

**Opening—**

**March 01**

**Chiado 8 Arte Contemporânea**

**Gonçalo Barreiros**

Mar 01 – May 10, 2013

Monday to Friday

From 12 pm to 8 pm

# Vraum

## Vraum

A divisão entre os partidários da prevalência do real na obra de arte e dos outros que lhe outorgam a especial missão de abrir caminhos insondáveis à produção de sentido acompanha-nos, perfeita e conscientemente tematizada, pelo menos desde a querela que opôs realistas a românticos em meados do século XIX. Com a força demagógica de que é dotada toda e qualquer versão das dualidades essencialistas, esta oposição fez escola e disseminou-se por sucessivos movimentos e gerações de artistas, chegando aos nossos dias na forma de uma oposição francamente redutora e desmoralizante entre as chamadas práticas social ou politicamente engajadas e as outras. Já em 1996, e na introdução ao artigo “The Artist as Ethnographer”, Hal Foster descrevia esta suposta oposição entre “relevância política e qualidade estética, entre forma e conteúdo” como uma “praga” que contaminou a receção, bem como os debates críticos que se debruçaram sobre parte importante dos fenómenos artísticos no último século<sup>1</sup>. Na perspetiva deste autor, a rutura com este dualismo passava pela sedimentação de uma terceira via que, entendendo a cultura como um texto cuja desconstrução estava a cabo do artista, equiparava o seu trabalho ao de um etnógrafo, ou seja, ao de um observador-participante capaz de, simultaneamente, analisar e intervir criticamente no campo lato das trocas simbólicas. Malgrado as suas intenções ecuménicas (não esqueçamos, a ideia era conciliar a “relevância política e a qualidade estética”), a abordagem de Foster a esta terceira via privilegiou largamente práticas artísticas de vinculada ambição ideológica e, sobretudo, discursiva, contribuindo mais para o estabelecimento de um novo paradigma do que propriamente para o saneamento da “praga”<sup>2</sup>. Acontece que uma outra modalidade desta terceira via pode ser efetivamente equacionada a partir de premissas diametralmente opostas àquelas privilegiadas por Foster. Nesse contexto, o artista seria menos um relator do que um proponente, a cultura seria menos um texto do que um repositório vivo de proposições, e a obra seria menos um discurso do que um detonador da experiência crítica da liberdade. Vraum pugna por esta alternativa. Como veremos, a sua estratégia é a da estabilização do espaço vago da subjetividade, carregado por uma linguagem peculiar e balizado entre o estranhamento da abstração e a absoluta familiaridade.

Não é simples classificar o trabalho que Gonçalo Barreiros tem vindo a desenvolver sensivelmente desde 2003, ano em que iniciou o seu percurso público. Talvez a característica mais determinante na sua prática seja a tendência para tomar o espaço expositivo como um palco e para fazer das suas peças agentes de ações frequentemente perturbadoras, sarcásticas, cómicas ou exasperantes. Recorrendo a uma grande variedade de expedientes e recursos técnicos, o artista produziu nos últimos

anos um corpo de obras bastante diverso, no qual se encontram peças extremamente simples, como Martelo (2006) – um martelo de orelhas cuja cabeça foi invertida e que vê a sua nova configuração aproximar-se da fisionomia estilizada do focinho de um cão – ou Salesman (2007) – um tridimensional e autoportante “sorriso amarelo” construído em ferro e câmara de ar – e outras bem mais complexas, como Oitocentos (2006) – uma máquina de fabricar flatulências – Sem título (Abertura de William Tell) (2008) – um gira-discos que, colocado sobre uma prateleira enviesada, repete de forma contínua e distorcida o mesmo trecho da ópera de Rossini que lhe dá título – ou Apaszpapp (2010) – um ‘de-sintonizador’ automático de rádios. Mais recentemente, esta linhagem de obras que recorrem a engenhos electromecânicos para criar situações insólitas deu origem a woodpecker (2012). Produzida para o espaço da Ermida de Nossa Senhora da Conceição, em Belém (Lisboa), esta peça é composta por uma secção de um tronco de árvore com não mais do que 120 centímetros de altura. Sensivelmente a um terço da altura do referido tronco encontra-se um orifício circular através do qual entra e sai, num movimento lento e regular, um piaçaba de cor branca. Localizado ao fundo da sala e próximo do canto direito, a peça é iluminada por um único foco de luz, acentuando o vazio da sala e o ressoar do som do piaçaba a roçar levemente nos bordos do orifício, amplificado por um microfone de lapela.

O facto de esta ação ter lugar num espaço anteriormente dedicado ao culto católico não é despiendo. Muito pelo contrário, ele é o cenário em que se rebate um conjunto de hábeis provocações que a obra comporta, seja através da convocação das noções de natureza, de resiliência, de duração e de morte, seja na irónica glorificação do objeto artístico feito objeto de culto, ou mesmo na despudorada alusão a um lânguido e ininterrupto movimento copulativo. Independentemente do ângulo pelo qual abordemos esta peça, nela encontraremos sempre motivos para uma perturbação. Mais concretamente, encontramos motivos para uma perturbação que paulatinamente se desdobrará num processo crítico sobre a obra em si mas que é, inicialmente, o resultado de uma pura reação somática, apareça ela na forma de riso, de deceção, de vergonha, ou de repulsa. Efetivamente, uma parte muito significativa das peças deste artista nega ao espectador o estabelecimento da distância crítica que lhe permitiria pôr imediatamente em marcha um qualquer mecanismo de ponderação assisada sobre aquilo que vê. O seu tempo chegará, é certo, mas somente após essa primeira resposta absolutamente visceral e genuína, a partir da qual se desenvolverá todo o processo judicativo subsequente.

Muita da singularidade do trabalho de Gonçalo Barreiros parece encontrar-se, então, no modo como este prepara o duplo movimento que as suas obras põem em marcha. Revelando um domínio sofisticado da mecânica da subversão, da ironia e da incongruência, as suas obras confrontam o espectador com as suas mais íntimas e ineludíveis reações e, simultaneamente, com os preconceitos, as censuras e a violência que

1. Cf. Hal Foster, *The Return of the Real*. Cambridge, Mass.; Londres, MIT Press, 1996.

2. As manifestações relacionadas com a Crítica Institucional e com as Práticas Pós-coloniais dominam a exposição de Foster.

governam muitos dos nossos valores comuns. De facto, após a deflagração do perturbador instantâneo inicial a que acima nos referimos, a obra faz desencadear um conjunto de reflexões bem mais discretas que incidem sobre o próprio espectador, sobre as suas convicções e as suas idiosincrasias, mas também sobre esse espaço de suposto consenso onde vigoram as regras conviviais e protocolares e onde ocorrem os processos de construção identitária das comunidades. Inevitavelmente, esses são espaços de perda e de erosão, lugares de nivelamento e de compromisso onde o desvio, a exceção e o livre arbítrio não grassam. Nos antípodas deste cenário está o lugar que Gonçalo Barreiros agora institui no Chiado 8: um território dominado por elementos de uma linguagem visual bem familiar mas esvaziada de conteúdo e que, nessa condição, se transforma num amplo campo aberto ao encontro intrassubjetivo<sup>3</sup>.

No âmbito de uma produção habitualmente tão centrada na conceção de ações ou de acontecimentos, não é de estranhar que a primeira sala desta exposição seja ocupada por gestos. Suspensos sensivelmente à altura do olhar, o espectador encontra neste espaço seis corpos escultóricos cuja forma talvez não seja imediatamente identificável. Porém, a uma observação mais demorada poderá o visitante reconhecer que aquelas composições em ferro adornadas com galhos nas extremidades correspondem à tradução de um desenho bastante reconhecível para a realidade tridimensional: falamos da representação, em banda desenhada, do gesto que descreve o vulgar arremesso de um pau.

Retirado do seu contexto original e transformado num objeto a três dimensões, este desenho-feito-escultura impulsiona, no âmbito da exposição, um conjunto de reflexões importantes e, porventura, inesperadas. Em primeiro lugar, sendo o resultado da tradução direta de uma instância preexistente numa realidade outra, este conjunto de peças parece comentar a imemorial vocação (re)representativa da escultura, bem como a natureza e a amplitude da ação artística numa época já longe dos fulgores da era pós-conceptual. Efetivamente, abdicando de toda e qualquer decisão artística que não a de garantir o maior índice de rigor possível na transcrição do referido signo cinético para o domínio da escultura, Gonçalo Barreiros não só reduz drasticamente o seu campo de ação autoral, como coloca a tônica de todo o trabalho num puro exercício de representação. Porém, não é por mera coincidência que este exercício se debruça, primeiramente, sobre o desenho do

---

3. O papel que as dinâmicas e as tensões entre os factores inter e intra-subjectivos têm na construção da consciência individual são, cremos, os eixos em torno dos quais se articula a esmagadora maioria da produção deste artista. Muita da sua energia e do seu carácter perturbador parecem provir de uma muito hábil manipulação destas duas instâncias. Sobre o desenvolvimento histórico e filosófico destas duas questões sugerimos Edward Fullbrook, "Descartes' Legacy: Intersubjective Reality; Intrasubjective Theory", in John Davix, Alain Marciano e Jochen Runden (eds.), *Elgar Companion to Economics and Philosophy*. Londres: Elgar, 2004, pp. 402-422.

arremesso: se, por um lado, ao isolar este elemento o artista sinaliza uma ausência determinante – a das personagens, o que equivale a dizer, a origem do gesto –, por outro, ele incorre na fina ironia de representar, com toda a precisão, um dos mais abstratos e convencionados elementos do universo da banda desenhada. Em segundo lugar, e dadas as suas particulares características formais, estas peças não só parecem contrariar a tradicional conceção de escultura como corpo monolítico instalado no espaço<sup>4</sup>, como acabam também por fazer contaminar toda uma matriz de avaliação baseada em valores afetos à tridimensionalidade (como relevo, volumetria, peso, espaço ou escala) por outros afetos à expressão gráfica (como linha, contorno, forma, luz ou proporção). Ao contrário do que se poderia supor, esta contaminação não visa contribuir para uma qualquer diminuição da condição escultórica destas peças mas antes para reforçar as suas qualidades expressivas dentro daquele mesmo quadro de referência. Por último, o facto de esta primeira sala do Chiado 8 apresentar não apenas um, mas seis destes gestos-feitos-escultura, põe imediatamente em marcha um processo de reflexão em torno das questões de tempo e de repetição. Tomadas no seu conjunto, estas peças sugerem a ocorrência de uma ação que reincidiu – como se se tratasse do retrato cumulativo de um mesmo gesto, levado a cabo por uma mesma mão, dirigido a um mesmo interagente, em seis momentos distintos. Tomadas individualmente, cada uma destas peças revela-se única, a sua singularidade crescendo à medida que a nossa atenção se demora nos seus pormenores e ajuda a fixar a autonomia daqueles corpos, afinal independentes, porém simultâneos.

Esta atenção ao detalhe é determinante no encontro com a peça que ocupa a segunda sala da exposição. Concebida especificamente para aquele espaço, a obra reincide no uso da barra de ferro pintada de negro para reproduzir um outro desenho, desta feita uma paisagem. No mesmo grau de rigor e de economia formal das primeiras peças, o que aqui se representa parece ser o enquadramento natural que apenas se intuía na sala anterior: um campo relvado, com uma suave elevação, pontuado por um arbusto. Instalada no chão e junto à parede, esta peça sublinha de forma muito assertiva o estatuto dúbio destes corpos, entre a natureza pictográfica e o carácter tridimensional, entre a condição pictórica e escultórica, entre a parede e o chão. Mas mais do que isso, e no mesmo passo em que deixam perceber o nível de investimento técnico implicado na sua conceção – vejam-se a precisão e a limpeza das suas ligaduras, arcos e voltas –, estas peças anunciam claramente, e no espaço vago da sua expressão linear, aquelas que são as ideias dominantes em toda a exposição – as noções de limite, de ausência e de vazio.

Ao entrar na terceira e última sala desta exposição, o visitante encontra dois grupos escultóricos de proporções e escalas bem distintas. Prolongando as premissas formais e contextuais estabelecidas desde o início

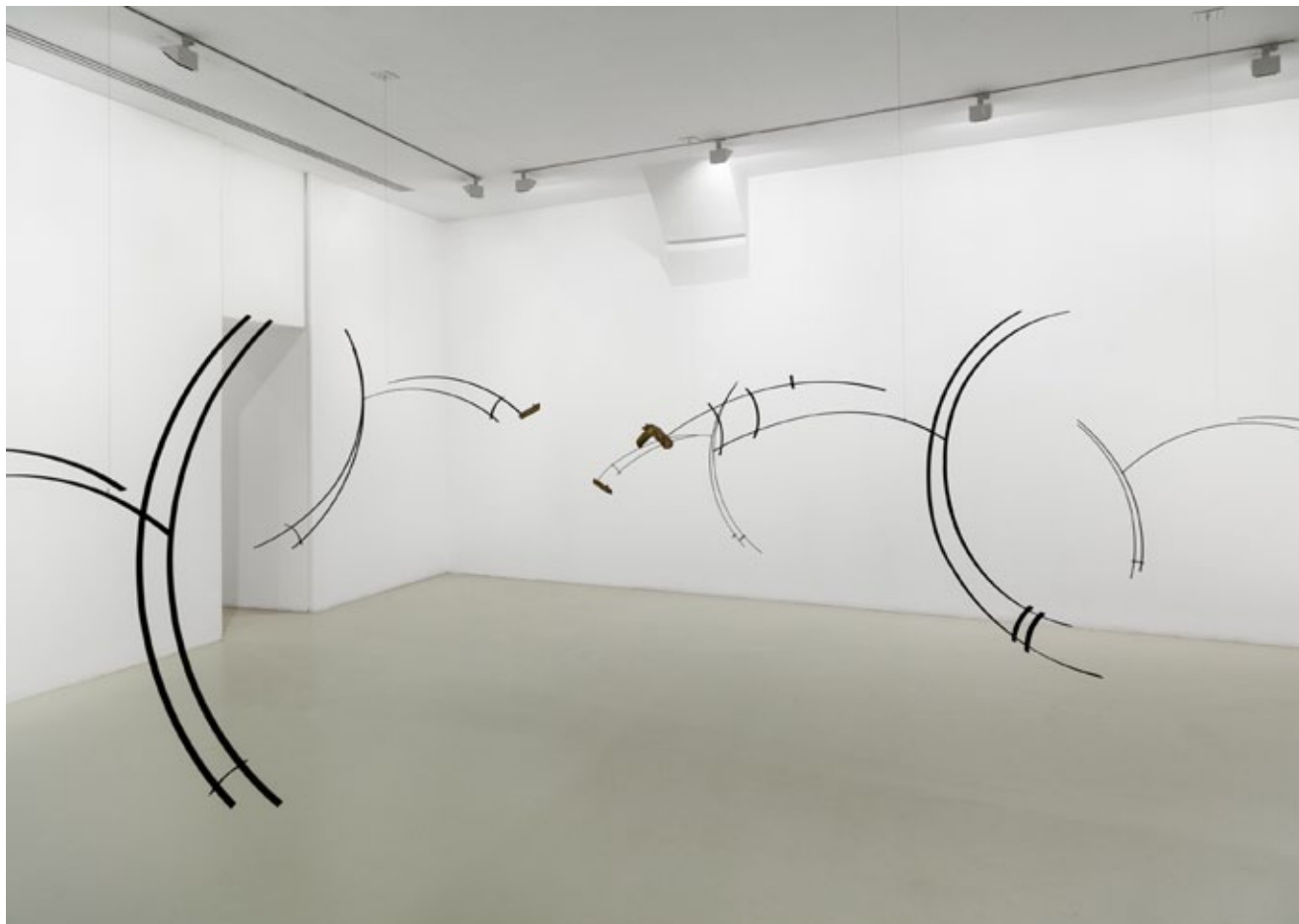
---

4. Cf. Rosalind Krauss, *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

da exposição, o primeiro grupo de peças é composto por quatro balões de diálogo que se sobrepõem entre si e que foram encostados à parede. Em rigor, o que ali se encontra são três balões de fala de tamanhos diferentes, acompanhados por um quarto balão cuja forma crispada sugere uma comunicação mais agressiva, da ordem da exasperação ou do grito. O modo displicente como os referidos elementos se apresentam neste contexto – descartados, amontoados, anulados – faz pairar sobre eles uma particular ideia de falência: a ideia de falência discursiva. Dificilmente esta ideia teria uma tradução mais eficaz do que num monte de dispositivos de falar tornados absolutamente inoperantes e vazios. Todavia, não deixa de ser curioso que seja nesta sua condição proscriita que melhor se lhes revelem quer o papel determinante que detêm na economia semiótica da banda desenhada (e mesmo da comunicação visual em sentido lato), quer o seu imenso potencial enquanto instrumentos indutores e propulsores da imaginação.

A concretização do movimento que esta exposição desenha em direção a uma experiência repleta de sugestão e liberdade ficcional tem lugar no momento em que o espectador encontra a última obra deste percurso. Ocupando toda a parede norte da sala, esta peça é composta por três corpos escultóricos que representam outras tantas vinhetas de banda desenhada. A estreita e evidente relação que estes elementos mantêm entre si garante ao espectador a inequívoca conclusão de estar perante uma gigantesca prancha de BD à qual foi sonogado todo o conteúdo. Ampliando a lógica que Gonçalo Barreiros levou a cabo na construção dos balões de diálogo, também neste caso existe um índice de informação que coloca o visitante perante um contexto e uma expectativa, mas que frustra todas as investidas que procurem algo mais que esses mesmos contexto e expectativa. Porque, ainda que na forma e na sequência daqueles três elementos possa o espectador ler uma linha de ação que passa de um relato (vinheta ondulada) para uma ação (vinheta retangular superior) e deste para uma cena panorâmica (vinheta retangular inferior), não há aqui vislumbre de informação diegética capaz de resgatar o visitante à solidão do seu olhar vertido sobre molduras que nada enquadram, que nada devolvem, que não respondem.

Ainda que caladas, estas vinhetas não versam sobre a ideia de silêncio. De forma bem diferente, elas versam sobre um emudecimento discursivo e sobre uma erosão icônica capazes de fundar, por si só, um território fértil para a subjetividade. Entregue à sua capacidade imaginativa, o espectador de Vraum não ocupa o lugar testemunhal; antes leva a cabo o cada vez menos comum exercício (crítico mas também especulativo) de negociar consigo mesmo a viabilidade e a sorte de uma parte considerável da sua experiência. O espelho da subjetividade, é sabido, reflete sempre mais do que a imagem do próprio. Não obstante, ele coloca em primeiro plano não propriamente a sua representação, mas o seu recorte – também ele uma moldura vaga sobre a qual se projeta, na qual se inscreve e a partir da qual se partilha toda a dimensão estética e política do real.



*Sem título*

*Untitled*

2012

Ferro pintado e madeira

Painted iron and wood

92 × 149 × 3 cm

*Sem título*

*Untitled*

2012

Ferro pintado e madeira

Painted iron and wood

110 × 118 × 3 cm

*Sem título*

*Untitled*

2012

Ferro pintado e madeira

Painted iron and wood

92 × 160 × 3 cm

*Sem título*

*Untitled*

2012

Ferro pintado e madeira

Painted iron and wood

109 × 120 × 3 cm

*Sem título*

*Untitled*

2012

Ferro pintado e madeira

Painted iron and wood

104 × 176 × 3 cm

*Sem título*

*Untitled*

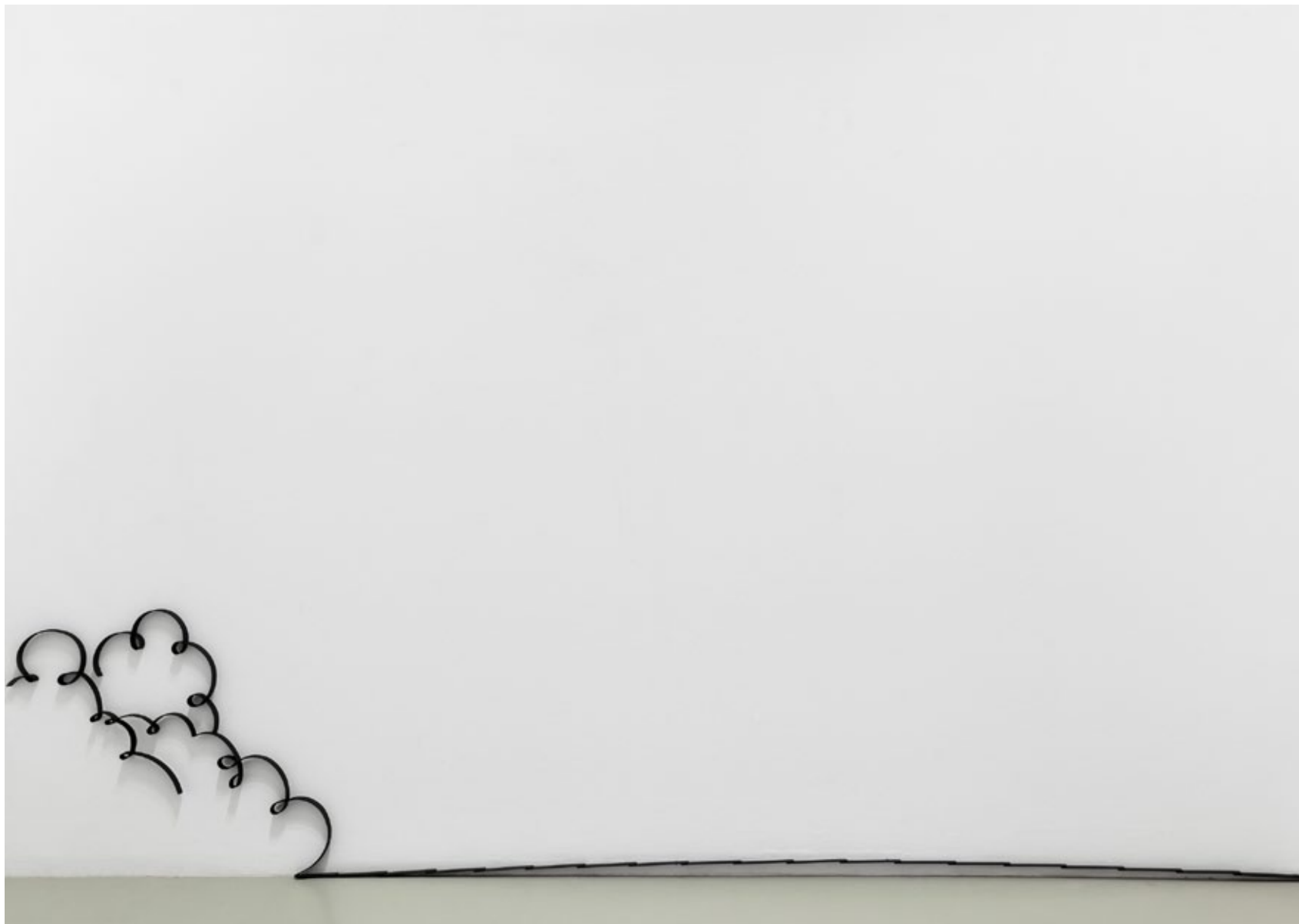
2012

Ferro pintado e madeira

Painted iron and wood

180 × 128 × 3 cm





*Sem título*  
*Untitled*  
2013  
Ferro pintado  
Painted iron  
60 × 290 × 2.5 cm

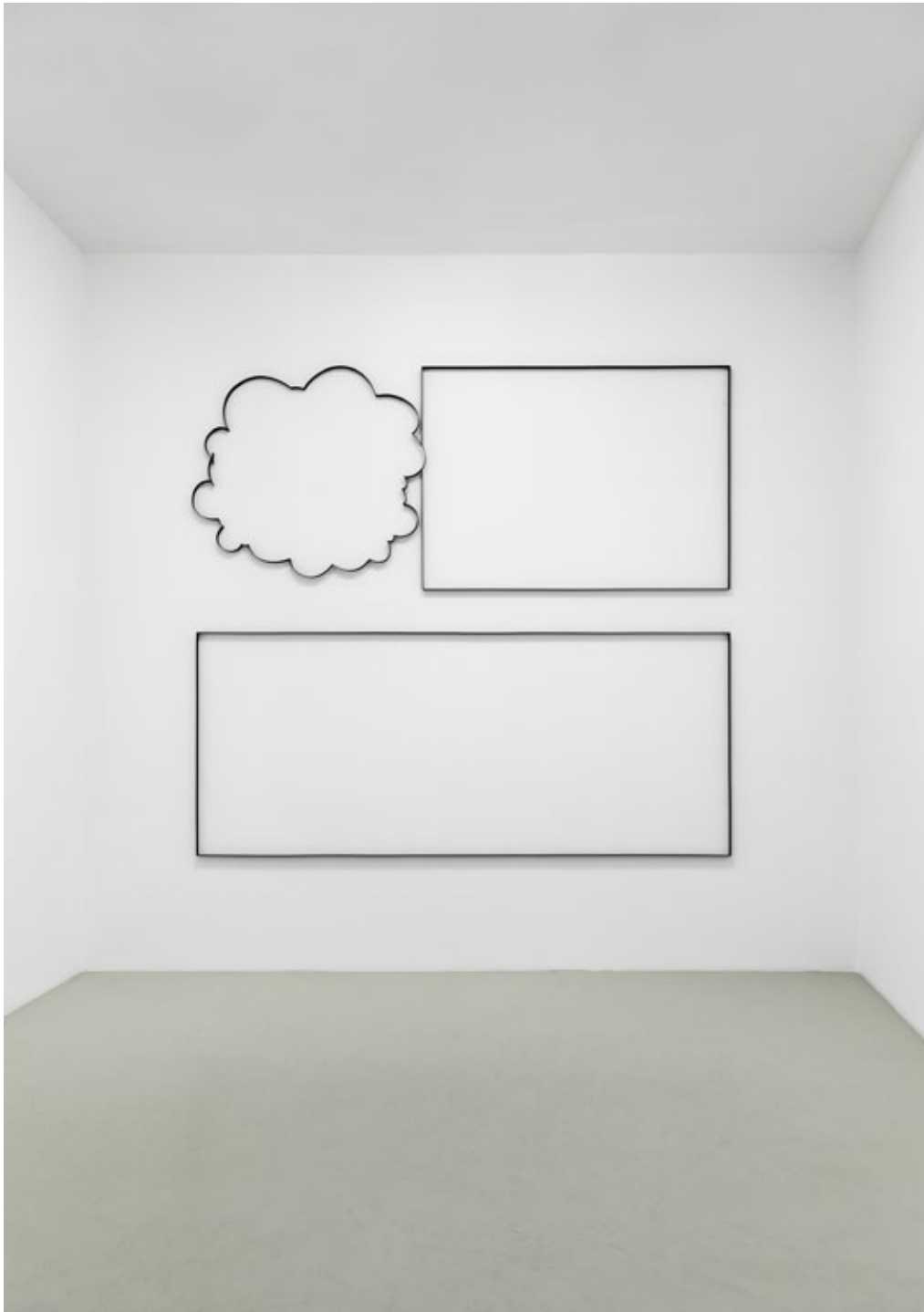


*Sem título*  
*Untitled*  
2012  
Ferro pintado  
Painted iron  
105 × 88 × 5 cm

*Sem título*  
*Untitled*  
2012  
Ferro pintado  
Painted iron  
74 × 59 × 5 cm

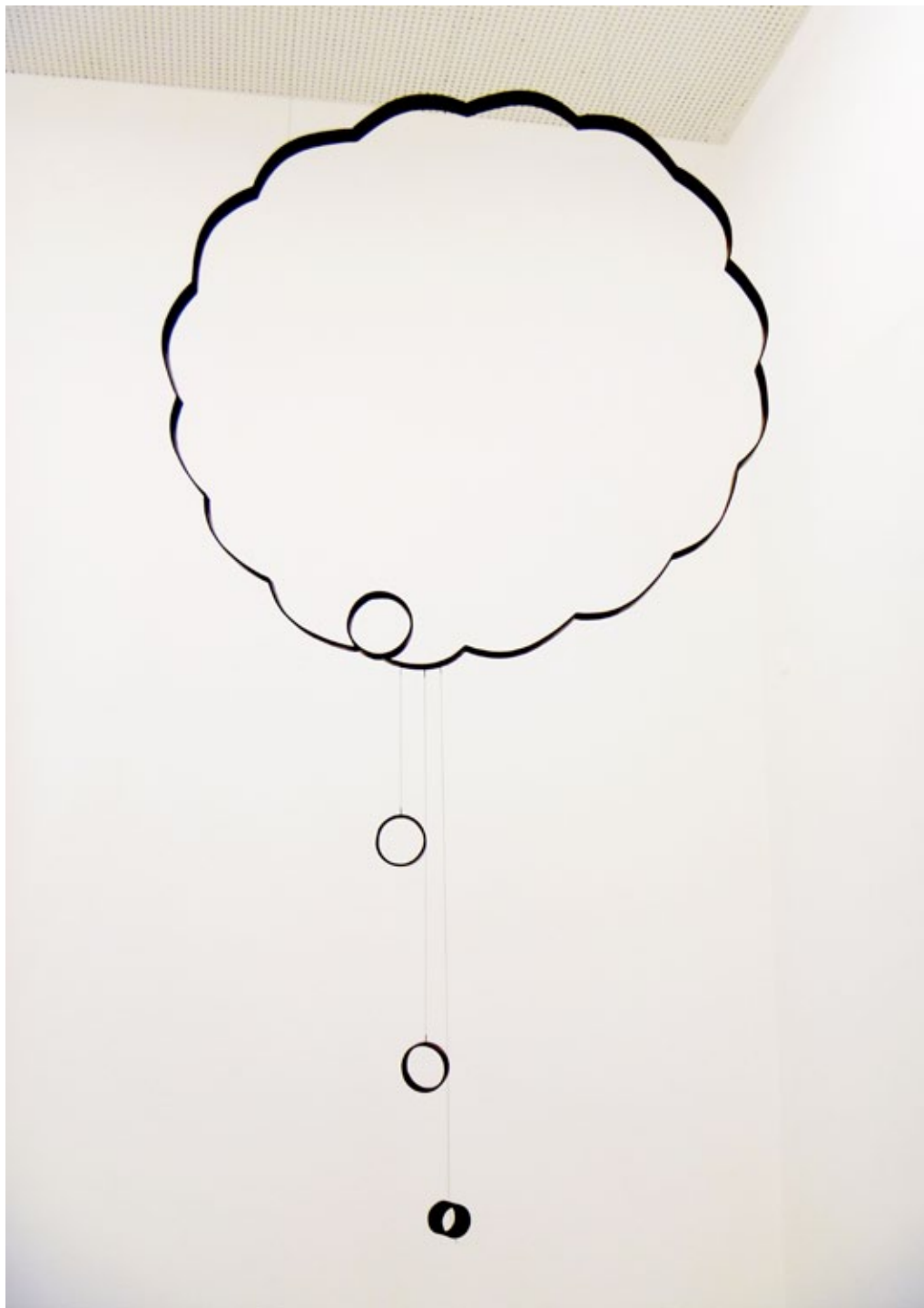
*Sem título*  
*Untitled*  
2012  
Ferro pintado  
Painted iron  
54 × 34 × 4 cm

*Sem título*  
*Untitled*  
2012  
Ferro pintado  
Painted iron  
68 × 62 × 4 cm



*Sem título*  
*Untitled*  
2012  
Ferro pintado  
Painted iron  
330 x 364 x 4 cm





*Sem título*  
*Untitled*  
2012  
Ferro pintado  
Painted iron  
180 x 90 x 4 cm

(This piece is part of the same series but was not included in the exhibition)

**Gonçalo Barreiros**  
Born in Lisbon, 1978  
Lives and works in Lisbon

**Studies**

2006-2008  
MFA in Fine Arts at the Slade School of Fine Art, London

1998-2003  
BA in Visual Arts by Ar.Co

**Scholarships and Grants**

2006-2008  
Full Grant awarded by the Calouste Gulbenkian Foundation for the MFA in Fine Art at the Slade School of Fine Art

**International Residencies**

July 2004  
Budapest, awarded by the Council of Lisbon in collaboration with Budapest Galeria

**Solo Shows**

2013  
– “Vraum”, March, Chiado 8, Lisbon  
– “n. 17”, Empty Cube, January 18th , Coimbra

2012  
“woodpecker”, Ermida, Belém

2008  
“quero eu fazer as coisas...”, Vera Cortês Art Agency, Lisbon

2006  
“3\4”, Vera Cortês Art Agency, Lisbon

2004  
untitled, Assírio & Alvim Bookshop, Lisbon

**Group Shows**

2012  
“O Riso”, Museu da Eletricidade, Lisbon

2010  
“Plus 1”, Perry Rubenstein Gallery, New York

2009  
– “A Beleza do Erro”, LX Factory, “Puppenhaus- Associação Cultural”, Lisbon  
– “uma mesa e três cadeiras”, ETIC, Lisbon  
– “drawing by numbers”, Espaço Avenida, Lisbon, collaboration with Daniel Barroca  
– Presentation of the film “Life must inspire trust” by Cíntia Gil and Maria Joana Figueiredo based on the artist’s work at the LIDF- London International Documentary Festival, British Museum and Barbican Center and Cinemateca in Lisbon.

2008  
– Triangle Room, Curatorial Program of the Chelsea College of Art and Design, London  
– “10\10”, 1646 Gallery, Den Haag, Holland

2005  
Vera Cortês Art Agency Opening, Lisbon

2004  
Untitled, Bartolomeu 5, Lisbon

2003  
EDP Art Prize-New Artists Museum of Serralves, Porto

**Group shows curated and produced by the artist**

2008  
– “13”, Espaço Avenida, Lisbon, with Alex Impey, Karem Ibrahim, Anastasios Logothetis, Helen Dowling, Keanoosh Motallebi, Indíana Audunsdóttir and Catarina Dias, Sara & André, Rui Moreira, Daniel Barroca and Francisco Rebolo  
– “Reóstat0” Espaço Interpress, Lisboa, with Catarina Dias and João Seguro with the support of Calouste Gulbenkian Foundation

**Other projects and colaborations**

– Film “Life must inspire trust” by Cíntia Gil and Maria Joana Figueiredo based on the artist work  
– Colaboration with Sofia Dias, Vítor Roriz and Catarina Dias in “25, Visegradska”- Contemporary dance by Sofia Dias and Vítor Roriz, Festival Ananil, Montemor-o-Novo

**Publications**

– “Riso”, Fundação EDP  
– “Woodpecker”, published by Fossil Catalog of the EDP Prize

**Reviews**

2008  
– Arq’la, “Experiência Alienante”, interview by Sandra Vieira Jurgens  
– L+Arte, by Filipa Oliveira, October edition  
– L+Arte, “Silly Season”, by Filipa Oliveira  
– “Rostos”, magazin of the Calouste Gulbenkian Foundation

2005  
L+Arte, “Novos Talentos”, by João Magalhães

2004  
– Público, Mil-Folhas, “Volumes e Volume de Som”, by João Pinharanda  
– Público, Mil-Folhas, “Um prédio velho com vida lá dentro”, by Vanessa Rato

2003  
Expresso, “Prémio EDP”, by Ana Ruivo

**Colections**

– PLMJ  
– Fundação Carmona e Cos  
– Pedro Cabrita Reis  
– Private collections