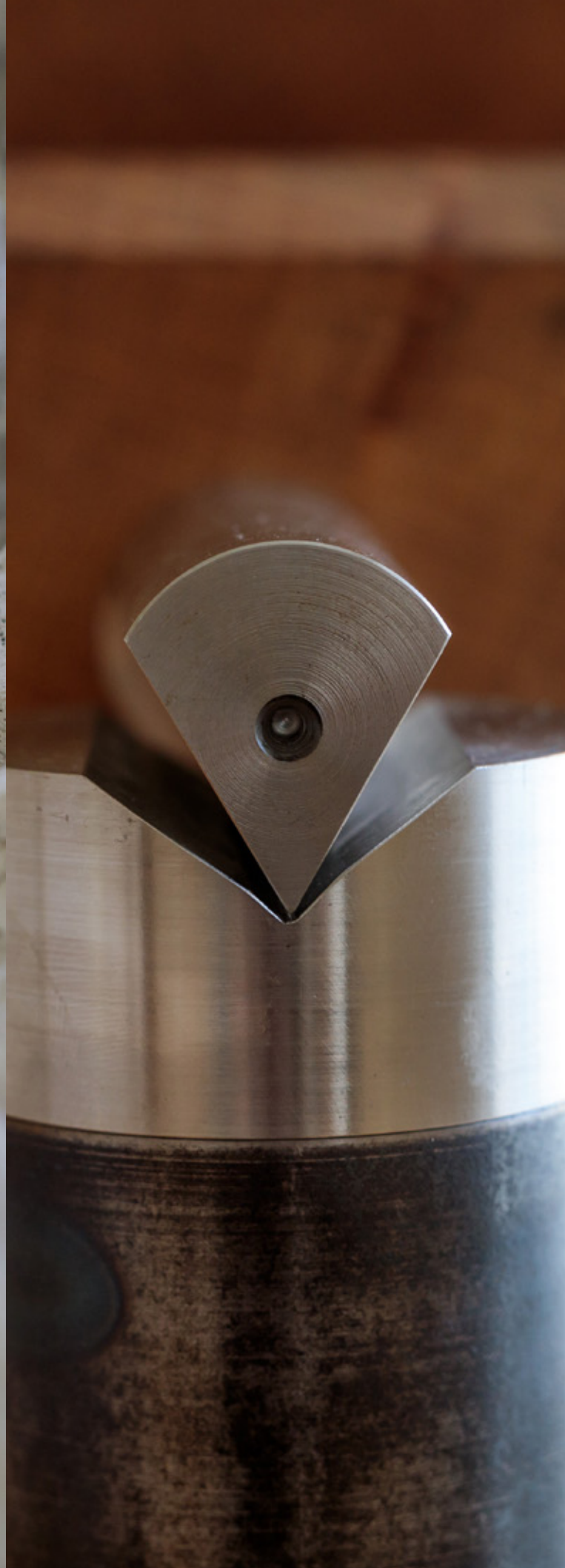


CARLOS BARREIRA
PETER ROSMAN
ENCONTROS



MUSEU
INTERNACIONAL
ESCULTURA
CONTEMPORÂNEA



CARLOS BARREIRA
PETER ROSMAN
ENCONTROS



MUSEU
INTERNACIONAL
ESCULTURA
CONTEMPORÂNEA

4

ALBERTO COSTA

APRESENTAÇÃO

FOREWORD

6

ÁLVARO BRITO MOREIRA

CARLOS BARREIRA | PETER ROSMAN – DO CAMINHO E DO TEMPO

CARLOS BARREIRA | PETER ROSMAN – ON TIME AND THE ROAD

10

ANTÓNIO AUGUSTO JOEL

CARLOS BARREIRA ...DA PERENIDADE DO INSTANTE

CARLOS BARREIRA ...ON THE PERMANENCE OF THE INSTANT

22

ANTÓNIO AUGUSTO JOEL

PETER ROSMAN – AS ANAMNESES TANGÍVEIS

PETER ROSMAN – TANGIBLE ANAMNESES

73

CARLOS BARREIRA PETER ROSMAN

ENCONTROS

130

NOTAS BIOGRÁFICAS

BIO NOTES

APRESENTAÇÃO

ALBERTO COSTA
Presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso

FOREWORD

ALBERTO COSTA
Mayor of Santo Tirso

No seguimento da aposta numa programação de qualidade que tem sido a pedra basilar do projeto do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, esteve patente de 27 de setembro de 2019 a 19 de janeiro de 2020 a exposição de Carlos Barreira e Peter Rosman denominada “Encontros”.

Esta é uma exposição marcante para o MIEC na medida em que assistimos ao regresso do escultor australiano Peter Rosman, que já tinha participado no 2º Simpósio de Escultura de Santo Tirso, realizado em 1993, momento em que instalou a sua obra “Canto” num dos núcleos do Parque Escultórico da cidade.

Foi nesse mesmo Simpósio que conheceu o artista português Carlos Barreira, que por sua vez contribuiu para o crescimento do Museu ao Ar Livre com a escultura “Pedra Bulideira nº XXII”. O escultor português regressa assim a Santo Tirso, depois de ter estado presente também na exposição “Quinze Escultores” que contou com a participação de todos os artistas portugueses com representação no Parque Escultórico.

Volvidos quase 30 anos, o Museu Internacional de Escultura Contemporânea, decidiu promover este “Encontro” entre dois amigos que, através dos seus percursos coerentes e consistentes, abonam para a consolidação da qualidade da oferta expositiva da sede do MIEC, proporcionando a possibilidade destes dois autores explorarem os seus processos criativos individuais de forma independente, convergindo-os e, ao mesmo tempo, confrontando-os numa exposição singular, onde nos deparamos com as suas diferenças e semelhanças.

Para além do privilégio de poder contar com esta exposição inédita, o Município foi enriquecido com a oferta de três peças de ambos os escultores. As obras “...das infestantes”, de Carlos Barreira, e “Loss” e “The Trip”, de Peter Rosman, foram doadas depois de terem sido produzidas especificamente para o espaço da sede do MIEC.

Following the strong commitment to a high-quality programme that has been the cornerstone of the project for the Santo Tirso International Museum of Contemporary Sculpture, this institution featured “Encontros”, an exhibition by Carlos Barreira and Peter Rosman held between 27 September 2019 and 19 January 2020.

This was a remarkable event for MIEC, as we welcomed back Peter Rosman, an Australian sculptor who in 1993 had already participated in the 2nd Sculpture Symposium of Santo Tirso, and built “Canto”, a piece making up the collection of the town’s Sculpture Park.

It was at that very Symposium that Rosman met Portuguese artist Carlos Barreira, who in turn contributed to the growth of this Open Air Museum with the sculpture “Pedra Bulideira nº XXII”. Barreira has also returned to Santo Tirso, after having also participated at the “Quinze Escultores” exhibition, featuring all the Portuguese artists represented in the Sculpture Park.

After almost thirty years, the International Museum of Contemporary Sculpture decided to open its doors for this “meeting” between two friends who, throughout their steady and consistent careers, have helped consolidate the standard of excellence of the exhibitions held at MIEC. Given the opportunity to explore their individual creative processes, these two artists have created a unique exhibition, in which they show those aspects that set them apart or bring them together - their differences and similarities.

In addition to the privilege of having this unprecedented exhibition, Santo Tirso has been enriched with the offer of three pieces by both sculptors. The works “... das infestantes”, by Carlos Barreira, and “Loss” and “The trip”, by Peter Rosman, were donated after being built specifically for the MIEC space.

CARLOS BARREIRA | PETER ROSMAN DO CAMINHO E DO TEMPO

ÁLVARO BRITO MOREIRA
Diretor do MIEC

CARLOS BARREIRA | PETER ROSMAN ON TIME AND THE ROAD

ÁLVARO BRITO MOREIRA
Director of MIEC

Na sequência de uma primeira experiência de trabalho simultâneo, ocorrida em 1993, no âmbito do IIº Simpósio Internacional de Escultura de Santo Tirso, Carlos Barreira e Peter Rosman desenvolveram ao longo de 25 anos uma longa e profícua amizade que, pontualmente, transvasou para o campo artístico, afirmando, dessa forma, as amplas e férteis dinâmicas criativas que o Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso tem vindo a produzir enquanto espaço privilegiado de diálogo e confronto de diferentes sensibilidades estéticas e artísticas, potenciadas pela diversidade cultural dos autores que agrega e que esteve na génese desta exposição conjunta.

Possuidores de discursos artísticos fortemente identitários, formal e conceptualmente distintos, alicerçados em vivências culturais e formativas particulares, articulam neste projeto, de forma deliberada, o confronto de conceitos intelectivos que informam o horizonte criativo de cada um – conceitos de natureza construtivista, com forte enfoque antropológico no caso de Peter Rosman e conceções que potenciam a noção de matéria e movimento associadas à ideia de cinetismo, aspeto crucial e transversal à produção artística de Carlos Barreira.

Conceitos, aliás, bem expressos nas peças que produziram para o parque escultórico da cidade, *Pedra Bulideira XXII* da autoria de Carlos Barreira e *Canto*, de Peter Rosman. No primeiro caso, é justamente utilizando o movimento, conseguido através de soluções construtivas simultaneamente elementares e inovadoras, dispensando o recurso a mecanismos motorizados, que Carlos Barreira explora a tensão entre a aparência de leveza e a substância da massa. Segundo o próprio, esta série de *bulideiras* introduz na sua produção escultórica uma dimensão “lírico poética”, caracterizada pela clareza e rigor construtivo, pela sequência registada na numeração de cada uma e pela vertente interativa inerente ao próprio funcionamento das obras. A sua dependência de coordenadas geográficas relativas ao fenómeno natural que suscitou a criação da série é criteriosamente preservada pelo autor, mantendo todas e cada uma delas orientada para a pedra-mãe em Chaves, garantindo assim uma relação umbilical entre a especificidade do lugar de implantação das esculturas e o local do seu nascimento, numa espécie de afirmação de existencialismo primordial. A propósito da sua obra em Santo Tirso diria o próprio – (...) *É uma peça que já vinha a resolver (há muito tempo), esta é a vigésima terceira bulideira. Bulideira é uma coisa que mexe. A base é direcionada a norte e aquela linha é o grau do lugar. O lugar Santo Tirso para a*

Following a first experience of simultaneous work, developed during the 2nd International Sculpture Symposium of Santo Tirso in 1993, Carlos Barreira and Peter Rosman struck up a long and fruitful friendship that has lasted twenty-five years and gone beyond the professional artistic field. The wide, fertile creative dynamics produced by the International Museum of Contemporary Sculpture are thus confirmed, as a privileged stage for the dialogue and exchange between different aesthetic and artistic sensitivities, a condition strengthened by the cultural diversity of the authors it has brought together, which was also at the heart of this shared exhibition.

Having their own characteristic discourses and formal and conceptual identities, based on different cultural and formative backgrounds, both artists deliberately articulate the confrontation of intellectual concepts making up their own creative horizons. In Peter Rosman’s case those concepts are of a constructivist nature, with a strong anthropological approach, whereas the crucial and ever-present aspects in Carlos Barreira’s oeuvre focus on the notion of matter and movement in connection with the idea of kinetics.

Those concepts are unmistakable when looking at the pieces that they built for Santo Tirso’s sculpture park - Carlos Barreira’s *Pedra Bulideira XXII* and Peter Rosman’s *Canto*. In the first piece, Carlos Barreira explores the tension between the heavy mass and its apparent lightness, by using both basic and innovative building solutions to put the piece in motion, without resorting to any engine devices. Barreira himself argues that this series of rocking-stones introduces a lyrical and poetic dimension into his sculptural production, characterised by unambiguous, rigorous construction, by the numeric sequence to record each piece and by the interactive possibilities given by the operational principles of the pieces. Every piece in the series establishes a relationship with the natural phenomenon that inspired them, through their strict alignment with the respective geographic coordinates. Each of them is oriented towards the mother-stone located in Chaves, thus attesting to an umbilical relationship between the specific site where the piece is placed and the artist’s birthplace, as a kind of statement of primordial existentialism. In Barreira’s own words about this piece for Santo Tirso: (...) *It is a piece that I have been developing for a long time, this is the twenty-third rocking-stone. A rocking-stone is something that moves. The base is oriented north and that line marks the coordinates degree. Hence the coordinates for the Santo Tirso stone in relation with Chaves, where I was born. Around 15 km from there, there is a natural rocking-stone that weighs*

pedra bulideira de Chaves que é o lugar onde nasci. A cerca de 15 km existe uma pedra bulideira natural, para aí com 30 mil toneladas. Isto é o caminhar do homem à procura. Quem encontra esta e encontra outra em qualquer outra localidade com semelhanças vê as 53, mas todas diferentes, nenhuma é igual à outra e vê lá o grau e começa a juntar os pontos. Aquela (de Chaves) é chamada mãe, a n.º 1, a Mãe. (...). As bulideiras enquanto produção artística refletem a identidade mais profunda de Carlos Barreira. O espaço, nas suas múltiplas referências, constituiu uma realidade atuante, inseparável da sua existência, continuamente percecionado e interveniente na estruturação do seu universo cognitivo, refletindo o modo como, em diferentes temporalidades, se materializou a interação entre os elementos naturais e os indivíduos e como estes se projetaram no pensamento e na ação humana, numa teia de inter-relações entre as ações e os sentidos. Este cenário, onde elementos geomorfológicos e geológicos imbuídos de um significado simbólico estruturam a referência de conceção de uma metáfora que questiona o “percurso do homem” ao longo da vida, revelando uma dimensão matricial é, simultaneamente, a base de criação de um corredor de diálogo para a definição de uma “estética de existência”.

Os conceitos de natureza antropológica fundados na reminiscência histórica, ora expressa no domínio do visível, nomeadamente na arquitetura, ora na simples referência imagética e artística que informam a obra de Peter Rosman que assumem uma formulação aparentemente literal, encontraram em Santo Tirso um forte vínculo com os principais signos identitários da cidade, o Mosteiro de Santo Tirso, local fronteiro ao qual implantou a sua obra, *Canto*. Apoiada sobre uma pequena base de betão a simular uma espécie de escadaria, a obra, composta de mármore, granito e metal, sugere uma paisagem arqueo-antropológica simplificada, resumida aos elementos essenciais. Das suas subtilidades emanam pequenas brechas que permitem algumas ligações metafóricas, nomeadamente nos seus pequenos agregados religados alojados no interior daquilo que parece ser um ensaio de um edifício e/ou de um livro gigante, aludindo ao conceito de memória, como se tratasse de uma biblioteca universal, destinada a preservar o conhecimento e a impulsionar o imaginário. No interior simulado acolhem-se restos osteológicos, “reliquias” aprisionadas numa estrutura metálica, compondo uma metáfora da intemporalidade da vida/conhecimento. A procura de significações específicas do lugar e da sua transformação a partir do seu substrato cultural ficam expressas na primeira pessoa quando se refere à obra produzida para Santo Tirso – (...) ... *Eu penso que esta peça é, talvez, a mais pequena de todas do simpósio. Tem um metro*

around 30 thousand tons. This is man’s rambling in search of something. Whoever finds “this” will see fifty-three of them. They will find another in a different place and they are all similar but different, none is identical to the others. And then they’ll see the coordinates and start joining the dots. The one in Chaves is the original, the number one stone, the mother-stone (...).

As the product of artistic creation, the rocking-stones show Carlos Barreira’s deepest identity. Space, in its multifold references, is actuating reality, inseparable from his existence, always present as perception and as agent in organising his cognitive universe, as well as in showing the way in which the interactions between natural elements and human beings have materialised throughout time, and how those elements have taken root in human thought and action, giving shape to a web of interrelations between actions and the senses. This actuating reality, in which geomorphologic and geological elements endowed with symbolic meaning have structured the creational reference of a metaphor questioning “man’s journey” throughout life, has a womb-like dimension, while defining a corridor for dialogue leading to the creation of an “aesthetics of existence”.

The concepts of anthropological nature based on historical reminiscence, expressed either on the visible plane, namely sculpture, or in the simple imagery and artistic references making up Peter Rosman’s oeuvre with an apparently literal formulation, have established a strong link with Santo Tirso’s main identitary landmarks, such as the Santo Tirso Monastery, opposite which Rosman placed *Canto*. Resting on a small concrete pedestal featuring a miniature staircase, this marble, granite and metal piece shows a mock-up, simplified archaeo-anthropological landscape, reduced to its essential elements. Small incisions on its subtle structure allow for some metaphorical connections, especially due to the doubly wired elements inside of what looks like a building and/or a gigantic book spine, as if it were alluding to the notion of memory, like a vast universal library, intended to preserve knowledge and encourage imagination. The simulated interior contains long bones and bone fragments within a metal structure, like a metaphor for timeless life and knowledge. The search for specific meanings of the place and its transformation from its cultural understory were stated in the first person by Rosman, when talking about this piece for Santo Tirso: (...) *I think this is perhaps the smaller piece in the symposium. It is one square meter in its base and two and a half meters tall. This is the size with which I manage to work. I was determined not to use machines nor to have it built by*

quadrado por dois metros e meio. São as dimensões com que eu próprio consigo trabalhar. Estava determinado em não usar máquinas ou que fosse manufaturada. Se se faz com as mãos pode sempre ser alterado para se encaixar no meio envolvente. Se é produzida industrialmente vem numa caixa, tira-se da caixa e é sempre igual. Está situada perto do caminho. Tem uma escala humana. Contém elementos que as pessoas reconhecem, embora possam não entender a razão de estarem aqui neste contexto. Tem livros, ossos. Os ossos são relíquias do mosteiro. Fiquei maravilhado como os portugueses colecionam coisas e as põem em vitrinas. Então tive uma ideia de pegar em algo, fechá-lo e deixá-lo lá. Tem também uns degraus que espelham os outros em cima. É muito simples. Chama-se “Canto” que significa esquina. (...).

A complexidade da obra expressa também um pensamento profundamente humanista, de respeito pela longa diacronia humana, como refletem muitas das suas peças, em que se percebe uma ligação telúrica à sua terra natal e à cultura aborígene, também patente em discurso que assume uma forma velada de afirmação política, como se percebe quando se refere ao papel da arte pública e do processo criativo inerente à construção de um referente estético e ideológico direcionada à sociedade - (...) ... *há duas coisas que me preocupam. Uma é que a obra de arte não seja feita pela pessoa cujo nome a assina. Se se compra um iPod, cujo design é feito na Califórnia, mas produzido na China, sabemos que estão relacionados. (...). ... também defendo que uma escultura pública deve ter um certo tempo de vida e depois deve ser alterada. No meu país passo por esculturas que não faço ideia de quem são. Podiam ser de “carniceiros” nas guerras coloniais..., não sei, mas as esculturas mantêm-se. Gostaria de ver algumas mudanças locais - (a arte pública) não existe se não a virmos. (...)*

Tendo presente os conceitos fundadores da intervenção artística dos autores, do objeto conceptual e projeto expositivo a construir, o convite que endereçamos a Carlos Barreira e Peter Rosman trouxe à sede do MIECST e ao MMAP um conjunto de obras produzidas especificamente para este projeto ao longo de mais de seis meses, que não só ilustram a coerência dos seus percursos, horizontes conceptuais e soluções plásticas, como consolidam o seu trajeto artístico, renovando continuamente o processo criativo que, subliminarmente eleva a dimensão ética, estética, filosófica e política da arte contemporânea.

someone else. If you make it with your own hands, you may alter it so that it fits the surrounding site. If it is manufactured, it comes in a box, you take it out of the box and it’s just that. It’s located near the road. It has a human scale. It contains elements that people recognise, though they may not understand why they have been placed here. It has books, bones. The bones are relics from the monastery. I was amazed at the Portuguese habit of collecting things and putting them on display cases. So I had the idea of taking something, enclosing it and leaving it there. It also has a few steps, copying the ones above. It’s very simple. Its name is “Canto”, which means “corner” (...).

The complexity of the piece reveals a deeply humanistic thought, of respect for the long human diachrony, as shown by many of Rosman’s pieces, in which viewers may perceive a telluric connection to the artist’s homeland and to aboriginal culture. These issues also underlie a discourse with overtones of political statement, as seen in his words about the role of public art and of the creative process at the core of the construction of an aesthetic and ideological reference directed to society: (...) *there are two things that concern me. One is that the work of art is not actually built by the person who signs it. If you buy an iPod designed in California, but produced in China, we know that they are related (...). I also believe that a public sculpture should have a certain life span and then be modified. In my country, I see sculptures and I have no idea who those people were. They may be “butchers” from the colonial wars... I don’t know. But the sculptures are kept there. I would like to see some local changes - [public art] does not exist if we don’t see it (...).*

Bearing in mind the two artists’ essential concepts of artistic intervention, as well as the conceptual object and the exhibition project to be developed, we invited Carlos Barreira and Peter Rosman to bring to the MIECST head office and to MMAP a number of pieces specifically built for this project along more than six months. These do not only illustrate the coherence of their careers, conceptual horizons and plastic solutions, but also consolidate their artistic endeavours by constantly renovating the creative process, which highlights the ethical, aesthetic, philosophical and political dimensions of contemporary art.

CARLOS BARREIRA

...DA PERENIDADE DO INSTANTE

ANTÓNIO AUGUSTO JOEL

CARLOS BARREIRA

...ON THE PERMANENCE OF THE INSTANT

ANTÓNIO AUGUSTO JOEL

Perpassa por estas esculturas de Carlos Barreira, agora apresentadas no Museu Internacional de Escultura Contemporânea, uma sensação de constante e equilibrada perenidade. Uma perenidade que se afigura, porém, como paradoxalmente efémera na sua essência e no movimento que as próprias obras traduzem.

Pois o que é, nestas obras, o movimento senão um instante, uma metafísica partícula de emoção, traduzindo a onipotente perenidade do criador daquele momento? Mais, na obra de Carlos Barreira o simples acto artesanal de *homo faber* sobrepõe-se à atitude racional e criativa, exclusiva do escultor, passando a unir escultor e observador numa atitude criativa, que permite transformar este último em latente e possível criador alternativo daquele instante. Instante que já não será, assim, apenas aquele que havia sido concebido pelo escultor. Porque este, enquanto criador, não se limitou a criar somente aquela escultura, mas também agentes potenciais que, partindo daquele original, podem gerar outros movimentos e outros momentos. Essas criações subsequentes traduzem-se pelo instante, pela trajectória e pela velocidade correspondentes a cada novo movimento que se imprime ao primordial objecto escultural, permitindo assim, a quem era mero observador, desenvolver, através do altruísta acto do escultor, uma sensação de co-criação, no preciso instante em que imprime movimento ao objecto escultórico¹.

Este altruísmo cinético e criador não significa, contudo, que o escultor abdique da singular autoria e concepção das obras, ou que abdique de lhes imprimir a inequívoca mensagem que pretende transmitir. Daí a importância que Carlos Barreira atribui aos títulos das suas obras, embora tal não signifique que, com frequência, não possa existir algo de inominável para além desses títulos². Consequentemente, deriva daqui, também, a significação dos títulos patentes nestas obras – a opção consciente por designações em minúsculas, antecedidas de reticências, sugere ser cada uma destas esculturas uma sequência narrativa de uma conversa continuada e a continuar.

...do elogio do atrito nulo

Na maioria das esculturas agora apresentadas no MIEC, Carlos Barreira prossegue um percurso escultórico centrado nos princípios cinéticos do movimento sem barreiras e sem atrito, isto é, na demanda de esculturas que, em condições ideais, pretendem traduzir uma possibilidade de movimento perpétuo. Insiste, também, no aspecto artesanal e individual da

A feeling of constant and balanced permanence runs through these sculptures by Carlos Barreira, found at the International Museum of Contemporary Sculpture. That permanence, however, seems paradoxically ephemeral in its essence and in the motion captured by the pieces themselves. What, after all, is movement in these pieces, but an instant, a metaphysical particle of emotion translating their creator’s omnipotent permanence at that moment in time? But in Carlos Barreira’s oeuvre, *homo faber’s* simple craftsmanship prevails over the rational, creative attitude exclusive to the sculptor, and brings sculptor and viewer together in a single creative gesture, allowing the latter to become a latent, possible alternative creator of that instant. Then, that instant will no longer be the same as conceived by the sculptor. As a creator, he did not only build that sculpture, but opened the door for other, potential agents who may generate other movements and moments from the same original.

Those subsequent creations are materialised through the instant, the trajectory and the speed of each new movement given to the primordial sculptural object. Thus any viewer, through the sculptor’s altruistic gesture, may become a co-creator while pushing the sculpture into motion¹. Kinetic and creative altruism, however, does not mean that the sculptor relinquishes individual authorship and responsibility, nor that he gives up the in equivocal message that he is trying to convey through his work. Hence the importance given by Barreira to the title of each piece, although something unnameable may, and usually does, remain beyond those titles². Consequently, the meaning of those titles are also significant. The deliberate choice of small cases following suspension points suggests that each sculpture is part of a narrative sequence within an ongoing conversation.

... in praise of zero friction

In most of his sculptures on display at MIEC, Carlos Barreira’s sculptural endeavours focus on the kinetic principles of motion without obstacles or friction, in other words, the search for sculptures which, under ideal conditions, are intended to offer the possibility of perpetual motion. Barreira also underlines the individual craftsmanship involved in sculptural production, as well as some leitmotifs relating many of these pieces to fundamental aspects of his sculptural *praxis*. Thus, *...do site do pica-pau amarelo* (2019) is a piece that reelaborates a personal imagery already present in a previous

Este artigo não foi escrito ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico.

produção escultórica e no estabelecimento de alguns fios condutores que relacionam muitas destas obras com aspectos nucleares da sua *praxis* na escultura. Neste contexto, a escultura ...*do site do pica-pau amarelo* (2019) regressa a um imaginário que o escultor já anteriormente tinha abordado numa outra obra - *Sait do pica-pau amarelo* (2007), revisitando, inclusive, o irónico trocadilho, fonético e paronímico, entre “sait”, “site” e “sítio”³. Desta vez acrescenta diferentes valores ao conjunto escultório. Para além do valor afectivo que já surgia na obra anterior, ao evocar a boneca Emília, assume-se agora como contraponto volumétrico às restantes esculturas apresentadas na sala, ilustrando uma das habituais asserções do escultor, que insiste em referir que as esculturas não se devem impor apenas pelas suas grandes dimensões⁴. Um outro valor formal é o da segmentação dos arcos metálicos, patentes em esculturas como *Barcas* (2004), e o reaproveitamento de um desses segmentos numa posição sobreposta ao original arco truncado, em posição de equilíbrio estável. Em ...*das barcas* (2019) recupera um conceito simples, mas engenhoso, que já estava presente no seu estudo para aquela escultura de 2004⁵. Aproveitando a projecção imaginária de um arco de volta inteira na superfície da água, um arco que poderá corresponder ao segmento de uma ponte, recupera o segmento inferior desse arco, imerso na água, para criar a materialização desta barca. Através do seu reflexo aquoso no disco prateado, a natureza matérica, metálica e móvel desta barca, complementada pelo movimento da vara, evoca, assim, algo de etéreo. Os círculos concêntricos inscritos neste disco metálico sugerem a movimentação da vara que impulsiona a embarcação, mesmo quando ela está em repouso, mas, mais do que isso, traduzem uma transição do material e da inércia, representados pela restante superfície metálica, para o imaterial e para o movimento, representados pelo orifício. Tudo isto concede, também, uma sensação de quase levitação e leveza aos elementos que surgem apoiados nas duas colunas. Sensação que é ainda sublinhada pelo subtil jogo de correspondências desenvolvido entre os dois círculos metálicos, colocados na horizontal, e a intersecção sugerida pelo segmento de círculo, colocado na vertical. Na harmoniosa eficácia deste conjunto, não é certamente de somenos importância o facto de, quando imóvel, o segmento de círculo vertical traduzir um equilíbrio perfeito e, quando em movimento, estabelecer percursos de tendência tangencial, nunca concretizada, face ao disco de aço polido. A escultura intitulada ...*do atrito nulo* (2019), para além de

piece - *Sait do pica-pau amarelo* (2007), and even revisits the ironic pun exploiting the phonetic and polysemous aspects of the words “sait”, “site” and “sítio”³. Different dimensions have been added to this piece, however. In addition to the emotional dimension found in the previous one, through the reference to Emilia the doll, the volumetric counterpoint established with the other sculptures in the room illustrates one of the artist’s usual statements - that sculpture does not assert itself only because of its large dimension⁴. Another formal dimension is the segmentation of metal arches, like that seen in *Barcas* (2004), and the use of one of those segments matched against the original, in stable balance. In ...*das barcas* (2019) Barreira goes back to a simple, but ingenious concept, that was already present in his study for the 2004 piece⁵. Using the imaginary projection of a round arch on the surface of the water - which could correspond to the segment of a bridge -, he recovers the lower, submersed, segment of that arch, in order to materialise a vessel. Through its watery reflection on the silver disc, the material, metallic and movable nature of this vessel, completed by the movement of the rod, is evocative of something ethereal. The concentric circles within this metal disc suggest the movements of the rod propelling the vessel, even when it is still, but, more than that, they translate a transition from the material, inert state - represented by the remaining metallic surface - to immaterial state and to motion, as represented by the orifice. All this also gives an appearance of almost levitational lightness to the elements supported by the two columns. This apparent lightness is stressed by the subtle play of correspondences between the two metallic circles in horizontal position, and the intersection suggested by the vertical circle section. Of no lesser importance for the efficacy of the entire piece is the fact that, when still, the vertical circle section is in perfect equilibrium and, when in motion, its movement is tangential and never touches the polished steel arc. In addition to, once more, illustrating Barreira’s obsession with movement, the piece entitled ...*do atrito nulo* (2019) constitutes a paradigm of his principles of recycling and sculptural reconstruction⁶. Rather than just an idea of recycling, the piece may be read as a palimpsest, in which the artist rewrites the descriptive memory of his sculptures as well as his own memories, while preserving traces of old messages in the new one⁷. Indeed, Carlos Barreira reelaborated the horizontal configuration of a previous sculpture in order to make a new,



ilustrar novamente a obsessão com o movimento, constitui-se como paradigma dos princípios de reciclagem e reconstrução escultórica do artista⁶. Mais do que uma mera ideia de reciclagem, poderemos estar aqui perante a ideia de palimpsesto, em que o escultor reescreve a memória descritiva das suas esculturas e reescreve as suas próprias memórias, preservando na nova mensagem traços de antigas mensagens⁷. Com efeito, Carlos Barreira reconfigurou a horizontalidade de uma escultura anterior para conferir a esta obra uma nova afirmação, vertical, sublinhando a simbologia ascensional e evolutiva da verticalidade. A destacada presença vertical da haste, que na sua oscilação poderá evocar um metrónomo, remete também para uma outra escultura do artista onde a música se evoca – *Descanso à batuta* (2008), e as cordas, os segmentos de círculo obtidos através do corte traçado por rectas secantes, estão presentes⁸. A exemplo de ...*das barcas*, e apesar do inegável, inefável e evidente peso do segmento rochoso de serpentinite, e da planetária silhueta do disco metálico, esta obra transmite uma inebriante imagem de equilibrada leveza e serena harmonia. Por outro lado, a transição de uma materialidade exclusivamente assente na abstracção geométrica para outra materialidade onde o referente real nos reenvia para a metafísica, e para a dimensão dos arquétipos sagrados e profanos, ocorre em ...*das trindades* (2019). A dimensão simbólica desta obra não remete apenas para o toque dos sinos ou para as horas canónicas em que se rezam o *Angelus* – as primas (06h00), as sextas (12h00) e as vésperas (18h00), mas também para o valor místico da trilogia enquanto símbolo do sagrado⁹. Aqui, o tanger do sino poderá evocar o intangível e o milagre do nascimento de Jesus, a transubstanciação do metafísico em físico, através da encarnação. Num outro plano, igualmente hermético e simbólico, a trilogia tubular, que suporta os dois cilindros, parece sustentar os dois pilares da sabedoria, coroados por uma campânula que, ao contrário dos sinos tradicionais, se encontra aberta e poderá simbolizar a abertura ao conhecimento. Mas esta campânula permite considerar ainda outras transubstanciações. Permite tornar sons em memórias, evocar vivências do passado, ou traduzir diferentes ritmos do quotidiano¹⁰. O seu toque poderá também remeter para um tempo diferente, não um tempo urbano que se mede em minutos, ou outras pequenas fracções, mas um tempo rural, que parece assentar nas horas canónicas, e no toque das ave-marias, embora, de facto, assente numa outra medida de tempo, cósmica, estabelecida pelo ciclo solar e pelo ciclo lunar.

vertical, statement, which underlines the ascensional and evolutionary symbology of verticality. The conspicuous presence of a vertical rod, whose swinging movement reminds us of a metronome, points to another piece with a reference to music – *Descanso à batuta* (2008), in which the strings are represented by circle segments obtained through intersecting secant lines⁸. Similarly to ...*das barcas*, in spite of the undeniable, ineffable weight of the serpentinite bulk and of the planetary silhouette of the metal disc, this piece conveys an inebriating image of balanced lightness and serene harmony. On the other hand, ...*das trindades* (2019) shows the transition from materiality based solely on geometric abstraction to another type of materiality, in which the actual referent signals a metaphysical realm, as well as sacred and profane archetypes. The symbolic dimension of this piece goes beyond the allusion to bell tolls or to the recital of the Angelus prayer three times a day (Prime at 6 a.m., Sext at midday, and Vespers at 6 p.m.). It also refers to the mystic value of the trilogy as a symbol for the sacred⁹. Here, the bell tolls may remind us of the intangible and of the miracle of Jesus’ birth, or the transubstantiation of the metaphysical into the physical through incarnation. In another, equally hermetic and symbolic, plane, the tubular trilogy supporting the two cylinders seems to be the foundation of the two pillars of wisdom, topped by a bell that, unlike traditional bells, is open and may stand for the opening of knowledge. But Barreira’s bell leads to other possible transubstantiations, as it allows sounds to become memories by alluding to past experiences or by translating different rhythms of everyday life¹⁰. Its chime may suggest a different way of measuring time - instead of urban time, measured by the minute and other tiny fragments, rural time seems to be regulated according to canonical hours and daily prayers, though it is in fact based on a different, cosmic measure, established by the solar and lunar calendars. In addition, its sound may even remind us of a different time, the time of memory which, in its permanence recovers, revives and restores the permanence of the ephemeral instant. The piece ...*das infestantes* (2019) shows a new approach to movement, this time by means of a contrast between the pendulum, through its obvious parallel with the bell clapper found in ...*das trindades*, the structure of the supporting columns and the solid spheres scattered among thick rusty petals. The appearance, both confusing and weighty, of this

Além disso, a sua sonoridade poderá sugerir ainda um outro tempo, o tempo da memória, e a própria perenidade desta, que recupera, reaviva e restaura a perenidade do efémero instante. Já no caso ...*das infestantes* (2019), somos colocados perante uma nova aproximação ao movimento, agora através do contraste entre o pêndulo, que obviamente estabelece um paralelo com o badalo presente em ...*das trindades*, a estrutura das colunas que o suportam, e as maciças esferas dispersas pelas espessas pétalas oxidadas. O aspecto, simultaneamente confuso e pesado, desta escultura contrasta com a sugestão de ordem e leveza presente em outras obras, como ...*das barcas* ou ...*do atrito nulo*. Aqui, a sensação de harmonia deve procurar-se numa inicial interpretação subdividida pelas duas estruturas diferenciadas. Por um lado, a do metal polido, mais escuro, organizada numa estrutura angular, geométrica e abstracta, com segmentos cilíndricos remanescentes de muitas outras obras do escultor. Por outro, a do metal oxidado, organizada numa estrutura, com eixo central comum, de fragmentos curvilíneos e esferas soltas que, sugerindo pétalas, parece remeter para referentes reais de inspiração floral. O improvável elo de ligação entre estas duas estruturas parece ser o pêndulo, na sua rectilínea linha rematada por um pingente curvilíneo. Ou seja, poderemos estar perante a transformação dos tubos cilíndricos em matrizes criadoras que, alongando-se e estreitando-se, diminuem de espessura para gerar um pingente, o qual, por sua vez, será a matriz geradora das esferas. Este elo de ligação, no entanto, poderá não se limitar apenas à materialidade do objecto, antes se afirmando no seu movimento pendular e na sua mística e metafísica significação. Tal movimento pode, milagrosamente, transformar o pêndulo num estilizado hissope, aspergindo orvalho sobre as pétalas daquela intrigante flor, metamorfoseada em sagrado lótus, aquático nenúfar, ou mística rosa. Assim, tudo poderá ficar dito sem nada mais se dizer, uma vez que a rosa é sem porquê¹¹.

...

...do elogio das pontes

O conjunto escultórico intitulado ...*das pontes* (2019) pode interpretar-se como um manifesto global e mnemónico dos princípios esculturais praticados por Carlos Barreira. Em toda a sua obra, a Pedra Bolideira assume-se como referência seminal, mas também como símbolo, paradoxal e simultâneo, do movimento e da inércia. *In absentia*, é essa

sculpture offers a counterpoint with the suggestion of order and lightness of other pieces, such as ...*das barcas* or ...*do atrito nulo*. Here, harmony must be looked for through an initial separate interpretation of the two differentiated structures. On the one hand, the polished, darker metal, organised in an angular, geometric and abstract structure containing cylindrical segments present in many of Barreira’s previous works. On the other hand, the rusty metal organised in a second structure, with a shared central axis, containing loose spheres and curvilinear fragments suggesting petals, which seem to point to real referents of floral inspiration. The unlikely connection between these two structures appears to be the pendulum, rising in a straight line and topped by a curvilinear pendant. Therefore, this may signal the transformation of the cylindrical tubes into creative matrixes which, by stretching and squeezing, reduce their thickness and generate a pendant, which in turn becomes the generating matrix of the spheres. The connection, however, may not be limited to just the material object, but extends its pendular movement and its mystic and metaphysical meaning. Such movement may miraculously turn the pendulum into a stylised aspergillum, sprinkling the morning dew over the petals of that mysterious flower metamorphosed into sacred lotus, water lily or mystic rose. Everything can then be taken as said without actually saying it, as the rose is without why. ¹¹

... in praise of bridges

The set ...*das pontes* (2019) may be read as a global and mnemonic manifesto containing the sculptural principles practised by Carlos Barreira. Throughout his work, the rocking stone is not only a seminal reference, but also a paradoxical symbol for both movement and inertia. It is that megalithic bulk and its underlying paradox that, *in absentia*, hover about Barreira’s entire oeuvre¹². The *Bulideira* series uses a variety of materials, such as stone (granite, marble or schist) and metal (steel, bronze or iron), including a study in wood. There is, however, a constant aspect in this diversity. Regardless of their sizes, all these sculptures share a kinetic nature and the possibility of being aligned with their mother-stone¹³. The two elements resting on one of the three bridges, now on display at MIEC, are of particular significance due to their incomplete shapes. Like intentionally imperfect clones of the mother-stone, they suggest an initial stage of development



massa megalítica, e o paradoxo que lhe está subjacente, que paira sobre toda a sua escultura¹².

Diversos são os materiais empregados na execução da série Bulideira, desde a pedra - o granito, o mármore ou o xisto, até ao metal - o aço, o bronze ou o ferro, passando ainda por um estudo em madeira. Nesta diversidade, contudo, há uma constante. Independentemente das suas dimensões, todas estas esculturas se caracterizam pela sua natureza cinética e pela possibilidade de serem orientadas para a localização da pedra-mãe¹³.

Os dois exemplares expostos numa das três pontes, agora apresentadas no MIEC, assumem, por isso, particular significado nas suas formas incompletas. Como intencionais clones imperfeitos da pedra-mãe, sugerem um estado inicial de desenvolvimento e a capacidade do escultor em concretizar a transmutação dos materiais, fundindo-os, moldando-os, transformando-os.

Uma dessas Bulideiras, rodeada pelos fragmentos metálicos resultantes da fundição, remete para a génese rochosa, afastando a ideia do granito original e transmutando-a, através de uma impossibilidade geológica, mas não escultórica, naquele que parece ser o resultado de uma erupção magmática. Inverosimilmente, estaremos assim perante um seixo rolado metálico. Portanto, perante uma transmutação que traduz acção e apropriação, procurando reflectir, no processo de fundição e modelação, a aparente perfeição e pureza natural, em estado bruto, do original granítico.

A outra, no entanto, surge já como um exemplar imperfeito assumido, resultando essa imperfeição da acção inacabada do escultor. Isto é, a transformação evidenciada através das perfurações traduz o processo criativo em si, não a obra acabada.

Entre estas duas Bulideiras surgem várias viaturas - uma betoneira, uma carrinha, um camião e um sinalizador de vento, que parecem brinquedos saídos de uma recreativa actividade infantil, como se de um mero jogo ou de um lúdico divertimento se tratasse, espantando e divertindo pela sua inusitada aparição.

Tal divertimento, contudo, pode transmitir também uma outra mensagem, procurando evidenciar o facto de estes brinquedos terem uma função alternativa, ao concederem escala às Bulideiras e acentuarem a enorme dimensão destas.

Desta forma, talvez o sinalizador de vento possa também indicar que este sopra na direcção das outras duas pontes do conjunto, pontes onde os arcos de volta inteira estão presentes, evocando arcos de outras dimensões e de outras esculturas.

Numa dessas pontes, com dois arcos, Carlos Barreira colocou dois estudos em aço. O seu posicionamento sugere uma relação tangencial entre a parte superior dos arcos de volta

and the artist's ability to transmute the materials by casting, moulding and transforming them.

One of those rocking stones, surrounded by metal fragments of foundry waste, points to processes of rock formation, from the original granite that turns, through a geological, but not at all sculptural, impossibility, into what looks like the result of a magmatic eruption. Against all odds, however, we have a pebble-like metal ball before us. This transmutation translates both action and appropriation, while trying to reflect, through casting and moulding, the apparent perfection and natural purity of original granite in its rough state.

The second shape, however, appears as an imperfect specimen resulting from the sculptor's unfinished gesture. Thus, the transformation shown by the perforations bears witness to the creative process rather than to the finished work.

Between these two rocking stones there are several vehicles - a concrete mixer, a van, a truck - and a windsock, looking like toys scattered in a children's playground, as if this were just a game, that amaze and amuse by their unexpected presence. Such amusement, however, may convey a different message by trying to foreground the fact that these toys have the alternative role of providing a scale to the rocking stones, thus highlighting their enormous sizes.

In the same way, the windsock may also indicate that the wind blows towards the other two bridges in the set, where the round arches allude to arches of other dimensions and in other sculptures.

On one of those bridges, with two arches, Carlos Barreira placed two studies in steel. Their positions suggest a tangential relationship between the upper section of the round arches and the lower parts of the curves in the studies. By means of the kinetic properties of the arches, these studies cleverly suggest the movement of the waves and of the boats bobbing on the water, as well as the water which, though absent under the arches, is hinted above.

These polished steel arches obviously refer, once again, to the segmental arches used by the artist in other pieces on display, such as *...do atrito nulo* and *...das barcas*. But they also refer to the round arches found in some Romanic and even Roman bridges, like that in Barreira's home town, as well as reproduce a scale mirror game, with the three arches found in two of these installation-bridges.

Even more evident than the connection between past and present is the link established between the worlds of childhood and adulthood. The bridges of *...das pontes I / II / III*, because of the size of each piece and of the height of each bridge, offer the opportunity to revisit an imaginary world belonging to children and grown-ups, and turn the solemn art critique into smiling interaction with these small sculptures.

inteira da ponte e a parte inferior das curvas dos estudos. De uma forma sagaz, estes estudos, através das propriedades cinéticas dos seus arcos, remetem para a ondulação e para o movimento das embarcações nas águas, sugerindo em cima a água que não surge sob os arcos da ponte. Como é óbvio, estes arcos de aço polido remetem, uma vez mais, para os arcos dos segmentos curvos empregados pelo escultor em outras obras patentes nesta exposição, como ... *do atrito nulo* ou ...*das barcas*. Mas remetem, igualmente, para os arcos de volta inteira de algumas pontes românicas, ou até mesmo romanas, como a da sua cidade natal, para além de traduzirem um jogo de espelhos, e de escala, com os três arcos patentes em duas destas suas pontes-instalações. De uma maneira mais óbvia, ainda, as instalações escultóricas ...*das pontes I / II / III*, não estabelecem apenas pontes entre o presente e o passado, mas também entre o mundo adulto e o mundo infantil, apresentando, ao nível do toque, das dimensões de cada peça e da altura de cada ponte, a recuperação de um imaginário que apela a crianças e adultos, transmutando o eventualmente sisudo acto da crítica de arte em sorridente interacção com estas esculturas de pequenas dimensões. A ironia criativa do escultor também não estará, certamente, afastada da intenção de transmutar as altas aras de consagração intelectual da arte em simples acto lúdico. Assim, o mero observador, ou até o crítico de arte, parecem obrigados a debruçar-se literalmente sobre as obras, colocando-se de cócoras, de joelhos, ou sentando-se no chão, para melhor poderem interagir fisicamente com estas esculturas. Deste modo, face ao metafísico e ao que pode ficar sugerido nas entrelinhas, qualquer tensão gerada pela oposição entre o figurativo, ou o real, e a abstracção tende a diluir-se. As pontes não serão apenas pedestais para pequenos objectos, que se assumem como esculturas de dimensões variáveis, dimensões sugeridas sempre em função da escala e da proporção estabelecida face aos objectos imediatamente próximos, serão antes um pretexto para considerações sobre os valores, o estatuto e o papel da escultura. Considerações, estas, que nos podem levar a reflectir sobre as ténues linhas que separam o lúdico do artístico, ou mesmo a concluir que, *ab initio*, tal reflexão é uma falácia. Com efeito, para além das questões formais, que distinção pertinente poderá existir entre as duas esculturas apresentadas na ponte de um só arco? Em ambas prevalece o princípio cinético, em ambas se incita o observador a interagir com a obra. Certo é que, apesar de as duas serem abstracizantes, uma

Barreira’s creative irony is certainly not far from the intention to transform high-brow intellectual activity into a simple game. Therefore, both the viewer and the art critic shall be forced to lean over the pieces, or even crouch, kneel or sit on the floor, in order to physically interact with them. In view of the metaphysical aspect and of what may be hinted between the lines, any tension generated by the dichotomy of the figurative, or real, against the abstraction tends to be washed away.

The bridges are not just pedestals for small objects, taken as sculptures of varying sizes whose actual dimensions are suggested through the scale and the proportion established with the surrounding objects. They are, first and foremost, a stimulus to think over the values, the importance and the role of sculpture. Such line of thinking may lead us to reflect on the tenuous boundaries separating art from play, and even to the conclusion that such reflection is a fallacy in the first place. Indeed, regardless of formal considerations, what pertinent distinctions may be established between the two sculptures found on the single-arch bridge? Both are animated by the kinetic principle, both encourage viewers to interact with them. Although they both have abstract characteristics, it is true that one is more evocative of an actual referent than the other, such as the children’s game of magnetic fishing. Both, however, appeal to the viewer’s magnetic interaction and to the hypnotic, even though short-lived, fascination brought about by the play of movement. From that point, viewers may become creative, quasi-divine agents by overcoming their own passivity and the apparent inertia of the pieces. Carlos Barreira sculptural praxis seems to follow an unknown gospel based on apocryphal texts stating that in the beginning was the movement and all balance, all harmony and all knowledge come from movement. That is why Barreira’s sculptures join the rational and the physical planes in order to trigger the emotional and the metaphysical, on a stage where the artist plays the part of Prometheus giving viewers the fire of knowledge¹⁴. Still in the metaphysical world, it is worth remembering Jorge Luis Borges, who used to quote Angelus Silesius’s epigram, arguing that the very essence of poetry is encapsulated in the line “the rose is without why”¹⁵.

In line with that exegesis, we may after all conclude that Carlos Barreira’s work is also without why. It just is. It exists because it does, it is sculpture because it is. And, by being, it rises as an entire universe, comprising one of the essential aspects of sculpture - the urge to make an instant last forever.

será mais evocativa de um referente real, o infantil jogo da pesca com ímanes, do que outra. Mas ambas apelam à magnética interacção do observador e ao hipnótico fascínio momentâneo que nele provoca o jogo do movimento. A partir de aqui, o observador surge também ele como um ente criador e quase divino, vencendo a sua própria passividade e a aparente inércia das peças. A prática escultórica de Carlos Barreira parece seguir um desconhecido evangelho baseado em textos apócrifos, onde se afirmará que no princípio era o movimento e dele emanará todo o equilíbrio, toda a harmonia e todo o conhecimento. É assim que, nas suas obras, o racional e o físico se assumem muitas vezes como pretextos para o emocional e o metafísico, num cenário em que o escultor é o Prometeu que faculta ao observador a chama do conhecimento¹⁴. Aliás, ainda no contexto do metafísico, recorde-se como Jorge Luis Borges, citando o já referido epigrama de Angelus Silesius, afirmou que o verso “a rosa é sem porquê” encerra a essência da poesia¹⁵. Na sequência de esta exegese, poder-se-ia concluir, afinal, que a obra de Carlos Barreira é também ela sem porquê. Ela é, apenas. Existe porque existe, é escultura porque é escultura. E, ao ser, constitui-se como todo um universo, encerrando em si uma das essências da escultura – a tentativa de tornar eterno o instante.

¹ “É a partir deste exercício pessoal que Carlos Barreira convida o observador a abandonar a passividade inerente a esse estatuto, criando as suas próprias circunstâncias, passando a agente, anulando a sua própria inércia e a aparente inércia da escultura.” Conferir o texto do autor, intitulado *Carlos Barreira – Matéria ã Movimento*, no catálogo da exposição 3 Gerações – Carlos Barreira, Cristina Valadas, João Ribeiro (Chaves: Câmara Municipal de Chaves / MACNA, 2018), p. 6.

² “Não gosto de obras sem título... [uma vez que podem, assim, sugerir algo distinto daquilo que pretendo sugerir...]”, declaração do escultor ao autor, em 13 de Agosto de 2019.

³ Uma imagem desta obra de 2007 pode ser vista no catálogo da exposição Carlos Barreira – Uma Questão de Matéria (Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2009), p. 135.

⁴ O Sítio do Picapau Amarelo é uma criação de Monteiro Lobato (José Bento Renato Monteiro Lobato, 1882-1948), que desenvolveu este universo ao longo de vários volumes, editados entre 1920 (*A Menina do Narizinho Arrebitado*) e 1947 (*Histórias Diversas*). A denominação veio a ser consagrada

¹ “It is from this personal exercise that Carlos Barreira invites viewers to abandon their usual passive attitudes and, by creating their own circumstances, turn into agents and do away with their own inertia and the apparent inertia of the sculpture”. Cf. A. A. Joel, “Carlos Barreira – Matéria ã Movimento”, in the exhibition catalogue *3 Gerações – Carlos Barreira, Cristina Valadas, João Ribeiro* (Chaves: Câmara Municipal de Chaves / MACNA, 2018), p. 6.

² “I don’t like untitled pieces... [as they might suggest something different from what I’m trying to say...]”, C. Barreira’s personal communication, 13 August 2019.

³ A picture of this 2007 piece may be seen in the exhibition catalogue *Carlos Barreira – Uma Questão de Matéria* (Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2009), p. 135.

⁴ Sítio do Picapau Amarelo (the yellow woodpeckers farm) is a series of several novels by Brazilian writer Monteiro Lobato (José Bento Renato Monteiro Lobato, 1882-1948), published between1920 (*A Menina do Narizinho Arrebitado*) and 1947 (*Histórias Diversas*). The name of the series was established in the novel *O Picapau Amarelo* (1939), when all the characters created so far, including Emilia the doll, decided to move and make their home in the farm.

⁵ For formal and conceptual variations of ...*das barcas* (2019), see the pieces *Site specific* (2004), *Quadra-tura do círculo* (2004), *Site specific here* (2008) and the study for *Barcas* (2004), reproduced in the exhibition catalogue *Carlos Barreira – Uma Questão de Matéria* (Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2009), pages 130-131, 133, 140-141 and 167-169, respectively, as well as *Dé já vu* (2010), in the catalogue *RED&MEIDE* bai *Charles Barrière* (Porto: Galeria Alvarez, 2010), p. 17. The study for *Barcas* (2004) was also included in the exhibition catalogue *3 Gerações – Carlos Barreira, Cristina Valadas, João Ribeiro* (Chaves: Câmara Municipal de Chaves / MACNA, 2018), pages 16-17, and is currently part of the MACNA collection.

⁶ It is in fact recycling, or rather autophagy, as the present is fed on the past, i.e. on parts of the sculpture entitled *Atrito Nulo* (*grau 42º, 42 minutos, Nordeste*) (2011), reproduced in the exhibition catalogue *Carlos Barreira – Da Ideia do Desenho* (Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso / Fundação de Serralves, 2011), p. 45; see also the corresponding design, on pages 26-27 of the same catalogue.

⁷ In a personal communication on 27 June 2019, the artist used a pun to comment: “Throughout our lives we leave many loose ends. We should gather those ends and tie them up in order to spin a yarn, even if it is a yarn with only ourselves inside...”.

⁸ *Descanso à batuta* may be found in the exhibition catalogue *Carlos Barreira – Uma Questão de Matéria* (Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2009), p. 139.

no livro *O Picapau Amarelo* (1939), quando todas as personagens criadas até então, incluindo a boneca Emília, se decidem mudar para o Sítio do Picapau Amarelo.

⁵ Para variantes formais e conceptuais de ...*das barcas* (2019), vejam-se as esculturas *Site specific* (2004), *Quadra-tura do círculo* (2004), *Site specific here* (2008) e o estudo *Barcas* (2004), reproduzidas no catálogo da exposição Carlos Barreira - Uma Questão de Matéria (Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2009), respectivamente nas páginas 130-131, 133, 140-141 e 167-169, e *Dé* já vu (2010), reproduzida no catálogo RED&MEIDE bai Charles Barrière (Porto: Galeria Alvarez, 2010), p. 17. O estudo para a escultura *Barcas* (2004) foi ainda reproduzido no catálogo da exposição 3 Gerações - Carlos Barreira, Cristina Valadas, João Ribeiro (Chaves: Câmara Municipal de Chaves / MACNA, 2018), pp. 16 e 17, encontrando-se actualmente depositado no MACNA.

⁶ Trata-se aqui de uma reciclagem, ou de uma autofagia em que o presente se alimenta do passado, de partes da escultura *Atrito Nulo* (*grau 42º, 42 minutos, Nordeste*) (2011), reproduzida no catálogo da exposição Carlos Barreira - Da Ideia do Desenho (Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso / Fundação de Serralves, 2011), p. 45; veja-se ainda o respectivo desenho, reproduzido nas páginas 26 e 27 do mesmo catálogo.

⁷ Recorrendo ao seu gosto pelos trocadilhos, declarou o escultor ao autor, em 27 de Junho de 2019 - “Ao longo dos nossos percursos de vida, vamos deixando muitas pontas soltas. Convém tentar retomá-las e até-las, para ir formando um novoelo, mesmo que seja um novoelo apenas cheio de nós...”.

⁸ A escultura *Descanso à batuta* encontra-se reproduzida no catálogo da exposição Carlos Barreira - Uma Questão de Matéria (Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2009), p. 139.

⁹ Em Latim, esta oração inicia-se com a expressão “Angelus Domini nuntiavit Mariae” (O Anjo do Senhor anunciou [a boa-nova, o nascimento de Jesus] a Maria), remetendo para a anunciação que o arcanjo S. Gabriel fez a Maria.

¹⁰ No plano literário, o límpido som e a larga ressonância da campânula de ferro desta escultura, que mais parece ser de refinado bronze, permitem evocar o conto de Lafcadio Hearn (1850-1904), The Soul of the Great Bell, incluído no livro *Some Chinese Ghosts* (1887), e a donzela Ko-Ngai que, pela honra de seu pai, se suicidou no metal fundente destinado a um grande sino e se transformou na alma desse sino. Veja-se a tradução deste conto em língua portuguesa, efectuada em 2008 pelo autor, neste espaço: https://blogdaruaonze.blogs.sapo.pt/tag/the+soul+of+the+great+bell.

¹¹ Paráfrase do famoso verso místico de Angelus Silesius (nascido Johannes Scheffler, 1624-1677), integrado no epigrama “Die Ros’ ist ohn warumb / sie blühet weil sie blühet / Sie acht nicht jhrer selbst / fragt nicht ob man sie sihet.” (A rosa é sem porquê, está em flor porque é flor, / Não pergunta se a

⁹ In Latin, this prayer begins with the words “Angelus Domini nuntiavit Mariae” (The Angel of the Lord declared unto Mary), making reference to the announcement by the Archangel Gabriel to the Virgin Mary that she would give birth to Jesus.

¹⁰ As a literary reference, the clear sound and long reverberations of the iron bell in this sculpture, which may be taken for the finest bronze, remind us of “The Soul of the Great Bell”, a short story by Lafcadio Hearn (1850-1904), included in the collection *Some Chinese Ghosts* (1887). Its main character was Ko-Ngai, a maiden who killed herself for her father’s honour, by jumping into a furnace meant for the construction of a large bell, thus becoming the bell’s soul. See my 2008 translation into Portuguese, available at: https://blogdaruaonze.blogs.sapo.pt/tag/the+soul+of+the+great+bell.

¹¹ A paraphrase of the well-known mystic verse by Angelus Silesius (born Johannes Scheffler, 1624-1677), and part of the epigram “Die Ros’ ist ohn warumb / sie blühet weil sie blühet / Sie acht nicht jhrer selbst / fragt nicht ob man sie sihet.” (The rose is without why. / It blows because it blows. / It thinks not of itself, / And no display it shows. [translated by Paul Carus]). It was first published in *Geistreiche Sinn und Schlussrime* (1657; I, 289), and later republished in *Der Cherubinischer Wandersmann* (1674).

¹² “Among these sculptures, *Grautinerante* is the nuclear piece and the epitome of the artist’s representation of his origins. It is the piece that measures the azimuth for his main space of reference, i.e. the space containing a rock which is simultaneous and paradoxically a symbol for strength and immutability, as well as for movement and change - the rocking stone in the parish of Tronco, Chaves”. Cf. A. A. Joel, “Carlos Barreira - Matéria ã Movimento”, exhibition catalogue *3 Gerações: Carlos Barreira, Cristina Valadas, João Ribeiro* (Chaves: Câmara Municipal de Chaves / MACNA, 2018), p. 9.

¹³ Four public sculptures of this series may be found in Caldas da Rainha, Carrazeda de Ansiães, Santo Tirso and Vinhais. *Pedra Bulideira XXII*, in Santo Tirso, is located close to MIEC, and is reproduced in the volume *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, 1990-2015* (Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso / MIEC, 2015), pp. 62-63. Other versions of this series, owned by private collectors, are reproduced in several catalogues - *Grautinerante* (2010) in the exhibition catalogue *RED&MEIDE bai Charles Barrière* (Porto: Galeria Alvarez, 2010), p. 19, and in the exhibition catalogue *3 Gerações: Carlos Barreira, Cristina Valadas, João Ribeiro* (Chaves: Câmara Municipal de Chaves / MACNA, 2018), p. 11; *Pedra Bulideira VII* (1986), *Pedra Bulideira VIII* (1986), *Pedra Bulideira XIII* (1990), *Pedra Bulideira XIV* (1990), *Pedra Bulideira XVI* (1993), *Pedra Bulideira XI* (1987) and *Sem Título (Estudo para Bulideira XI)* (1987), in the exhibition catalogue *Carlos Barreira - Uma Questão de Matéria* (Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2009), pages 77, 79, 81, 83, 84-85, 87-89, 8-9 and 91-93, respectively.

¹⁴ “My own way of being is sentimental. Always, and above all, sentimental”. Carlos Barreira on a documentary made by MIEC for the exhibition *Carlos*

vemos, de si não quer saber. [tradução de João Barrento, in *O Cardo e a Rosa*, 2002]], que surge na sua obra *Geistreiche Sinn und Schlussrime* (1657; I, 289), mais tarde republicada como *Der Cherubinischer Wandersmann* (1674).

¹² “Destas esculturas, *Grautinerante* é a obra nuclear e o epítome da representação das origens na obra do escultor. É a obra que traça o azimute para o seu principal espaço de referência, o espaço que abriga uma rocha que é simultânea e paradoxalmente símbolo de solidez e imutabilidade, mas também de movimento e mudança - a Pedra Bolideira, na freguesia de Tronco, Chaves.” Conferir o texto do autor, intitulado *Carlos Barreira - Matéria ã Movimento*, no catálogo da exposição 3 Gerações: Carlos Barreira, Cristina Valadas, João Ribeiro (Chaves: Câmara Municipal de Chaves / MACNA, 2018), p. 9.

¹³ Em Caldas da Rainha, Carrazeda de Ansiães, Santo Tirso e Vinhais encontram-se quatro esculturas públicas desta série. *A Pedra Bulideira XXII* pode ser vista em Santo Tirso, junto do MIEC, estando também reproduzida no volume *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, 1990-2015* (Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso / MIEC, 2015), pp. 62-63. Outras versões desta série, incluídas em colecções particulares, encontram-se reproduzidas em diversos catálogos - *Grautinerante* (2010) no catálogo da exposição RED&MEIDE bai Charles Barrière (Porto: Galeria Alvarez, 2010), p. 19, e no catálogo da exposição 3 Gerações: Carlos Barreira, Cristina Valadas, João Ribeiro (Chaves: Câmara Municipal de Chaves / MACNA, 2018), p. 11; *Pedra Bulideira VII* (1986), *Pedra Bulideira VIII* (1986), *Pedra Bulideira XIII* (1990), *Pedra Bulideira XIV* (1990), *Pedra Bulideira XVI* (1993), *Pedra Bulideira XI* (1987) e *Sem Título (Estudo para Bulideira XI)* (1987), no catálogo da exposição Carlos Barreira - Uma Questão de Matéria (Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2009), respectivamente nas páginas 77, 79, 81, 83, 84-85, 87-89, 8-9 e 91-93.

¹⁴ “A forma de ser, minha, é sentimental. Sempre, sobretudo, sentimental.” Declarações de Carlos Barreira no documentário realizado pelo MIEC a propósito da exposição Carlos Barreira ENCONTROS Peter Rosman, 2019. (http://miec.cm-stirso.pt/wp-content/uploads/videos/rosmanbarreira.mp4)

¹⁵ Jorge Luis Borges (Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo, 1899-1986) tinha entrado em contacto com a obra de Silesius ainda na década de 1920, continuando a utilizá-la como referência ao longo da sua vida. Esta citação poética foi efectuada numa das conferências realizadas pelo escritor, durante o ano de 1977, no Teatro Coliseo, em Buenos Aires, encontrando-se reproduzida no livro *Siete Noches* (1980).

Barreira ENCONTROS Peter Rosman, 2019. (http://miec.cm-stirso.pt/wp-content/uploads/videos/rosmanbarreira.mp4).

¹⁵ Jorge Luis Borges (Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo, 1899-1986)

first came into contact with Silesius’ work in the 1920s and continued to use it as a reference throughout his life. This quotation has been extracted from a 1977 lecture given by Borges in Teatro Coliseo, Buenos Aires, and included in the volume *Siete Noches* (1980).

PETER ROSMAN

AS ANAMNESES TANGÍVEIS

ANTÓNIO AUGUSTO JOEL

PETER ROSMAN

TANGIBLE ANAMNESES

ANTÓNIO AUGUSTO JOEL

Meditando sobre o conjunto de obras que Peter Rosman agora apresenta no Museu Internacional de Escultura Contemporânea, poder-se-ia aceitar que, tanto do ponto de vista conceptual, como do ponto de vista formal, *bathroom 5am* (2019), *loss* (2019), *portrait 70 cm* (2019) e *the trip* (2019) são aquelas que, metaforicamente, melhor representarão a sua presente gramática escultórica¹. Com efeito, estas quatro peças apresentam um entrançado de formas e materiais, e um conjunto de sobreposições imagéticas, que parecem remeter não apenas para diferentes obras do artista patentes no MIEC, mas também para outras esculturas ausentes, ou entretanto desaparecidas, e até mesmo para projectos esculturais que nunca teriam chegado a ser concretizados².

Nas suas heterogéneas estruturas e caleidoscópicas imagens, estas obras surgem como arquivos da vida e criação artística do escultor, como protótipos de ideias escultóricas a materializar, mas também como *leit-motiv* para outros conceitos que elas próprias podem sugerir e gerar³. A esta abordagem não será alheio o conceito de pedra de toque, ou mesmo de pedra basilar a partir da qual se edificam as construções, conceito que eventualmente estará também na base da escultura *Canto* (1993), instalada por Peter Rosman em Santo Tirso⁴.

O vocábulo canto, e certamente a dupla asserção que a palavra *corner* pode gerar na língua inglesa (*cornerstone*, primeira pedra, pedra basilar, e *to be cornered*, estar encurralado) evoca ainda, de uma maneira tentadora, o trocadilho que na língua portuguesa se pode estabelecer entre o canto de cantar e estar ou ficar a um canto, o que pode traduzir uma oposição entre actividade e passividade. Nesta linha surgem também os trocadilhos, as subtis distinções, como aquela que se pode estabelecer entre *trip* e *voyage*, e os jogos de espelhos que o escultor favoreceu nesta exposição⁵.

Seja como for, o interesse do artista pela abordagem escultórica sugerida em *Canto* não se limitou à obra criada em 1993, pois este havia previsto a instalação de uma nova escultura de canto para a exposição a realizar no MIEC, a qual incluiria uma árvore, já como tronco seco, pendendo de uma corrente e enquadrada por uma estrutura metálica, junto da janela do piso inferior do museu. Isto é, ser-nos-ia apresentada uma árvore enforcada, à janela, com todos os seus inerentes valores irónicos e metafóricos⁶. A memória desta obra permanece nas estilizadas estruturas penduradas na parede que serve de fundo ao núcleo central da escultura *the trip* (2019), como se estas fossem ramos metálicos de uma árvore da memória, da vida e das preocupações históricas e sociais do artista.

Thinking about the collection of pieces brought by Peter Rosman to the International Museum of Contemporary Sculpture, *bathroom 5am* (2019), *loss* (2019), *portrait 70 cm* (2019) and *the trip* (2019) stand out as those which, from both a conceptual and a formal point of view, best give a metaphorical representation of his current sculptural discourse¹.

Indeed, these four pieces show an entwinement of shapes and materials, as well as a number of overlapping images, in all appearance pointing not only to some of Rosman’s pieces also featured in this MIEC exhibition, but to other, absent, perhaps lost, sculptures, or even to sculptural projects that never got to be carried out².

Through their heterogeneous structures and kaleidoscopic images, they appear as a kind of authorial life and creation files, as if they were prototypes of new ideas in the making. But they may also be read as leitmotifs of other concepts potentially suggested and generated by them³.

The concept of touchstone, or even that of foundation stone, from which entire buildings arise, is not alien to this approach, and it is also found in the base of *Canto* (1993), the piece built by Peter Rosman in Santo Tirso⁴.

The term “canto”, and of course the number of meanings that the word “corner” may generate in the English language (“cornerstone”, as metaphor for a basic element, and “to be cornered” as a synonym for being accosted), is also temptingly evocative of the pun that it is possible to make in Portuguese between “canto” (singing) and “ficar a um canto” (staying in one’s place), which may be understood as a contrast between active and passive attitudes. Following the same line of thinking, other subtle distinctions may be established, like that between *trip* and *voyage*, and the set of mirror games suggested in this exhibition⁵.

In any case, Rosman’s interest in the sculptural approach used in 1993 for *Canto* went beyond that piece, as he had conceived a new Canto sculpture to be included in this exhibition at MIEC. That piece, to be placed next to the window on the museum’s basement floor, was to feature a dead tree trunk, hanging on a chain and framed by a metal structure. It would thus show a tree hanged by the window, and all its inherent ironical and metaphoric values⁶. Traces of that piece may be found in the stylised structures hanging on the wall, used as background for the central element of *the trip* (2019), as if they were metal branches in a tree of memory, of life and of the artist’s historical and social concerns.

Within this whole, round viewfoils project a trip extending well beyond a long, straight, empty Australian road, marked here and there by a lonely utility pole, an axe that is not

Neste conjunto, as transparências circulares projectam uma viagem que se desenrola muito para além de uma longa, rectilínea e isolada estrada australiana, onde surgem imagens de um simbólico poste, de um machado, que não é um machado e apresenta a sua lâmina como um livro aberto (numa *magritteana* evocação imagética da escultura adjacente a *landfall* [2019], que se repete também junto de *ATM8*), de pioneiros de origem europeia ao lado de aborígenes australianos e de agrilhoados escravos. Esta instalação aparece à frente das duas estruturas metálicas, onde, numa delas (em mais uma *magritteana* evocação), se apresenta um retrato, de costas, do escultor face a uma estrada e, noutra, um conjunto de radiografias. Todas estas imagens surgem em várias camadas sobrepostas de vidro fragmentado, associadas a um ou dois cantos, como se de pecíolos de folhas se tratassem, e como se cada uma destas estruturas fosse o ramo de uma árvore. A preferência pela exploração de conceitos associados à ambiguidade dos cantos desenvolve-se, aliás, há já algumas décadas no imaginário de Peter Rosman, o qual também tem privilegiado a simbologia associada aos livros⁷. Contudo, o escultor não se considera um artista que desenvolve o seu trabalho em séries, asserção que, obviamente, e à primeira vista, poderá parecer contestável face ao que atrás ficou dito e à evidência patente na sua série *ATM8*⁸.

Embora de forma sempre discutível, os trabalhos agora apresentados no MIEC poder-se-ão agrupar em quatro grupos distintos, mas relacionáveis entre si, que a seguir se destacam.

Tatlin’s trolley

A obra *Tatlin’s Trolley* (2014-2019) apresenta-se como um memória construtivista e utópica da sociedade soviética dos alvores da revolução bolchevique, mas também como símbolo das preocupações sociais e históricas do escultor que, de algum modo, reconstrói fragmentos daquela realidade através de um conjunto de peças alusivas ao trabalho e ao operariado⁹. A agregação das peças poderá remeter ainda para uma ideia de esforço colectivo e união entre trabalhadores, evocando a construção da alternativa Torre de Babel que é o simbólico Monumento à Terceira Internacional (1919-1920), de Vladimir Tatlin (1885-1953), descrito mais à frente.

No contexto de uma perspectiva histórica, esta obra poderá surgir também como um irónico trocadilho sobre o que resta da herança soviética, do sonho construtivista inicial e de uma

an axe as its head unfolds like an open book (a magrittean image signalling the sculpture next to *landfall* [2019], repeated also next to *ATM8*), European pioneers standing next to Australian aboriginals and slaves in shackles. This installation is placed in front of two metal structures, one of them showing (in another magrittean reference) a portrait of the artist looking away towards a road, and the other featuring some X-ray plates. All these images are presented in several overlapping layers of glass fragments with irregular edges, like petiolate leaves, as if each of these structures were a tree branch. The exploration of concepts related to the ambiguity of edges is something into which Peter Rosman has delved into for a few decades, an interest also connected with his attention to the symbology of books ⁷. In spite of that, Rosman does not see himself as an artist working with series. At first glance, however, such a statement may seem highly debatable, especially when looking at the *ATM8* series⁸. It may therefore be argued that the pieces on display at MIEC make up four distinct, though interrelated, groups, as described below.

Tatlin’s trolley

Tatlin’s Trolley (2014-2019) appears as constructivist utopian memory of Soviet society in the early days of the Bolshevik Revolution, but also as a symbol for the author’s social and historical concerns, who manages to reconstruct fragments of that bygone reality by using a number of tools related to labour and the working class⁹. The tool cluster may be read as a reference to the notion of collective effort and workers’ unionism, while pointing to the construction of an alternative Babel Tower - Vladimir Tatlin’s (1885-1953) symbolic Monument to the Third International. From a historical perspective, *Tatlin’s Trolley* may also be taken as an ironic comment on the remnants of the Soviet legacy, on the original constructivist dream and the brotherly, unbounded Socialist International, soon to be corrupted as the Iron Curtain and the Berlin Wall rose. In fact, the screen as a metaphor of that utopia is built with materials and parts from different locations, such as Poland (Wałbrzych), Portugal and the Czech Republic (Kladno), making up nine articulated sections. Stressing the irony even further, the entire piece, or for that matter any of its parts in isolation, no longer serves any work-related purposes, even though it articulates and joins different working tools, like those used in a foundry (where some of

Internacional Socialista, fraternal e sem fronteiras, entretanto degenerada na Cortina de Ferro e no Muro de Berlim. Com efeito, este biombo enquanto metáfora daquela utopia, constrói-se com materiais e peças de diferentes origens internacionais, incluindo a Polónia (Wałbrzych), Portugal e a República Checa (Kladno), enquadradas em nove secções rectangulares articuladas entre si. A ironia prolonga-se no facto de este conjunto, embora articulando e unindo diferentes utensílios que remetem para evocações laborais, como a do acto de fundição que originou algumas destas peças, não ter já qualquer função laboral em si mesmo, nem nas partes nem no todo, antes se apresentando como uma peça de museu. Esta hipotética leitura acentuar-se-á quando repararmos, detalhadamente, na integração de um segmento com dois trabalhadores sobre um fundo vegetal estilizado. A representação primordial da força do trabalho, que exsuda das outras duas figuras presentes neste conjunto, de tronco nu e quase estática pose, dilui-se aqui no tratamento estético do corpo humano, nos pronunciados requebros que acentuam a sugestão de movimento e no fundo vegetal, dentro de uma gramática indubitavelmente *Art Déco*. O gosto pelo estilizado detalhe decorativo, que caracteriza muitos aspectos desta gramática, contrasta aqui com a ideia do Monumento à Terceira Internacional Socialista e com o despojamento que Tatlin imprimiu à estrutura e à composição geométrica com que pretendeu evocar e homenagear esse movimento - uma espiral envolvendo vários elementos rotativos constituídos por um cilindro, uma pirâmide, um outro cilindro mais pequeno e um hemisfério¹⁰. Deste contraste resulta também a ambiguidade das duas flores vermelhas encapsuladas numa das secções do biombo. Possível evocação de Rosa Luxemburgo (1871-1919), possível evocação da *bandiera rossa*, a sua mancha não deixa de sugerir também a plausível ideia de uma homenagem saudosamente depositada num mausoléu. Será esta obra, pois, mais um manifesto sobre valores éticos e laborais na sociedade, sobre os sonhos de igualdade social gerados no século XX e sobre utópicos valores político-sociais que entretanto se desvaneceram, do que uma meditação sobre os princípios geométricos e composicionais, construtivistas e suprematistas, subjacentes ao Monumento à III Internacional concebido por Tatlin, ou uma reelaboração, reinterpretação e reorganização escultórica do que não está, figurativa ou socialmente, evidente na estética e na gramática tatliniana¹¹. Multiplicando o jogo de espelhos recorrentemente criado nesta exposição para reflectir imagens ou realidades distantes, no espaço ou no tempo, surge também, no

those tools are usually cast). It is rather a museum artefact. This possible reading becomes more compelling when we take a closer look at a segment featuring two workers against a stylised vegetal background. The primordial representation of the labour force, conveyed by the other two figures in the piece, bare-chested and in a motionless pose, now vanishes due to the aesthetic approach to the human body, the exaggerated gestures vividly suggesting movement and the vegetal background, all of them undeniably in accordance with *Art Déco* grammar. The taste for stylised ornamental details, characteristic of many aspects of this grammar, is in clear contrast with the very idea of the Monument to the Third International, as well as with the sober lines chosen by Tatlin for the structure and the geometric composition with which he intended to pay tribute to that movement - a helix containing several rotating geometric structures, including a cylinder, a pyramid, a smaller cylinder and a hemisphere¹⁰. Also resulting from this contrast is the ambiguity of the two red flowers encased within one of the screen sections. Possibly a reference to Rosa Luxemburg (1871-1919), perhaps a reminiscence from “Bandiera Rossa”, their presence inevitably suggests a mournful tribute left at a mausoleum. *Tatlin’s Trolley* is therefore a manifesto dealing with the ethics and work values of society, the dreams of social equality announced in the 20th century and the long gone utopian political and social values, rather than a reflection about the geometrical and compositional principles underlying the constructivist and suprematist tenets followed by Tatlin’s design of the Monument to the Third International. Nor is it a sculptural reformulation, reinterpretation or reorganisation of that which, figuratively or socially, Tatlin’s discourse and aesthetics left unsaid¹¹. Once more replicating the mirror game ceaselessly found in this exhibition, in order to show distant images or realities, either in time or space, a stand holding a round viewfoil shows the piece within the context of the Venice Biennale a couple of feet away.

ATM 8

The contrasts shown by the *ATM8* series (2016-2019) translate almost anachronistic concepts, inevitably establishing some kind of parallel with some ideas in *The Name of the Rose*, such as the powerful appeal held by libraries, or the hieratic and hermetic fascination exerted by books as a source of knowledge¹².

perímetro da obra, um suporte com transparência circular mostrando o enquadramento da peça na Bienal de Veneza.

ATM 8

Nos seus contrastes, o conjunto *ATM8* (2016-2019) traduz conceitos quase anacrónicos, estabelecendo inevitavelmente um certo paralelismo com algumas das ideias patentes em *O Nome da Rosa*, como sejam o irresistível apelo exercido pelas bibliotecas ou o hierático e hermético fascínio do conhecimento encerrado nos livros¹². Apesar da sua metálica solidez, estes livros, que não são livros, assumem-se nesta série como uma projecção do sagrado, como frágeis manuscritos ou preciosos incunábulos, sendo cada um deles único e insubstituível. Daí o estarem encapsulados e protegidos como num relicário, ironicamente remetendo para os relicários do mundo contemporâneo que são as ATM. A verosimilhança destas peças com as ATM passa pela réplica de formatos e dimensões padronizadas dos modelos bancários, chegando-se a evocar o sistema anti-roubo, de marcação das notas com tinta, através das três diferentes manchas cromáticas que parecem escorrer pela sua frente, como se estas máquinas tivessem sido alvo de uma tentativa de roubo. Mas tal verosimilhança apresenta intencionais distorções, quando se promove tudo o que se encontra na caixa envidraçada a um quase colectivo objecto de culto, subvertendo o valor daquilo que nas ATM se encontra escondido e resguardado, o dinheiro, e passando a valorizar o monitor e o sistema de comunicação que nestas se estabelece através deste e do teclado. A metáfora é ainda sublinhada pelo facto de a base destas máquinas, correspondente ao espaço que serviria para armazenar o dinheiro, ter uma estrutura aberta e se encontrar completamente vazia. Estas ATM parecem valorizar, pois, o entendimento, a comunicação e os conceitos que se podem gerar e estabelecer a partir da formulação de múltiplas leituras, leituras a serem efectuadas por quem observa as peças encapsuladas e procura interpretar o seu significado. Além disto, as *Automated Teller Machines* apresentadas por Peter Rosman permitem, na língua inglesa, um trocadilho com a expressão *at the moment* (de momento) e o sentido do efémero que ela traduz, permitindo ainda um outro trocadilho entre o duplo significado do vocábulo *teller*, o qual tanto pode significar caixa (caixeiro) como contador. Consagra-se, assim, um certo gosto do artista pelos

Despite their metallic sturdiness, these books, which are not really books, appear as a projection of the sacred, as fragile manuscripts or precious incunabula, each of them unique and irreplaceable. This is the reason why they are encased and protected like relics , ironically pointing to ATMs as the shrines of the contemporary world. The resemblance of these pieces to actual ATM machines has been achieved through the reproduction of the standard shapes and sizes of actual cash dispensers, not even forgetting the dye packs of their anti-theft systems - three different-colour stains seem to be dripping down the front of the case, as though they have been the targets of an attempted theft. But this resemblance is intentionally distorted, as everything inside the showcase is enshrined as an object of collective worship, thus subverting the value of that which ATMs keep hidden, i.e. money, and exalting the monitor and the communication system established between them through the keyboard. The metaphor is underlined by the fact that their bases, where the money should be kept, are completely open structures. These machines seem to value reason and communication, as well as the concepts generated and established from the formulation of multiple readings, which may be done by those looking at the encased objects and searching them for meaning. In addition, the *Automated Teller Machines* built by Peter Rosman allow for a play on words, as their name may also be an acronym for *at the moment* and the notion of their ephemeral nature. The play on words goes even further when we think of the double meaning of *teller*, as bank clerk and as someone that communicates. Rosman’s liking for verbal and visual innuendos becomes obvious, and these puns may be extrapolated to other levels, especially if we consider that ATM may also be read as Australian Teller Machines, or in other words, Australian machines that tell stories, or Australian story-telling machines. The fifteen books incorporated into the eight ATMs may then be seen as a diversified narrative set, in which every item acquires the status of a sacred object due to its inaccessibility. Such sacredness is ecumenical and tolerant in its eclecticism, extending from the object featuring a key and suggesting a wallet, which in a way is what each ATM really is, to the image cut out from a tin plate resembling an aboriginal painting and establishing a connection to another image, looking like some kind of pre-historic Venus, featured in *bathroom 5 am*. These books may thus become a potential material and solid record of multiple narratives unfolding outside the glass



innuendos verbais e visuais, pois estes trocadilhos podem ser transpostos, obviamente, para outro nível, quando se considera que podem ainda sugerir a expressão *Australian Teller Machines*, isto é, máquinas australianas de contar histórias, ou máquinas de contar histórias australianas. Deste modo, os quinze livros incorporados nas oito ATM assumir-se-iam como um diversificado conjunto narrativo, onde cada obra surge, na sua intangibilidade, com o estatuto de objecto sagrado.

Será esta uma sacralidade ecuménica e tolerante no seu eclecticismo, que se estende desde o objecto que apresenta uma chave e sugere uma carteira, o que cada ATM efectivamente será, até à imagem recortada em chapa que evoca uma pintura aborígene e estabelece ligação com uma outra imagem, evocativa de uma “vénus pré-histórica”, apresentada em *bathroom 5 am*.

Assim, também estes livros se afirmariam como um potencial registo material e sólido de múltiplas narrativas exteriores a cada uma das redomas de vidro, aguardando descodificações conceptuais que poderão ocorrer sem que qualquer livro seja efectivamente folheado ou manuseado¹³. A ideia original destes livros, e de todos os livros que permeiam a obra de Peter Rosman, remonta à década de 1970, quando o artista concebeu *Andy’s book, bigbook, Book 1* e as séries *Books 1-45, Journals - Wallpieces* e *Steel book Sadie Thompson series 2* (1970), a que se seguiram livros de bolso e livros-gaveta, a série *Australian Library of Art - QLD* e ainda o fabuloso conceito de *The missing (1969) Library of the late Dr Enrique Garcia Merou*, uma hipotética biblioteca perdida que, segundo o artista, foi entretanto localizada e começou a ser restaurada, “under strict supervision”. Encerrando em si o conceito de uma metafórica biblioteca e do constante jogo de espelhos em que todas estas peças escultóricas se inserem, surge, enquadrado pelas ATM e em singular contraste com o conjunto, o já referido suporte com imagem transparente de um híbrido machado-livro em madeira, que não é machado nem livro, ideia primordial e protótipo original do machado que não é machado colocado no perímetro exterior de *landfall*.

terra nulius, voyage

As estruturas metálicas de *voyage* (2019) e *terra nulius* (2019), cujos protótipos remontam pelo menos a 2008¹⁴, estabelecem uma relação formal entre si, muito embora qualquer outra semelhança entre as duas esculturas se afigure como inexistente e esta relação pareça desenvolver-se apenas por contraste conceptual¹⁵.

cages, awaiting a process of conceptual decoding that may take place without the need of opening or browsing them¹³. The original idea for these books, as for all the other books inhabiting Peter Rosman’s work, dates back to the 1970s, when he designed *Andy’s book, bigbook, Book 1* and the series *Books 1-45, Journals - Wallpieces* and *Steel book Sadie Thompson series 2* (1970), followed by pocket books and drawer-books, the series *Australian Library of Art - QLD*, and the fabulous concept of *The missing (1969) Library of the late Dr Enrique Garcia Merou*, a hypothetically lost library which, according to Rosman, was later found and gradually restored, though “under strict supervision”.

Flanked by the ATMs and in sharp contrast with them, the already-mentioned stand holds a viewfoil portraying a wooden half-book-half-axe, which is neither book nor axe, but the primordial ideal and the original prototype of the axe. Placed outside the outer perimeter of *landfall*, it embraces the concept of a metaphorical library and the constant mirror game in which all these sculptures participate.

terra nulius, voyage

The metal structures in *voyage* (2019) and *terra nulius* (2019), whose models date back to at least 2008 ¹⁴, establish a formal relationship, although there seems to be no other resemblance between the two sculptures, except for a relationship established through conceptual contrast¹⁵. The demarcating lines of these two mutually intersecting pyramids not only refer to some characteristic axes of crystallography and solid geometry, but are also graphically represented by an iconic European graphic novel¹⁶. They have the rigour of geometric representation, unrelated to any figurative or human referent, which characterised Suprematism, an art movement contemporary of Constructivism, often alluded to by Peter Rosman’s work. Hence the ambiguity of these pieces - though their shapes translate an almost abstract and non human geometric rigour, their essence and symbology convey messages or evocative memories of the human nature and of a transcendent cosmic whole, just like the intersected pyramids of The Incal. Therefore, the void presiding over *terra nulius*, which seems impossible to fill despite the padlocks, the abundance of images and the chains stretching out like appendixes, seems to derive from the empty spaces left by chained albums and books that have been taken outside the structure, as if they were trying to set out on a journey to communicate and interact with the outside world. In spite of the structural resemblance of the two pieces, this

As linhas delimitadoras destas duas pirâmides intersectadas entre si, conceito que, para além de evocar alguns eixos característicos da cristalografia e da geometria de sólidos, se encontra também graficamente representado numa icónica obra da banda desenhada europeia¹⁶, traduzem o rigor de uma representação geométrica, afastada de qualquer referente figurativo ou humano, que caracterizou o movimento suprematista, contemporâneo do construtivismo que Peter Rosman tantas vezes evoca na sua arte. Daqui ressalta a ambiguidade patente nestas peças, as quais, na sua forma, traduzem um quase abstracto e inumano rigor geométrico mas, na sua simbologia e essência, encerram mensagens ou memória evocativas da natureza humana e de um todo cósmico transcendente, como acontece nas pirâmides intersectadas do *Incal*. É assim que o vazio predominante em *terra nulius*, um vazio que parece impossível de preencher, apesar dos cadeados, das duas transparências repletas de imagens e das correntes que se estendem como apêndices, parece advir do vazio deixado pelos álbuns ou livros acorrentados que se transferiram para fora da estrutura, como se estivessem a tentar iniciar uma viagem para comunicar e interagir com o exterior.

Apesar da semelhança estrutural existente entre as duas peças, este vazio contrasta com aquilo que se proporciona em *voyage*. Aqui, dentro das duas pirâmides, está implementada uma estrutura prismática triangular, cujos vértices são fechados com três cadeados, num deles, e, nos outros dois, com várias dobradiças unidas através de duas longas varas rematadas por manípulos, semelhantes aos que se usam nas instalações industriais.

No exterior da estrutura prismática, surgem duas metades de uma cadeira bipartida aplicadas a cada um dos dois lados e uma cadeira inteira aplicada ao lado restante. Nas costas dessa cadeira, que fica quase oculta do observador, está aplicada uma corrente com cadeado e chave, como se de um rosário pagão se tratasse.

No seu interior, ramos de acácia negra de Santa Comba, unidos em três feixes, rematados individualmente por pontas envoltas em gaze e gesso.

Qual a misteriosa viagem sugerida por esta peça? Certamente não apenas a viagem que o escultor efectuou ao concebê-la, mas também todas as outras viagens que podem ocorrer a diferentes observadores - a primitiva viagem de uma árvore, originária da Austrália, até à Europa e a Santa Comba, uma viagem até à velha amizade que aproximou Peter Rosman e Alberto Carneiro (1937-2017) ou até à exposição que ambos tiveram em Freiburg, na Alemanha, uma viagem de revisitação da obra em madeira de Alberto Carneiro...¹⁷

void is in clear contrast with what is found in *voyage*. Here, the two pyramids comprise a triangular prismatic structure, one of whose vertices is locked with three padlocks, whereas the other two are secured by means of several hinges, joined through two long rods capped with cranks, like those used in industrial facilities.

Outside the prismatic structure, two halves of a split chair are attached to two sides, and a whole chair is attached to the remaining side. Almost hidden from view, a chain and a padlock with its key on are attached to the back of the chair, like a pagan rosary.

Inside there are black wattle branches from Santa Comba, joined in three beams individually capped by tips wrapped in gauze and plaster.

What is the mysterious voyage suggested by this piece? It is certainly not just the voyage made by the sculptor during its design, but also all the other voyages that viewers may undertake - the original voyage of a tree from its native Australia to Europe and Santa Comba; the voyage to the old ties of friendship established between Peter Rosman and Alberto Carneiro (1937-2017) or even to the exhibition that both had together in Freiburg, Germany; a voyage to revisit Alberto Carneiro’s wooden masterpieces...¹⁷ It ultimately includes all the latent voyages or journeys suggested by the imaginary flower buds blooming on this arrangement made of branches grafted onto a work of art. Even a journey to an absurd place where, under a leafless tree that perhaps will be in full bloom tomorrow, we may find, instead of two mounds or two rocks offering rest, two chairs to sit down and wait for Godot, before setting out on a new journey¹⁸.

bathroom 5am, landfall, loss, portrait 70 cm, the trip

As suggested by its title, *loss* seems to project not only the idea of something lost, but above all the notions of fragmentation and dispersion, as the several image-holding discs are scattered around the two floors of the exhibition venue. On the other hand, these discs located in different spots around the museum paradoxically points to their omnipresence and to a continual retrieval of symbols and images.

This piece may therefore be read as the core and matrix of an exhibition within Peter Rosman’s main exhibition, showing elements that, though at first look explicit and unequivocal, are also contradictorily equivocal in the multiplicity of their meanings.

The alignment of three viewfoils elicits an superimposed

Enfim, todas as viagens, *trips* ou *voyages*, latentes nas imaginárias mimosas que florescem neste ramo composto por ramos enxertados numa peça escultórica. Até mesmo uma viagem ao absurdo local onde poderemos encontrar, sob uma árvore que hoje não tem folhas mas amanhã poderá estar viçosa e verdejante, não dois outeiros ou duas rochas para nos sentarmos, mas sim duas cadeiras, para ficarmos à espera de Godot, ou de outras viagens¹⁸.

bathroom 5am, landfall, loss, portrait 70 cm, the trip

A escultura *loss* parece projectar não só a ideia de perda, como o título sugere, mas sobretudo as ideias de fragmentação e dispersão, materializadas nos diversos discos com transparências distribuídos pelos dois pisos do espaço expositivo. No entanto, a colocação destes discos nas diversas áreas do museu remete, contraditoriamente, para a sua onipresença e para uma recorrente recuperação de símbolos e imagens. Esta obra, que se constituirá, assim, como a matriz e núcleo central de uma outra exposição dentro da exposição de Peter Rosman, apresenta elementos para uma leitura aparentemente unívoca e inequívoca mas também, simultânea e contraditoriamente, plurissignificativa e equívoca. O alinhamento das três transparências cria uma leitura sobreposta de diferentes mensagens, decorrentes das algemas reproduzidas na transparência de um dos discos exteriores, nos diversos elos metálicos patentes na transparência do lado oposto e até nos fios soltos salientes nos dois limites abertos do eixo vertical a que estas transparências se sobrepõem. Deslizando depois o olhar ao logo do eixo vertical que suporta este conjunto, constatamos que, ao longo deste eixo, os elementos metálicos pendentes e articulados evocam claramente correntes e grilhetas, vazias, que aparentemente já nada agrilhoam ou acorrentam. Mas, para além da evidente memória do escravagismo, ou do tratamento escravagista de prisioneiros, que uma transparência integrada em *the trip* evoca, há aqui também o estabelecer e o desenvolver de uma ligação conceptual entre todos os outros discos presentes, como se estes fossem elos de uma corrente contínua cujos elementos não devem nem podem ser lidos apenas em separado. Obviamente, tudo isto remete também para outras correntes onde se entretecem as diversas preocupações sociais do artista, as memórias do seu percurso escultórico, numa evidente recuperação dos valores simbólicos dos grilhões e cadeados patentes em *Canto* (1993), e as suas

reading of different messages, due the handcuffs reproduced in one of the outer discs, the different metal wires shown on the opposite side and the loose wires protruding from the open ends of the vertical stand where these images are held. Taking now a glance along the vertical stand supporting this group of images, we notice that the suspended articulated pieces of metal remind us of empty chains and shackles, no longer holding or securing anything. In addition to the memory of slavery, slave trade or prisoner abuse, also evoked by one of the viewfoils in *the trip*, there is also a conceptual connection established among all the other discs, as if they were links in an uninterrupted chain, whose components should not, or could not, be read in isolation. All this obviously signals other chains, in which Rosman's social concerns and the memories of his sculptural career are closely interweaved, thus recovering the symbolic nature of the shackles and padlocks featured in *Canto* (1993), as well as his personal, autobiographic experiences. To make the reading of this piece even more complex, on the base we find the counterpoint to the round viewfoils and their possible figurative, transparent reading. An opaque, rusty metallic rectangle metaphorically represents the questions before that which has not been said or represented, and that which cannot be read or learnt, thus giving a hermetic atmosphere to the whole, which at first glance seemed to provide clear, straightforward messages. On the other hand, *bathroom 5am* appears to manifest that loss as a psychoanalytical fragmentation of images. On the background, the discs hold viewfoils showing utility poles and a fence amidst a barren landscape, an eye pupil superimposed over drawings by Erwin Fabian (1915-2020), and a rectangular holder with a metal frame showing a picture of the sculptor and his first piece made of wood¹⁹. Lying on the table, a heterogeneous collection of objects, such as metallic books, cut out following the contour of some kind of pre-historic Venus (symbolically associated to fertility and motherhood), three embedded discs holding viewfoils (showing another pupil), X-ray plates, and another, rectangular viewfoil showing Fabian's drawings. At the base of the entire assortment, a tape measure seems to be assessing and enclosing the chaotic entanglement, like a mesh supporting and measuring the narrative fragments of a lifetime²⁰. From a potentially autobiographical perspective, this collection seems to represent the early morning encounter with a stranger who may live within us, always projecting a familiar image seen on a daily basis. But that image also conveys our astonishment at the passage of time, of which we are barely aware when performing our morning rituals in front of the mirror.





vivências de carácter pessoal e autobiográfico. No entanto, para tornar ainda mais complexa a leitura do conjunto, na base desta peça surge o contraponto às transparências circulares e à sua eventual e “transparente” leitura figurativa. Um rectângulo metálico, opaco e oxidado, representa metaforicamente as interrogações perante o que não terá sido dito, ou representado, e aquilo que não pode ser lido, ou apreendido, criando assim algum hermetismo num conjunto cujas mensagens pareciam claras e imediatas. Já em *bathroom 5am* esta perda parece manifestar-se antes como uma psicanalítica fragmentação de imagens. Em fundo, surgem suportes de discos com transparências onde aparecem postes e uma vedação numa paisagem desolada; uma pupila sobreposta a desenhos de Erwin Fabian (1915-2020); e um suporte rectangular com moldura metálica e fotografia do escultor segurando a sua primeira obra em madeira¹⁹. Na mesa, um heteróclito conjunto, constituído por livros metálicos, com a recortada evocação de uma “pré-histórica vénus”, simbolicamente associada à fertilidade e à maternidade, três discos com transparências (onde novamente aparece uma pupila) embutidos na mesa, radiografias, e mais uma transparência, agora rectangular, com desenhos de Fabian. Tudo isto rematado, na base, por uma fita métrica, como se esta simultaneamente medisse e limitasse o caótico emaranhado de uma teia que sustenta e confere medidas ao fragmento narrativo de uma vida²⁰. No seu aspecto potencialmente autobiográfico, este conjunto parece representar a descoberta matinal do estranho que poderá existir em nós, numa imagem que é continuamente familiar, porque vista todos os dias, mas que encerra em si mesma a estranheza da passagem do tempo, de que dificilmente nos apercebemos, através dos gestos quotidianamente repetidos e reflectidos no espelho. O título *portrait 70 cm* evidencia e sublinha a mensagem autobiográfica deste novo conjunto que, de algum modo, complementa o anterior. Uma nova transparência rectangular com desenhos de Fabian, mais dois discos com transparências embutidos na mesa, um novo livro com chaves, cartas de condução do escultor (caducadas), inaladores e medicamentos, tudo isto numa superfície que, a exemplo da anterior, surge também com uma fita métrica envolvendo os pés da mesa. No perímetro envolvente, três eixos suportando discos com transparências onde aparecem uma imagem do cartaz da exposição de Peter Rosman e Alberto Carneiro, realizada em Freiburg, a que foi sobreposta uma foto posterior de Rosman; um *close-up* do rosto de Rosman sobreposto a uma paisagem; e uma paisagem. O eixo que suporta o *close-up* assenta numa base em formato

Through its title, *portrait 70 cm* shows and highlights the autobiographical message of this new set of pieces, which in some way complements the previous one. A new rectangular viewfoil featuring Fabian’s drawings, two embedded discs with viewfoils, another book with keys, Rosman’s (expired) driving licenses, inhalers and medicines have been placed on a table which, similarly to the previous one, has a tape measure around its legs. Along the surrounding perimeter, three stands hold discs featuring viewfoils - a reproduction of the poster for the Freiburg exhibition by Peter Rosman and Alberto Carneiro, overlaying a later picture of Rosman; a close-up of Rosman’s face superimposed over a landscape; and a landscape. The stand supporting the close-up is fixed to a base in the shape of a footprint. Next to this base, a wooden box with wires looks like a toolbox. An additional stand along this outer perimeter holds a disc featuring a skull X-ray merged with another image. This new collection of apparently random objects may be read against Peter Rosman’s most evident biographical aspects. Intentionally and explicitly, Rosman’s recent medical condition is brought to the fore, as if the artist wanted to unveil his private life and perform a public act of catharsis. As already pointed out, *landfall* takes us back to metallic trees, books and the axe. The title may also suggest another play on words, i.e. the fall or absence of the land, which has been replaced with metallic landscapes and skylines placed on shelves, enclosed within chain-link fences. Wood, used on the sides and around the legs supporting the structure and the shelves, may suggest both an ironic wink at the concept of Land Art, and an affectionate tribute to the number of works built by Alberto Carneiro in the lines of that art movement. On the base, a triangular metal plaque connects the whole to the axe, in a manner not unlike that of *voyage*. Along the outside perimeter, a book covered with numbers is placed at the base of two stylised metal trees, as if we were faced by square roots, or even the suggestion that these may be prime numbers generating other numbers which may be found again, like in the ATMs. As a final, or initial, symbol for all these sculptures on display at MIEC, there is the axe, which is not an axe, strategically positioned along the outer limits of *landfall*. With no blade, its head unfolding into several leaves, it looks like the model for yet another of Rosman’s metal books. This figure may hint at a concept underlying *Fahrenheit 451*, in which human beings turn into the keepers of books through memory.²¹ This peculiar book-axe may be the part that stands for the whole in Peter Rosman’s oeuvre, entirely permeated by the

de pegada, apresentando uma caixa com cabos em madeira, junto da base, como se de ferramentas se tratassem. Ainda no perímetro exterior deste conjunto, surge um suporte com um disco apresentando uma radiografia craniana sobreposta a outra imagem. A leitura de mais este heteróclito conjunto não só remete para evidentes aspectos autobiográficos de Peter Rosman, como parece sublinhar ainda, intencional e explicitamente, a condição médica e clínica que recentemente afectou o escultor, como se este nos quisesse desvendar a sua privacidade e colocar perante um público acto de catarse. O já referido conjunto *landfall* leva-nos novamente às árvores metálicas, aos livros, ao machado. O título poderá remeter para mais um trocadilho evocando a queda ou ausência de terra, substituída por evocações de paisagens e horizontes metálicos colocados em prateleiras, entre redes e vedações. A madeira, presente nas partes laterais e na envolvente dos pés que sustentam a estrutura e as prateleiras, tanto sugerirá um irónico aceno ao conceito de *Land Art* como uma saudosa homenagem, evocativa das inúmeras obras que Alberto Carneiro desenvolveu a partir deste conceito. Na sua base, uma placa metálica triangular liga o conjunto ao machado, evocando o prisma de *voyage*. No perímetro exterior, um livro com números apresenta-se na base das duas árvores metálicas estilizadas, com se estivéssemos perante raízes quadradas, ou perante a sugestão de estes poderem ser números primos de outros números que poderão voltar a ocorrer algures, como nas ATM. Enquanto símbolo final, ou inicial, de todas estas esculturas agora apresentadas no MIEC, poder-se-á considerar o já referido machado, que não é machado, estrategicamente colocado nos limites de *landfall*. Sem qualquer gume, e com uma lâmina desdobrada pelas várias folhas do que parece ser o protótipo de mais um dos livros metálicos do escultor, pode esta representação remeter para um conceito subjacente a *Fahrenheit 451*, em que os seres humanos encerram em si próprios, no seu âmago e na sua memória, um livro²¹. Este peculiar machado-livro poderá, aliás, ser a parte que simboliza o todo da obra de Peter Rosman, por onde perpassa a ideia do livro e do livro-universo, como aqueles que se encontram encerrados nas ATM, mas também a ideia de biblioteca, uma biblioteca constituída por prateleiras abertas à livre consulta e catalisadora de diversas leituras. Talvez esta escultura seja a chave para a leitura de toda a obra de Peter Rosman, não apenas a que agora se apresenta no MIEC mas aquela que será a sua *opera omnia*, até porque esta peça foi antecedida por uma outra em madeira, *Dialogue* (2010), reproduzida nas transparências, onde as

book and the idea of the book-universe, like those encased in the ATMs, and also by the idea of the library, built with open shelves of free access that may produce different readings. This sculpture may well be the key to read Peter Rosman’s entire production, not only the pieces on display at MIEC, but his *opera omnia*, as this piece was preceded by *Dialogue* (2010), made in wood, and reproduced on the viewfoils, from which the different ramifications of this concept began to be explored. We may be entering a fantastic, fanciful library, like that of *The missing Library*, where all the sculptures are pages, folios and books in a private library, paradoxically public and open at the same time. Somehow, this library resembles the inner libraries suggested by the paintings of Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) - libraries built with precise and definite features, but allowing for open and unlimited readings²² . When asked to think about his own work, Rosman acknowledges that for him it is essential to see the form and the shape of the piece and of its parts²³. But the truth is that, although the sculptures appear as a whole, rather than as an aggregate of pieces and parts, details, as Rosman himself pointed out, play a crucial role to understand his work²⁴. Within this sculptural universe, details are like pages, or leaves, in a library-tree, pointing not only to autobiographical fragments of the sculptor’s life and oeuvre, but to a more complex reading, linked to Borges’s Babel library. Thus the traveller, or the reader, may discover and choose the different subtleties entailed by the distinction between *trip* and *voyage*²⁵. Possible readings are endless and unfold throughout different parallel universes, simultaneously convergent and divergent, where these tangible reminiscences, that is the sculptures and their details, refer us not only back to life, memory and the finished pieces, but also to those lives, memories and pieces that could have been or still may be. When thinking about Peter Rosman’s oeuvre, we may after all consider that it is a recurring metaphor for the forest, growing and thriving against all amnesia, the oblivion brought on by everyday life and the dissolution of the artist’s work. This forest rescues reminiscences of the first pieces in wood made by Rosman, who transformed their ephemeral existence into stylised, metaphorical metal branches, which in turn allowed for the transmutation of their metallic substance into long-lasting books. And so we come back to the image of the axe that is not an axe, and, inevitably, to the metaphor of the sculptor as lumberjack, who by symbolically felling a tree

diferentes ramificações deste conceito começaram a ser exploradas. Estaremos também, portanto, perante uma biblioteca fantástica e fantasiosa, como a *The missing Library*, onde todas as esculturas serão páginas, fólios e livros de uma biblioteca privada, paradoxalmente pública e aberta. De alguma maneira, será esta também como as bibliotecas interiores sugeridas pela pintura de Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), bibliotecas construídas com traços precisos e delimitados, mas abertas a leituras diversas e ilimitadas²². Reflectindo sobre a sua obra, o escultor assume que, para si, o fundamental é ver a forma, e as formas, das peças e das partes²³. Mas a verdade é que embora as suas esculturas surjam como um todo, não apenas como um somatório de peças e partes, os detalhes desempenham papel primordial na compreensão da sua obra, como o próprio admitiu²⁴. Neste universo escultórico, os detalhes, que serão páginas, ou folhas, de uma árvore-biblioteca, poderão remeter não apenas para fragmentos autobiográficos da vida e obra do escultor, mas para toda uma leitura mais complexa, quase evocativa do princípio da biblioteca de Babel concebida por Borges, proporcionando ao viajante, que é o leitor, a descoberta e a escolha das diversas subtilezas que as distinções entre *trip* e *voyage* podem encerrar²⁵. As possibilidades de leitura serão múltiplas e desdobrar-se-ão por diferentes universos paralelos, simultaneamente convergentes e divergentes, onde estas reminiscências palpáveis, que são as esculturas e os seus detalhes, remeterão não apenas para a vida, a memória e as obras que aconteceram, mas também para aquelas vidas, memórias e obras que poderiam ter acontecido ou ainda poderão vir a acontecer. Meditando sobre a obra de Peter Rosman poderemos considerar, afinal, que estaremos ainda perante a recorrente metáfora da floresta, uma floresta que cresce e se desenvolve contra a amnésia, o esquecimento decorrente da vida quotidiana e o desvanecimento da obra do artista. Uma floresta que recupera reminiscências das primeiras obras executadas em madeira pelo escultor, transformando a sua efémera existência em estilizados e metafóricos ramos metálicos, os quais, por sua vez, permitem transmutar essa sua metálica substância em livros de maior perenidade. E assim chegaremos novamente à imagem do machado que não é machado e também, inevitavelmente, à metáfora do escultor como lenhador que, ao abater simbolicamente as árvores, as consubstancia numa outra realidade, assumindo-se como um recriador de reminiscências. Reminiscências cuja etérea natureza é passível de ser transubstanciada em algo

consubstantiates them on another plane of reality and recreates reminiscences - reminiscences whose ethereal nature may be transubstantiated into something more corporeal and tangible. Finally, paraphrasing Fernando Pessoa (1888-1935), the sculptor is like a planter of books yet-to-be²⁶. Those books, by overcoming the limitations imposed by the shape and materiality of sculptures, may suggest a myriad imaginary universes, interchangeable and multiform in themselves and forever recreatable.



¹ About the correct orthography of the titles, Peter Rosman admits to prefer lower over upper case, thus favouring “the «doing» rather than the thing” (private communication, 7 October 2019). The pieces presented in the 2017 Venice Biennale, however, *Tatlin’s Trolley* and *ATM8*, kept the original titles in capital letters.

² In connection with his first sculpture ever, made out of a redgum fence post in the early 1960s, Rosman mentioned four more pieces from that period, as well as his references in sculptural discourse and his need to escape them: “Was keen on Archipenko the Russian – but wanted male and female in one form.” About the fate of those early pieces, he added: “Left them all in old flat when I flew to London to do post graduate study at St. Martin’s School of Art, where I met Alberto Carneiro – we had 2 years together at London.” (private communication, 29 May 2019).

³ Commenting on the importance of his works on display and the fact that they are all one of kind, Peter Rosman remarked: “It’s tricky, I make the pieces for myself, I need to make them to see them solid, the shells of ideas – thoughts – experiences. I could never remake them again. Their loss would be poignant.” (private communication, 22 May 2019).

⁴ Photographs of this sculpture, together with a preliminary sketch, are reproduced in the volume *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, 1990-2015* (Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso / MIEC, 2015), pp. 66-67.

⁵ These polysemous references are stressed even further by photoengraving plates with their typical inverted texts, suggesting journeys in time and space, as well as protest manifestos about demolished buildings, in a world upside down. See for example the zinc plate, on display in this exhibition, announcing the concert by German composer, conductor and pianist Hans Richter-Haaser (1912-1980), held on 18 September 1978 at the Dallas Brooks Hall, a cultural, political and social event venue in Melbourne, concluded in 1969 and demolished in 2015.

de mais concreto, material e tangível.

Enfim, parafraseando Fernando Pessoa (1888-1935), o escultor surge-nos como um plantador de livros a haver²⁶. Livros que, ultrapassando as limitações da forma e da materialidade das esculturas, poderão sugerir inúmeros universos imaginários, intermutáveis e múltiplos em si mesmos, e constantemente recriáveis.

¹ Numa clarificação sobre a correcta denominação destes trabalhos, Peter Rosman indicou preferir a designação em minúsculas, favorecendo assim “the «doing» rather than the thing”. Declarações do escultor ao autor, em 7 de Outubro de 2019. As obras apresentadas em 2017 na Bienal de Veneza, *Tatlin’s Trolley* e *ATM8*, mantiveram as maiúsculas originais nos seus títulos.

² Referindo-se à sua primeira escultura, executada no início da década de 1960 a partir da madeira (*redgum wood*) de um poste de vedação, Peter Rosman recordou quatro outras esculturas desse período, mencionando ainda os seus referenciais na gramática escultórica e a necessidade de os contornar - “Was keen on Archipenko the Russian - but wanted male and female in one form.” Relativamente ao destino dessas primeiras obras, acrescentou ainda - “Left them all in old flat when I flew to London to do post graduate study at St. Martin’s School of Art, where I met Alberto Carneiro - we had 2 years together at London.” Declarações do escultor ao autor, em 29 de Maio de 2019.

³ Abordando a importância das suas obras em contexto expositivo, e o facto de serem exemplares únicos, Peter Rosman declarou - “It’s tricky, I make the pieces for myself, I need to make them to see them solid, the shells of ideas - thoughts - experiences. I could never remake them again. Their loss would be poignant.” Declarações do escultor ao autor, em 22 de maio de 2019.

⁴ Fotografias desta escultura, e de um esboço preparatório, encontram-se reproduzidas no volume *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, 1990-2015* (Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso / MIEC, 2015), pp. 66-67.

⁵ Estes jogos de espelhos são acentuados pela presença de zincogravuras ostentando os seus característicos textos invertidos, que tanto podem projectar viagens no tempo e espaço como materializar manifestos de indignação e protesto face a edifícios demolidos num mundo às avessas. A este propósito, veja-se a zincogravura, patente nesta exposição, com o anúncio do concerto do compositor, maestro e pianista alemão Hans Richter-Haaser (1912-1980), realizado em 18 de Setembro de 1978 no Dallas Brooks Hall, um edifício de Melbourne destinado a eventos culturais, políticos e sociais, concluído em 1969 e demolido em 2015.

⁶ Esta escultura intitular-se-ia *Window Corner*. Declarações do escultor ao autor, em 5 de Maio de 2019, complementadas por um esboço preparatório.

⁶ This sculpture was to be called *Window Corner* (private communication, 5 May 2019, and preliminary sketches).

⁷ The first sculpture in the *Corner* series was made in ceramic in 1976 (private communication, 16 May 2019).

⁸ “I am not a theme artist. All work’s terminal.” (private communication, 20 May 2019). Note that this principle is also present in the name Terminal Artworks, chosen by Peter Rosman for his work and his Melbourne atelier.

⁹ First built between 2014 and 2016 in Carlos Barreira’s Santa Comba atelier in Portugal, this piece was slightly modified and restored in 2019. Together with the ATM series, made in the same place during the same period, it was shown in the 2017 Venice Biennale. The different stages in the construction of *Tatlin’s Trolley* were recorded in the book with the same name *Tatlin’s Trolley* (Terminal Artworks: Melbourne, s.d.). For information about this piece and the ATM series, see Peter Rosman’s digital album *Final Venice Book* (Albumworks: Melbourne, n.d. [2019]).

¹⁰ Further on the work and its underlying concept, Russian formalist theorist Viktor Shklovsky (1893-1984) wrote that Tatlin’s Monument to the Third International, founded in 1919, was to be made “of iron, glass and revolution”.

¹¹ Showing his concern for social over geometric issues in the conception of his work, Rosman remarked about the title of this essay: “Pythagorean non constructivist.” (private communication, 3 August 2019.

¹² *The Name of the Rose* (1980) is a novel by Umberto Eco (1932-2016). It had a film adaptation in 1986 and a TV miniseries adaptation in 2019.

¹³ Talking about books, libraries and his ATM “series”, Peter Rosman remarked: “A shelf is open. An ATM is enclosed. Access through \$\$\$ only.” (private communication, 18 June 2019).

¹⁴ See the sculpture *Drum through a frame darkly* (2008).

¹⁵ For the construction and assembly of the seven pieces made in Portugal in 2019, Peter Rosman was assisted by sculptor Sérgio Bento (b. 1979), particularly in the cutting and welding stages.

¹⁶ *The Incal* (1980-1989) is a graphic novel series by Alexandro Jodorowsky (Alejandro Jodorowsky Prullansky, b. 1929) and Moebius (pseudonym of Jean Giraud, 1938-2012). Originally published in the magazine *Métal Hurlant* (1980) as *Une Aventure de John Difoof*, it was followed by a six-album series (1981-1988), and *Les Mystères de L’Incal* (1989), including the last original story of the series. Many critics and graphic-novel, film and sci-fi lovers have pointed out that a number of ideas in *The Incal* are alluded in movies like *Blade Runner* (1982), *The Fifth Element* (1997), *The Matrix* (1999) and even in some episodes of the *Star Wars* series (1977-), particularly the *prequel trilogy* (1999-2005).

⁷ A sua primeira escultura da “*série*” *Corner* foi criada, em cerâmica, no ano de 1976. Declaração do escultor ao autor, em 16 de Maio de 2019.

⁸ “I am not a theme artist. All works terminal.”, declaração do escultor ao autor, em 20 de Maio de 2019. Note-se como este princípio está também patente na designação Terminal Artworks, que Peter Rosman escolheu para o seu trabalho e para o seu *atelier* em Melbourne.

⁹ Esta obra foi inicialmente executada entre 2014 e 2016 no *atelier* do escultor Carlos Barreira, em Santa Comba, Portugal, sendo ligeiramente restaurada e intervencionada durante o corrente ano de 2019. Juntamente com a série ATM, também executada no mesmo local e no mesmo período, foi exibida em 2017 na Bienal de Veneza. Para documentação sobre as várias fases de execução de *Tatlin’s Trolley*, consultar o álbum homónimo *Tatlin’s Trolley* (Terminal Artworks: Melbourne, s.d.). Para documentação sobre esta obra e a série ATM, consultar o álbum digital Peter Rosman, *Final Venice Book* (Albumworks: Melbourne, s.d. [2019]).

¹⁰ Sobre a própria obra e o conceito que lhe estava subjacente, o crítico e formalista russo Viktor Shklovsky (1893-1984) referiu que o monumento concebido por Tatlin para homenagear a III Internacional Socialista, fundada precisamente em 1919, era feito “de ferro, vidro e revolução”.

¹¹ Pronunciando-se sobre o título deste ensaio, de uma forma que traduz a prevalência das preocupações sociais sobre as geométricas na concepção da sua obra, Peter Rosman observou - “Pythagorean non constructivist.” Declarações do escultor ao autor, em 3 de Agosto de 2019.

¹² *Il Nome della Rosa* (1980), obra de Umberto Eco (1932-2016) adaptada ao cinema em 1986 e a uma série televisiva em 2019.

¹³ Comentando alguns aspectos relacionados com livros, bibliotecas e a sua “série” ATM, Peter Rosman referiu - “A shelf is open. A ATM is enclosed. Access through \$\$\$ only.” Declarações do escultor ao autor, em 18 de Junho de 2019.

¹⁴ Veja-se a escultura *Drum through a frame darkly* (2008).

¹⁵ Durante a criação e montagem das sete obras que executou em Portugal, no ano de 2019, Peter Rosman teve como seu assistente o escultor Sérgio Bento (n. 1979), particularmente no corte e soldadura das peças.

¹⁶ Trata-se da série *L’Incal* (1980-1989), de Alexandro Jodorowsky (Alejandro Jodorowsky Prullansky, n. 1929) e Moebius (pseudónimo de Jean Giraud, 1938-2012), publicada inicialmente na revista Métal Hurlant (1980), sob o título *Une Aventure de John Difoof*, e posteriormente reunida numa série de seis álbuns (1981-1988), a que se seguiu o estudo *Les Mystères de L’Incal* (1989), onde surge a última história inédita da série. Inúmeros críticos e adeptos de BD, cinema e ficção científica consideram que vários conceitos desta obra são evocados em filmes como *Blade Runner* (1982), *The Fifth Element* (1997), *The*

¹⁷ For some of Alberto Carneiro’s wood pieces, drawings and inner landscapes, see the exhibition catalogue *Alberto Carneiro: Paisagens Interiores* (Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso / Museu Municipal Abade Pedrosa, 2006). An exhibition carried out in 1980 in Freiburg is also revisited in a viewfoil incorporated in *portrait 70 cm*.

¹⁸ Published in 1952, *En attendant Godot* was written by Irish playwright Samuel Beckett (1906-1989) between1948 and 1949. The French-language premiere took place on the following year, whereas the English-language version, translated by Beckett himself, premiered in 1955. The main characters are two tramps, Estragon and Vladimir. Sculptor Carlos Barreira was responsible for the stage design, the programme and the poster for a 1998 Portuguese production of this play by Porto-based Seiva Trupe theatre company.

¹⁹ The formal grammar of this piece is visibly close to some sculptures made by Pacific aboriginals. When I pointed out a possible resemblance between some details of this piece and the sculptures drawn by Hergé (pen name of Georges Prosper Remi, 1907-1983) in *L’Oreille Cassé* (1937) and particularly in *Vol 714 pour Sydney* (1968), possibly due to shared iconographic sources, Rosman remarked about that curious coincidence: “Australia 1960 was book free. We lived outdoors.” (private communication, 28 May 2019).

²⁰ The two rectangular viewfoils featuring faces and people, used in *bathroom 5am* eand *portrait 70* cm, were given to Rosman, at his request, by his friend Erwin Fabian, a German-born Australian artist.

²¹ *Fahrenheit 451* (1953) is a novel by Ray Bradbury (1920-2012), with a film adaptation made in 1966 by François Truffaut (1932-1984). The notion of the human being as library, who keeps a book alive in his memory, was also part of the plot of the movie *The Book of Eli* (2010).

²² For some of Vieira da Silva’s libraries, see *Vieira da Silva* (Paris: Skira / Centre National des Arts Plastiques, 1988), pp. 25, 97, 99, 101.

²³ Stressing that he did not see the pieces as “parts”, he added “I see only the form from the parts.” (private communication, 22 June 2019).

²⁴ Commenting on a 3D model of *Canto* (1993), Rosman pointed out its rudimentary aspect and absence of details: “It’s all in the details.” (private communication, 30 September 2019).

²⁵ “La biblioteca de Babel” is a short story by Jorge Luis Borges (1899-1986), first published in *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), and later republished in the anthology *Ficciones* (1944).

²⁶ Pessoa’s original verse - “O plantador de naus a haver” (the planter of ships yet-to-be), may be found in “D. Dinis”, one of the poems in his book *Mensagem* (1934).

Matrix (1999) e ainda em alguns da série *Star Wars* (1977-), nomeadamente na *prequel trilogy* (1999-2005).

¹⁷ Para algumas das obras em madeira de Alberto Carneiro, alguns dos seus desenhos e algumas das suas paisagens interiores, ver o catálogo da exposição Alberto Carneiro: Paisagens Interiores (Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso / Museu Municipal Abade Pedrosa, 2006). A evocação da exposição realizada em Freiburg, em 1980, surge também numa transparência integrada no conjunto *portrait 70 cm*.

¹⁸ A peça *En attendant Godot*, do dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989), foi escrita entre 1948 e 1949, tendo sido publicada em 1952. A primeira representação em língua francesa ocorreu logo no ano seguinte e a primeira em língua inglesa, segundo tradução do próprio autor, no ano de 1955. Esta peça apresenta como protagonistas dois vagabundos, Estragon e Vladimir. Em Portugal, o escultor Carlos Barreira criou, em 1998, a cenografia, o programa e o cartaz para a representação desta peça pelo grupo portuense Seiva Trupe.

¹⁹ Esta obra apresenta uma gramática formal que evidentemente se aproxima de algumas esculturas dos povos do Oceano Pacífico. Quando uma eventual semelhança entre alguns detalhes desta obra e as esculturas apresentadas por Hergé (pseudónimo de Georges Prosper Remi, 1907-1983), nos seus álbuns *L’Oreille Cassé* (1937) e, particularmente, *Vol 714 pour Sydney* (1968), foi referida pelo autor a Peter Rosman como uma curiosa coincidência, que poderia ter sido originada por fontes iconográficas comuns, este referiu: “Australia 1960 was book free. We lived outdoors.” Declarações do escultor ao autor, em 28 de Maio de 2019.

²⁰ As duas transparências rectangulares com desenhos de rostos e personagens incorporadas em *bathroom 5am* e *portrait 70 cm* foram cedidas a Peter Rosman pelo seu amigo Erwin Fabian, um artista australiano de origem alemã, a pedido do primeiro.

²¹ *Fahrenheit 451* (1953) é uma obra do escritor Ray Bradbury (1920-2012), adaptada ao cinema, em 1966, por François Truffaut (1932-1984). O conceito do ser humano como biblioteca, guardando em si, e na sua memória, um livro, foi também abordado no enredo do filme *The Book of Eli* (2010).

²² Para algumas das bibliotecas de Vieira da Silva, ver *Vieira da Silva* (Paris: Skira / Centre National des Arts Plastiques, 1988), pp. 25, 97, 99, 101.

²³ Referindo não ver as peças como “parts”, acrescentou ainda “I see only the form from the parts.” Declarações do escultor ao autor, em 22 de Junho de 2019.

²⁴ A propósito de um modelo 3D da sua obra *Canto* (1993), do seu incipiente aspecto e da ausência de detalhes, comentou - “It’s all in the detail.” Declarações do escultor ao autor, em 30 de Setembro de 2019.

²⁵ O conto La biblioteca de Babel, de Jorge Luis Borges (1899-1986), foi publicado originalmente em *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), sendo posteriormente republicado na colectânea *Ficciones* (1944).

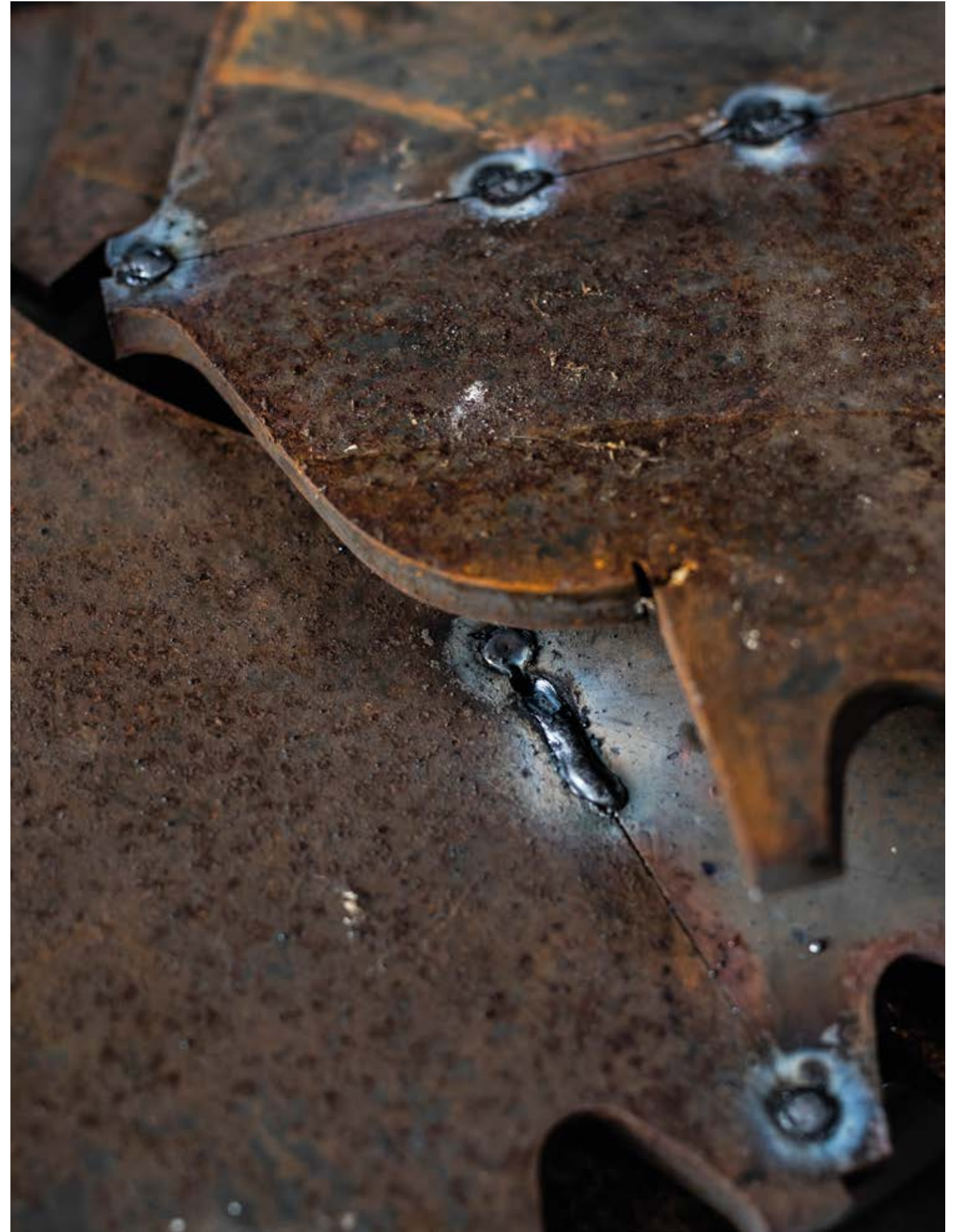
²⁶ O verso original de Pessoa - “O plantador de naus a haver”, surge no poema D. Dinis, que integra o livro *Mensagem* (1934).















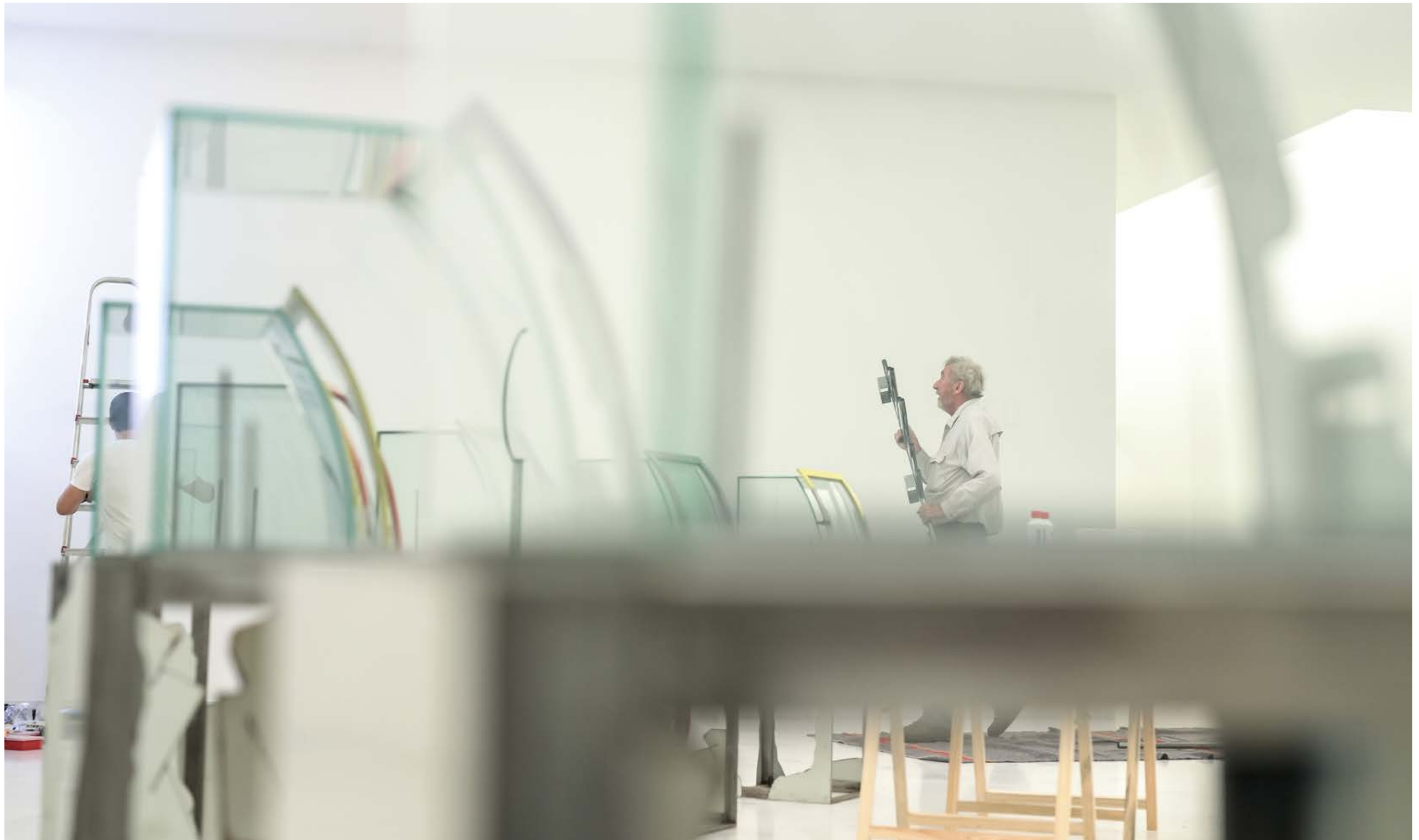












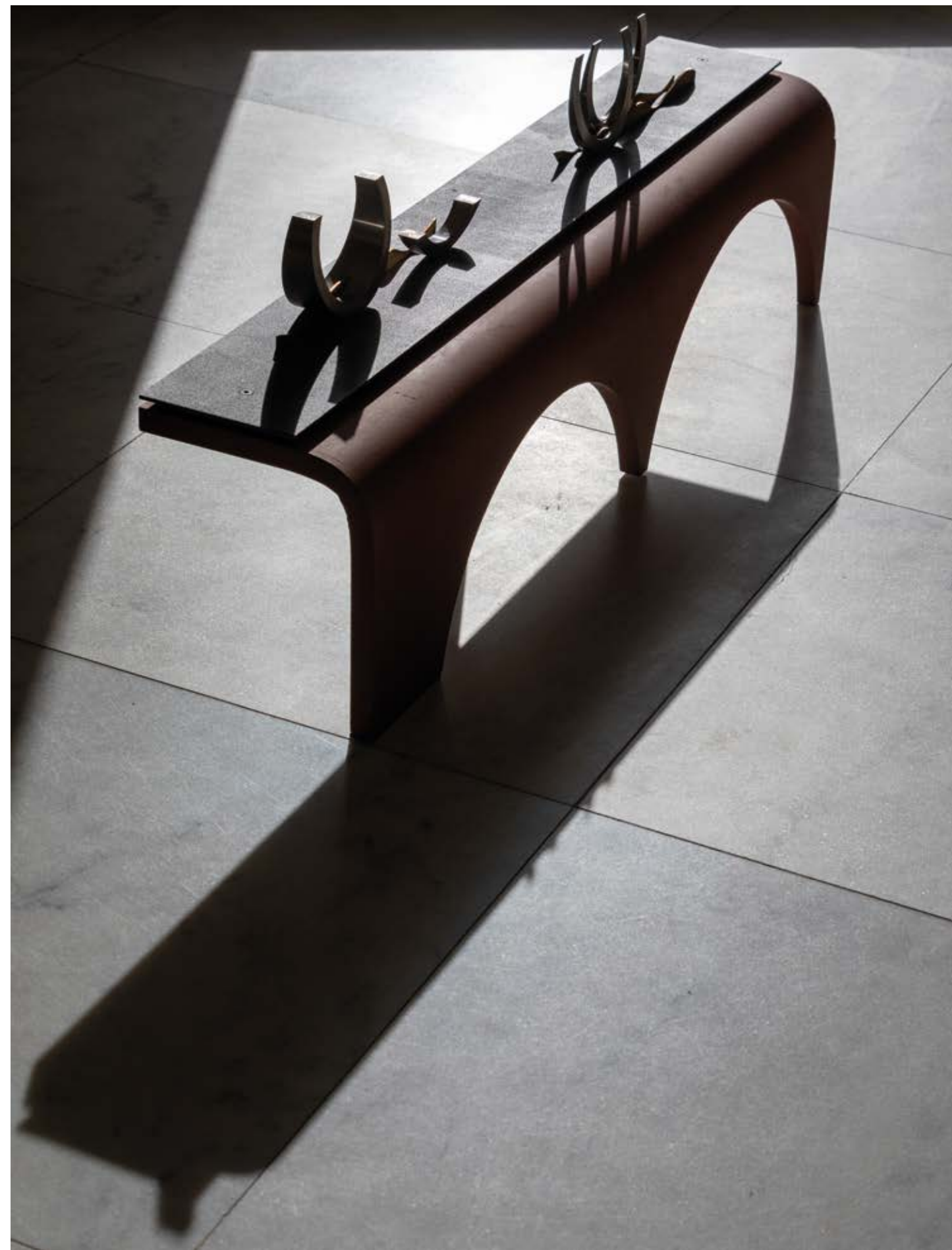






CARLOS BARREIRA
PETER ROSMAN
ENCONTROS

Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso
27.09.2019 – 19.01.2020













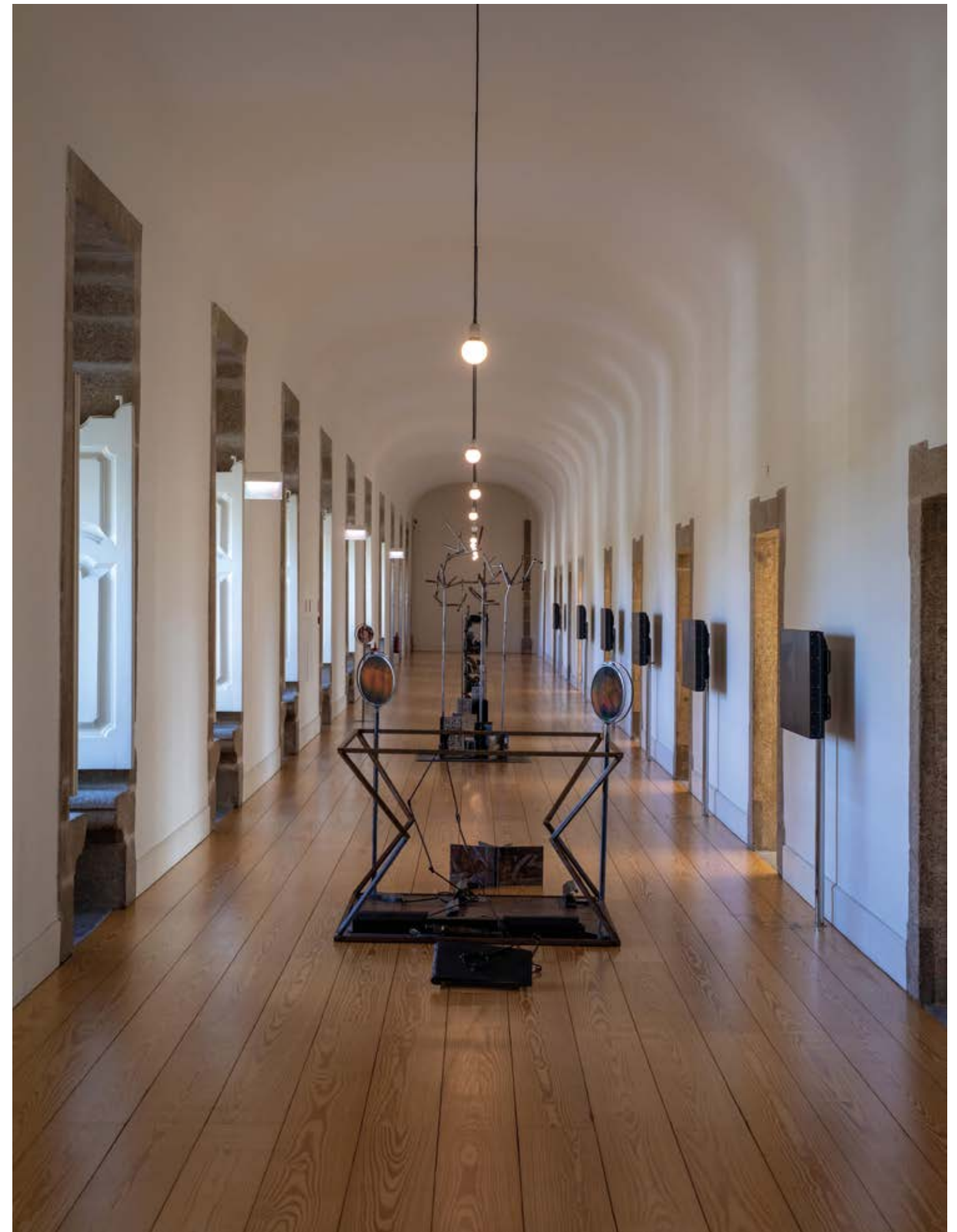




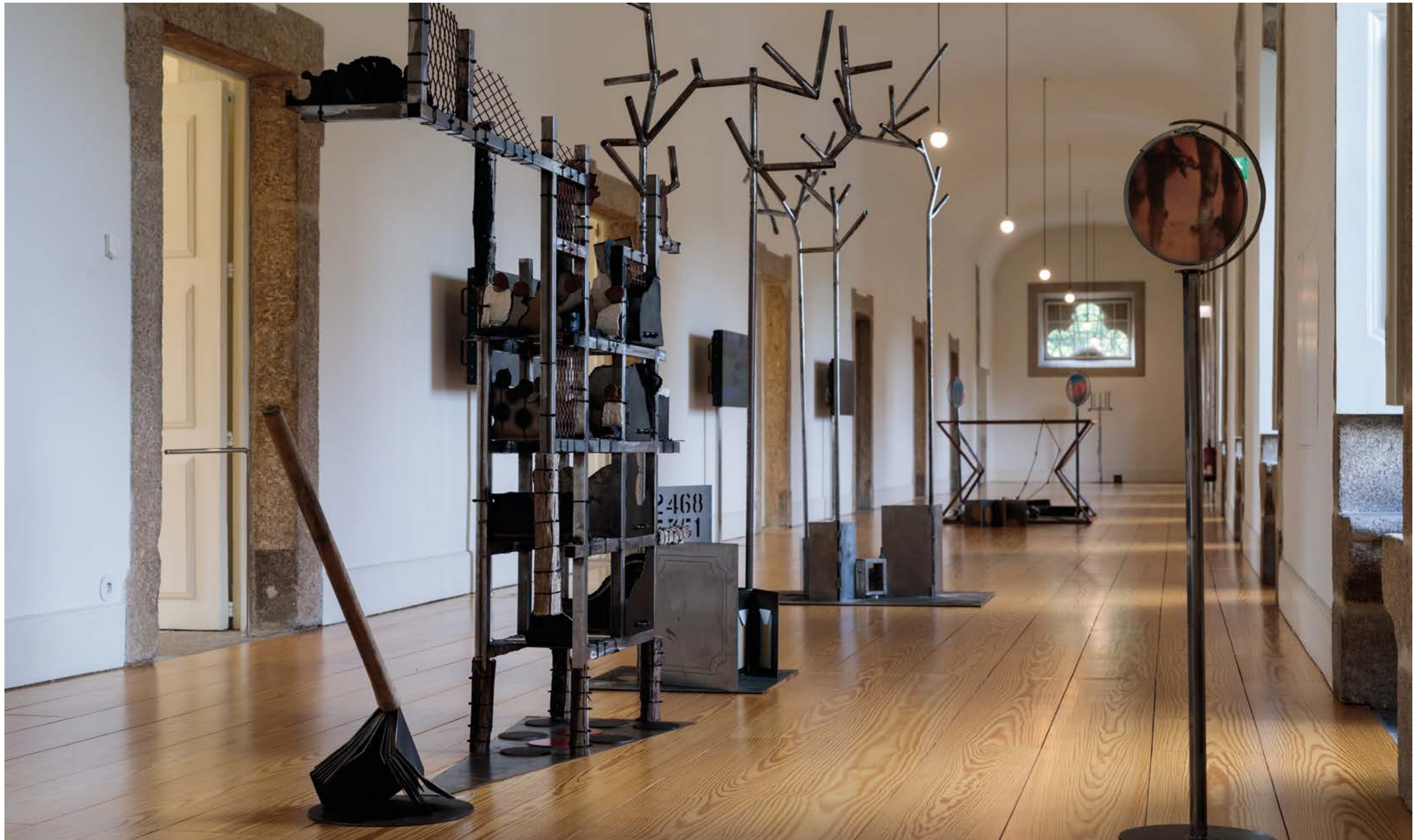




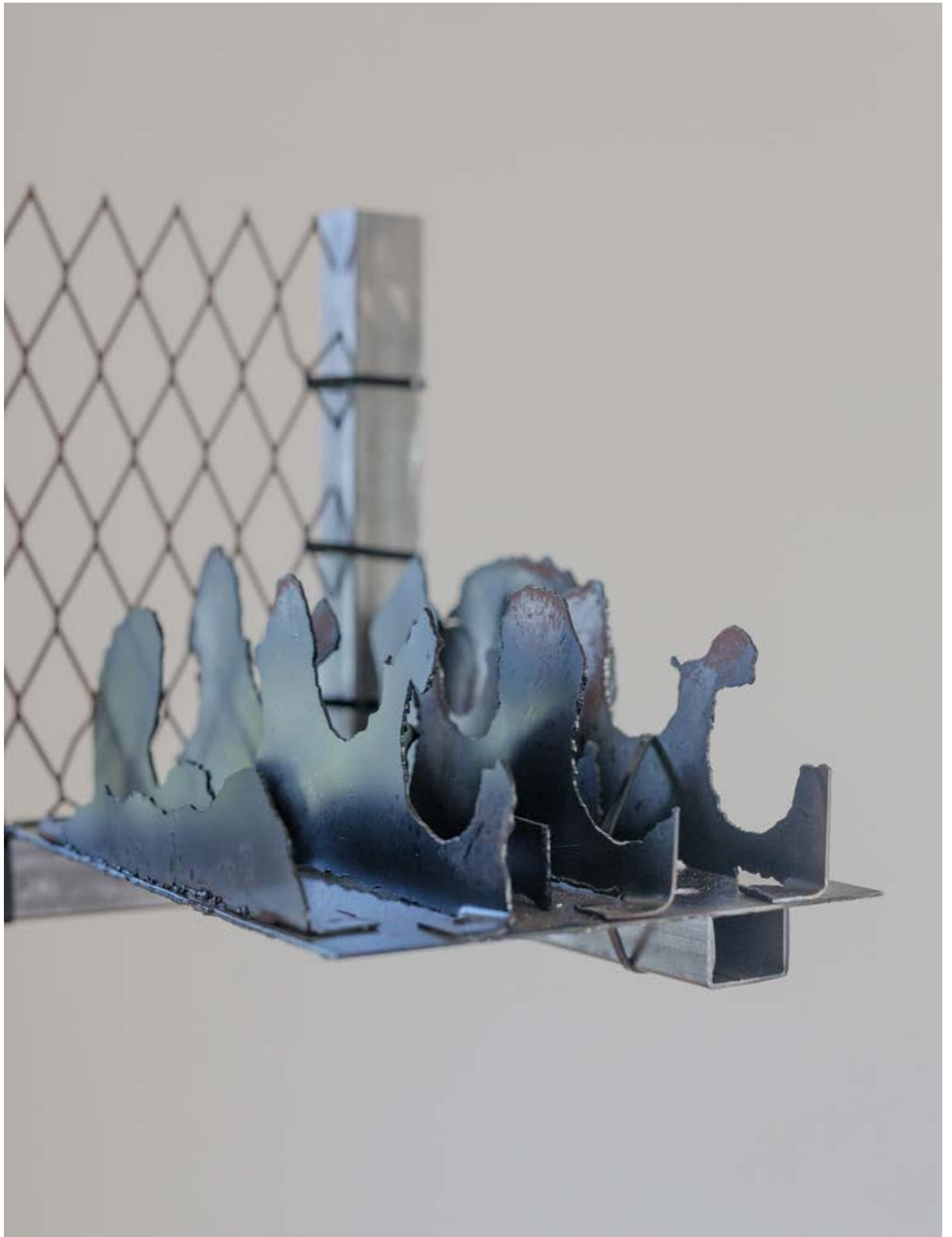




































CARLOS BARREIRA

...das pontes

2019

Metal

Metal

45 x 92 x 73 cm

30 x 150 x 52 cm

30 x 157 x 52 cm

Col./ artista artist



PETER ROSMAN

Loss

2019

Metal e acrílico

Metal and acrylic

41 x 71,5 x 170 cm

Col./ MIEC



CARLOS BARREIRA

...do atrito nulo

2019

Metal

Metal

45 x 76 x 237 cm

Col./ artista artist



CARLOS BARREIRA

...das infestantes

2019

Metal

Metal

68 x 60 x 191 cm

Col./ MIEC



PETER ROSMAN

Voyage

2019

Ferro, madeira e gesso

Iron, wood and plaster

150 x 150 x 110 cm

Col./ MACNA



CARLOS BARREIRA

...do site do pica pau amarelo

2019

Madeira e metal

Wood and metal

20 x 20 x 113 cm

Col./ privada private



CARLOS BARREIRA

...das trindades

2019

Metal e madeira

Metal and wood

58 x 58 x 171 cm

Col./ artista artist



CARLOS BARREIRA

...das barcas

2019

Metal

Metal

58 x 85 x 130 cm

Col./ artista artist



PETER ROSMAN

Terra Nulius

2019

Metal e acrílico

Metal and acrylic

155 x 360 x 148 cm

Col./ artista artist



PETER ROSMAN

ATM 8

2016 – 2019

Metal e vidro

Metal and glass

45 x 40 x 120 cm

Col./ MACNA



PETER ROSMAN

Bathroom 5AM

2019

Metal, vidro e acrílico

Metal, glass and acrylic

134 x 130 x 134 cm

Col./ artista artist



PETER ROSMAN

Tatlin's Trolley

2014 – 2019

Aço, bronze e vidro

Steel, bronze and glass

40 x 40 x 140 cm

Col./ MACNA



PETER ROSMAN

Landfall

2019

Metal e madeira

Metal and wood

126 x 86 x 276 cm

70 x 82 x 220 cm

208 x 50 x 164 cm

70 x 33 x 84 cm

Col./ artista artist



PETER ROSMAN

The Trip

2019

Metal, vidro e acrílico

Metal, glass and acrylic

170 x 110 cm

200 x 75 cm

Col./ MIEC



PETER ROSMAN

Portrait 70cm

2019

Metal, vidro e acrílico

Metal, glass and acrylic

96 x 123 x 141 cm

Col./ artista artist

NOTA BIOGRÁFICA

BIO NOTE



Carlos Barreira nasceu em 1945, em Chaves, Portugal, e viveu a adolescência em Moçambique, tendo regressado a Chaves em 1965. Em 1967 mudou-se para o Porto para estudar na Escola de Belas Artes, onde terminou o curso de escultura em 1973, e onde foi professor de 1977 a 2009. Para além de se dedicar à escultura, trabalha também nas áreas do design e das artes gráficas, desenvolvendo ainda projetos como cenógrafo e figurinista. Entre 1975 e 1976 integrou o Projeto SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local), assumindo a responsabilidade técnica da brigada do Seixo, em S. Mamede de Infesta. Em 1978 foi cofundador da Bienal de Cerveira, e em 1986 realizou a sua primeira exposição individual, “Carlos Barreira: Escultura”, na Delegação Regional do Norte da SEC (Secretaria de Estado da Cultura), Porto. Combinando materiais diversos, como a pedra, a madeira, o poliéster, o ferro ou o aço, Carlos Barreira cria esculturas com um carácter quase sempre lúdico, dinâmico e aberto, quer ao espaço para onde trabalha, quer por vezes também à própria ação do espetador sobre elas. O artista trabalha frequentemente em séries, que vai abandonando e retomando ao longo do tempo. A série das *Bulideiras*, com a qual a sua escultura para o 2º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1993, se relaciona, é uma das séries que mais o tem ocupado: iniciadas em 1984-85, são esculturas realizadas em pedra, com uma parte superior móvel assente sobre uma base retangular, e inseridas na paisagem com as coordenadas em direção à “pedra-mãe”, uma pedra na natureza situada próxima de Chaves. Participa frequentemente em simpósios, oficinas de escultura e bienais de arte, e tem realizado várias obras para espaços públicos. Em 1999 recebeu o grande prémio da Bienal de Cerveira, e em 2009 a galeria da Biblioteca Municipal de Matosinhos apresentou uma retrospectiva da sua obra, “Carlos Barreira: uma questão de matéria”.

Carlos Barreira was born in Chaves, northern Portugal, in 1945, and lived his adolescence in Mozambique, returning to Chaves in 1965. In 1967, he moved to Porto to study at the School of Fine Arts, where he finished his sculpture programme in 1973, and where he also lectured from 1977 to 2009. In addition to his practice as sculptor, he is also a designer and graphic artist, and has worked as stage and costume designer. In 1975-76 he was a member of the SAAL Project (Travelling Service of Local Support) and was the technical manager of the Seixo Brigade in S. Mamede de Infesta. He co-founded the Cerveira Biennale in 1978 and had his first one-man exhibition, “Carlos Barreira: Escultura” in 1986, organised by the Porto Northern Delegation of the Portuguese Secretariat of State for Culture. Combining diverse materials, such as stone, wood, polyester, iron or steel, most of Barreira’s pieces are deliberately playful and dynamic, merging with the site where they are located and often requiring viewer interaction. He has developed serial sculpture, built up intermittently at different times in his career. The piece created for the 2nd Santo Tirso International Symposium of Contemporary Sculpture is part of *Bulideiras* [rocking stones], one of his most productive series, started in 1984-85 – made of stone, featuring a movable upper part resting on a rectangular base, they are aligned with the “mother stone”, a natural rocking stone near Chaves. Carlos Barreira has often participated in sculpture symposia and workshops, as well as in art biennales, and built several public art sculptures. In 1999 he was awarded the grand prize at the Cerveira Biennale, and in 2009 the Matosinhos City Library dedicated him a retrospective exhibition, “Carlos Barreira: uma questão de matéria”.

NOTA BIOGRÁFICA

BIO NOTE

Peter Rosman nasceu em Melbourne, Austrália, em 1944. Entre 1963 e 1965 frequentou o bacharelato em arquitetura na Universidade de Melbourne, curso que não terminou. De 1968 a 1969 frequentou a pós-graduação em escultura na St. Martin’s School of Art, em Londres, e em 1973 recebeu o diploma em Artes pelo Preston Institute of Technology, Melbourne. No ano seguinte, em 1974, recebeu ainda o diploma em Educação pelo então State College of Victoria, Melbourne. Desenvolve uma obra multidisciplinar através de instalações que combinam materiais distintos como a pedra, madeira ou metal, ou explorando técnicas como a impressão sobre papel, madeira ou aço em séries de livros de artista que são desenvolvidos ao longo do tempo e que podem ser apresentados isoladamente ou incorporados em novas instalações ou esculturas. Expondo individualmente desde 1976, tem participado em várias exposições coletivas e simpósios de escultura ao ar livre em diferentes países, destacando-se, para além da sua presença no 2º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1993, a participação no 4º Simpósio Internacional de Escultura, Davos, Suíça, em 2008, e mais recentemente na 18ª Bienal de Cerveira, Portugal, 2015, em 2017, na Bienal de Veneza. Desde 2008 desenvolve uma exposição web, “Terminal Artworks”, disponível em www.anywhere.com.au.

Australian sculptor **Peter Rosman** was born in Melbourne in 1944. From 1963 to 1965 he was an Architecture student at the University of Melbourne, though he did not graduate. In 1968-69 he attended a sculpture post-graduate programme at St. Martin’s School of Art in London, and in 1973 obtained the Arts Diploma at the Preston Institute of Technology, Melbourne. In 1974 he received the Education Diploma at the former State College of Victoria, Melbourne. Rosman’s multidisciplinary practice includes installations combining materials like stone, wood and metal, as well as explores different techniques, such as printing on paper, wood or steel, in order to produce artist books. These have been developed over time and may be taken as autonomous objects or incorporated into new installations and sculptures. Since his first solo exhibition in 1976, his work has been extensively represented in several group exhibitions and symposia of outdoor sculpture in many countries – in addition to his presence in the 2nd Santo Tirso International Symposium of Contemporary Sculpture, other events must be pointed out, such as the 4th International Sculpture Symposium held in 2008 in Davos, Switzerland and, more recently, the 18th Cerveira Biennale, Portugal 2015, and the 2017 Venice Biennale. Peter Rosman has also developed a web gallery, *Terminal Artworks*, online since 2008 at www.anywhere.com.au.



EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Título Title
Carlos Barreira e Peter Rosman. Encontros
Data Date
27.09.2019 - 19.01.2020
Local Place
Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso
Curador Curator
Álvaro Moreira
Artistas Artists
Peter Rosman / Carlos Barreira
Montagem Setup
Peter Rosman, Carlos Barreira, Álvaro Moreira, Carla Martins, Helena Gomes, João Oliveira, Rogério Alves, Sofia Carneiro, Tânia Pereira, Vítor Pereira
Transporte e montagem Transportation and setup
Câmara Municipal de Santo Tirso
Design de comunicação Communication design
Gabinete de Comunicação – Câmara Municipal de Santo Tirso
Reprodução serigráfica Screen printing
Joana Paradinha
Seguros Insurance
Diagonal - Corretores, Seguros, SA

CATÁLOGO CATALOGUE

Título Title
Carlos Barreira e Peter Rosman. Encontros
Coordenação editorial Edit
Álvaro Moreira – Museu Internacional de Escultura Contemporânea
Textos Texts
Alberto Costa – Apresentação Foreword
Álvaro Brito Moreira – Do caminho e do tempo On time and the road
António Augusto Joel – ...da perenidade do instante ...on the permanence of the instant
António Augusto Joel – As anamneses tangíveis Tangible anamneses
Teresa Azevedo – Notas Biográficas Bio Notes
Fotografia Photo credit
Miguel Ângelo
Lília Machado
Design gráfico Graphic design
Studio WABA
Tradução Translation
Laura Tallone (PT/EN)
Revisão Proofreading
PT – Tânia Pereira / Sofia Carneiro
EN – Laura Tallone
Edição Publisher
Câmara Municipal de Santo Tirso
Impressão Printing
Penagráfica - Artes Gráficas, Lda.
Tiragem Print run
500
Local e data de edição Place and date of publication
Santo Tirso, 2020
ISBN
978-972-8180-72-0
Depósito legal Legal deposit
470899/20

MUSEU INTERNACIONAL DE ESCULTURA DE SANTO TIRSO

Avenida Unisco Godiniz 100, 4780-366 Santo Tirso Portugal

N 41° 20' 39.2'' W 8° 28' 20.4''

miec.cm-stirso.pt

(+351) 252 830 410

museus@cm-stirso.pt

ISBN 978-972-8180-72-0



9 789728 180720

