





FOSSIL (2012)
www.fossilbook.blogspot.com

Edição 1, Janeiro 2012
Lisboa

TIRAGEM: 100 exemplares







Gonçalo Barreiros

WOODPECKER

FOSSIL





















Woodpecker – ou o canto das árvores

Liliana Coutinho

Um dia caminhava por estradas de terra e parei junto a um eucaliptal. Lembrei-me de uma história velha e ouvida não me lembro bem onde, nem por que voz. Contava que as árvores falavam e que era preciso saber ouvi-las. No entanto, nem a todos era dado esse dom. Para ouvir uma árvore seria preciso primeiro acreditar nela: aceitar o que ela nos oferece e o que nos pede. Saber senti-la como um ser vivo com o qual estamos em relação sensível permanente. Só assim poderíamos ouvir as árvores e prolongar a nossa língua, pois a língua humana é mais eloquente e rica quando se deixa tocar pela metamorfose vegetal, animal e mineral. Entraríamos então num domínio linguístico que só nos é vedado quando nos agarramos às convenções dos significados das palavras e nos esquecemos da existência da dinâmica sensível e sensual que as sustentam. Isto porque as palavras, tanto as faladas como as escritas, trazem e dirigem-se sempre a corpos:

Se nós não somos, para o dizer concretamente, mentes imateriais simplesmente hospedadas em corpos terrenos, mas sim seres corporais e materiais, então é a significação sensual e gestual da palavra falada – a ressonância corporal directa – que torna a comunicação verbal possível. É esta potência expressiva – a influência sonora das palavras faladas no corpo senciente – que suporta todos os significados abstractos e convencionais

Woodpecker - or the chant of the trees

Liliana Coutinho

Once I was walking on a beaten track when I stood near a grove of eucalyptus. I recalled some old story I had heard somewhere, by a voice I can't remember. It said the trees can talk and we just have to know how to listen to them. And yet, not everyone was granted that gift. To be able to listen to a tree we would have, firstly, to believe in it: to accept what it offers to us and what it demands from us. We would have to be able to sense it as a living being to which we are in a permanent sensuous relation. Only then we would be able to listen to the trees and to prolong our language, for the human language is richer and more eloquent when it accepts to be touched by vegetable, animal and mineral metamorphosis. We would enter into a linguistic realm that is only closed to us when we attach ourselves to conventions of meanings of the words and forget the sensitive and sensual dynamics that support them. For words, both spoken and written, bring forth and address to bodies:

If we are not, in truth, immaterial minds merely housed in earthly bodies, but are from the first material, corporeal beings, then it is the sensuous, gestural significance of spoken sounds – the directly bodily resonance – that makes verbal communication possible at all. It is this expressive potency – the soundful influence of spoken words upon the sensing

que atribuímos a essas palavras. Apesar de nos podermos esquecer da dimensão gestual e somática da linguagem, reprimindo-a a favor de definições estritas e de precisões abstractas de terminologias especializadas, esta dimensão mantém-se subtilmente operativa no nosso falar e no nosso escrever – isto se as nossas palavras têm qualquer significação. O significado, como dissemos, mantém-se enraizado na vida sensorial do corpo e não pode ser completamente cortado do solo da experiência directa, perceptual sem murchar e morrer.¹

Existe então uma potência linguística na experiência sensível, assim como uma ressonância sensível das palavras. É ela que faz com que a palavra seja essencialmente verbo e que aja sobre nós de um modo que a psicóloga infantil Françoise Dolto tão bem soube compreender², dizendo que se deve sempre dizer a verdade às crianças, mesmo que bebês, para não lhes tolher os corpos e o desenvolvimento integral.

1 If we are not, in truth, immaterial minds merely housed in earthly bodies, but are from the first material, corporeal beings, then it is the sensuous, gestural significance of spoken sounds – he directly bodily resonance – that makes verbal communication possible at all. It is this expressive potency – the soundful influence of spoken words upon the sensing body – that supports all the more abstract and conventional meanings that we assign to those words. Although we may be oblivious to the gestural, somatic dimension of language, having repressed it in favor of strict dictionary definitions and the abstract precision of specialized terminologies, this dimension remains subtly operative in all our speaking and writing – if, that is, our words have any significance whatsoever. For meaning, as we have said, remains rooted in the sensory life of the body – It cannot be completely cut off from the soil of direct, perceptual experience without withering and dying.” Abram, David, “The flesh of language”, *The spell of sensuous*, New York : Vintage Books, 1996, p. 79-80

2 Ver por exemplo, Dolto, Françoise, *Tout est langage*, Paris : Gallimard, 2002.

body – that supports all the more abstract and conventional meanings that we assign to those words. Although we may be oblivious to the gestural, somatic dimension of language, having repressed it in favor of strict dictionary definitions and the abstract precision of specialized terminologies, this dimension remains subtly operative in all our speaking and writing – if, that is, our words have any significance whatsoever. For meaning, as we have said, remains rooted in the sensory life of the body – It cannot be completely cut off from the soil of direct, perceptual experience without withering and dying.¹

There is a linguistic potency in sensitive experience, as there is a sensuous resonance in words. It is this one that allows the word to be essentially verb and to act on us in such a manner that was so well understood by Françoise Dolto², saying that truth should always be told to children, even to babies, in order not to hinder their bodies and integral growth.

To return to body, to the slightest of sensations, is to experiment a state previous to language. The expressive potency that, for example, Artaud saw in the Bali theatre: a sensitive state that can be configured as music, corporeal gestures, movements and words. Artaud prepared

1 Abram, David, “The flesh of language”, *The spell of sensuous*, New York : Vintage Books, 1996, p. 79-80.

2 For example, Dolto, Françoise, *Tout est langage*, Paris : Gallimard, 2002.

Voltar ao corpo, ao ínfimo das sensações, é experimentar então o estado prévio à linguagem. A potência expressiva que, por exemplo, Artaud viu no teatro balinês : um estado sensível passível de ser configurado em música, gestos corporais, movimentos e palavras. Era para tocar este estado de potência de figuração de linguagens que Artaud preparava o seu teatro, os seus actores, os seus espectadores. Ele afastava o texto da sua proeminência na cena teatral para profanar, que é o mesmo que dizer *tocar*, o seu substrato sensível, a zona onde nos apercebemos que ela é simplesmente um dos modos de navegação num terreno bem mais vasto. Como que a expressar o sentir quando se entra neste terreno, Artaud escreveu, ainda a propósito do teatro balinês, aludindo a árvores, vibrações, rotações magnéticas, numa frase vertiginosa que convoca num mesmo espaço sensorial a experiência humana, o vegetal, o animal e o mineral:

Os guerreiros entram na floresta mental com rolamentos de medo; uma imensa emoção, uma rotação volumosa, magnética, toma conta deles, onde se sente que se precipitam meteoritos animais ou minerais.³

David Abram, já citado, indica-nos de uma forma mais suave este pulsar de vida comum:

(...) não é o corpo humano sozinho mas sim a totalidade do mundo sensível que nos providencia

3 «Les guerriers entrent dans la forêt mentale avec des roulements de peur ; un immense tressaillement, une volumineuse rotation comme magnétique s'empare d'eux, où l'on sent que se précipitent des météores animaux ou minéraux» Artaud, Antonin, « Sur le théâtre balinaï » (1931), Artaud, Antonin, « Le théâtre et son double », *Œuvres complètes – Tome IV*, Paris : Gallimard, 1964, p.81.

his theatre, his actors, his public, to touch this potency for the figuration of languages. He separated the text from its prominence on the theatrical scene to profane it, which means to *touch* its sensuous substratum, a domain where we realise it is simply a way of navigating in a much broader field. As to express sensation when we enter this domain, alluding to trees, vibrations, magnetic rotations, Artaud wrote a vertiginous sentence that conveys, in the same sensorial space, human experience and vegetable, animal and mineral:

Les guerriers entrent dans la forêt mentale avec des roulements de peur ; un immense tressaillement, une volumineuse rotation comme magnétique s'empare d'eux, où l'on sent que se précipitent des météores animaux ou minéraux.³

The above mentioned David Abram indicates, in a softer way, this heartbeat of common life:

[...] it is not the human body alone but rather the whole of the sensuous world that provides the deep structure of language. As we ourselves dwell and move within language, so, ultimately, do the other animals and animate things of the world; if we do not notice them there, it is only because language has forgotten its expressive depths. "Language is a life, is our life and the life of the things..." It is no more true that we speak than that the things, and the

³ Artaud, Antonin, "Sur le théâtre balinais" (1931), Artaud, Antonin, "Le théâtre et son double", *Œuvres complètes – Tome IV*, Paris : Gallimard, 1964, p. 81.

a estrutura profunda da linguagem. Enquanto nós mesmos lidamos e nos movemos no interior da linguagem, também, em última análise, o fazem os outros animais e as coisas animadas do mundo; se nós não reparamos na presença destes neste campo de expressão, é somente porque a linguagem se esqueceu das suas profundidades expressivas. “A linguagem é uma vida, é a nossa vida e a vida das coisas...” É tão verdade que nós falamos, quanto o é que as coisas, e o mundo animado, falam dentro de nós (...)⁴

A fala das árvores não é então história de fábula. Voltemos à floresta de Eucaliptos. Como conseguiria eu reconhecer a fala das árvores se nunca a tinha ouvido? Seria como Índio que, por falta de hábito, não consegue ver o barco que dá à costa? Não ouvindo nada mais do que o que eu identificava como sendo o som do vento que as permeava, aproximei-me das árvores e coleí o meu ouvido ao tronco de um eucalipto. Para além da crosta da árvore abriu-se uma paisagem. Algum tempo depois a mão com a qual acolhia a árvore, como se para melhor a acomodar ao meu ouvido, começou a vibrar. A ressonância fibrosa daquele tronco propagava-se na pele e transformava o toque. Ser tocado pelo som não era uma metáfora e mergulhar a mão na fibra do tronco, bem para além dos limites dos meus dedos, também não. Já

4 [...] it is not the human body alone but rather the whole of the sensuous world that provides the deep structure of language. As we ourselves dwell and move within language, so, ultimately, do the other animals and animate things of the world; if we do not notice them there, it is only because language has forgotten its expressive depths. “Language is a life, is our life and the life or the things...” It is no more true that we speak than that the things, and the animate world itself, speak within us [...], Abram, David, “The flesh of language”, *The spell of sensuous*, New York : Vintage Books, 1996, p. 79-80

animate world itself, speak within us [...].⁴

It is not a tale to talk about the language of trees. Let's go back to the forest of eucalypts. How was I to recognize the words of some tree if I had never heard them before? Was I like the Indian who cannot see the boat landing for the lack of habit? Not hearing anything else than what I could identify as the sound passing between them, I approached the trees and placed my ear on a eucalypt trunk. Beyond the crust a landscape was opening up. Later, the hand by which I could touch the tree started to vibrate, as to better accommodate it. The fibrous resonance of the trunk disseminated on the skin and transformed touching. Being touched by the sound was not a metaphor, nor to deepen the hand into the trunk's fiber, far beyond the limits of my fingers. I could no longer say what was sound and touch: these two modalities of sensation were plunging in and melting into a common rhythm, and from hearing I was passing into haptical experience.

It seems to me that this haptical experience is the basis for the Woodpecker installation by Gonçalo Barreiros. It invites us to live a bit in that sensuous space that invades all conventional language connecting, in the same plane of exchanges and co-ordinations, both the human being and all that emerges as an existence on the surrounding environment to which he is bounded. Going into a chapel that was devoid of its

4 Abram, David, "The flesh of language", *The spell of sensuous*, New York : Vintage Books, 1996, p. 79-80.

não sabia o que era som e o que era toque: estas duas modalidades do sentir mergulhavam e misturavam-se num ritmo comum e da audição passava para a experiência háptica.

É esta experiência háptica que me parece estar na base da instalação *Woodpecker [o pica-pau]*, de Gonçalo Barreiros. Ela convida-nos a viver um pouco desse espaço sensível que inunda toda a linguagem convencional e que liga num mesmo terreno de trocas e de coordenações tanto o ser humano, como tudo o que emerge como existência no ambiente que o envolve e ao qual ele se encontra intimamente ligado. Entrando no espaço de uma ermida agora destituída da sua função original e por isso aberta à exploração de outras configurações sensíveis da experiência de religião, o nosso corpo é mergulhado num espaço sonoro antes de chegarmos ao objecto que Barreiros colocou no interior da sala: um pedaço de um tronco de árvore. As raízes estão ainda enunciadas no resto de uma oliveira que quase poderia ter nascido ali, no chão liso da ermida. Este tronco de árvore não representa nada. Ele mostra-se enquanto forma anímica, em relação com os nossos corpos, outras formas anímicas, potências expressivas como ele.

Não sei se terá séculos esta árvore: olhando para ela, vemos que muito tempo já passou por ela. É como um monumento, daqueles que nos lembram tanto a força da vida que emerge como a constância da morte que nos submerge. Há como que uma pele dura, elefantina, que se descobre na continuidade de lascas, de camadas porosas, de tonalidades múltiplas de castanho e de cinzento. Há zonas sólidas e zonas frágeis já prestes a desfazerem-se, prontas para a decomposição.

original function and open to other sensuous configurations of the *religio* experience, our body is plunged into a sonorous space before we get to the object Barreiros placed inside: a section of a tree trunk. The roots are still expressed in what's left of an olive tree that could almost have been born there, on the smooth floor of the 'Ermida'. This tree trunk doesn't represent anything. It shows itself as an animist form, relating to our bodies that are also such animist forms and expressive potencies.

I don't know if this tree is centuries old: looking at it, we can see a long time has passed through it. It's like a monument, one of those that remind us of both the strength of the emerging life and the constancy of the death that submerges us. There is something like a hard, elephantine skin that we discover on the continuity of chips, porous layers, multiple tonalities of brown and grey. There are solid and fragile zones, almost disintegrating, ready for decomposition. The trunk disintegrates and propagates into sound: a material Gonçalo Barreiros has been using in some of his works, machines of sound and tragic humour. There seems to be in his work some cruel violence, of the kind we only find with children, when they assemble and disassemble, displace, explore functions and unexpected connections of what they grab. His sculptural forms are close to figuration, which is the same as being close to dissolution: like the kind of sarcastic smile that is a swing or a boat (*Salesman*, 2007), or the plastic chickens that whistle

O tronco desmancha-se e propaga-se em som, um material que Gonçalo Barreiros tem vindo a usar em algumas das suas peças, máquinas de som e de humor trágico. Parece-me haver no seu trabalho uma certa violência cruel, daquela que só a infância parece ser capaz



© Salesman 2007

quando monta e desmonta, muda de sítio, explora funções e ligações inesperadas naquilo que lhe vai parar às mãos. As suas formas escultóricas estão à beira da figuração, o que é o mesmo que dizer, à beira da dissolução: como o sorriso meio sarcástico que é baloiço ou barco (*Salesman*, 2007) ou as galinhas de plástico que apitam ao serem esmagadas por uma prensa especialmente construída para tal, como nos mostra o filme “É preciso que a vida inspire inspire confiança”⁵. A dor de um boneco pode provocar-nos mais incómodo do que a de uma pessoa devido à sua impossibilidade de defesa. No entanto, pela forma lúdica para a qual somos convidados a provocá-la, dificilmente a evitamos. Mas não são galinhas de plástico nem são esmagadas. São máquinas de cadência sonora.



© É preciso que a vida inspire confiança

A matéria de *Woodpecker*, desta árvore-animal, parece querer atingir a qualidade vibratória, transmutar-se para o estado musical. Uma árvore morre e dança assim: desmancha-se, desfaz-se e propaga-se. O som que ouvimos e no qual fomos mergulhados logo no início é o som do impacto leve e prolongado desta dança; uma frequência, um estremecimento contínuo que é também o som da fricção que provoca a erosão lenta da matéria. No entanto é preciso não esquecer que o som,

when they are smashed by a specially built press, as we can see on the film *Life must inspire trust*.⁵ We can be more disturbed by the pain of a toy than by that of a person, due to his being defenceless. Still, because of the playful way we are invited to provoke that pain, we can hardly avoid it, and yet they are not plastic chickens and they are not smashed. They are machines of sonic cadency.

The matter of *Woodpecker*, this animal-tree, seems to want to grasp a vibratory quality, to transmute into a musical state. A tree dies and hence it dances: disintegrating, disassembling, disseminating. The sound we hear and into which we were plunged from the beginning is the sound of the soft and prolonged impact of this dance; a frequency, a continuous shudder, which is also the sound of a friction provoking the slow erosion of matter. Yet we must not forget that sound, seen as the most ethereal of sensorial experiences, is not in antagonism with matter, nor even with a concrete mechanics. The same way as tales tell us something about concrete experience, what art brings forth is not only an imaginary distance from real experience. All this brings to mind the American pragmatist philosopher John Dewey, claiming at the same time for the recognition of the cognitive potentialities of artistic experience and reminding us that both art and nature are made of regularity and necessity, spontaneity and novelty, and that one and another are mutually illuminating:

5

Based upon the work of Gonçalo Barreiros, by Cíntia Gil and Maria Joana.

tido como a mais etérea das experiências sensoriais, não é antagônico à matéria, e mesmo a toda uma mecânica concreta. E tal como as fábulas nos dizem algo da experiência concreta, também o que a arte nos põe em cena não é só imaginário distanciado da existência real. Tudo isto nos relembra o filósofo pragmatista americano John Dewey, apelando ao mesmo tempo para o reconhecimento das potencialidades cognitivas da experiência artística e lembrando que tanto a arte como a natureza são feitas de regularidade e de necessidade, de espontaneidade e de novidade, e que uma e outra se iluminam mutuamente:

Ela [*a experiência artística*] irradia a luz que nunca antes esteve sobre a terra e sobre o mar, mas que se torna a partir daquele momento uma iluminação constante dos objectos. A música, na sua ocorrência imediata, é a mais variada e etérea das artes, mas nas suas condições e estrutura, ela é a mais mecânica. Estas coisas são lugares comuns ; mas enquanto elas não forem correntemente empregues pela sua significação evidente em relação à natureza da teoria da natureza, não há razão para pedir desculpa pela sua citação.⁶

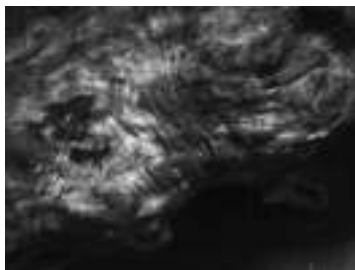
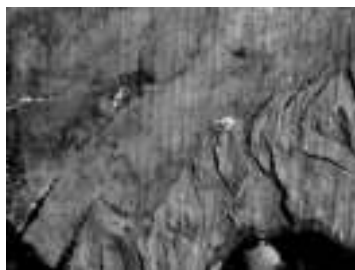
6 «It radiates the light that never was on land and sea but that is henceforth an abiding illumination of objects. Music in its immediate occurrence is the most varied and ethereal of the arts, but in its conditions and structure the most mechanical. These things are commonplaces; but until they are commonly employed in their evidential significance for a theory of nature's nature, there is no cause to apologize for their citation.» Dewey, John, *Experience and nature*, George Allen & Unwin, LTD, London, 1929, p. 360.

It [*the artistic experience*] radiates the light that never was on land and sea but that is henceforth an abiding illumination of objects. Music in its immediate occurrence is the most varied and ethereal of the arts, but in its conditions and structure the most mechanical. These things are commonplaces; but until they are commonly employed in their evidential significance for a theory of nature's nature, there is no cause to apologize for their citation.⁶

6 Dewey, John, *Experience and nature*, George Allen & Unwin, LTD, London, 1929, p. 360.

















STAMOS ABERTOS
24 DE DEZEMBRO
DOMINGO
das 10:00 às 19:00
(ABERTOS À HORA DE
ALBUCCI)

FATOS
PREÇO UNICO
= 170,00













Shimta R. - *Woodpecker* seems to challenge us once more to venture through gateways of transitory planes, leading us to instable territories of humour and deceit.

The use of repetition through recurrent sounds and carefully worked frequencies, that seem to have been torn down and reassembled, intensifies the oddness and uncomfortable encounter with a *thing* that makes us question if it has just escaped its referent. Becoming a deteriorate object of endless bewilderment.

Some days after visiting your studio and having the chance to get to know your most recent work *Woodpecker*, I have to admit that it stays in your mind for quite a while. It's a nerve cracking experience. The more you think about it the more it unravels, opening an enormous set of potentialities. At the same time we have a kind of notion that what's actually happening is a much more dispassionate and even desolate experience. And I found this quite intriguing, this kind of ambivalence. It seems as well that you put us alone with your work, and even that you position us towards it. Is this something that you are conscious of? Is this all actually happening from your point of view?

Gonçalo Barreiros – Yes, I think there is a series of limits being tested here. Physical limits and limits to attention... maybe one of the generating forces of my work stands on the tension between a mental state, the image sometimes associated to a sound like in *Woodpecker* – that immediate resonance that comes with experience of the work, and the physical effectiveness of the

Shimta R. - *Woodpecker* parece desafiar a aventurarmo-nos mais uma vez por caminhos tortuosos e transitórios, direccionando-nos para territórios instáveis do humor e do engano.

O uso da repetição através de sons recorrentes, com frequências cuidadosamente trabalhadas, que parecem ter sido despedaçados e remontados, intensifica a estranheza e o desconforto do encontro com esta *coisa*, que nos faz questionar se terá acabado de escapar ao seu referente.

Torna-se objecto deteriorado de uma perplexidade sem fim.

Alguns dias após ter visitado o teu ateliê, de ter tido a oportunidade de conhecer o teu mais recente trabalho, *Woodpecker*, tenho de admitir que é difícil esquecê-lo. É uma experiência inquietante, que se revela progressivamente, abrindo um enorme conjunto de potencialidades. Ao mesmo tempo temos uma espécie de percepção de que o que está mesmo a acontecer é fruto de algo muito mais desapaixonado ou que pertence a uma experiência desoladora. Acho isto bastante intrigante, este tipo de ambivalência. Parece que nos colocas sozinhos na presença do teu trabalho, ou até mesmo que nos posicionas perante ele. Estás consciente disto? Do teu ponto de vista isto está mesmo a acontecer?

Gonçalo Barreiros – Sim, acho que há uma série de limites que estão a ser testados. São limites físicos e limites à atenção... ou melhor, talvez uma das forças geradoras do meu trabalho esteja na tensão entre o mental, a imagem que por vezes tem um som associado como é o caso de *Woodpecker* - essa ressonância

latter. There is also a distance between the formal manifestation of the work and the phenomenological dimension brought by the contact with it, an intensive experience first, but a lasting one, transforming itself while we step back and other experiences overlap. My work comes from a mental plane. And that is something I came to realize in time...

S.R. - As I said before *Woodpecker* kept on lingering in my mind. After a while you start making all sorts of connections to other things you know, you start making dangerous analogies, or contextualizing it with the things you're aware of, and so on... and, I admit it, this is a self-defensive reaction. But one thing that kept on reoccurring in my mind was a sort of resemblance or link, between this work and the objects made through the *paranoiac-critical method*, developed in the early 1930's by Salvador Dalí and then by other Surrealists. Where besides of an ongoing confusion on the nature of reality, triggered by unconscious desires and a loss of control, a certain irrational knowledge was developed, leading to automatism, enabling objects, from different realities or different kinds, to come together into one sole object. It also lead me to think about a *phantasmagorical image*, as something that is already *there* but its presence is gradually highlighted; or a *double image*, from the idea of trace but as well of juxtaposition. Probably by the way you handle the organicity of each and every element – object(s)-movement-sound. It seems that we also stay juxtaposed in this transition between object-movement-sound. Becoming altogether a *phantasmagorical-double-image* – the idea of an analogical TV set out

imediate que advém da experiência com a peça, e a realidade física da obra. Há também uma distância entre a manifestação formal da obra e a dimensão fenomenológica que o contacto com ela gera, ali de forma mais intensa, e que perdura transformando-se quando nos afastamos e outras experiências se sobrepõem. O meu trabalho é muito mental. E isso foi uma coisa de que me fui apercebendo a longo do tempo...

S.R. - Como referi antes, *Woodpecker* ocupou os meus pensamentos durante algum tempo. Passado um tempo começamos a fazer todo o tipo de relações com outras coisas que conhecemos, começamos a fazer analogias perigosas, ou a contextualizar com coisas que percebemos, e por aí fora... e vou-te admitir, esta relação acontece como auto-defesa. Mas aquilo que permaneceu na minha cabeça foi uma espécie de similitude ou associação entre este trabalho e os objectos crítico-paranóicos desenvolvidos em meados de 1930 por Salvador Dalí e, posteriormente, por outros Surrealistas. Para além de uma certa confusão sobre a natureza da realidade, activada por desejos inconscientes e a perda de controlo, foi desenvolvido um certo conhecimento irracional que permitia chegar ao automatismo. Isto permitia aos objectos, de diferentes realidades ou diferentes tipos, fundirem-se num único objecto.

Também me fez pensar sobre a *imagem fantasmagórica*, como algo que já lá está, mas cuja presença é gradualmente posta em evidência; ou uma *imagem dupla*, a partir da ideia de rasto mas também de justaposição. Provavelmente pela maneira como lidas com a orgânica de cada

of tune just came to mind, where you would see an image on top of another tracing each other constantly. I'm imagining this amplified in your brain! (*Laughs*)

Sorry I'm trying to formulate a question here... what do you have to say about what I've just exposed, and do you think there is an ambiguity between object and sculpture in your work? Do you find evident that each element is recognizable, familiar and then it just fragments, breaks apart, degenerates (?)?

G.B. – I think in my work there are one or several bodies that come to existence or into being something. Many times they are not exactly the bodies I imagined to be. There is also a dimension that transcends me along the process of making it and it has to do with unpredictable relations between two elements that, suddenly, come together and function, in reality, in a very different way from that of the mind.

I don't see my sculptures as objects. My works are sculptures to which I maintain a dialogue, or from which I receive something that, for me, is always renovating or changing in some levels. It's like some kind of dance of life and death – something unstable...

S.R. - Who's Howard?

G.B. – it's a little bird.

elemento – objecto(s)-movimento - som. Tornando-se no todo uma *imagem dupla – fantasmagórica* - ocorreu-me a ideia de uma TV dessincronizada, onde podemos ver uma imagem sobreposta a outra copiando-se, sem parar – estou a imaginar isto amplificado na nossa cabeça! (*risos*)

Desculpa estou a tentar arranjar uma maneira de formular uma pergunta... o que tens a dizer sobre isto que te acabei de expor? Achas que existe uma ambiguidade entre objecto e escultura no teu trabalho? Achas evidente que cada elemento pareça reconhecível, familiar e que depois se fragmente, quebre, degenera(?) ?

G.B. – acho que no meu trabalho existe um corpo ou vários corpos que passam a existir ou a ser qualquer coisa. Muitas vezes não são exactamente os corpos que eu imaginei que viessem a ser. Há uma dimensão que me transcende ao longo do processo de fazer e que tem a ver com relações impossíveis de prever entre dois elementos, que de repente se juntam e que funcionam na realidade de uma forma diferente da mente.

Eu não vejo as minhas esculturas como objectos. As minhas peças são esculturas com as quais eu mantenho um diálogo ou das quais recebo algo que para mim se está sempre a renovar ou a modificar a vários níveis. É assim uma espécie de dança da morte e da vida – qualquer coisa instável...

S.R. - Quem é o Howard?

S. R. – What’s your relation to labyrinths? I ask you this because it seems that your work functions in closed circuits, inside our minds, or that forms and sounds test you, or chase you... are they chasing our rationality? Chasing our order, or are they elements of something much more indefinable?

G.B. – the word “labyrinth” is quite interesting,

S. R. – It seems that you create a mental state. From its mechanics it becomes physical. What’s your relation with these sounds? With the mechanical features of your work?

G. B. – the mechanical side in itself is only a mean to create a phenomenon that is not repeated... A sound on the interval of a frequency always affects us in a physical way and, if we are attempt, that experience is changing all the time. It might be in a very short interval though, and eventually it gets a little annoying. That fatigue is also interesting to me, that rupture point, when we go away from the work, when we are put aside.

S.R. - What is the importance of *place* (still linked with the idea of a mental space)?

G.B. – do you remember that question of the alienating experience? I think that’s more it... it doesn’t have to do with a referent... If we spin around for a long time we get dizzy, and that is interesting – it’s about our inability to go on a straight line

G.B. – é um passarinho.

S.R. - Qual é a tua relação com labirintos? Pergunto-te isto pois parece que o teu trabalho funciona em circuito fechado, dentro das nossas cabeças, onde formas e sons nos testam, ou nos perseguem... estão eles a perseguir a nossa racionalidade? A nossa ordem? Ou são eles elementos indiscerníveis?

G.B. – a palavra labirinto é bastante interessante.

S.R. - Parece que crias um estado mental. Através da sua mecânica ele torna-se físico. Qual é a tua relação com estes sons? Com o carácter mecânico do teu trabalho?

G.B. – O lado mecânico é, em si, só um meio para criar um fenómeno que para mim nunca se repete... O som no intervalo de uma frequência afecta-nos sempre de uma forma física e, se estivermos atentos, essa experiência está sempre a mudar. Pode é ser num intervalo muito pequeno, que eventualmente nos acaba por saturar. Essa saturação também me interessa, esse ponto de ruptura, de afastamento em relação à peça, quando somos postos ao largo.

S.R. - Qual é a importância de *lugar* no teu trabalho (refiro-me ainda ao espaço mental)?

afterwards. That's it.

S.R. - How do you spend your time?

G.B. – I won't be able to answer that one...

S.R. - Your work seems to 'function' with a different set of rules; do you have any relation to animation cinema - cartoons?

G.B. – I think I do.

G.B. – Lembras-te daquela questão da experiência alienante? Acho que tem mais a ver com isso... não tem a ver com um referente. Se andarmos muito tempo à roda ficamos tontos e isso é interessante – a nossa incapacidade de seguir a direito, depois. É isso.

S.R. - Como passas o tempo?

G.B. – não vou conseguir responder a essa..

S.R. - O teu trabalho parece ‘funcionar’ com um conjunto de regras diferentes; tens alguma relação com o cinema de animação?

G.B. – Acho que sim.



GONÇALO BARREIROS

Nasceu em 1978, Lisboa
Vive e trabalha em Lisboa

Born 1978, Lisbon
Lives and works in Lisbon



CONTEÚDOS |
TABLE OF CONTENTS

LUGARES | Places 6

WOODPECKER – OU O CANTO DAS ÁRVORES |
Woodpecker - or the chant of the trees
Liliana Coutinho 16

IMAGENS DE ATELIÊ | Studio Images 30

COISAS | Things 34

ENTREVISTA | Interview
Shimta R. & Gonçalo Barreiros 44

LIVRO | Book

WOODPECKER

Gonçalo Barreiros, 2012

PUBLICADO POR | Published by

FOSSIL (book)

EDIÇÃO | Editing

FOSSIL (book)

TEXTO | Text

Liliana Coutinho

ENTREVISTA | Interview

Shimta R.

REVISÃO | Revision

Cíntia Gil

TRADUÇÃO | Translation

FOSSIL (book)

FOTOGRAFIA | Photography

Catarina Dias

Excepto | Except :

Salesman © Gonçalo Barreiros, p. 26

Film still: *É preciso que a vida*

inspire confiança © Cíntia Gil & Maria

Joana, p.26

DESIGN

FOSSIL (book)

IMPRESSÃO | Printing

Digital 3 - Viseu

TIRAGEM | Edition

100 exemplares

ISBN

978-989-97690-1-4

DEP. LEGAL

338479/12

EXPOSIÇÃO | Exhibition

WOODPECKER

Gonçalo Barreiros

Ermida Nª Srª da Conceição

14 de Janeiro a 11 de Março de 2012

DIRECÇÃO | Director

Eduardo Fernandes

MONTAGENS E EQUIPAMENTOS |

Technical Coordination

José Vaz Fernandes

DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO |

Production Manager

Vera Cortês Art Agency

Fábia Fernandes

TEXTO | Text

Cíntia Gil

TRADUÇÃO | Translation

Barbara Caruso

AGRADECIMENTOS |

Acknowledgements

Pensão Setubalense

Carlos Coelho

CONTACTOS | Contacts

fossilbook@gmail.com

www.fossilbook.blogspot.com

www.veracortes.com

COM O APOIO DE |

With the support of

Projecto Travessa da Ermida

www.travessadaermida.com





