como é diferente a escultura em Portugal

Alexandre Melo **S**culpture in the expanded field», de Rosalind Krauss, é talvez o que de mais interessante se escreveu a respeito das

transformações da escultura na penúltima década. Trata-se de um texto de 1978. Vale a pena resumir, simplificando.

Numa acepção tradicional «a lógica da escultura parecia inseparável da lógica do monumento. Em virtude desta lógica uma escultura é uma representação comemorativa. Localiza-se num lugar determinado e fala de um modo simbólico a respeito do significado ou utilização desse lugar».

A lógica desta convenção começa a falhar com o advento do modernismo «já que o período modernista de produção escultórica opera uma perda de localização («loss of site»), produzindo o monumento enquanto abstracção, o monumento enquanto marcação («marker») ou fundamento («base»), funcionalmente ilocalizado e largamente auto-referencial». «Tornando-se uma espécie de condição negativa do monumento, a escultura modernista ficou com uma espécie de espaço idealista a explorar, um domínio separado do pro-

jecto de representação temporal e espacial, um filão novo, rico e que pode ser proveitosamente explorado durante um tempo».

O conteúdo deste terreno da escultura modernista é apresentado como sendo definido por uma dupla exclusão: «escultura era a categoria que resultava da adição da não-paisagem com a não-arquitectura».

O que Rosalind Krauss designa como expansão do terreno da escultura resulta de uma superação desta definição redutora. Começar a «pensar o complexo, ou seja, admitir no âmbito da arte

dois termos que lhe estavam formalmente proibidos: paisagem e natureza» (in Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, England, 1986) considerando-os agora como termos positivos. Trabalhos realizados a partir de 1968 por Morris, Smithson, Serra, Le Witt, Nauman e outros, se-

riam exemplos dos diferentes possíveis tipos de combinações entre paisagem e não-paisagem, paisagem e arquitectura, arquitectura e não-arquitectura.

O conteúdo desta teorização está reportado à década de 70 mas, para além da sua qualidade de perspectiva histórica, encerra uma aspiração de sistematicidade que estimula hipóteses de aproximação metódica à situação da

escultura na década seguinte, a de 80.

Distinção de disciplinas?

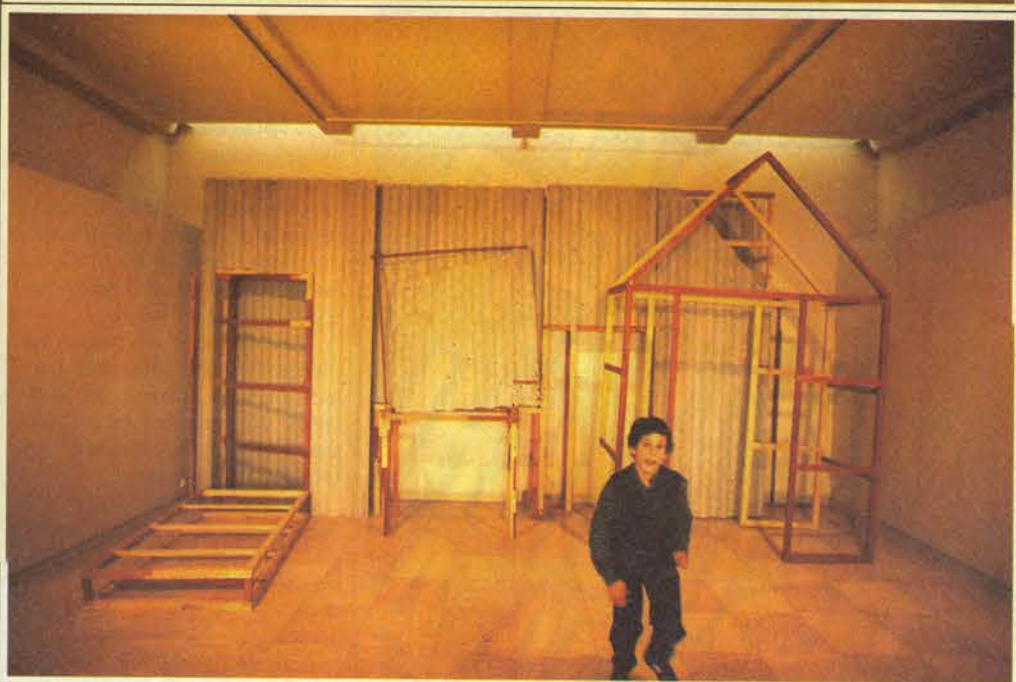
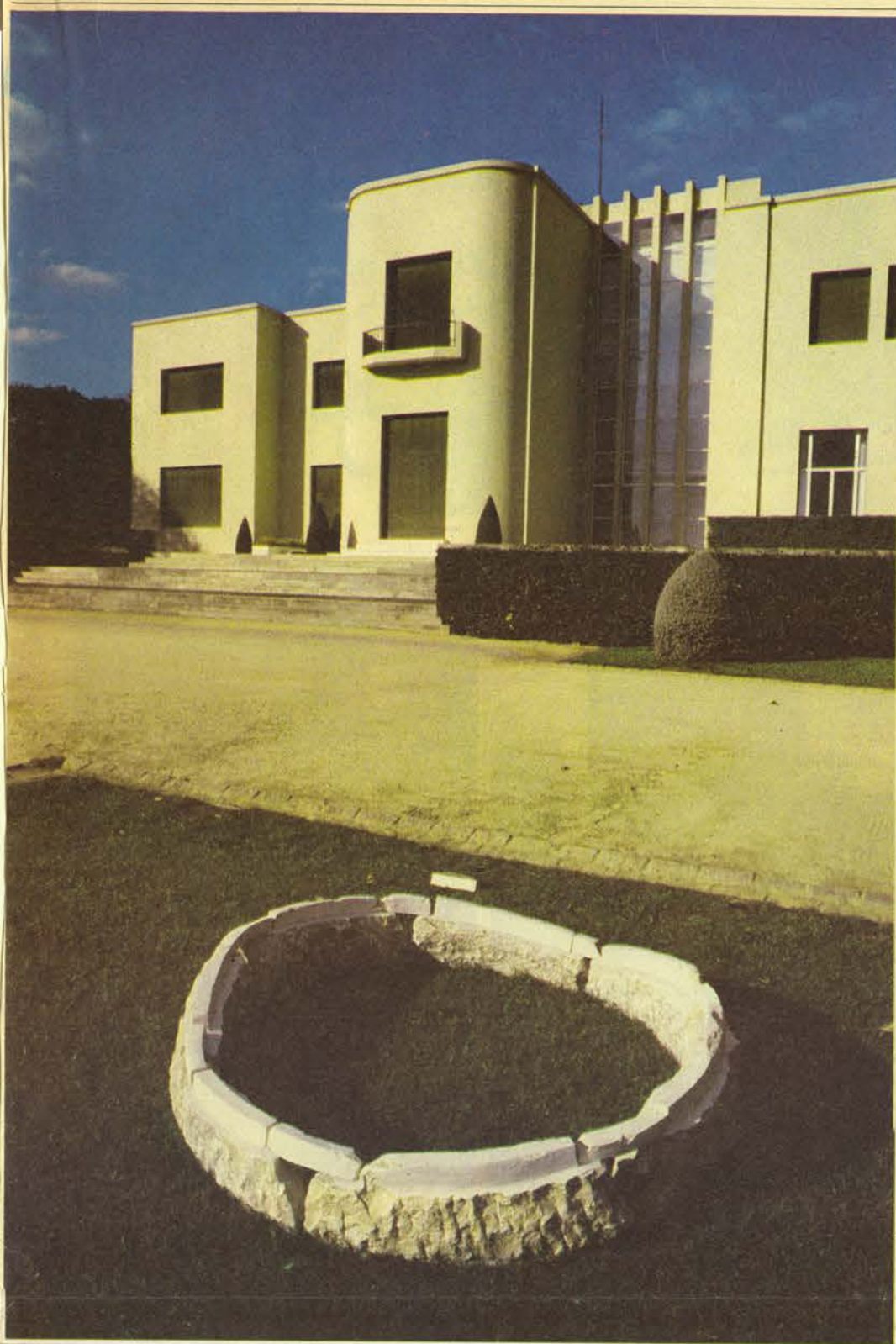
Ficando ao nível do mero esboço de análise importaria introduzir dois outros binómios.

O binómio artesanato/indústria, no que diz respeito ao processo de produção, e o

binómio funcionalidade/decoração, no que diz respeito ao modo de consumo. Por estas duas vias se poderiam forçar os limites da análise formalista e tentar situar teoricamente a diversidade de práticas escultóricas que em anos recentes se vêm multiplicando.

Apropriação, citação, montagem ou desvio de objectos de natureza não-artística. Instabilização dos limites





Na Casa de Serralves, esculturas de Rui Sanches, "Conversation Piece" (primeiro prêmio), de Joh, "Cordilheira", António Campos Rosado e Fernanda Fragateiro, ambas sem título: o panorama possível num concurso "corrído"

entre escultura e «design» de móveis ou objectos. Exploração da estética industrial e das virtualidades da ideia de máquina. Tudo isto em acumulação com um aprofundamento das relações entre escultura, arquitectura, paisagem, urbanismo e congéneres. E para além da manutenção e prolongamento de atitudes modernistas e monumentais tradicionais.

Neste novo alargamento é particularmente significativa a ampliação do terreno de confronto com as dimensões não-artísticas da existência social: processo de produção industrial, fetichismos da sociedade de consumo de massas, determinações espaciais da vida doméstica e quotidiana; questões ecológicas, urbanísticas e paisagísticas.

Este processo de alargamento, pela sua própria amplitude e complexidade, é contemporâneo de um movimento de esboroamento da pertinência da distinção entre as diferentes disciplinas artísticas — pintura, escultura, fotografia. De tal modo que

manter hoje em dia estas distinções como estrutura de base para a análise da produção artística é impedir-se de encontrar linhas de força e de clivagem decisivas. Atente-se na multiplicação de obras híbridas e complexas em que se combina a fotografia, a pintura e outros tipos de imagens, o objecto apropriado, o objecto modelado e outros, a instalação e a relação com o espaço arquitectónico.

A distinção entre as disciplinas é útil em termos operacionais mas obriga a reduzir as definições ao mais elementar nível descritivo. Se a distinção não for superada condena as análises a uma esterilidade que geralmente serve para dar cobertura ao atavismo de esculturas, que fazem a economia da inteligência do seu lugar no mundo e frequentemente se confundem com a pura e simples decoração — o que não é incompatível com a estética industrial e a austeridade dos jogos geométricos.

A este respeito conviria lembrar que neste mundo não há falta de objectos bonitos e

também não há falta de objectos feios.

A situação portuguesa

Como se deve ter notado, numa leve mas firme inflexão de tom, os dois últimos parágrafos já começaram a reportar-se à situação da escultura portuguesa.

O que predomina em termos quantitativos — e aqui começamos a referir a amostra constituída pela exposição de Serralves — é o artesanato incipiente com a pretensa caução da «naïveté» ou da frescura, o formalismo estéril com a pretensa caução do rigor geométrico ou da retórica dos materiais, ou ainda a afectação simbólica servida por objectos com a subtilidade de um camião.

Não como defeito mas apenas como característica vale pena sublinhar a quase total ausência no panorama português de práticas artísticas que invistam em articulações sociais ou políticas directas — isto é, que coloquem a pro-

dução escultórica no terreno do confronto com outras práticas sociais ou que tomem estas como objecto de investigação. E também a ausência de práticas artísticas de natureza mais conceptual que questionem o seu próprio estatuto e definição. Estas ausências podem ser vistas, do lado negativo, como uma hegemonia de atitudes decorativas e, do lado positivo, como sinal de maior disponibilidade para atitudes de índole mais poética/literária; de que efectivamente a situação portuguesa oferece alguns exemplos maiores.

Rui Sanches uma excepção

Rui Sanches constitui, a este respeito, uma excepção. O seu trabalho tem uma forte componente conceptual, ao exercer-se como trabalho sobre modelos de representação/consagrados pela história da arte. O seu processo de trabalho decorre de uma lógica estrutural que, neste caso,

não representa uma cegueira formalista mas um escrupulo de concretização metódica de um determinado projecto de investigação.

«Cada vez me interessa mais a relação com a pintura, especificamente com a pintura do séc. XVII e XVIII. Encaro as pinturas que utilizo como base. De certo modo, adapto a pintura à escultura. Há uma coisa que já existe e que me interessa e que é transcrita para outra linguagem, num outro tempo e numa outra situação. Nesse processo de adaptação pode-se repensar as formas da própria imagem.»

Rui Sanches toma como ponto de partida das suas esculturas ou pinturas consagradas — A Morte de Marat, por exemplo — ou determinados tipos consagrados de pinturas — Conversation Piece, por exemplo. Sobre essa base que é, já de si, uma representação codificada da realidade, realiza um trabalho de organização e articulação de volumes que corresponde a uma nova en-

nação utilizando os meios de uma nova linguagem.

A organização e os contrastes de volumes geométricos simples. A definição de linhas de aproximação à peça e estruturação do olhar do espectador. O reforço da capacidade sugestiva de referências figurativas que deixaram de ser evidentes. Todos estes elementos definem uma prática da escultura em que o trabalho formal de decomposição e recomposição de diferentes tipos de jogos de linguagens plásticas se alia à capacidade de enriquecimento da relação poética ou lúdica com o chamado real.

«O meu trabalho tem sempre um lado figurativo. Até agora tinha mais a ver com o posicionamento do espectador em relação à peça, com a empatia física e cinestética, com desvios em relação à verticalidade e à horizontalidade. Uma espécie de teia de elementos que às vezes se conjugavam para figurar qualquer coisa. As coisas que estou a fazer ago-

(Continua na página 46-R)

NA
TECNO-
DOLOGIA
E DA
MARGEM
MITSUBISHI
COMANDA'A
DISTANCIA

46-R
EXPRESSO, 22 DE OUTUBRO DE 1988



**MITSUBISHI
ELECTRIC**

**TV
VIDEO
HI-FI**

escultura

(Continuação da página 45-R)

ra também sugerem figurações mas sem escala real, a figuração no sentido tradicional, em que há esse aspecto de ficção, as coisas são reduzidas a uma escala não real. Continuo a utilizar elementos de circulação que permitem fluxos do olhar do espectador ou que representam pontos de vista ou de fuga, ou raios de luz.

Permitem a circulação no interior da própria peça. Há uma transição de elementos cristalinos para elementos líquidos que são mais metamórficos, menos permanentes. Uma outra velocidade de leitura das peças».

Vocação poética

A vocação poética que acima referimos como marca de alguma da mais interessante escultura portuguesa actual é reportável, ainda que de modos bem diferenciados, a trabalhos como os de José Pedro Croft e Manuel Rosa.

Dois bronzes de pequenas dimensões revelam pela primeira vez ao público os resultados do trabalho que Croft tem vindo a desenvolver ao longo do último ano.

Em relação às anteriores esculturas — caracterizadas por um tratamento mais geométrico das formas e um processo de construção por sobreposição de blocos de pedra — há uma retoma da intimidade e sensualidade da modelação, permitindo uma maior maleabilidade no decurso do próprio processo de fazer. Por outro lado, a modificação da escala faz com que deixe de ser prioritário o jogo da articulação entre a peça e o espaço circundante, e provoca uma internalização dos problemas espaciais que agora são equacionados como problemas internos de cada uma das peças.

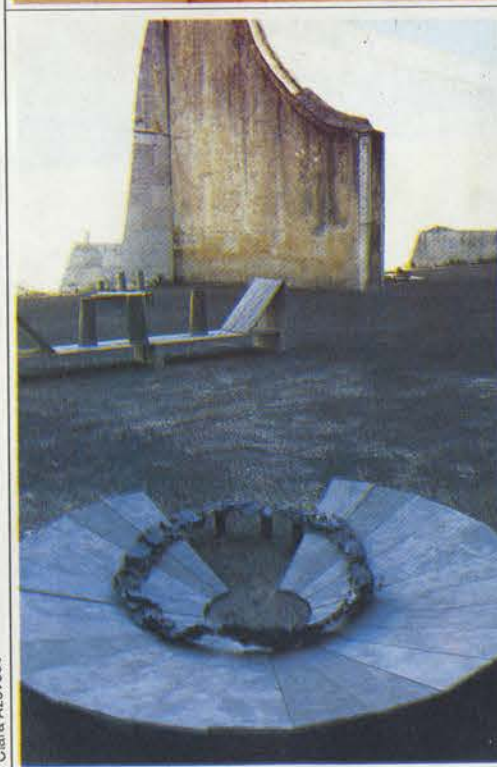
Mantém-se a referência a formas simples e primordiais — arquitectura, funerária, designadamente — e uma estratégia formal de radicalização dos problemas do equilíbrio. Cedendo à leitura poética o assunto é exactamente a busca do equilíbrio mais difícil ou a construção da casa mais absoluta. Um equilíbrio contra a morte ou uma casa para a morte.

Manuel Rosa tem mantido uma sólida constância no tipo de conotação das figurações que vem elegendo, na escolha do material e do modo de o tratar. A pedra branca e uma extrema delicadeza no afeiçãoamento da sua textura, na exploração dos efeitos de modelação da sua superfície. O homem, o homem e o cão, o mártir, o barco, o homem e o barco, agora os túneis, fornos, igloos, casas.

Em todos os casos, objectos



José Rocha



Clara Azevedo



Luis Ramos

Esculturas de Luis Cruz, "Triologia III", no Porto, e de dois "ausentes": Francisco Rocha e Rui Chafes, com exposições importantes na última temporada

que remetem directamente para níveis em que se perde a imediatez psicológica ou física do ser humano e das coisas funcionais que o rodeiam. Passamos do plano da evidência para o plano da memória, errância, sobrevivência, premonição.

Como se — e este «como se» é marca de mais um arremedo de leitura poética — as esculturas de Manuel Rosa — e para isso muito contribui a sua austeridade branca, fria mas macia — fossem os destroços inextinguíveis de um já extinto mundo humano, ou os modelos ainda indefinidos de um apenas pressentido mundo depois do humano, ou os veículos enigmáticos da passagem de um para o outro mundo.

A fórmula-concurso

Pontos de partida diferentes têm os trabalhos de outros escultores que — a propósito da exposição Unicer — importará ainda referir.

Fernanda Fragateira continua a desenvolver de forma sólida um trabalho que se articula entre a escultura, a ins-

talação e a arquitectura. Depois de ter abandonado uma simbologia e sinalética elementar ainda quando inspirada, a autora sistematizou o tratamento dos materiais, os processos de construção e as modalidades de articulação com o espaço de acolhimento.

Num sentido que tem sabido evitar a mecanização e redundância formal, preservando uma margem de desequilíbrio, habitualmente integrado e gerido em cada uma das peças, e uma margem de humor e imponderabilidade no modo de as instalar.

António Campos Rosado, cujo trabalho foi ainda pouco visto em Portugal, indicia uma capacidade de combinar a consistência construtiva e formal com a capacidade de insinuação metafórica.

Miguel Branco sugere, na única série de esculturas já mostradas, a capacidade de criar o adequado enquadramento formal e ambiental para a expressão de uma espécie de minuciosa figuração.

Em jeito de nota de rodapé algumas observações finais sobre o Prémio Jovem Escultura Unicer, o seu modelo e resultados.

Sabe-se que a fórmula de concurso está esgotada e não dignifica excessivamente nem artistas nem instituições. A fórmula «corrigida» de concurso aqui adoptada, em que há artistas convidados e artistas concorrentes, tem a oportuna vantagem de permitir a presença de artistas que eventualmente não aceitariam ser concorrentes e de que os organizadores gostariam de poder obter peças (os prémios são de aquisição). Tem o defeito de colocar os artistas não convidados numa situação de menoridade que alguns entenderão não dever aceitar e que provavelmente justifica ausências como as de Rui Chafes ou Francisco Rocha.

O modo tradicional de circunscrição da escultura, aqui utilizado, terá também inviabilizado a possibilidade de um confronto muito mais rico e estimulante, como teria sido o resultante da integração de peças tridimensionais mais heterodoxas como as que recentemente vêm produzindo, por exemplo, Cabrita Reis ou Leonel Moura.