
Gonçalo Barreiros

Fidelidade Mundial  **chiado8** ARTE CONTEMPORÂNEA

Chiado 8 – Arte Contemporânea, inaugurado em janeiro de 2002, é um projeto da Companhia de Seguros Fidelidade Mundial que, aproveitando a localização privilegiada de um dos seus edifícios centrais, decidiu participar nas iniciativas de reabilitação do Chiado através da criação de um espaço de divulgação da arte contemporânea.

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 recepção, bem como os debates críticos que se debruçaram sobre parte importante dos fenómenos artísticos no último século¹. 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 vincada ambição ideológica e, sobretudo, discursiva, contribuindo mais para o estabelecimento de um novo paradigma do que propriamente para o saneamento da “praga”². 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.

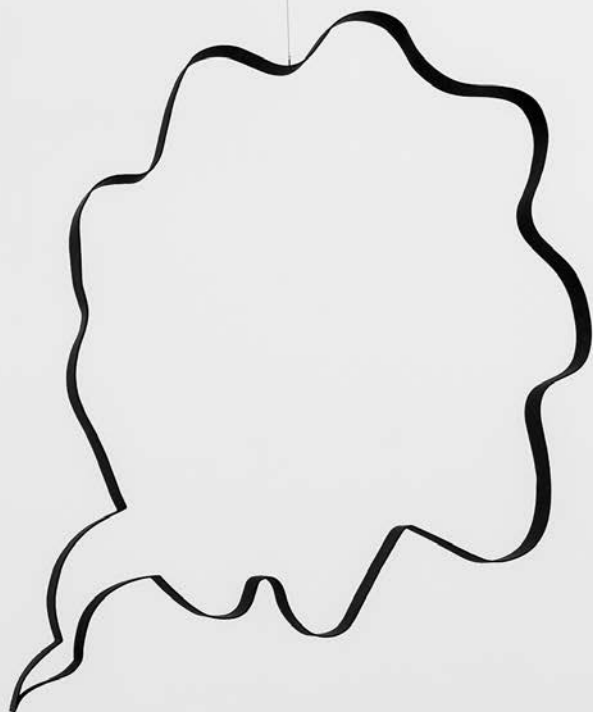
Não é simples classificar o trabalho que Gonçalo Barreiros tem vindo a desenvolver sensivelmente desde 2003, ano em que iniciou o seu percurso público. Talvez a característica mais determinante na sua prática seja a tendência para tomar o espaço expositivo como um palco e para fazer das suas peças agentes 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 *Apas-pzapp* (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.

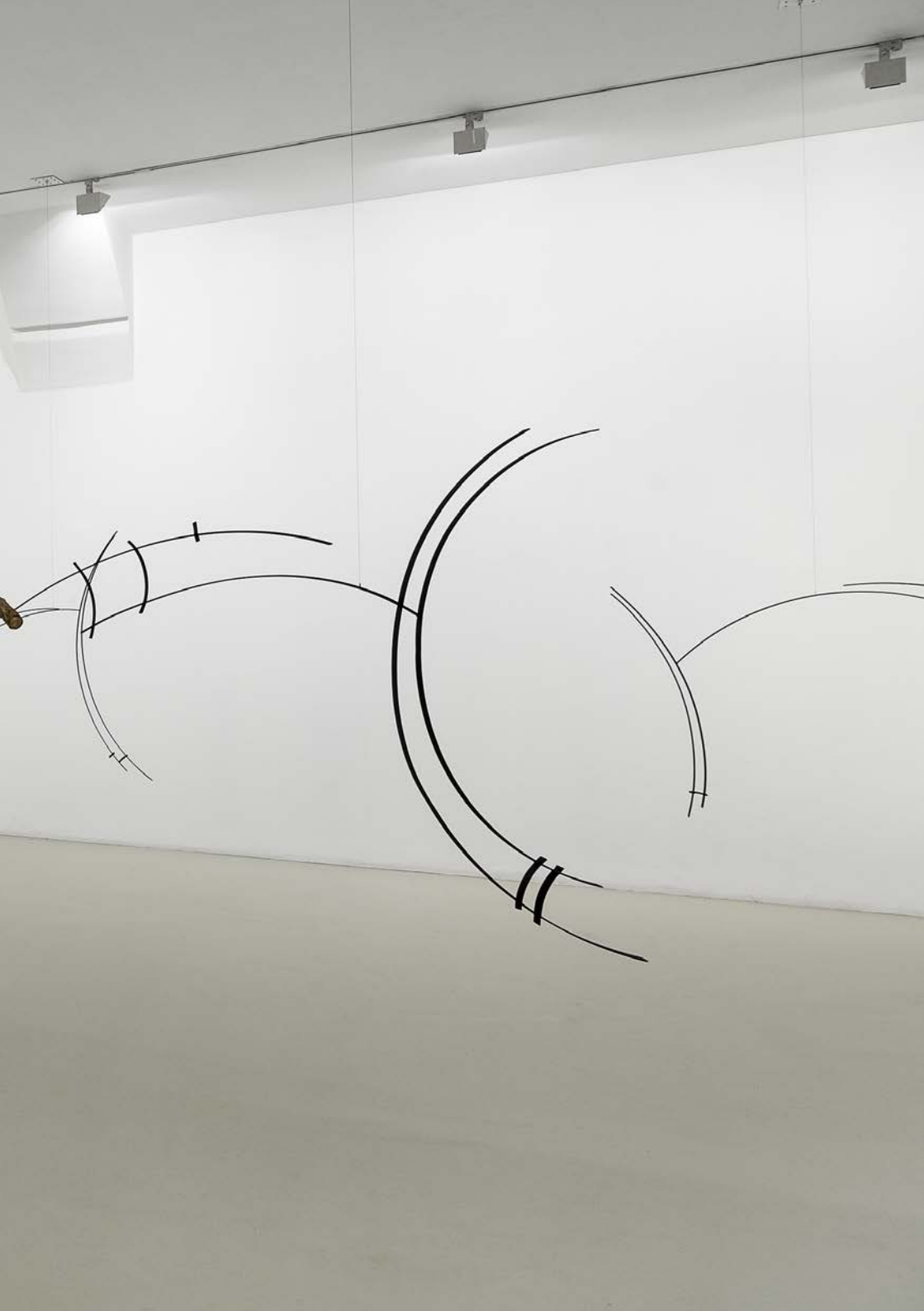
O facto de esta ação ter lugar num espaço anteriormente dedicado ao culto católico não é despiendo. Muito pelo contrário, ele é o cenário em que se rebate um conjunto de hábeis provocações que a obra comporta, seja através da convocação das noções de natureza, de resiliência, de duração e de morte, seja na irónica glorificação do objeto artístico feito objeto de culto, ou mesmo na despudorada alusão a um lânguido e ininterupto 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 decepção, 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 governam muitos dos nossos valores comuns. De facto, após a deflagração do perturbador instante 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 intrassubjetivo³.

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 tração 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 tónica 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 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 espaço⁴, 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 reincide – 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 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 proscrita 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 ine-

quívoca conclusão de estar perante uma gigantesca prancha de BD à qual foi sonegado 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 icónica 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.

Lista de obras

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.

3

O papel que as dinâmicas e as tensões entre os factores inter e intrasubjectivos 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.

4

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

Sala 1

[pp. 6-7]

Sem título, 2012
Ferro pintado e madeira
92 × 149 × 3 cm

Sem título, 2012
Ferro pintado e madeira
92 × 160 × 3 cm

Sem título, 2012
Ferro pintado e madeira
104 × 176 × 3 cm

Sem título, 2012
Ferro pintado e madeira
110 × 118 × 3 cm

Sem título, 2012
Ferro pintado e madeira
109 × 120 × 3 cm

Sem título, 2013
Ferro pintado e madeira
180 × 128 × 3 cm

Sala 2

[capa]

Sem título, 2013
Ferro pintado
60 × 290 × 2,5 cm

Sala 3

[p. 5]

Sem título, 2012
Ferro pintado
105 × 88 × 5 cm

Sem título, 2012
Ferro pintado
74 × 59 × 5 cm

Sem título, 2012
Ferro pintado
54 × 34 × 4 cm

Sem título, 2012
Ferro pintado
68 × 62 × 4 cm

[p. 8]

Sem título, 2012
Ferro pintado
330 × 364 × 4 cm

Projeto de exposições (2009-2013)

Miguel Wandschneider (Culturgest)

Coordenação

Gabinete de Comunicação e Imagem (Fidelidade Mundial)

Curador

Bruno Marchand

Coordenação de produção e de montagem

António Sequeira Lopes (Culturgest)

Montagem

Fernando Teixeira

Laurindo Marta

Luís Simões

Heitor Fonseca

Sílvia Santos

Pedro Canoilas

Catálogo

Texto

Bruno Marchand

Desenho

Pedro Falcão

Proporção

[A5] - 14,8 × 21 cm

Tipo de letra

New Rail Alphabet

Fotografia

Bruno Lopes

Coordenação editorial

Rosário Sousa Machado (Culturgest)

Revisão de provas

am edições / antónio alves martins

Impressão e acabamento

Gráfica Maiadouro

Tiragem

850 exemplares

ISBN

978-972-769-074-9

O artista gostaria de agradecer a António Bolota,
Bruno Cidra, Catarina Dias, Cíntia Gil, Luís Paulo Costa,
Rui Moreira e Vera Cortês.

CHIADO 8 - ARTE CONTEMPORÂNEA

Largo do Chiado, n.º 8 / 1249-125 Lisboa

Tel. : 213.401.676 / www.fidelidademundial.pt

01.03

10.05.2013

Gonçalo Barreiros nasceu em Lisboa, em 1978. Vive e trabalha em Lisboa. Concluiu o Curso Avançado de Escultura no Ar.Co, em 2003, tendo posteriormente completado o mestrado em Artes Plásticas, na Slade School of Fine Art, Londres, em 2008, como bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Das suas exposições individuais destacam-se: *Sem título*, Livraria Assírio & Alvim, Lisboa (2004); *3\4*, Vera Cortês Agência de Arte, Lisboa (2006); *quero eu fazer as coisas...*, Vera Cortês Agência de Arte, Lisboa (2008); *woodpecker*, Ermida de Belém, Lisboa (2012); *n.º 17*, Empty Cube, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra – CAPC, Coimbra (2013). Participou em diversas exposições coletivas, nomeadamente: Prémio EDP Novos Artistas, Museu de Serralves, Porto (2003); *Sem título*, Bartolomeu 5, Lisboa (2004); Inauguração de Vera Cortês Agência de Arte, Lisboa (2005); *Reóstató*,

Espaço Interpress, Lisboa (2005); *Triangle Room*, programa curatorial do Chelsea College of Art and Design, Londres (2008); *10\10*, Galeria 1646, A Haia (2008); *drawing by numbers* (em colaboração com Daniel Barroca), Espaço Avenida, Lisboa (2009); *uma mesa e três cadeiras*, Escola Técnica de Imagem e Comunicação – ETIC, Lisboa (2009); *A Beleza do Erro*, LX Factory, Puppenhaus – Associação Cultural, Lisboa (2009); *Plus 1*, Galeria Perry Rubenstein, Nova Iorque (2010); *Riso*, Fundação EDP, Lisboa (2012). Em 2009, foi apresentado, no âmbito do London International Documentary Festival – LIDF (British Museum e Barbican Center), em Londres e na Cinemateca Portuguesa, em Lisboa, o filme inspirado no seu trabalho intitulado *É preciso que a vida inspire confiança*, com realização de Cíntia Gil e Maria Joana Figueiredo.

Vraum

