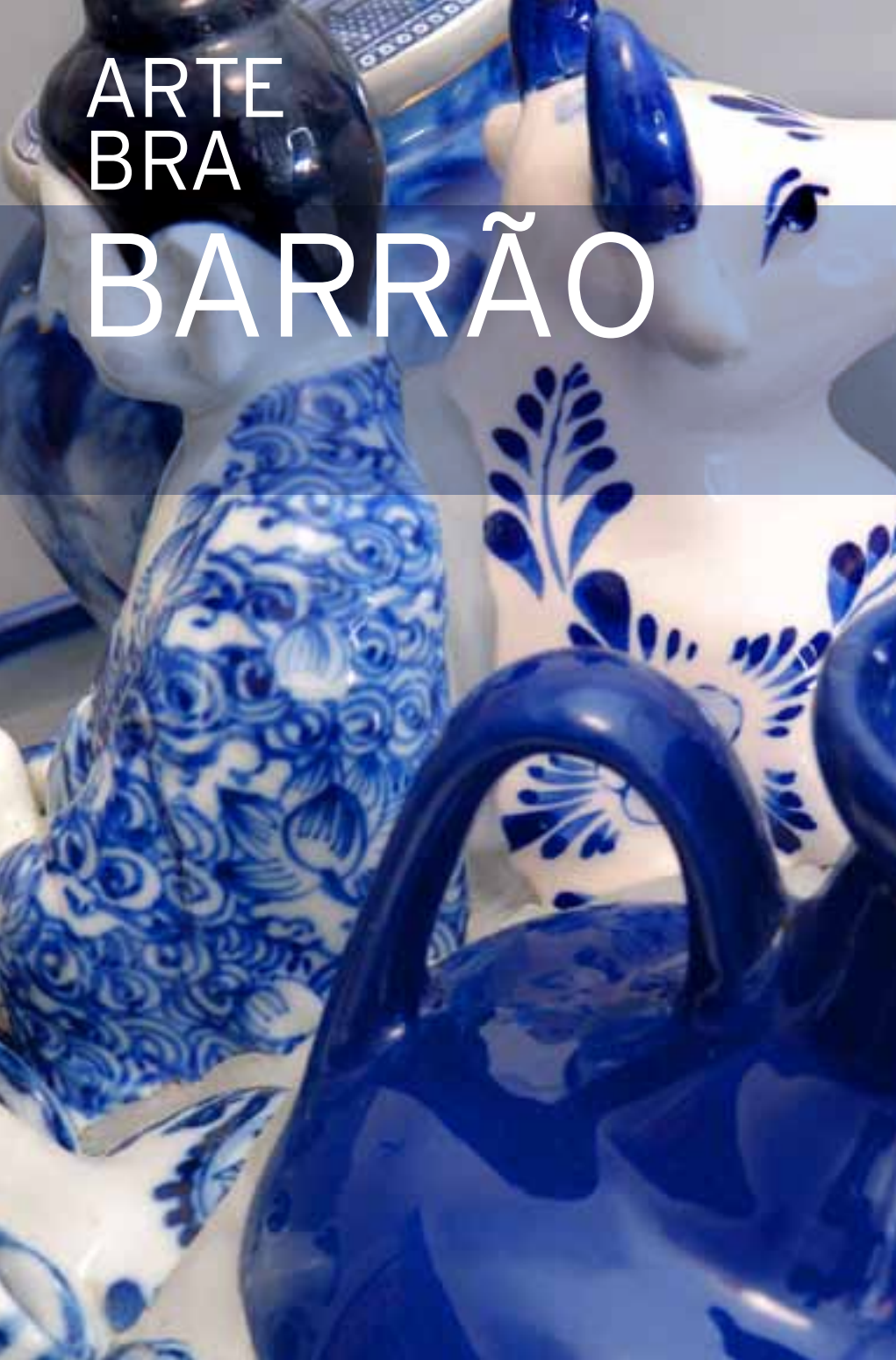




ARTE
BRA

BARRÃO

ARTE
BRA
BARRÃO

ARTE BRA BARRÃO

projeto e
produção



Auto
mati
ca

patrocínio





Este trabalho está licenciado por Creative Commons Atribuição – Uso não comercial
[This work is licensed a Creative Commons Attribution – Noncommercial]

COORDENAÇÃO EDITORIAL [EDITORIAL COORDINATION]
Luiza Mello e Marisa Mello

DESIGN [DESIGN]
Alexsandro Souza | Dinamo

ASSISTENTE EDITORIAL [EDITORIAL ASSISTANT]
Julia Pombo | Automatica

PROJETO E PRODUÇÃO [PROJECT AND PRODUCTION]
Automatica Edições

TRATAMENTO DE IMAGEM [IMAGE PROCESSING]
Ipsis

REVISÃO [COPY EDITING]
Duda Costa

VERSÃO [ENGLISH VERSION]
Rebecca Atkinson
Marise Chinetti de Barros

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA [TRANSCRIPTION OF THE INTERVIEW]
Julia Pombo

GESTÃO [MANAGEMENT]
Marisa Mello
Arlindo Hartz

PREFEITO [MAYOR]
Eduardo Paes

VICE-PREFEITO [VICE MAYOR]
Adilson Pires

SECRETÁRIO DE CULTURA [SECRETARY FOR CULTURE]
Marcelo Calero

CHEFE DE GABINETE [CHIEF OF CABINET]
Flávia Piana

SUBSECRETÁRIA DE CULTURA [UNDERSECRETARY FOR CULTURE]
Danielle Barreto Nigromonte

SUBSECRETÁRIO DE GESTÃO [MANAGEMENT UNDERSECRETARY]
Carlos Corrêa Costa

FOTOGRAFIA [PHOTOGRAPHY]
Barrão P 16, 18, 32, 33, 47, 64, 90-106, 156, 164-165, 175, 176,
Belizario Franca P 27
Cafi P 170
Carol Valansi P 8, 28, 114, 138, 148
Chelpa Ferro P 166
Eduardo Ortega P 30, 179, 180
Fabio Vidigal P 36
Felipe Sá P 43, 44, 48, 160, 162
Flavio Colker P 20, 22, 140, 141, 159
Francisco de Souza P 77, 80-81, 88
Gabriela Carrera P 145
Gregoire Basdevant P 130
Julio Callado P 6, 7, 12, 24, 40, 50, 52, 54, 56, 58, 62, 68,
69, 74, 78, 82, 85, 86, 111, 113, 116, 120, 134-135, 142, 150-
151, 171, 172, 173, 174, 178, 179 inferior
Kilian Glasner P 177
Pat Kilgore P 152
Paulino Muniz P 158
Rafael Adorján P 154
Ricardo Malta P 38
Rodrigo Lopes P 169
Simone Michelin P 155
Tatiana Grinberg P 163
Vicente de Mello P 168

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

A825

Arte Bra / organização Barrão. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Automatica, 2015.

192 p. : il. ; 21 cm. (Arte bra ; 7)

Inclui bibliografia
cronologia

ISBN 978-85-64919-15-0

1. Arte contemporânea. 2. História da arte.
I. Barrão (organizador). II. Série.

15-20024 CDD: 709.81

CDU: 7.036(81)

11/02/2015 12/02/2015

AUTOMATICA EDIÇÕES LTDA
Rua Gal. Dionísio, 53 – Humaitá
22271-050 - Rio de Janeiro – RJ
Tel.: (21) 3283-1558
contato@automatica.art.br
www.automatica.art.br

9 APRESENTAÇÃO
10 INTRODUCTION
LUIZA MELLO E MARISA MELLO

13 ENTRE A ARTESANIA E A TECNOLOGIA:
O MUNDO HÍBRIDO DE BARRÃO
14 BETWEEN CRAFT AND TECHNOLOGY:
THE HYBRID WORLD OF BARRÃO
FELIPE SCOVINHO

51 BARRÃO
54 BARRÃO
MONICA RAMIREZ-MONTAGUT

79 O VERDADEIRO LUGAR DAS
COISAS: SUA NATUREZA INTERIOR,
EXTERIORIZADA
84 WHERE THINGS REALLY BELONG:
THEIR INNER NATURE, ON SHOW
JORGE EMANUEL ESPINHO

90 CADERNO DO ARTISTA
ARTIST'S NOTEPAD

107 ENTREVISTA
108 INTERVIEW

153 CRONOLOGIA
182 CHRONOLOGY
FRED COELHO

190 BIBLIOGRAFIA
BIBLIOGRAPHY



APRESENTAÇÃO



P 6-7

AS TROMBETAS

DE ISAIAS [ISAIAS'

TROMPETS], 2009

Detalhes [DETAILS]

louça e resina epóxi

[POTTERY AND

EPOXY RESIN]

108 x 61.5 x 64.5 cm

ÍNDIOS E COWBOYS

[INDIANS AND

COWBOYS], 2014

miniaturas de

chumbo e resina

epóxi [LEAD

MINIATURES AND

EPOXY RESIN]

25 x 13 x 12 cm

ARTE BRA Barrão e ARTE BRA Fernanda Gomes, elaborados simultaneamente, constituem-se no sétimo e oitavo volumes da coleção ARTE BRA. Este projeto editorial se propõe a ser o mais abrangente possível, procurando dar conta dos diferentes aspectos que caracterizam a criação artística na contemporaneidade, com grande quantidade de conteúdo, organizados em um projeto gráfico originado do diálogo entre textos e imagens.

Barrão atua na cena carioca desde o início dos anos 1980, realizando trabalhos com diferentes parcerias, que se mantêm presentes até os dias de hoje, através do grupo Chelva Ferro, formado na década de 1990. O volume aqui apresentado mantém a estrutura básica da coleção, traz um texto inédito e revisita outros, que marcaram algum momento da trajetória do artista.

O texto crítico inédito foi elaborado pelo crítico e professor Felipe Scovino, que destaca o caráter híbrido dos trabalhos de Barrão, entre a artesanaria e a tecnologia. Felipe chama a atenção para o caráter autodidata da formação artística de Barrão, que captou o ambiente de tecnologia, som e informação que caracterizou a década de 1980. Desde então, a relação entre arte e indústria aparece sob diferentes suportes: equipamentos, eletrodomésticos e, a partir da década de 1990, louças de cerâmica, são reunidos ou colados de maneira irreverente e muitas vezes irônica, criando múltiplas possibilidades de interpretação. "O humor entra aí como uma lâmina fina que critica o lugar do senso comum, da uniformização e da falta de discernimento no consumismo "selvagem". O humor, porém, é mais do que isso e é esse momento que interessa a Barrão: ele intervém sobre o signi-

INTRODUCTION

LUIZA MELLO E MARISA MELLO

ARTE BRA Barrão and *ARTE BRA Fernanda Gomes*, produced parallel to one another, are the seventh and eighth volumes of the ARTE BRA collection. This publishing project aims to be as wide-ranging as possible, encompassing the different features of artistic creation in contemporary times, with a wealth of texts and images organized in a cohesive and complementary way.

Barrão has been active in Rio's cultural scene since the early 1980s, developing projects through different creative partnerships that have lasted until the present day, such as Chelipa Ferro, a collective formed in the 1990s. This volume follows the same basic structure as the rest of the collection, presenting one new critical text and republishing others that marked a particular point in the artist's trajectory.

The critical text written specially for this book is by university professor and art critic, Felipe Scovino, who emphasizes the hybrid nature of Barrão's body of work, straddling the realms of craftwork and technology. He mentions the fact that the artist is virtually self-taught, and engaged actively with the technological, sound, and information developments that marked the 1980s. Since then, the relationship between art and industry in his work has taken different forms, using equipment, home appliances, and, since the 1990s, pottery pieces combined or glued together in an irreverent and often ironic way, allowing for multiple interpretations. "Humor takes center stage here, razor-sharp, criticizing conventional wisdom, uniformity, and the lack of discernment of rampant consumerism. Yet humor is more than this, and it is this that interests Barrão: he intervenes in the original meaning of the object and grafts on another one unexpectedly, catching us off guard, as a joke."

Monica Ramires relates the artist's procedures and his subtle and ironic transgressions to the prevailing economic order, in which standardization, consumerism, and the production of excess (and exclusion) is

the norm. In the artist's studio, the different pottery pieces collected on field trips are classified and grouped together in his idiosyncratic way. When he regroups them, he pieces them together in three-dimensional jigsaw puzzles that tell stories and trigger unlimited associations between the integral parts.

For critic Jorge Espinho, by exploring the hidden side of objects, Barrão puts what is inside on the outside. Basically, starting out with mass-produced pottery figurines, the artist extracts pieces of different origins and puts them together to form something new. Through this operation, he reveals the magical world that lies hidden inside the things and beings.

In the artist's notebook, Barrão presents some of his projects in the form of sketches, collages, and notes. When we look at his plans for future works, what immediately stands out is the wittiness of his work.

The interview and the timeline, prepared by researcher Frederico Coelho, can be read together in a single sitting, as each of them provides complementary information for understanding the artist's trajectory.

The people who took part in the interview were some of Barrão's friends and partners, including artist Luiz Zerbini and Sergio Mekler, from Chelipa Ferro; Tunga, an artist and interlocutor of Barrão's for over two decades; Sandra Kogut, an artist specializing in audiovisual work with whom Barrão produced a number of works, especially in the 1980s; and the coordinator of this collection, Luiza Mello, a cultural producer who has worked together with Chelipa Ferro on several occasions. The conversation revolved around the soul of the objects and the action of chance in the artist's working process, which involves assembling new objects from parts of existing pieces. Craftwork is a constant here, and it begins in the quest for and organization of his large collection of objects.

Finally, there is a bibliography for readers keen to consult other texts that shed light on Barrão's creative universe.

We hope that reading this book gives as much pleasure as producing it has done. It was through reflecting, preparing, combining, pasting together, and laughing that it was made.

ficado original do objeto e enxerta outro por um movimento imprevisto, um desconcerto, uma piada."

Monica Ramires relaciona os procedimentos do artista e sua relação de sutil e irônica transgressão com a organização da ordem econômica vigente, padronizada, consumista e produtora de excedentes [e de exclusões]. No ateliê do artista, as diferentes louças recolhidas no trabalho de campo são classificadas e agrupadas conforme suas idiossincrasias. Ao reagrupá-las, monta um quebra-cabeça em três dimensões, que conta histórias e produz ilimitadas associações entre as peças.

Para o crítico Jorge Espinho, ao explorar o avesso dos objetos, Barrão torna exterior o interior; partindo basicamente de objetos de cerâmica oriundos da cultura de massas, o artista extrai partes de diferentes origens e as reúne em um novo objeto. Através dessa operação, revela o mundo mágico que se esconde dentro das coisas e dos seres.

No caderno do artista, Barrão apresenta alguns projetos através de desenhos, colagens e anotações. Ao observar os planos do artista para trabalhos futuros, a ironia presente em sua obra salta aos olhos do observador.

A entrevista e a cronologia, elaborada pelo pesquisador Frederico Coelho, podem ser lidas em um único fôlego, pois são complementares para o entendimento do percurso do artista.

Participaram da entrevista amigos e parceiros, entre eles Luiz Zerbini e Sergio Mekler, do Chelipa Ferro; o artista Tunga, cujas trocas com Barrão datam de mais de duas décadas; Sandra Kogut, artista que se dedica a trabalhos audiovisuais, e com quem Barrão realizou vários trabalhos em colaboração, especialmente na década de 1980; e a coordenadora desta coleção, Luiza Mello, produtora cultural que atuou junto ao Chelipa Ferro em vários momentos. A conversa girou em torno da alma dos objetos e do acaso que envolve o processo de trabalho do artista, que monta uma nova peça a partir de pedaços de várias, já existentes. A artesanania é muito presente nestes casos, e se inicia na procura e organização de um grande acervo de peças coletadas.

Por fim, apresentamos uma bibliografia para aqueles que querem entrar em contato com outras referências do universo criativo de Barrão.

Esperamos que a leitura deste livro proporcione tanto prazer quanto a sua elaboração; foi refletindo, elaborando, juntando, colando e rindo que ele aconteceu.

ENTRE A ARTESANIA E A TECNOLOGIA: O MUNDO HÍBRIDO DE BARRÃO



FELIPE SCOVINO
é crítico, curador
e professor da
Escola de Belas
Artes da UFRJ
[ART CRITIC, CURATOR
AND PROFESSOR].

GURU GURU,
2006, louça, metal,
plástico e durepoxi
[POTTERY, METAL,
PLASTIC AND DUREPOXI]
18.5 x 13.5 x 9.5 cm

A trajetória artística de Barrão se confunde com uma espécie de abertura para as artes visuais brasileiras. É um conceito vago mas espero que ao longo desse ensaio as diversas camadas sobre o entendimento a respeito de “abertura” (amplitude, expansão, entre outras) sejam detectadas e reavaliadas. Barrão, apesar de ter cursado algumas aulas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) no início dos anos 1980 pode ser considerado um autodidata. Nesse período o Brasil vivia um afrouxamento do regime militar (o que já poderia ser detectado em 1979, quando vários artistas, intelectuais, políticos e quase todos que foram exilados ou se autoexilaram retornaram ao país) e a convergência de protestos pelo fim da ditadura e por eleições diretas sob uma atmosfera que incluía alegria, suspeita em relação aos novos tempos e a reivindicação por direitos políticos. Ao mesmo tempo o rock, a liseria e o envolvimento com o que poderíamos nomear como um “espírito de liberdade” foram importantes para aquela geração, e julgo, em especial, para a produção de Barrão. Nas suas primeiras obras, podemos identificar vestígios, signos ou influências da música, da linguagem televisiva, do rádio, dos meios de comunicação, dos computadores portáteis que passavam a ser comercializados, em suma, de um misto de

BETWEEN CRAFT AND TECHNOLOGY: THE HYBRID WORLD OF BARRÃO

FELIPE SCOVIDO

Barrão's artistic career is intimately linked with a kind of opening to the visual arts in Brazil. It may be a vague concept, but I hope that as this essay unfolds, the different layers of meaning of "opening" (amplitude, expansion, etc.) can be picked up and reviewed. Although Barrão did spend some time as a student at Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) in the early 1980s, he could be understood as self-taught. This was a time when Brazil's military regime was starting to lose its grip (as seen in 1979, for instance, when a number of artists, intellectuals, and politicians, and almost everyone who had been exiled or taken refuge abroad came home), and protests for direct elections and the end of the dictatorship converged under a prevailing atmosphere that interspersed periods of joy with misgivings about the times to come and calls for political rights. Meanwhile, rock, LSD, and involvement in what we could call a "spirit of freedom" were important to that generation and, I would argue, especially to Barrão's output. We can already detect in his first works some remnants, signs or influences of music, television language, radio, the media, and the personal computers that started to go on sale; basically, the blend of technology, sound, and rapid information that gradually invaded Brazilian households. And this is the first level of the idea of opening: to what extent the artwork and the artist's very function came to adopt the new potentialities for action. And one prime example is Seis Mãos [Six Hands] (1983-1991), a collective made up of Barrão, Ricardo Basbaum, and Alexandre Dacosta that engaged in video, live painting, musicals, and performances, and put on a project called "Improvisation with Painting and Music" in public spaces and universities. Collective work has always been a feature of Barrão's work process.

Apart from Seis Mãos, he is also involved in designing book and LP covers, and is a member of the art collective, Chelpe Ferro.

Seis Mãos' first exhibition was held in 1983 at Circo Voador, which illustrates well what I have already mentioned about the cultural scene in Brazil, and especially in Rio de Janeiro. Circo harbored the most varied of cultural manifestations, from Asdrúbal Trouxe o Trombone to emerging rock bands (Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Titãs, etc.), from performances to exhibitions. Active in this libertarian, irreverent, expansive environment that brought together different fields of art, Barrão, Basbaum, and Dacosta experimented with the new associative possibilities between painting and performance.

Seis Mãos was part of a process that saw the maturing of performance in Brazil. Since the 1960s, this artistic language had simultaneously invented its own methods and concepts (as in the work of Hélio Oiticica and Lygia Clark, and what they designated as propositions), and had established contact points with video art, as can be seen in the work of Anna Bella Geiger, Sonia Andrade, Leticia Parente, and Lygia Pape. Barrão, Basbaum, and Dacosta's actions – not to mention those of the latter two on their own under the name of Dupla Especializada [Specialized Duo], whose actions throughout the 1980s engaged with the discussion of performance – set up interchange with other artists experimenting in performance at that time, like Márcia X. and Alex Hamburger. This mood of irony and humor and standing up to the very conservative prevailing artistic environment was a direct corollary of the limited opportunity for the exhibition of art works and projects, the few exhibition spaces available (institutional or otherwise), and the lack of a critical circuit to debate, critique,

tecnologia, som e informação rápida que passavam a habitar o meio doméstico brasileiro. Aqui temos uma primeira instância da ideia de abertura. O quanto a obra e a própria função do artista passaram a adotar novas possibilidades de atuação. E um exemplo bastante pertinente é o Seis Mãos (1983-1991), formado por Barrão, Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta. O coletivo desenvolve atividades com vídeo, pinturas ao vivo, shows musicais e performances e promove o projeto Improviso de Pintura e Música no espaço público ou em faculdades. O trabalho coletivo sempre será uma tônica no processo de trabalho de Barrão. Além dos Seis Mãos, ele está presente nos projetos envolvendo design para capas de livros e LPs assim como no trabalho com o Chelpe Ferro.

A primeira exposição do Seis Mãos tem lugar em 1983, no Circo Voador, o que ilustra bem o que foi dito brevemente sobre o cenário cultural no Brasil e em particular no Rio de Janeiro. O Circo era o abrigo para manifestações culturais das formas mais diversas. Desde a experiência do Asdrúbal Trouxe o Trombone, passando pelas novas bandas de rock (Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Titãs, entre outras) até performances e exposições. Envolvido nesse clima libertário, irreverente e de ampliação e conjugação de fronteiras artísticas, Barrão, Basbaum e Dacosta experimentavam novas possibilidades associativas entre pintura e performance.

Seis Mãos fez parte do processo de amadurecimento da performance no Brasil. Esta linguagem artística desde os anos 1960 estava simultaneamente inventando seus próprios modos e conceitos (como foram os casos de Hélio Oiticica e Lygia Clark e o que nomearam como proposições), e estabelecendo pontos de contato com a videoarte, como foram as obras de Anna Bella Geiger, Sonia Andrade, Leticia Parente e Lygia Pape. As ações envolvendo Barrão, Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta – sem esquecer a experiência da Dupla Especializada, um projeto dos dois últimos artistas que ao longo da década de 1980 criou ações em torno da discussão sobre performance - criaram diálogos com outros artistas que experimentavam a performance naquele momento, como Márcia X. e Alex Hamburger. Essa atmosfera de ironia, humor e enfrentamento com um meio artístico muito conservador, provinha singularmente da falta de oportunidade de exibir as obras e projetos



and interact in the field of art. These artists experimented with their languages, but they seemed to be operating in a desert, and were at the mercy of the lack of structure, the void, or even accused of not being artists.

A short digression is called for here about an action taken by Márcia X. that illustrates well this inventiveness in performance. In 1986, *Academia Performance* [*Performance Gym*] set up shop in the Rio de Janeiro district of Leblon. Like any gym, it was filled with exercise equipment for anybody who wanted to “stay in shape.” Márcia X., the brainchild behind this “gym,” had the idea of “occupying *Academia*

Performance with different performances, turning the space into a large-scale ‘installation,’ transmuting the equipment into readymade artworks, exercising the body in unexpected manoeuvres without aesthetic objectives, etc.”¹ Basbaum goes on: “The event lasted for just one evening of exercises: the artist, clad in a kind of plastic gymslip, did exercises on the different apparatus, did demonstrations, operated a painting machine, lifted dumbbells, etc.”² When we came to discuss the increasingly close relationship between art and life, Márcia X. had already beaten us to it in her clear yet tongue-in-cheek way. What is staged

AVIÃO [AIRPLANE],
1986, portas
de geladeira,
liquidificadores,
móvel de metal com
controle elétrico e
esmalte sintético
[REFRIGERATOR DOORS,
BLENDERS, METAL
FURNITURE WITH
ELECTRIC CONTROL, AND
LATEX PAINT]
275 x 340 x 25 cm

artísticos assim como do número reduzido de espaços (institucionais ou não) e de um circuito crítico que debatesse, criticasse e dialogasse com o meio artístico. Esses artistas experimentavam suas linguagens mas pareciam dialogar com o deserto, sendo a eles delegados a falta de estrutura, o vazio ou a acusação de não serem artistas.

Nesse sentido, cabe um rápido parêntese sobre uma ação de Márcia X. que documenta esse clima de invenção na performance. Em 1986, a Academia Performance instala-se no bairro do Leblon. Como qualquer academia de ginástica, o lugar era repleto de aparelhos de musculação para quem desejava “manter-se em forma”. Márcia X., a idealizadora da “academia”, pensou em “ocupar a Academia Performance com performances variadas, transformar o espaço numa ampla ‘instalação’, transmutar os aparelhos em obras de arte ready-made, exercitar o corpo em manobras imprevistas sem objetivos estéticos etc”¹. E Basbaum prossegue: “O evento durou apenas uma noite de exercícios: a artista, vestida com uma espécie de vestido plástico de ginástica, exercitou-se pelos mais diversos aparelhos, fez demonstrações, movimentou uma máquina de pintura, levantou halteres etc.”² No momento em que discutimos a relação cada vez mais próxima entre arte e vida, Márcia X. já havia nos antecipado esse comprometimento de uma maneira irônica, mas clara. O que é encenação e o que fica compreendido como real? Do que se trata, afinal, uma experiência artística? Nesse campo aberto de possibilidades, a artista cria um outro limite para a ideia de performance ou happening, um limite que figura entre o real e o inventado, o falso e o verdadeiro. Este comprometimento em se posicionar criticamente no meio, cria um diálogo com os Seis Mãos se articularmos a ideia de que as pinturas ao vivo também são manifestações que evocam a rua, o ambiente público, o happening e a ampliação/abertura de meios artísticos.

Há de destacar outros artistas ou coletivos no Brasil, contemporâneos ao Seis Mãos, que também amadureceram a experiência da performance ou de intervenções públicas, em suas mais distintas estratégias, como, por exemplo, 3Nós3 (assim como as propostas individuais de cada um de seus componentes, Hudinilson Jr., Rafa-

and what can be understood as real? What in fact is artistic experience? In this open field of possibilities, the artist set different boundaries for the idea of performance or happening; boundaries that fell somewhere between the real and the made-up, the false and the true. This commitment to take a critical stance in the art environment ties up with the work of Seis Mãos if we accept the idea that live painting is also a manifestation that brings to mind street life, the public environment, the happening, and the expansion/opening of artistic environments.

Other artists and art collectives were working in Brazil at the same time as Seis Mãos, also refining the experience of performance or public intervention using the most varied of strategies: 3Nós3 (and the solo work of its members, Hudinilson Jr., Rafael França, and Mario Ramiro), Anna Maria Maiolino, Guto Lacaz, Iole de Freitas, and Vera Chaves Barcellos.

Also in 1983, Barrão exhibited work in the Arte na Rua I [Street Art I] and Pintura! Pintura! [Painting! Painting!] exhibitions, both in Rio. The next year he held his first solo show, Televisões [Televisions], at Galeria Contemporânea, and was part of the joint exhibition at EAV, Como vai você, geração 80? [How are you, eighties generation?].

With hindsight, we can see that Barrão's involvement in this exhibition was central for demystifying the idea that it was an exhibition solely of painting, since his work was made up of two televisions placed one opposite the other so that, as the artist himself said, they could "talk;" their screens were partially painted over so that part of them was "free" of paint and the visitors could glimpse the action going on. Yet paradoxically, this work also bears the hallmark of something that has featured in his output throughout his career: even though he was manipulating a three-dimensional technological object, Barrão's thinking process was color-oriented, the most striking and typical characteristic of painters.

It is crucial for us to realize that even at the beginning of his career we can find the groundwork for projects that were done 20 or even 30 years later. In *Avião* [Airplane] (1985), for instance, five refrigerator doors are positioned on a wall to form what looks like a bird's-eye view of an aircraft. At the end of each "wing" is a blender. These are connected by wires to a machine that Barrão uses to switch the blenders on and then "equalize" the sound they make. Indeed, throughout his career he has often made use of sound, giving consistency to his body of work. *Avião* actually predates his joint work



**SEM TÍTULO
(GERAÇÃO 80)**

[UNTITLED, (80S
GENERATION)], 1984
2 televisions e
esmalte sintético [2
TELEVISION SETS AND
LATEX PAINT]
41 x 42.5 x 36 cm
43 x 44 x 23 cm

el França e Mario Ramiro), Anna Maria Maiolino, Guto Lacaz, Iole de Freitas e Vera Chaves Barcellos.

Ainda em 1983, Barrão participa das mostras Arte na Rua I e Pintura! Pintura!, ambas no Rio. No ano seguinte, realiza a primeira individual, Televisões, na Galeria Contemporânea, e participa da coletiva Como vai você, geração 80?, realizada na EAV. Observando de forma retrospectiva, a participação de Barrão nesta exposição foi fundamental para desmistificarmos a ideia de que ela foi uma mostra puramente de pintura já que a obra que exibiu era formada por duas televisões que colocadas uma defronte a outra, como o artista mesmo diz, "conversavam" tendo as suas telas pintadas em algumas partes para que uma determinada área ficasse "livre" de tinta e o público pudesse visualizar a ação que ali se realizava. Mas por outro lado, e articulando de forma paradoxal, esta obra é um indício de que algo que o acompanhará ao longo de sua trajetória ali ganhava uma particularidade: mesmo operando em um objeto tridimensional, tecnológico, Barrão articulava um pensamento sobre a cor, a mais notável e particular característica de um pintor.

É de extrema importância percebermos que ainda no início de sua carreira encontraremos as bases para projetos que foram realizados 20 ou 30 anos depois. Em *Avião* (1985), por exemplo, eis que 5 portas de geladeira são colocadas na parede de forma a estruturar uma espécie de planta baixa de um avião. Nas extremidades de cada "asa", um liquidificador. Estes são conectados por meio de fios a uma máquina pela qual Barrão liga e depois "equaliza" o som dos liquidificadores. É bom salientar que desde o início da sua trajetória, e mais uma marca da coerência de seu trabalho, o artista em muitos momentos fez uso do som. Esta é uma obra que antecipa o que realizará em conjunto com seus colegas de Chelipa Ferro, a partir de 1995, e que lança as bases, portanto, para a sua pesquisa envolvendo som e artes plásticas.

Ao estabelecer a relação entre arte e indústria, Barrão claramente faz uso de objetos da cultura de massa (televisões, rádios, lavadoras, geladeiras, fogões, entre outros utensílios da vida moderna) mas ao contrário dos artistas da Pop, Barrão não tem interesse em explorar um acento dramático ou político desse contexto. Não interessa ao artista explorar uma crítica contra o consumo ou ao mercado, mas

with the Chelpe Ferro group as of 1995, and therefore sets the tone for his investigations involving sound and the visual arts.

As he draws ties between art and industry, Barrão clearly makes use of objects from mass culture (televisions, radios, washing machines, refrigerators, ranges, and other mod cons), but unlike Pop artists he is not interested in exploring the dramatic or political undercurrents of this context. He has no desire to make criticisms of consumption or the market; what he wants is to set the boundaries for a very particular field of irreverence, humor, and occasionally irony. There is a clear

synchronicity, for instance, between his two food mixers “having sex” in *Sem Título* [Untitled] (1986) and one of Marcos Chaves’ works from his *Registros* [Faucets] series (2003), in which two bathroom faucets, one beside the other, take on a sexual identity, as if such a thing were possible. The taller faucet has its mouth turned towards the flat, open surface of the smaller “female” faucet, as if a sexual act were taking place. Above and beyond the two works’ allusion to sex, there is also a clear idea, or a key point common to these artists at least in this case, which is the visual poetry they create. It is a wordless poetry, as if the image were written, but then



**ESCADA I E
ESCADA II**

[STEPLADDER I AND
STEPLADDER II], 1992
escada e carrinhos
de metal [STEPLADDER
AND MINIATURE
METAL CARS]
200 x 50 x 140 cm
(cada) [EACH]

demarcar um campo muito próprio, o da irreverência, do humor e em alguns casos da ironia. É perspicaz, por exemplo, a sintonia entre as suas duas bateadeiras “transando” em *Sem título* (1986) com uma obra da série *Registros* (2003) de Marcos Chaves, em que dois registros de banheiro, um ao lado do outro, adotam, como se isso fosse possível, uma identidade sexual. O registro mais alto tem a sua boca virada para a superfície plana e aberta do registro “fêmea”, menor, como se um ato sexual estivesse acontecendo. Mais do que o fato das duas obras estarem metaforicamente se relatando ao sexo, há uma ideia clara, ou o ponto chave da aproximação desses dois artistas ao menos nesse caso, de fomentar uma poesia visual. Uma poesia sem palavras, como se a imagem fosse escrita, mas fundamentalmente retirar a seriedade ou dramaticidade do mundo, passar a percebê-lo de um modo menos letal ou fatal. O humor entra aí como uma lâmina fina que critica o lugar do senso-comum, da uniformização e da falta de discernimento no consumismo “selvagem”. O humor, porém, é mais do que isso e é esse momento que interessa a Barrão: ele intervém sobre o significado original do objeto e enxerta outro por um movimento imprevisto, um desconcerto, uma piada. De certa forma, para o artista, o uso do humor aponta para uma ideia “divertida”, que o interessa, na medida em que minora o sentido da sua “responsabilidade”.

Se quisermos estabelecer uma associação com o meio, o artista estaria mais próximo das investigações do videoclipe, o uso da mídia digital e da tecnologia como plataformas de experimentação para a amplitude da ideia de objeto, do que um discurso sobre a perversão da sociedade de consumo e como o objeto artístico poderia interpretar e criticar esse contexto. Esta proximidade com meio digital ajuda a entender a sua aproximação com os trabalhos no campo do design e do vídeo. Junto com a cineasta Sandra Kogut realiza uma série de filmes experimentais que consolidam a linguagem da videoarte no país, tais como *7 horas de sono* (1986) e *A G. Profunda* (1987), e anteriormente *Calendula concreta* (1985), uma parceria da diretora com o grupo 6 Mãos. Realiza capas de disco para artistas como Fausto Fawcett (em parceria com Luiz Zerbini realizam “Fausto Fawcett e os robôs efêmeros”, de 1987), Legião Urbana (em parceria com Fernanda Villa-Lobos em “Descobrimento do

crucially they take away the seriousness or drama of the world to see it in a less devastating or fatalistic way. Humor takes center stage here, razor-sharp, criticizing conventional wisdom, uniformity, and the lack of discernment of rampant consumerism. Yet humor is more than this, and it is this that interests Barrão: he intervenes in the original meaning of the object and grafts on another one unexpectedly, catching us off guard, as a joke. In a way, his use of humor points to a “fun” idea that might interest him because it underplays his sense of “responsibility.”

If we wish to draw any links with the broader context, Barrão is closer to the investigations of music videos, the use of

digital media and technology as platforms for experimentation to expand the idea of object, than some discourse about the perversion of consumer society and how the artistic object can interpret and criticize this context. This closeness to digital media gives us a clue to his involvement in the field of design and video. Alongside filmmaker Sandra Kogut, he made a series of experimental films that consolidated the language of video art in Brazil, including *7 horas de sono* [*7 Hours of Sleep*] (1986) and *A.G. Profunda* [*A.G. Profound*] (1987), not to mention the earlier *Calendula concreta* [*Concrete Calendula*] (1985), in a partnership between the director and the Seis Mãos

Brasil”, de 1993; “Uma outra estação”, de 1997; e, “Como é que se diz eu te amo”, de 2001, entre outros), Lenine (“o dia em que faremos contato”, de 1997), Paralamas do Sucesso (em parceria com Fernanda Villa-Lobos, em “Hey Na Na”, de 1998; “Acústico”, de 1999; “Arquivo 2” de 2000; e, “Longo caminho” de 2002), Herbert Vianna (“Victoria”, 2012), entre outros. Também realiza o projeto gráfico para livros de poetas como foi o caso de “Letra Elétrica” (1994), de Chacal. A partir de meados dos anos 1990, mesmo com um mercado de arte incipiente e um circuito fechado a circulação e produção de arte contemporânea com pouquíssimas galerias dedicadas a essa pesquisa, a obra de Barrão ganha um prêmio (Prêmio Brasília de Artes Plásticas, em 1990) e passa a fazer parte de 4 coleções de arte muito importantes que seriam as de Gilberto Chateaubriand, João Sattamini, Marcantonio Vilaça e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Aliado a esse fato (apesar de sua obra pertencer a essas coleções, isso não representava que seu trabalho fosse largamente vendido ou que possuía um reconhecimento institucional, o que demonstra a inabilidade do circuito de arte brasileiro naquele momento), Barrão ao lado de Luiz Zerbini, Sergio Mekler, André Costa e posteriormente Chico Neves, sendo que estes dois últimos hoje já não fazem mais parte do grupo, cria o Chelpe Ferro, e sua trajetória ganha mais uma oportunidade para a experimentação e o convívio e produção coletiva com outros artistas.

O hibridismo e corpos ou máquinas em mutação são características que permeiam a obra de Barrão. Passando pelas suas máquinas - instalações sonoras, performáticas e cinéticas - e chegando aos trabalhos feitos com louça a partir dos anos 2000, o artista investiga o excesso, o estranho e a falha não só como temas mas como processos constitutivos desses corpos híbridos criados em função de partes. Há nesse momento uma subordinação do todo pelas partes. Guardadas as suas radicais diferenças e estratégias, é perspicaz trazer à tona um depoimento de Louise Bourgeois sobre a sua série de esculturas em madeira realizadas nos anos 1940. Sobre essa série ela afirma que “este tipo de trabalho utiliza muitas peças originalmente separadas, reunidas para destacar as suas semelhanças e diferenças, e também para fazer delas um todo, que é mais do que a soma de suas partes separa-



MEU AMIGO JASON

[MY FRIEND JASON],
1992, 2 capôs de
carro, degraus de
caminhão e televisão
[TWO CAR HOODS,
TRUCK STEPS, AND
TELEVISION SET]
160 x 155 x 40 cm



TEREZINHA E

TEREZÃO [LITTLE

TEREZA AND BIG TEREZA],
2006, louça e resina
epóxi [POTTERY AND
EPOXY RESIN]

80.5 x 11.5 x 13 cm

(6 peças) [6 PIECES]

131 x 13 x 14 cm

(10 peças) [10 PIECES]

das. Não há nada de impetuoso em tal forma de trabalhar. Ao contrário, existe uma grande moderação, cuidado, reflexão e tempo envolvidos, e a possibilidade de infinitas mudanças e ajustes menores.”¹³ Ademais, é curioso o fato de que a segunda parte da fala da artista remete a um outro aspecto também ligado ao trabalho manual e meticuloso exercido por Barrão no ateliê. Suas obras podem demorar semanas ou meses para ficarem prontas porque determinada parte ou o arremate final da peça dependerá de uma louça ainda a ser encontrada. Não há pressa, pois apesar de em alguns casos haver um projeto de execução, quase sempre é a ação e o tempo próprio e dedicado ao ofício de juntar essas partes ainda a serem alocadas que cria circunstâncias, desvios e caminhos próprios e não elaborados previamente pelo artista.

Separar, cortar, colar, unir fragmentos de diferentes fontes e elaborar uma obra que é composta por fragmentos são atos em processo contínuo na trajetória desse artista. É interessante o fato que Barrão deixa a mostra a massa adesiva, o material que liga as estruturas das louças. É essa instância da falha que cria um novo elemento de visibilidade para as suas obras. Tudo parece se manter em um equilíbrio precário como é o caso de *Terezão* (2006) e *Barravento* (2010). Esta obra consiste em um elefante preso a parede cuja tromba segura uma espécie de bolsa que na verdade é uma estrutura formada por partes de uma figa, de uma pata de outro elefante, de um abacaxi e de uma couve. Esse sintoma de uma instabilidade provisória interessa a Barrão. Um castelo de cartas prestes a desmoronar ao menor descuido do outro. De certa forma, a obra passa a conclamar um estado humano, ganha uma carnalidade.

As "sobras" - essa nomenclatura se faz presente porque na grande maioria de suas obras são utilizados produtos usados ou de segunda mão - exploram essa capacidade de reativar uma nova ordem e conceituação para o objeto: como um inventor, Barrão artesanalmente desconstrói e rearranja novas peças e componentes, construindo um objeto híbrido, que torna visível seu interesse em reconfigurar o que está diante de nós mas que consideramos como excesso ou observamos com desdém, e simultaneamente, essa mesma obra, revela a sua intensa pesquisa com a cor. É o caso de *Cavalo* (2002) ou oito anos depois,

group. He designed LP covers for singers and bands like Fausto Fawcett ("Fausto Fawcett e os robôs efêmeros," 1987, in partnership with Luiz Zerbini), Legião Urbana ("Descobrimento do Brasil," 1993; "Uma outra estação," 1997; and "Como é que se diz eu te amo," 2001, among others, all in partnership with Fernanda Villa-Lobos), Lenine ("O dia em que faremos contato," 1997), Paralamas do Sucesso ("Hey Na Na," 1998; "Acústico," 1999; "Arquivo 2," 2000; and "Longo caminho," 2002, again in partnership with Fernanda Villa-Lobos), Herbert Vianna ("Victoria," 2012), and others. He has also done the graphic design of books by poets, such as Chacal's *Letra Elétrica* (1994). In the mid-1990s, even with such an incipient art market and such a closed circuit that hampered the circulation and production of contemporary art, with only a handful of galleries dedicated to this area, Barrão's work earned an award (Brasília Art Award, 1990) and was added to four very important collections of art owned by Gilberto Chateaubriand, João Sattamini, Marcantonio Vilaça, and the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo. Allied to this fact (for although his work was included in these collections, it was not sold in any great number, nor was it granted institutional recognition, which demonstrates the shortcomings of Brazil's art circuit at that time), Barrão, alongside Luiz Zerbini, Sergio Mekler, André Costa, and later Chico Neves, formed the art group, Chelipa Ferro (although the last two are no longer part of it), and with it gained new opportunities for experimentation, sharing and jointly producing art with other artists.

Hybridism and bodies or machines in mutation are some of the characteristics that permeate Barrão's work. First, in his investigations of machines using sound, performance, and kinetic installations, and later, in the 2000s, when he started working with pottery, Barrão has probed the nature of excess, strangeness, and flaw not just as topics, but as constitutive processes of these hybrid bodies made from parts. It is a process in which the whole is subordinated

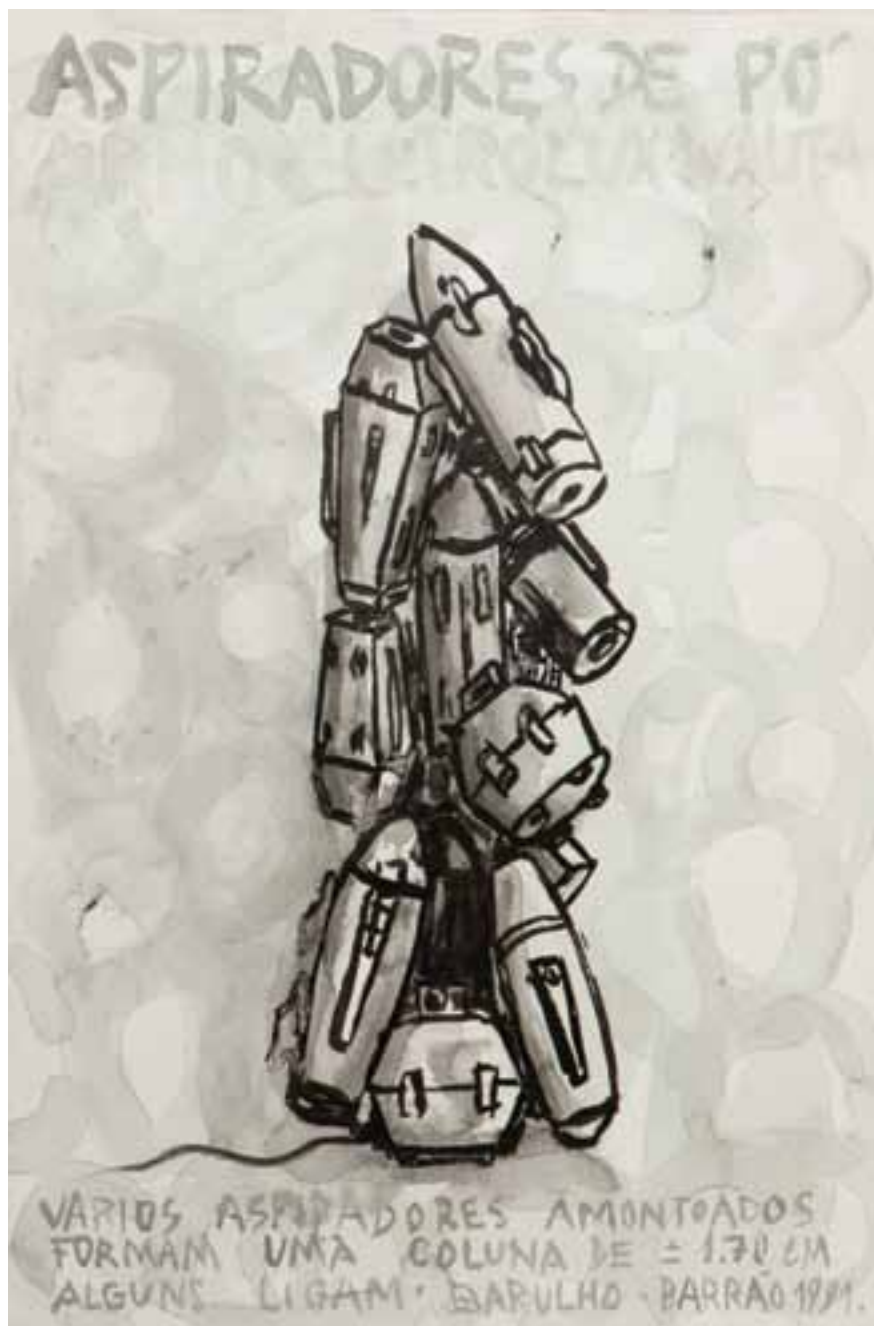
by the parts. Their radical differences and strategies aside, it is also worth recalling the words of Louise Bourgeois about her series of wooden sculptures from the 1940s: "this type of work many uses originally separate parts, brought together to highlight their similarities and differences, and also to make them a whole, which is more than the sum of their separate parts. There is nothing impetuous in this working method. Indeed, there is great moderation, care, reflection, and time involved, and the possibility for infinite changes and smaller adjustments."³ It is also curious that the second part of the artist's words has to do with something else linked to Barrão's meticulous, manual work in the studio: his works can take weeks or months to be ready because some part or the final touch of the piece depends on a piece of pottery yet to be encountered. There is no haste, because although in some cases there is a project underway, it is almost always the very time and action devoted to the task of combining these pieces yet to be allocated that throws up new circumstances, diversions, and paths not previously conceived by the artist.

Dividing, cutting, pasting, combining pieces from different sources and making works from fragments have always been part of this artist's trajectory. It is interesting that Barrão leaves the adhesive paste, the material he uses to put together his pottery structures, on view. It is this flaw that introduces a new visual element to his works. Everything seems to be held in a precarious equilibrium, as is the case of *Terezão* (2006) and *Barravento* (2010). The latter work consists of an elephant stuck to the wall whose trunk is holding a kind of bag, which is actually a structure made up of parts of a *mano fico*, another elephant's hoof, a pineapple, and a cabbage. This feeling of provisional instability interests Barrão. A house of cards ready to topple over at the slightest touch. In a way, the work starts to call for a human state, to be incarnated.

The "scraps" the artist uses — an apropos term because in most of his work he uses



**H.V.J. 1300-008
(HERMANO VIANNA
JÚNIOR), 1993**
disco de alumínio,
barbeador elétrico,
peça de liga de
metal e tubo de
vidro (ALUMINUM DISC,
ELECTRIC SHAVER, METAL
ALLOY PIECE, AND GLASS
TUBE), 41 x 36 x 28 cm



**ASPIRADORES
DE PÓ** [VACUUM
CLEANERS], 1991,
técnica mista
sobre papel
[MULTIPLE TECHNIQUES]
49.3 x 32.9 cm

de *Pato aguado*. Nesses dois exemplos, percebemos que não se trata apenas de uma colagem a esmo de partes ou distintas figuras de louças, mas é revelado um cuidado e atenção em como a cor tem um aspecto relevante na sua pesquisa e é parte essencial na conjugação entre forma e matéria, construindo, de forma delicada, esses monocromos, ou variações sutis de cores, feitos em pedaços.

A obra de Barrão borra as fronteiras entre escultura e pintura. Mesmo sendo um escultor ou algo próximo disso, Barrão pensa em zonas cromáticas e em textura, campos de interesse típicos de um pintor, ao invés de volume, massa e espaço, que seriam conceitos tradicionais da escultura. Nesse momento, dois projetos não realizados dos anos 1990 fazem sentido serem resgatados. *Briga dos animais* (1992) e *Aspiradores de pó* (1991) são obras premonitórias. No primeiro, o artista revela por escrito ("souvenir de louça quebrados e colados") e em imagens o seu projeto em realizar um trabalho com louça em que um conjunto de distintos bichos, colados, reproduziria o que poderíamos nomear como um animal híbrido. Só cerca de 8 anos depois a primeira das obra em louça foi feita. Já em *Aspiradores de pó*, percebemos como Barrão lida com os conceitos de massa e volume e demais questões escultóricas ao projetar uma semiestrutura cônica formada apenas pelos eletrodomésticos que dão título à obra. Barrão escreveu no projeto que seriam "vários aspiradores amontoados formam uma coluna de mais ou menos 1,70m. Alguns ligam. Barulho". Uma obra que antecipa não só os trabalhos que realizará nos anos 2000 (em especial, a bricolagem e a organização estrutural e plástica de elementos semelhantes) mas também a atuação do Chelipa Ferro, por conta não só do uso e reunião de materiais baratos e/ou que fazem parte do cotidiano e que Ligia Canongia chamará de "irreverência lúdica"¹⁴, mas substancialmente pela pesquisa com o som. É perspicaz reconhecer que determinadas obras possuem seus, digamos, antepassados ou referências históricas e nesse caso o quão coerente se torna essa trajetória. É o caso também de *Morretão de 12* (2014) e de uma escultura feita nos anos 1980 em que o artista empilhou 3 fogões tendo no interior de cada forno uma TV. A primeira obra compreende uma coluna feita com bases cilíndricas de pias de banheiro em que a sua





second-hand or used products – explore this capacity to reactivate a new order and conceptualization for the object: as an inventor, Barrão manually deconstructs and rearranges new pieces and parts to make hybrid objects, which is indicative of his interest in reconfiguring what is before our eyes but which we see as excessive or look down on; and meanwhile, these same works reveal the intensity of his interest in color. Take *Cavalo* [Horse] (2002), for instance, or *Pato aguado* [Watery Duck], from eight years later. In both these cases we can see that it is not just a matter of randomly sticking together parts or different pottery figurines, but rather there is a care and attention that shows how significant an element color is in his research and how essential it is in this conjugation of form and matter, delicately constructing these monochromes or subtle variations of color made in pieces.

Barrão's work blurs the boundaries between sculpture and painting. Even

though he is a sculptor, or something akin to one, he thinks more in terms of chromatic zones and textures – fields of interest typical of a painter – than in terms of volume, mass and space, the traditional remit of sculpture. We should pause here to investigate two projects from the 1990s that did not leave the drawing board, *Briga dos animais* [Animal Fight] (1992) and *Aspiradores de pó* [Vacuum Cleaners] (1991), which contain indications of future directions. In the former, the artist reveals in both writing ("broken pottery souvenirs glued together") and images the nature of this project, in which a set of different animal ornaments glued together would reproduce what we could call a hybrid animal. Only about eight years later did he actually create his first work using pottery. Meanwhile, the project for *Vacuum Cleaners* demonstrates how Barrão deals with the concepts of mass and volume and other sculptural issues as he designs a conical semi-structure made solely of the electrical

P 30-31
Vista da exposição
Lugar Nenhum [VIEW
OF EXHIBITION NOWHERE]
Galeria Fortes Vilaça,
2014

COPACABANA
COPACABANA, 1991
xerox colorida,
colagem e aquarela
sobre papel [COLORED
PHOTOCOPY, COLLAGE,
AND WATERCOLOR]
5.5 x 67 cm

COPACABANA
/ ESTOCOLMO
[COPACABANA /
STOCKHOLM], 1991
20 fogões, 20
televisões e
20 VHS [20 RANGES,
20 TELEVISION SETS,
AND 20 VHS]
250 x 190 x 160 cm



appliances in question. Barrão wrote on the project that “several piled-up vacuum cleaners form a column around 1.70m high. Some are on. Noise.” It is a precursor not only of his work from the 2000s (especially the bricolage and structural and plastic organization of similar elements), but also of the work of Chelpe Ferro, not only because it uses and combines cheap and/or everyday materials, and what Ligia Canongia calls “light-hearted irreverence,”⁴ but more specifically because of the investigation of sound. Interestingly, some of his works have their own ancestors, so to speak, or historical references, which only go to make his career even more coherent. Such is the case of *Morretão de 12* [*Big Hill of 12*] (2014) and a sculpture from the 1980s, when the artist piled up three ranges, placing a TV set inside each oven. The former work is a column made of the cylindrical legs of bathroom sinks, whose flat surfaces highlight the pictorial quality of the sculpture while setting up a play of geometries in a succession of volumes. It is also interesting how Barrão deals with his archive and memory, since although *Copacabana* (1986) is associated with a different time and subject matter, it demonstrates the same sculptural composition and concern with chromatic logic. In this work we can also glimpse the artist’s capacity for foresight, by which I mean the way the association between art and technology becomes such a very significant, mature field of research in the following decade.

Barrão does not keep a collection in the strict sense of the word, meaning he is not a collector of old china or curios merely for the pleasure of doing so, but quite the opposite. He amasses all these objects we could call useless or tawdry (like mugs made to commemorate rural festivals, beer fests, or others of the most varied of representations) as if they were an archive or a store of materials to be used when the time was right, but when this moment comes it is breaking them that interests him. In some cases, he breaks them into dozens of

pieces to be used to shape a new body. This habit of archiving and storing is something else he has done since his early years, when rather than pottery, his “collection” was of ranges, refrigerators, television sets, and all manner of electrical appliances.

While Barrão’s place in the history of Brazilian art is quite unique, we might add one other artist to the same category: Guto Lacaz. Back in the 1980s, Barrão and Lacaz were already experimenting in their own different ways in the fledgling circuit for art involving technological investigations into the possibilities of what we might call machine use in the field of art production. Lacaz’s use of daily objects and exploration of technological possibilities in art is strongly related to the realms of media and consumption. In *Óleo Maria à procura de salada* [*Maria Oil Searching for Salad*] (1982), a can of oil (of the brand mentioned in the title) equipped with a radar is propelled around a tray by motors; and in *Rádios pescando* [*Radios Fishing*] (1986), radios of different shapes, sizes, and colors have their antennae positioned horizontally and at the tip of each one hangs a thread, as if they had been turned into fishing rods. Alongside the humor and the occasional situations in which machines take on human forms or behaviors, taking ridiculous, banal or commonplace stances, visual poetry, as was commented just now, has a strong influence on Barrão’s work, and the same could also be said of Guto Lacaz. In both, the form, title and work join forces to create a plastic conjugation where the title is not just something to name the work, but as if it complemented it, an integral part of the poetic creation.

Humor, machinery, and visual poetry, plus the inclusion of sound as a source of research and subject matter for the production of objects, also mingle in the output of Chelpe Ferro. In several works we can see these direct relationships, such as in Barrão’s *A mulher Coca-Cola* [*Coca-Cola Woman*] (1987) and Chelpe Ferro’s *Boneca* [*Doll*] (1997). In the earlier work, a doll’s head is glued to the top of a soda bottle and just

superfície lisa ressalta a qualidade pictórica da escultura ao mesmo tempo em que cria um jogo geométrico compreendido numa sucessão de volumes. Está também impressa a forma como Barrão lida com o seu arquivo e memória, já que *Copacabana* (1986) embora esteja associado a um outro tema e temporalidade, percebemos a mesma composição escultórica e a preocupação com a lógica cromática. Ademais, nesta obra também nos é revelada a capacidade de antevisão do artista, isto é, refiro-me ao fato de que como a associação entre arte e tecnologia tornar-se-ia uma pesquisa bastante madura e pertinente na década seguinte.

Barrão não detém uma coleção, no sentido conservador do termo, isto é, ele não é um colecionador de louças antigas ou raridades que as detém por prazer em conservá-las, mas pelo contrário. Em meio àqueles objetos que poderíamos designar como inúteis ou de mau gosto (por exemplo, canecas que homenageiam festivais de cidades do interior, festas da cerveja ou encontros das mais variadas representações), ele os preserva como se fosse um arquivo, um acúmulo de materiais a serem utilizados na hora certa, mas quando esse momento chega é a sua fratura que o interessa. Em alguns casos, dezenas de pedaços são criados para darem forma a um novo corpo. O sintoma de arquivo e acúmulo, aliás, é outra condição que o acompanha desde o início da sua obra, quando ao invés de louça, a “coleção” era formada por fogões, geladeiras, televisões e toda a sorte de materiais eletroeletrônicos.

O lugar que Barrão ocupa na história da arte brasileira é bastante singular. Talvez pudéssemos incluir outro artista nesse núcleo que seria Guto Lacaz. Apesar de suas especificidades próprias, Barrão e Lacaz, cada um a seu modo, estavam experimentando nos 1980 em um novato meio receptor de arte voltada para a pesquisa em tecnologia, possibilidades do que poderíamos chamar de uso maquínico para o campo de produção da arte. A produção de Lacaz fazendo uso de objetos do cotidiano assim como explorando possibilidades tecnológicas na arte relaciona-se fortemente com o universo da mídia e do consumo. É o caso de *Óleo Maria à procura de salada* (1982) em que uma lata de óleo, que dá título à obra, equipada com um radar, se desloca por meio de motores sobre uma bandeja, ou então



MULHER COCA-COLA [COCA-COLA WOMAN], 1987
garrafa de Coca-Cola, braços e cabeças de boneca
[COCA-COLA BOTTLE, ARMS AND HEAD OF FIGURINE]
27 x 15 x 15 cm

Rádios pescando (1986), uma instalação em que rádios de diferentes tamanhos, formatos e cores têm suas antenas posicionadas horizontalmente e na ponta de cada uma delas foi colocada uma linha como se as mesmas tivessem se transformado em varas de pescar. Além do humor e de uma circunstância ocasional em que a máquina assume formas ou comportamentos humanos, sejam atitudes ridículas, banais ou cotidianas, a poesia visual, como foi comentada há pouco, tem uma forte influência no trabalho de Barrão, e em Guto Lacaz não é diferente. Em ambos, a forma como título e obra se aliam criando uma conjugação plástica na qual o título não é apenas algo que nomeia o trabalho mas como se fosse o seu complemento, parte essencial da criação poética.

O humor, o aspecto maquínico, a poesia visual e mais a inclusão do som como fonte de pesquisa e matéria para a produção dos objetos também sobrevoam a atuação do Chelpha Ferro. Em várias obras percebemos essas relações diretas, como é o caso de *A mulher Coca-Cola* (1987) de Barrão e *Boneca* (1997) do Chelpha Ferro. Na primeira, a cabeça de uma boneca é colada no topo da garrafa de refrigerante e logo abaixo estão os seus braços, de forma a aludir que o corpo da boneca agora é a própria garrafa; na obra do Chelpha Ferro, dentro de uma caixa acrílica há uma boneca e um CD player, e 3 alto-falantes são colocados nos seios e no sexo da boneca reproduzindo o som do disco. Em ambos, presenciamos a “colagem” de distintos elementos, cores, texturas, formatos, tamanhos e fontes que abarcam o mundo poético de Barrão. Contudo, não estou afirmando que a obra de Barrão influencia diretamente e sem restrições o trabalho do Chelpha Ferro, mas que acontece uma simultaneidade, um fluxo contínuo entre as duas produções, a ponto de não mais podermos identificar quem influencia quem, ou se essa circunstância – influência – existe. Trata-se, portanto, de contaminação mútua, um aspecto em que não mais detectamos de onde partiu tal ação.

Há um aspecto de subversão nas máquinas de Barrão e do próprio Chelpha Ferro. Elas se movimentam sozinhas, criam uma autonomia própria para as suas ações. São os casos do conjunto de vitrolas com uma miniatura de elefante colocada em cada uma delas que ao serem ligadas em invés de termos música é o animal quem dança (*Elefantes*



ELEFANTES DE CIRCO [CIRCUS ELEPHANTS], 1986
4 vitrolas e 4 elefantes de barro pintados [4 TURNTABLES AND 4 PAINTED CLAY ELEPHANTS]
dimensões variáveis [MULTIPLE DIMENSIONS]

de circo, 1986, de autoria de Barrão), e de *Jungle Jam* (2006) do Chelipa Ferro, em que um conjunto de sacos plásticos de compras presos à parede são ligados a vários motores e comandados por um software que controla por meio de programação quais motores funcionam e quais ficam parados. Estes sacos “ganham vida” e promovem a seu modo uma espécie de concerto apenas com o som da batida na parede. Para além de uma nova condição do cinetismo, é curioso também como o aspecto lúdico ou a instância do brinquedo são elementos bastante presentes nas obras de Barrão, sejam criadas em caráter coletivo ou não. Estas últimas duas características fazem com que o humor ou o cômico das formas realizadas por esse artista provoquem tensões, especialmente quando a obra em questão envolve objetos fálcos, como pode ser o caso de *Batráquios* (2007). Quando Paulo Herkenhoff escreveu a respeito do *Lulade-pelúcia* (2006) de Raul Mourão em que “olho e tato estão a serviço dos impulsos agressivos ou sexuais envolvidos no humor”⁵, de certa forma esta afirmação pode ser transmitida para os objetos de Barrão. Se em Mourão, a discussão se centrava na pelúcia, em Barrão é o plástico, a louça ou a máquina que a substituem. Estes materiais trazem o aspecto da sociedade de consumo, são elementos e situações altamente identificáveis e próximos mas instauram de forma antagônica um “estranhamento intimista”⁶ ou um sorriso amarelo. Estes materiais ou máquinas que fazem parte do nosso dia-a-dia são “desfuncionalizados”, não mais obedecem a um desejo ou uso que pretendíamos que eles tivessem enquanto objetos de consumo. Suas funções enquanto produto industrial que serve a uma utilidade prática e pré-determinada (preservar os alimentos no caso da geladeira, cozinhar-los no caso do fogão ou ainda reproduzir o som de um LP no caso de um toca-discos) são anuladas. A televisão fica acoplada dentro uma máquina de lavar (*TV com programação normal*, de 1990) ou um conjunto de torradeiras suportam um boneco de pelúcia (*A paciência do coelho*, de 1989) não permitindo que suas atribuições sejam exercidas. É claro que o cinismo e a ironia duchampiana são legados visíveis em seu trabalho, mas nomear Barrão como um neodadaísta seria em certa medida um erro. Como um inventor ou cirurgião, o artista dissecou suas peças, reinventa seus lugares, funções



BATRAQUIOS
(detalhe) [BATRAQUIOS
(DETAIL)], 2007
louça e resina
epóxi [POTTERY
AND EPOXY RESIN]
58 x 49 x 51 cm

e “corpos”. É aqui que se diferencia de Duchamp ou dos neodadaístas dos anos 1960: seu interesse é na máquina, na criação de um estranhamento que simultaneamente emite um sentido familiar e jocoso. Como escrevi há pouco, esse interesse também se estende para uma investigação muito particular sobre o lugar da manufatura da escultura, que até certo ponto vem perdendo espaço na contemporaneidade e Barrão, assim como um artista do século XIX, usando o barro ou o gesso para modelar e executar suas peças faz uso constante quando trabalha especialmente com a louça, mas também sobre questões que apontam uma proximidade com a pintura, singularmente a forma como “esculpe” a cor.

O título desse ensaio refere-se a um dos aspectos centrais que perpassa a trajetória de Barrão que é a forma como consegue aliar a artesanania, ou essa capacidade de produzir seus objetos híbridos de forma manual – quebrando ou repartindo determinado material e logo em seguida colando-o, soldando-o ou, enfim, ligando-o a outra estrutura – e meticulosa a uma inovação ou experiência tecnológica, que ainda no caso da sua primeira década de trabalho ou atuando com o Chelpe Ferro também passa por uma pesquisa sonora. É essa capacidade inventiva de aliar materiais, dispositivos, origens, histórias e formas diversas que separadas seriam completamente antagônicas mas que como um quebra-cabeças, essas peças se ajustam, adequam-se, encontram seus pares e ganham sentido e forma.

É curiosa, por exemplo, a associação da obra de Barrão com Palatnik. Ambos no início de suas carreiras, e cada um a seu modo e em diferentes estratégias, tiveram um fascínio pelo formato ou linguagem da TV. Os Aparelhos cinecromáticos, de Palatnik, criados a partir de 1951, possuem um formato de caixa televisiva e experimentam cores e luzes que de alguma forma traduzem esse fascínio da tecnologia. Já em Barrão, a TV é um material recorrente como são os casos de *TV fóssil* (1987), *Cabeça de pato girando na tela quebrada da TV Philco movida por um motor de secador de cabelo* (1990), *Telefunk* (1989) que consiste em um TV com lentes de óculos tendo graus diferentes que modificam a percepção da imagem, as duas TVs conversando no trabalho exibido no Parque Lage (*Sem título*, 1984), ou *TV Cavalo* (1988) que é um brinquedo simulando a cara de um cavalo fixado ao

underneath are her arms, making us see the bottle as her body. In the work by Chelipa Ferro, there is an acrylic box containing a doll and a CD player. Three speakers are positioned at the doll's breasts and vagina, playing the music on the disc. In both we witness the "collage" of different elements, colors, textures, formats, sizes, and sources, which have everything to do with Barrão's poetic world. I am not saying that Barrão's work has a clear, direct influence on Chelipa Ferro's, but that there is something running through them both simultaneously, so that we can no longer pinpoint who is influencing whom, or whether such influence in fact exists. It is more a case of cross-fertilization, where it is no longer possible to pin down where the action originated from.

There is something subversive about Barrão's machines and Chelipa Ferro itself. They move alone and create their own autonomy for their actions. Two examples are the group of record players with a miniature elephant placed on each of them, which, when they are turned on, rather than giving us music, give us a dancing animal (*Elefantes de circo* [Circus Elephants], 1986, by Barrão); and *Jungle Jam* (2006), by Chelipa Ferro, where a number of plastic shopping bags fixed to a wall are attached to different motors set in motion by a program that controls which ones are switched on and which are switched off. The bags are "given life" and put on their own kind of concert made by the sound of their hitting against the wall. Not only does this put a new angle on kinetics in art, but it is curious how playfulness and toys are so present in Barrão's works, both individual and collective. These two characteristics make the humor or comic nature of the forms made by this artist set up tensions, especially when the work in question involves phallic objects, as in *Batráquios* [Amphibians] (2007). Paulo Herkenhoff's comment about Raul Mourão's *Luladepelúcia* [Stuffedlula] (2006) that "sight and touch are at the service of the aggressive or sexual impulses involved in humor"⁵ could arguably equally apply to Barrão's objects. If in Mourão the

discussion centered around the stuffed doll, in Barrão it is replaced by plastic, pottery, and machinery. These materials allude to the consumer society: they are easily identifiable and familiar elements and situations that paradoxically set up an "intimate defamiliarization"⁶ or inspire a wan smile. These materials or machines that are part of our daily lives are "defunctionalized;" they cease to obey the will or use we intended for them as consumer objects. Their functions as industrial goods, serving some practical and pre-determined utility (to preserve food in the case of a refrigerator; to cook it in the case of a stove; to reproduce the sound of an LP in the case of a record player) are annulled. A television is coupled to a washing machine (*TV com programação normal* [TV with normal programming], 1990), or a stuffed animal is perched on top of a row of toasters (*A paciência do coelho* [The rabbit's patience], 1989), so they are unable to fulfil their functions. Clearly, Duchampian cynicism and irony are visible legacies in his work, but to call Barrão a Neodadaist would be somewhat mistaken. Like an inventor or surgeon, the artist dissects his pieces, and reinvents their places, functions, and "bodies." This is what makes him different than Duchamp or the Neodadaists of the 1960s: his interest is in the machine, in provoking a sense of defamiliarization that simultaneously gives a familiar and light-hearted feeling. As I wrote earlier, this interest also extends to a very particular investigation of the place of manufacturing in sculpture, which has lost some ground in contemporaneity, and Barrão as a nineteenth-century artist using clay or plaster to model and execute his pieces, especially in his works with pottery, but also has to do with issues that indicate a proximity with painting, especially the way he "sculpts" color.

The title of this essay refers to something that has featured throughout Barrão's career, namely the way he manages to combine meticulous craftwork, or this capacity to produce hybrid objects manually – breaking or splitting apart certain materials only

TV CAVALO

[TV HORSE], 1988
televisão, plástico,
durepoxi e tinta
automotiva
[TELEVISION,
PLASTIC, DUREPOXI,
AND CAR PAINT]
28 x 39 x 47 cm

P 44-45

TELEFUNK, 1989
televisão, lentes de
óculos, durepoxi e
tinta automotiva
[TELEVISION, GLASSES
LENSES, DUREPOXI, AND
CAR PAINT]
36.5 x 51 x 41 cm



televisor. Estas obras não tem a TV apenas como suporte mas fundamentalmente pensam a sua linguagem com o meio, ou comportamento que exercem na sociedade de consumo, sem criar um discurso panfletário a respeito desse tema.

A obra de Barrão, portanto, aponta em suas mais diversas técnicas uma preocupação com a pesquisa e a experimentação de meios; constrói um mundo ficcional, habitado pelas diferenças mas que o torna essencialmente e paradoxalmente humano e concreto. Faz uso da irreverência, do humor e em alguns momentos da poesia visual como suportes dessa invenção, para que a partir dessa (suposta) ficção possamos reinterpretar o mundo em que vivemos.

- 1 BASBAUM, Ricardo. X: percursos de alguém além das equações. In: GERALDO, Sheila Cabo (Ed.). **Concinnitas: arte, cultura e pensamento** vol.1. n.4. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes, UERJ, 2003, p. 171.
- 2 Idem, ibidem.
- 3 BOURGEOIS, Louise. **Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai – escritos e entrevistas, 1923-1997**. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 85.
- 4 CANONGIA, Lúcia. Sobre os artistas e as obras de escultura plural. In: Escultura plural, s/p. In: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=2256&cd_item=15&cd_idioma=28555. Accessed August 1, 2014.
- 5 HERKENHOFF, Paulo. A gentil arte de burlar. In: MOURÃO, Raul. **Raul Mourão**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Automatica: Tecnopop, 2007, p. 23.
- 6 Idem, p. 25.



to glue them, solder them, or put them back together in another structure – with innovation or technological experiments, which in the case of his first decade of work or jointly with Chelapa Ferro also includes sound studies. It is this inventive capacity to ally materials, devices, origins, stories, and diverse forms that are completely disparate when apart, but like a jigsaw puzzle, are adapted so that they find their peers and gain new meaning and form.

There is also a curious association between Barrão's work and that of Palatnik. Early on in their careers, and each in their own way and by means of different strategies, they both demonstrated a fascination with the format or language of television. Palatnik's *Aparelhos cinecromáticos* [*Cinechromatic Apparatus*], created as of 1951, are television-shaped, and experiment with colors and lights that in their way translate this fascination with technology. For Barrão, the television is a recurring object – witness his *TV fóssil* [*TV Fossil*] (1987); *Cabeça de pato girando na tela quebrada da TV Philco movida por um motor de secador de cabelo* [*Duck's head spinning on the broken*

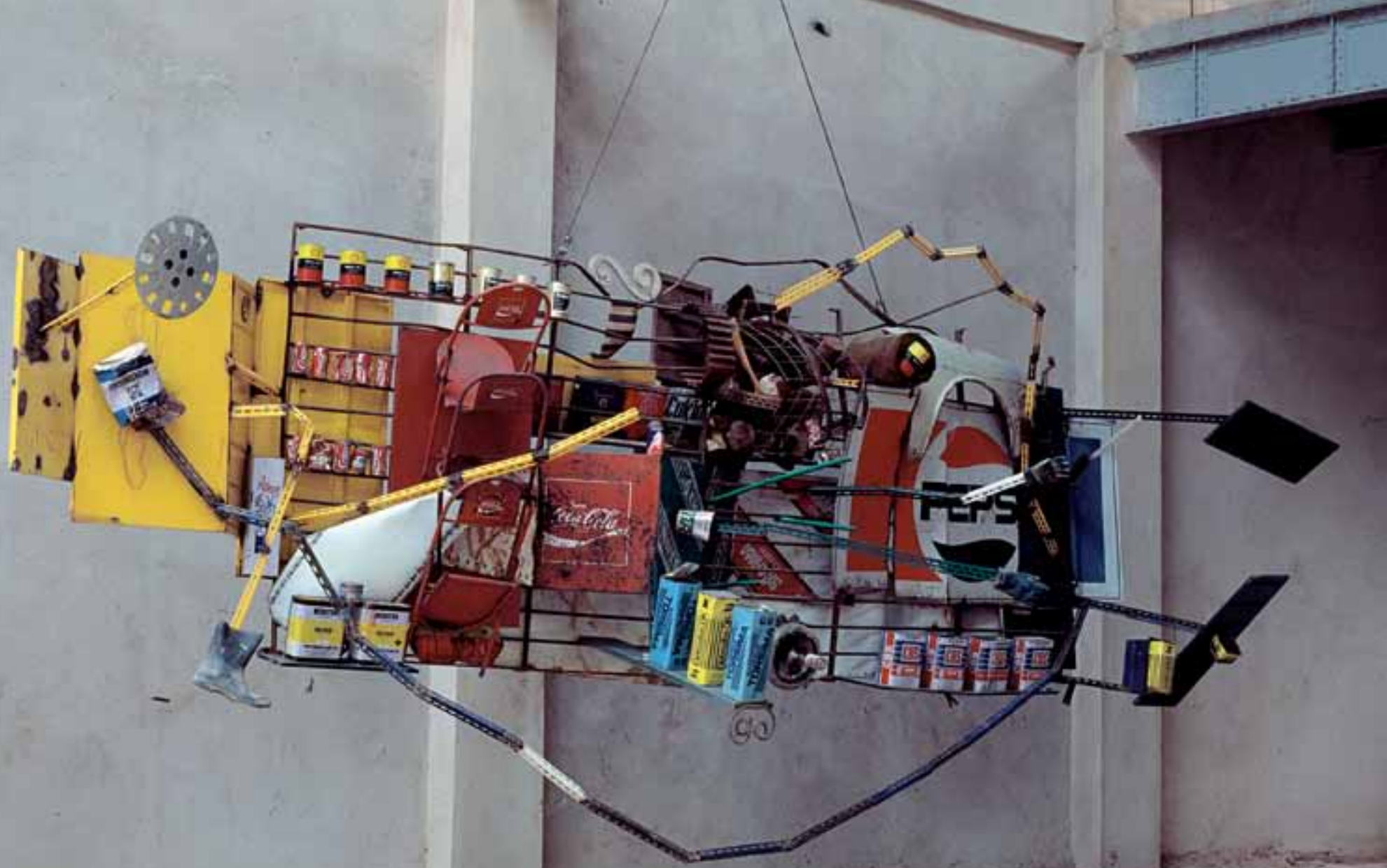
screen of a Philco TV driven by a hairdryer motor] (1990); *Telefunk* (1989), consisting of a television with glasses lenses of different strengths that modify the perception of the image; the two televisions talking to each other in the work exhibited at Parque Lage (*Sem Título* [*Untitled*], 1984); or *TV Cavalo* [*Horse TV*] (1988), where a toy simulating a horse's face is fixed to a television set. These works do not use the television just as a support, but actually consider its language with the environment, or the behavior it exerts on consumer society, without imposing any dogmatic discourse about the subject.

So it is that through a variety of techniques, Barrão creates works that indicate his interest in researching and experimenting with media, constructing a fictional world inhabited by differences, but which make it essentially and paradoxically human and concrete. He draws on irreverence, humor, and even visual poetry to convey this invention, so that from this (supposed) fiction we can reinterpret the world in which we live.

APOLLO [APOLLO],
1992, geladeira
e madeira
[REFRIGERATOR
AND WOOD]
560 x 100 x 100 cm

P 48-49
**DUELO DOS
DEUSES** [DUEL OF
THE GODS], 1990
cadeiras e mesas de
bar, latas, estantes,
rodas de carro de
mão, grade de ferro
etc. [BAR TABLES AND
CHAIRS, CANS, SHELVES,
TROLLEY WHEELS, IRON
GRATING, ETC.]
300 x 950 x 130 cm







MONICA RAMIREZ-MONTAGUT é curadora e diretora da Newcomb Art Gallery [CURATOR AND DIRECTOR OF THE NEWCOMB ART GALLERY]



Este texto foi publicado no catálogo da exposição Mashups. [THIS TEXT WAS PUBLISHED IN THE CATALOGUE OF THE EXHIBITION MASHUPS] The Aldrich Contemporary Art Museum, em 2011.

Vista do ateliê (detalhes) [VIEW OF STUDIO (DETAILS)], 2010

MONICA RAMIREZ-MONTAGUT

BARRÃO

O artista brasileiro Barrão é mais conhecido por suas composições e *mashups* excêntricos e um tanto bizarros obtidos a partir de fragmentos de objetos populares de porcelana e cerâmica. O artista recolhe louças e enfeites onipresentes, antes valorizados na maioria dos lares brasileiros, que encontra vasculhando feiras de segunda mão, lojas de objetos usados, brechós, leilões populares e caçambas de lixo em busca de materiais descartados.

É importante destacar que, para Barrão, a empreitada artística inicia-se no momento em que ele percorre a cidade do Rio de Janeiro à procura de lojas curiosas, informais, e de camelôs. Parte de sua prática reside em estabelecer relação com os vendedores. Barrão é muito sociável e comunicativo, e partilha com os vendedores da fascinação por objetos abandonados, antes considerados valiosos e que agora não têm lar; artigos antes considerados belos e que agora são *kitsch*; que serviam de talismãs e agora não exercem qualquer influência; e que eram sinais de seus tempos e agora são *démodé*. Desvalorização, abandono e negligência resultantes da exclusão da economia e circulação oficiais são condições que os ambulantes conhecem muito bem. Nesses objetos relegados e subestimados que revendem e que Barrão recompra, eles, não obstante, enxergam grande potencial.

Qual a origem de toda a cerâmica rejeitada? Trata-se talvez do testemunho da classe média de nossa cultura consumista moderna. Comprar objetos em maior quantidade do que realmente precisamos é a base da nossa ordem econômica vigente. O consumismo moderno promove o desejo constante de adquirir e acumular objetos e bens de consumo supérfluos, como essas cerâmicas populares. Somos incentivados a comprar produtos que são atraentes para nós (as massas) porque





BARRÃO

MONICA RAMIREZ-MONTAGUT

Brazilian artist Barrão is best known for his whimsical and rather bizarre clusters and mashups made from fragments of popular vitreous porcelain and ceramic objects. The artist gathers the ubiquitous pottery and ornaments, which were once commonly cherished in most Brazilian households, by scouting second-hand stores, flea markets, estate sales, popular auction houses, and dumpsters in search of discarded materials.

It is important to mention that for Barrão, his artistic enterprise is initiated at the moment he surveys the city of Rio de Janeiro in search of quaint, informal stores and street vendors. Part of his practice lies in establishing relationship with the vendors. Barrão is very gregarious and sociable, and shares with the vendors their fascination for forsaken objects that were once perceived as valuable and now find themselves homeless; objects that

used to be considered beautiful and are now kitsch; that used to act as talismans and now exert no influence; and that were previously a sign of their times and are now passé. Devaluation, abandonment, and neglect as a result of being outcast from the official economy and circulation are all conditions that street vendors know far too well. In these relegated and underestimated objects that they re-sell and Barrão re-purchases, they nonetheless find incredible potential.

What is the origin of all the dismissed ceramics? Perhaps they are the middle class's testimony to our modern consumerist culture. Purchasing objects in greater amounts than we really need is the basis of our current economic order. Modern consumerism fosters a constant desire to acquire and amass surplus objects and consumer goods, like these popular ceramics. We are encouraged

P 52-53
Vista do ateliê (VIEW
OF STUDIO), 2010

MULTI ELEPHAS,
2009, louça e resina
epóxi [POTTERY AND
EPOXY RESIN]
43 x 77.5 x 48 cm

eles representam o gosto e o estilo de vida dos ricos. Por esse motivo, proporcionam a gratificação que se associa à melhoria de nosso status social. A gratificação, contudo, é instantânea e efêmera, e esses objetos, em sua maioria, acabam sendo descartados ou simplesmente acumulados. As esculturas de Barrão evidenciam esse excedente acumulado; elas são um verdadeiro sinal dos *nossos* tempos. Contudo, acumular bens materiais, como sabemos, não traz realização pessoal. O bem-estar de uma pessoa trata-se mais de uma questão social, e Barrão gosta de incorporar essa característica em seu processo.

O componente festivo e social da prática de Barrão é relevante; ele amarra algumas das pontas soltas deixadas pelo consumismo moderno. Quando esses bens de consumo perdem a validade, Barrão os compra. Além de reinserir os restos da ordem econômica vigente no sistema (a um valor mais alto, pois eles agora são “arte” e não bens de consumo) e manter em circulação os vendedores de rua, contribuindo com a economia informal que prevalece no Brasil, ele também fortalece os laços dentro de sua própria comunidade. Sua estratégia de troca lembra mais a de um mundo pré-consumista (pré-industrial), onde o excedente (agrícola) era dedicado a ocasiões festivas; ou seja, o gasto era direcionado a uma espécie de objetivo coletivo. Mesmo comprando bens de consumo e participando de fato do sistema de consumo, Barrão, de alguma maneira, foge do envolvimento com a ordem prevalecente e, por sua vez, explora as possibilidades de modelos anteriores, não consumistas.

Depois de adquirir os materiais para as esculturas, é hora de outro aspecto de sua prática que ele também aprecia profundamente: a separação e classificação das louças e exibição em seu estúdio. A primeira reificação se dá quando ele pinça uma cerâmica rara e curiosa da pilha de quinquilharias do vendedor e a separa como material com potencial de arte. (Barrão acha interessante que figuras que não são tipicamente brasileiras, como elefantes, budas e motivos orientais/chineses, estejam, paradoxalmente, muito bem integradas no mundo particular da cerâmica.) No estúdio, ele redefine o significado dos objetos inúmeras vezes. Ao criar suas próprias classificações e separar as peças por tamanho, cor, função, vaso ou ornamento – que são divididos em amuletos de boa sorte (budas, figas, sapos e elefantes), outras criaturas (cavalos, cachorros, gatos, galos) ou plantas (milho, abacaxi, limão,



ORIENTE [ORIENT],
2008, louça e resina
epóxi [POTTERY AND
EPOXY RESIN]
36 x 40 x 40 cm

banana, abóbora) –, Barrão está, na verdade, construindo sua própria coleção, tal como um gabinete de curiosidades.

O ato de colecionar com base na seleção de objetos por serem raros e curiosos tem origem no “gabinete de curiosidades” do final da Idade Média e Renascença. A curiosidade estava associada a conhecimento e aprendizado num mundo que colocava toda a importância no indivíduo, na época do início do desenvolvimento do capitalismo contemporâneo (fornecendo, talvez, o primeiro excedente de bens de consumo) e do declínio do poder intelectual e institucional da religião. “Não estamos, portanto, surpresos em perceber que os princípios que formaram esse primórdio da coleção moderna residam na fronteira entre a teologia e o que uma época posterior chamará de ciência”, explica Susan Pearce em seu livro *Museums, Objects and Collections*.¹ O gabinete de curiosidades, conforme descreve um nobre em 1594, abrigava “tudo aquilo que a mão do homem, por requintada arte ou engenhosidade, haja transformado em objeto, forma ou movimento raro; tudo aquilo que a singularidade, o acaso e a mistura de coisas tenham produzido; tudo aquilo que a Natureza tenha forjado em objetos que anseiem por vida e possam ser guardados será separado e incluído”.² O foco de Barrão são as cerâmicas com “singularidades”, que sejam resultado do “acaso” ou que simplesmente “anseiem por vida”. Seu próprio estúdio (para classificação e exposição) e fundamentos intelectuais e estéticos funcionam mais dentro do contexto de gabinete de curiosidades do que de seu sucessor, o museu moderno (científico). Além disso, entendia-se que os objetos curiosos articulavam uma ligação entre a nossa realidade e o sobrenatural: um mundo que permanecia misterioso. São esses objetos desconcertantes e misteriosos, que “anseiam por vida”, que recebem de Barrão uma nova chance em sua coleção e suas esculturas.

A maioria dos sistemas organizacionais de exposição usados num gabinete de curiosidades permanece desconhecida. Apenas quem organizou os objetos conforme sua idiossincrasia, o dono da coleção, poderia entender a ordem revelada de seus objetos. E mais importante ainda, o poder de revelar ou não essa ordem conferia ao colecionador a supremacia e controle de seu conhecimento obscuro. Entretanto, a observação de uma imagem do estúdio de Barrão faz lembrar a descrição de Pearce do sistema de classificação usado para algumas coleções de gabinetes de curiosidades: “a coleção



NUVEM (CLOUD),
2010, louça e resina
epóxi [POTTERY AND
EPOXY RESIN]
79 x 39 x 40 cm

era organizada, em parte, segundo o tamanho das peças [...] e, em parte, buscando criar uma distinção entre *artificialia* e *naturalia* e de classificar o *naturalia* em grupos conforme suas características físicas aparentemente óbvias".³ Essa organização parece bastante objetiva, ainda que não seja científica.

Devemos lembrar que a coleção do estúdio de Barrão não é simplesmente um depósito temporário, mas que as peças de cerâmica colecionadas serão cortadas e partidas em pedaços menores. É quase uma anticoleção: uma coleção reservada para a fragmentação – em alguns casos, violenta. No início, ele as quebrava com um martelo; ultimamente, usa ferramentas especializadas para cortá-las. Os fragmentos resultantes precisam ser reclassificados, e é este constante exercício de reclassificação que promove o entendimento do mundo material e alimenta a criatividade de Barrão. No mundo de hoje, da informação digital, onde imagens, fotografias e artes-finais de computador são a fonte de inspiração de muitos artistas, Barrão permanece próximo do seu material, de seus objetos e de sua palpabilidade e organização. Alguns esboços de esculturas, como o que originou a primeira escultura de cerâmica (*Briga dos animais*), utilizam tinta e aquarela.

Gostaria de argumentar que a forma como Barrão empreende sua coleção se revela verdadeiramente nas esculturas. Nelas, como num gabinete de curiosidades, as cerâmicas são de fato organizadas conforme sua idiossincrasia. Embora Barrão detenha o conhecimento secreto de sua organização, diferentemente do colecionador – que mantém uma posição de supremacia –, ele revela nas esculturas todas as associações livres que encontra entre os itens colecionados. As esculturas são densas e altamente saturadas de inúmeras interconexões que, ainda assim, conseguimos acompanhar. As justaposições não são tão aleatórias ou irracionais: elas são extremamente acessíveis. E são tais as semelhanças, qualidades, atributos, significados, símbolos e metáforas que as conectam que conseguimos começar a entendê-las e a nos identificar; e algumas dessas identificações são surpreendentes, inesperadas, excêntricas e geralmente provocam risos. É fácil acompanhar a visão do artista nessa cadeia de inter-relações, que talvez esteja mais próxima de nossas próprias associações do que o sistema de classificação e coleção de, digamos, um museu, onde a organização é determinada por autoria, autenticidade ou valor. A forma própria de Barrão de

to buy products that appeal to us (the masses) because they represent the taste and lifestyle of the affluent. Hence they provide a gratification that is associated with the improvement of our social status. The gratification is, however, instant and transient, and most of these objects end up being discarded or simply accumulated. Barrão's sculptures manifest this accumulated surplus; they are indeed the sign of *our* times. However, accumulating material goods, as we know, does not provide human fulfillment. The well being of an individual is more of a social matter, and Barrão is keen to incorporate that characteristic into his process.

The festive and social component of Barrão's practice is of relevance; it ties up some of the loose ends left behind by modern consumerism. Once these consumer goods are no longer valid, Barrão purchases them. Not only does he reinsert the leftovers of the current economic order back into the system (at a higher value, since they are now "art" and not consumer goods), and keep the casual vendors in circulation by contributing to the informal economy that is prevalent in Brazil, he also strengthens the links within his own community. His exchange strategy is more like that of a pre-consumerist (pre-industrial) world, where the (agricultural) surplus was dedicated to festive occasions; that is, the spending was directed toward some sort of collective goal. Even if he does in fact purchase consumer goods and participate in the consumer system, in some ways Barrão escapes involvement in the prevalent order and in turn explores the possibilities of prior, non-consumerist models.

Once he has acquired the materials for the sculptures, it is time for another aspect of his practice that he also thoroughly enjoys: the sorting and classification of the ceramics and their display in his studio. The first reification takes place when he pulls one curious and rare ceramic out of the vendor's

pile of trinkets and designates it a material with potential as art. (Barrão finds it interesting that figures that are not idiosyncratically Brazilian, such as elephants, Buddhas, and Eastern/Chinese motifs, are paradoxically very well integrated in the particular world of ceramics.) At the studio, he re-signifies the objects again and again. By creating his own classifications and separating the ceramics by size, color, function, vessel or ornament—ornaments are divided into talismans and figures of good omen (Buddhas, Brazilian figs, frogs and elephants), other creatures (horses, dogs, cats, roosters) or plants (corn, pineapples, lemons, bananas, pumpkins)—Barrão is in fact building his own collection, just like a cabinet of curiosities.

Collecting based on the selection of objects because they are rare and curious had its origins in the "cabinet of curiosities" of the late Middle Ages and Renaissance. Curiosity was associated with knowledge and learning in a world that placed paramount relevance on the individual at the time of the development of contemporary early capitalism (providing, perhaps, early surplus consumer goods) and the decline of the intellectual and institutional power of religion. "We are not, therefore, surprised to realize that the principles which formed this early modern collecting rest in the boundary land between theology and what a later age will call science," explains Susan Pearce in her book *Museums, Objects and Collections*.¹ A cabinet of curiosities, as described by a nobleman in 1594, would host "whatsoever the hand of man by exquisite art or engine has made rare in stuff, form or motion; whatsoever singularity, chance, and the shuffle of things hath produced; whatsoever Nature has wrought in things that want life and may be kept; shall be sorted and included."² Barrão's focus is on ceramics with "singularities," that are a result of "chance," or that simply "want life." His own studio (for classification

descobrir e desvendar ligações ocultas só pode ser alcançada por meio de seu conhecimento profundo e sutil do material, que ele adquire durante os processos manipulativos de colecionar, classificar, reclassificar e expor. Entendemos agora por que esses exercícios são de tamanha importância para o artista.

Barrão inicia suas esculturas determinando uma ou duas peças como pontos de partida. Em seguida, perfura as formas fechadas com seu senso de humor inventivo e um tanto sádico e, cuidadosamente, decide os outros cortes. Logo se inicia muita improvisação; a abordagem de Barrão para criar as obras é como o jazz, que é "sério no conceito, mas lúdico na execução".⁴ É importante mencionar que o artista possui uma facilidade extraordinária para lidar com as geometrias complexas que resultam de seus fragmentos. Quebra-cabeças nunca são fáceis, quanto mais os tridimensionais repletos de curvaturas não euclidianas. Não obstante a dificuldade, as obras apresentam uma graciosidade na execução do reagrupamento dos diversos fragmentos para formar uma única composição, estabelecendo uma superfície que é palpável, mas, ao mesmo tempo, insinua certa profundidade.

O que acontece exatamente dentro das esculturas? Parte do humor das obras reside na necessidade de se imaginar como uma forma (uma cabeça de elefante) pode gerar e conceber outra (talvez outra cabeça de elefante ou uma tromba de galo). Talvez algo aconteça no interior das esculturas, ultrapassando a superfície? O interior, imaginamos, é um "*mashup*", termo derivado da música que identifica uma combinação de conteúdo de diversas fontes, criando um híbrido. Os *mashups* esculturais de Barrão comparam-se aos *mashups* sonoros que ele cria em sua outra produção artística, como integrante do coletivo de artistas e trupe de performance Chelipa Ferro.

O grupo é conhecido por transformar objetos do cotidiano em mecanismos animados de criação de som. O som, na maioria dos casos, baseia-se na repetição e ritmo instintivos e às vezes é obtido a partir de *mashups*. Ao sobrepor a faixa de uma música a outra, sem emendas, as duas faixas se transformam simultaneamente em algo diferente da essência original. Muitos mashups se originam da prática de reorganizar material tradicional ou popular de diversas fontes para criar uma fusão, uma nova configuração. O compositor Gunther Schuller explicou a confluência do jazz com a música clássica da seguinte forma: "É uma maneira de fazer música [...] que acredita

P 62-63
BRIGA DOS ANIMAIS
 [ANIMAL FIGHT], 1992
 técnica mista sobre papel [MULTIPLE TECHNIQUES]
 46 x 61 cm

BRIGADOS ANIMAIS

PINGUIM



GALO



PÁSSARO



TUBARÃO



CACHORRO

PEIXE



SOUVENIR DE LOUÇA QUEBRADOS
E COLADOS

BARRÃO

and display) and his intellectual and aesthetic rationales function more within the purview of a cabinet of curiosities than that of its successor, the (scientific) modern museum. Furthermore, curious objects were understood to articulate a link between this reality and an otherworldly realm: one that remained mysterious. It is those perplexing and mysterious objects that “want life” that are given another chance by Barrão, in his collection and in his sculptures.

Most of the organizational systems of display used for a cabinet of curiosities remain unknown. Only the person that organized the objects to his idiosyncrasy, the owner of the collection, could understand the unveiled order of his things. More importantly, the power to reveal that order or not conferred on the collector the supremacy and ownership over this obscure knowledge. However, looking at an image of Barrão's studio brings to mind Pearce's description of the classification system used for some cabinet of curiosities collections: “the collection was arranged partly in

response to the size of the pieces ... and partly in an effort to create the distinction between *artificialia* and *naturalia* and to classify the *naturalia* into groups based upon their apparently obvious physical characteristics.”³ This organization seems sufficiently straightforward, albeit non-scientific.

We must remember that Barrão's studio collection is not only a temporary deposit, but also that the collected ceramics will be severed and cut into smaller pieces. This is almost an anti-collection: one slated for fragmentation—in some cases, violently. Early on, he would smash the ceramics with a hammer; lately he cuts them with specialized tools. The resulting fragments then need to be reclassified and it is this constant reclassification exercise that facilitates the understanding of the material world and feeds Barrão's creativity. In our current world of digital information, where images, photographs, and computer renderings are the source of inspiration for many artists, Barrão stays close to his material, to his objects, to their tactility and their organization. Some drafts for future sculptures, like the one (*Briga dos Animais*) that prompted the first ceramic sculpture, are done with ink and watercolors.

I would like to argue that Barrão's true collection practice is presented through his sculptures. In them, as in a cabinet of curiosities, the ceramics are indeed organized to his idiosyncrasy. Although Barrão owns the obscure knowledge of their order, in contrast to the collector—who maintains a position of supremacy—he reveals in the sculptures all the free-flowing associations he finds between the collected items. The sculptures are dense and highly charged with multiple relationships that we are, nonetheless, able to follow. His juxtapositions are not so random or irrational: they are incredibly accessible. And the similarities, qualities, attributes, meanings, symbols, and



Processo
de trabalho
[WORKING PROCESS]

que todas as *músicas são criadas iguais*, coexistindo numa bela irmandade de músicas que se complementam e dão frutos.”⁵ É precisamente o que acontece no âmago das esculturas de Barrão, onde os fragmentos se complementam e frutificam à medida que irrompem e se irradiam, tornando-se potencialmente ilimitados, apresentando uma nova configuração.

Conforme o *mashup* vai surgindo, os contornos de alguns volumes específicos são rompidos. Romper os contornos para construir uma imagem de liberdade foi uma das estratégias do início do Cubismo. A fragmentação das superfícies dos objetos e sua fusão com o espaço ao redor foram descritas como o surgimento de sua fase de “análise”.⁶ Ali, a perspectiva unificada se deu com o rompimento dos contornos das formas; um conhecimento diferente do objeto representado se originava, a compreensão do objeto tornava-se mais conceitual. Esse conhecimento incluía a exposição da lógica interna e inerente da composição. Do mesmo modo, podemos identificar o rompimento de Barrão dos contornos das formas, bem como a lógica de cada uma das esculturas, à medida que ele demonstra como tudo se junta, transformando as costuras numa informação sensorial importante.

Uma vez dentro do espaço de uma galeria de arte, as coleções/esculturas de Barrão também funcionam de outras maneiras. Não esqueçamos que são obras de colagem (com costuras visíveis de resina epóxi) e que trazem objetos da realidade externa para o universo da arte. Essas esculturas se comportam de modo muito diferente de uma pintura com perspectiva ou ponto de vista central, que requer que o espectador entre visualmente no espaço interior da obra de arte; o resultado é uma atividade introvertida. As esculturas de Barrão, por outro lado, não têm um ponto de vista preferencial e, de fato, é bastante difícil depreender seu contorno exato, como acabamos de mencionar. Ademais, essas esculturas não são introvertidas; elas arremessam suas vibrações e vetores para o espaço da galeria e na direção do espectador (conforme descrito por Brian O'Doherty em sua análise do cubo branco/espaço de galeria e dos efeitos da exposição de colagens e *assemblages*).⁷ As esculturas de Barrão palpitam. Vultosas e bastante extrovertidas, elas invadem verdadeiramente os sentidos do observador, que deve, então, descobrir sozinho o melhor ponto de observação, o quanto deve se aproximar da obra, se deve andar à sua volta ou às vezes até mesmo por debaixo da escultura. Além de todo o movimento físico, o espectador também é

metaphors that link them all together are such that we can begin to understand and relate to them; and some of these relationships are surprising, unexpected, and whimsical, which generally provokes a laugh. One can easily follow the artist's vision in this chain of connections, which is perhaps closer to our own associations than the classification and collection system of, let's say, a museum, where the organization is determined by authorship, authenticity, or value. Barrão's own way of discovering and unveiling hidden relationships can only be achieved by his exhaustive and nuanced knowledge of the material that he gains during the manipulative processes of its collection, classification, reclassification, and display. We now understand why these exercises are of such vast importance to the artist.

Barrão initiates his sculptures by establishing one or two pieces as starting points. He then pierces the closed forms with his inventive and somewhat sadistic sense of humor, and carefully decides on further cuts. Much improvisation soon commences; just as jazz music is "serious in thought but playful in execution,"⁴ so is Barrão's approach to making the works. It is important to mention that the artist possesses extraordinary ease in the handling of the complex geometries that result from his fragments. Puzzles are never easy, let alone three-dimensional puzzles packed with non-Euclidean curvatures. Regardless of the difficulty, the works present a gracefulness of execution in the reassemblage of diverse fragments into a single composition, establishing a surface that is tactile while also insinuating a certain depth.

What exactly happens inside these sculptures? Part of the humor of the works relies on the necessity to imagine how one form (an elephant head) can generate and gestate into the other (perhaps another elephant head, or a rooster trunk). Does something perhaps take place in the interior of the sculptures,

beyond the surface? The inside, we imagine, is a "mashup," a term derived from music that points to a combination of content from different sources that creates a hybrid. Barrão's sculptural mashups parallel those he creates with sound through his other artistic output as a member of the artist collective and performance troupe called Chelpa Ferro.

The Chelpas are known for transforming everyday objects into animate sound-creating devices. The sound, in most cases, is based on instinctual repetition and rhythm, and is on occasion achieved through mashups. By overlaying the track of one song seamlessly over another track, both tracks are simultaneously transformed beyond their original content. Many mashups derive from the practice of re-arranging traditional or folk material from diverse sources in order to create a merger, a new landscape. Composer Gunther Schuller explained the confluence of jazz and classical music like this: "It is a way of making music ... which holds that all *musics are created equal*, coexisting in a beautiful brotherhood/sisterhood of musics that complement and fructify each other."⁵ And that is precisely what takes place at the core of Barrão's sculptures, where the fragments complement and fructify each other as they explode and radiate outward, to become potentially limitless, to present a new landscape.

As the mashup surfaces, the contours of some specific volumes burst open. Bursting the contours in order to construct an image of freedom was one of the strategies of early Cubism. The shattering of the surfaces of objects and their amalgamation with the space around them has been described as the rise of its "analysis" phase.⁶ There, the unified perspective was achieved by exploding the outlines of the forms; a different knowledge of the depicted object was originated, the grasp of the object became more conceptual. This knowledge included

incentivado a se aproximar para uma investigação visual minuciosa e, depois, se concentrar nos detalhes e nas extremidades, pois Barrão faz as bordas e terminações das esculturas continuarem desmoronando, como uma versão dinâmica de um fractal. Com todas essas empreitadas, o artista proporciona uma experiência que requer tempo. O espectador ativo não consegue entender as esculturas ricas em detalhes num único instante; as obras exigem uma concentração que sugere duração, elas exigem tempo.

O tempo é de fato um componente importante nessas esculturas; tempo não só para andar à sua volta, mas também para apreciar atentamente suas qualidades óticas e táteis. Conforme contemplamos a obra, queremos compreender a escultura inteira, mas nos distraímos com os diferentes fragmentos. E conforme o olhar se concentra nos fragmentos, precisamos de tempo para entender como eles se inter-relacionam, o que despertam em nós, os observadores, e como atuam sugestivamente, revelando nossas próprias memórias. Continuamos a perceber como as esculturas irradiam sua noção de vida e conseguem expressar fantasias poderosas. Tudo isso nos faz querer voltar às nossas memórias, relembrar mundos de fantasia e, depois, avançar até o presente. Sem pressa, identificamos e reconhecemos nossas próprias percepções das obras e como as *sentimos*.

O trabalho de Barrão talvez seja um bom exemplo da arte que tenta integrar o cotidiano, como o trabalho dos primeiros artistas vanguardistas do século XX (dadaístas, construtivistas russos e surrealistas franceses). Suas práticas artísticas eram antiestéticas (Duchamp defendeu a total ausência do bom ou mau gosto)⁸ e, como afirmou Peter Bürger,⁹ eles substituíram a originalidade pela reprodução técnica, destruíram o modo contemplativo da recepção da obra e o substituíram por ações de comunicação e "aspirações de percepção coletiva simultânea" e até de participação. Do mesmo modo, reconhecemos que Barrão não produziu as cerâmicas, elas são reproduzidas tecnicamente, e somos muito tentados a tecer comentários enquanto contornamos as peças, engajando-nos assim numa recepção coletiva e participando ativamente da experiência. Elas parecem tão familiares a ponto de ocuparem um lugar no nosso cotidiano.

Enquanto apreciamos as esculturas sem pressa, uma das primeiras questões que vêm à mente é a particularidade de cada fragmento de cerâmica. Se fôssemos comparar esses fragmentos a trechos retirados, digamos, de um documento

P 68-69
BOCA DO MATO
(detalhe) [DETAIL]

BOCA DO MATO
[FOREST ENTRANCE],
2009, louça e resina
epóxi [POTTERY
AND EPOXY RESIN]
177 x 72 x 67,5 cm



exposing the internal and inherent logic of the composition. Thus, we can point to Barrão's explosion of the contours of a form, as well as the logic of each of the sculptures, as he demonstrates how it all comes together by making the seams an important sensory piece of information.

Once inside an art gallery space, Barrão's collections/sculptures also function in other ways. Let's not forget that they are collaged works (with visible seams of epoxy resin) and that they bring objects from the external reality into the art world. These sculptures behave very differently from a painting with a central perspective or viewpoint, which requires the spectator to visually step into the artwork's interior space; the result is an introverted activity. By contrast, Barrão's sculptures do not present a favorite point of view and it is in fact quite difficult to grasp their exact contour, as we just mentioned. Also, these sculptures are not introverted; they expel their vibrations and vectors outwards into the gallery space and towards the spectator (as described by Brian O'Doherty in his analysis of a white cube/gallery space and the effects of displaying collage and assemblage⁷). Barrão's sculptures palpitate. Quite large in scale and very extroverted, they actually invade the senses of the viewer, who is then left to figure out a vantage point, how close to get when approaching the work, and whether to walk around, or even sometimes underneath, the sculpture. In addition to all the physical movement, the spectator is also encouraged to get up close for visual scrutiny, and then to focus on the details and the extremities, since Barrão makes the sculpture's edges and endings keep on giving, like a corky version of a fractal. By means of all these undertakings, the artist provides an experience that takes time to accomplish. The active spectator is not able to understand the busy sculptures in just an instant; the artworks request concentration that implies duration, they take time.

Time is indeed an important component of these sculptures; time not only to walk around them, but also to carefully appreciate their optical and tactile qualities. As we contemplate the work, we want to grasp the whole sculpture, but we are distracted by focusing on the different fragments. And as the gaze focuses on the fragments, we then need time to understand how they relate to one another, what they evoke in us, the viewer, and how they work in a suggestive manner by unveiling our own memories. We continue to perceive how these sculptures irradiate their feel for life and are capable of expressing powerful fantasies. All this makes us to want to travel back into our memories, to recall fantasy worlds, and then to move forward to the present. We take time to identify and acknowledge our own perceptions of the works, and how we *feel* them.

Barrão's work may be a good example of art that attempts to integrate everyday life, like the work of the early avant-garde artists of the twentieth century (Dadaists, Russian Constructivists, and French Surrealists). Their art practices were anti-aesthetic (Duchamp championed the total absence of good or bad taste),⁸ and as argued by Peter Bürger,⁹ they replaced originality with technical reproduction, destroyed the contemplative mode of the reception of the work, and replaced it with actions of communication and "aspirations toward simultaneous collective perception," and even participation. Similarly, we recognize that Barrão did not produce the ceramics, they are technically reproduced, and we are very tempted to engage in comment while working our way around the pieces, thus engaging in a collective reception and actively participating in the experience. They seem familiar enough to have a place in our quotidian.

While taking time to appreciate the sculptures, one of the first issues that springs to mind is the particularity of each

escrito, eles seriam considerados citações. Citamos uma frase quando não queremos usar o texto inteiro, mas conseguimos reconhecer o fragmento e imaginar o resto. Entendemos uma citação como uma espécie de unidade independente. Também usamos citações quando queremos transmitir autoridade. Usar uma frase alheia sugere, primeiramente, que somos muito instruídos, pois sabemos como empregá-la, e, em segundo lugar, que controlamos a "linguagem da dominação". Dominação porque tendemos a não questionar as citações, nós as percebemos como verdade: nos submetemos a elas. Em geral, somente os mortos ou pessoas importantes, "os especialistas", são citados. As citações nos dominam; elas nos são impostas e não temos um interlocutor a quem possamos replicar; essa foi a postura sobre citações adotada pelo artista conceitual Marcel Broodthaers, famoso pelas esculturas que ostentavam detritos acumulados, como cascas de mariscos e de ovos.

Obcecado por citações, Broodthaers iniciou sua carreira artística em 1964 e, em 1968, aprimorou suas habilidades questionando a autoridade implacável das citações e também de instituições como os museus de arte. Acreditava que os museus isolavam os objetos da mesma forma que as frases citadas são isoladas de seu contexto original. Em suas obras de arte, Broodthaers costumava inserir a palavra museu em letras maiúsculas (para transmitir autoridade) e entre aspas: "MUSEU". Sua própria teoria sobre o uso de citações origina-se de uma análise que fez da seguinte frase:

"A RAZÃO DO MAIS FORTE É SEMPRE A MELHOR."¹⁰

Broodthaers indagava se a frase, que define a razão, estava correta. Ser o mais forte, lembremos, não significa ser o mais verdadeiro. Ele também considerava que uma citação é um tipo de *mutação* e, portanto, *deveria* ser questionada; e que uma citação também implica uma distância da pessoa que fez a afirmação originalmente, e que é nessa distância, nesse limbo, que podemos inserir nossos questionamentos. Por exemplo, sempre podemos perguntar: "quem disse isso?" e "em que contexto?". Broodthaers argumentava que os símbolos gráficos das citações, as aspas, na verdade interrompem uma afirmação. As aspas omitem a função anterior do fragmento que agora é usado para um fim diferente e ganha autoridade.

ceramic fragment. If we were to compare these fragments with pieces taken from, let's say, a written document, we would assume them to be quotations. We quote when we do not want to use the entirety of a text, but we can recognize the fragment and imagine the rest. We understand a quotation as some sort of unit on its own. We also quote when we want to convey authority. Using a quotation implies, first, that we are highly educated because we know how to use it, and second, that we control the "language of domination." Domination because we tend to not question quotations, we perceive them as the truth: we submit to them. Generally only people that are dead or important, "the experts," are quoted. Quotations dominate us; they are imposed on us, and we do not have an interlocutor to whom we can object; this was the stance on quotes taken by conceptual artist Marcel Broodthaers, who was renowned for sculptures that featured accumulated debris such as mussel and egg shells.

Obsessed with quotes, Broodthaers initiated his artistic career in 1964 and by 1968 honed his artistic skills by questioning the implacable authority of quotations and also institutions such as museums of art. He felt museums isolated objects the way quotes are isolated from their previous context. In his artworks, Broodthaers would constantly insert the word museum in caps (thus conveying authority) and inside quote marks: "MUSEUM." His own theory for using quotes comes from an analysis he made of this next one:

"THE REASON OF THE STRONGEST IS ALWAYS THE BEST."¹⁰

Broodthaers asked himself if this quote, which defines reason, is correct. To be the strongest, let's remember, does not mean the most truthful. He also considered that a quotation is some sort of *mutilation* and hence *should* be questioned; and that a quote also implies

a distance from the person who initially made the statement and it is in this distance, in this limbo space, that we can insert our questions. For example, we can always ask "Who said so?" and "In what context?" Broodthaers argued that the quote's graphic symbols "" actually cut a statement. The "" leave out the previous function of the fragment that is now used for a different purpose and gains authority. The new fragment, thus isolated from its previous function, has a new structure created and contained by "", by its new limits and borders. These borders, the "", were explored by Broodthaers as he intended to uncover what existed in the space that both separated and connected different fragments.

How do Barrão's ceramic fragments, his "quotes," function? Are they part of the language of domination or are they there for us to question, *a la* Broodthaers? Should we look at the quote/fragment and at its borders as well? Indeed, we could state that with a highly educated eye, Barrão carefully selects the wholesome ceramic he will use. Yes, there is some authority there; he knows how to use his quotes, and the fragments gain authority once they become part of his high-art sculptures. However, these sculptures made of "quotes" certainly do not seem to be so elevated and remote that the lay person cannot relate to them. Barrão does not quote from the renowned authorities (he does not use Limoges porcelains or Ming Dynasty ceramics), he quotes from the collective and the commonplace. The quotes/fragments also do not seem to dominate us because we can witness that, clustered together as he presents them, they do not dominate each other. In fact, they play off each other. Not one head of a rooster is more important than the head of an elephant, not one Dutch-looking white-and-blue vase is more important than a generic white teapot. All the quotes/fragments have the same relevance and presence.

Barrão's quotes are not based on the reason of the strongest, but they are indeed truthful. His *mutilations*, as we

O novo fragmento, assim isolado de sua antiga função, ganha uma nova estrutura criada e contida por "", por seus novos limites e fronteiras. Essas divisões, as aspas, foram investigadas por Broodthaers, que tentava descobrir o que existia no espaço que tanto separava como conectava diferentes fragmentos.

Como funcionam os fragmentos de cerâmica de Barrão, suas "citações"? Fazem parte da linguagem da dominação ou existem para serem questionados, à moda de Broodthaers? Devemos observar a citação/fragmento e também seus limites? De fato, poderíamos afirmar que, com um olhar muito instruído, Barrão seleciona cuidadosamente a peça de cerâmica autêntica que utilizará. Sim, há alguma autoridade nisso; ele sabe como empregar suas citações e os fragmentos ganham autoridade uma vez que passam a integrar suas esculturas artísticas. Entretanto, essas esculturas formadas por "citações" certamente não parecem tão imponentes e ativas que o leigo não possa se identificar. Barrão não cita autoridades renomadas (não usa porcelanas Limoges ou louças da Dinastia Ming), ele cita trechos do coletivo e do corriqueiro. Os trechos/fragmentos tampouco parecem nos dominar, pois podemos testemunhar que, agrupados como Barrão os apresenta, não dominam uns aos outros. Na verdade, eles interagem. Nenhuma cabeça de galo é mais importante que a cabeça de um elefante, nenhum vaso branco e azul com jeito de dinamarquês é mais importante que um bule de chá branco e genérico. Todas as citações/fragmentos têm a mesma relevância e presença.

As citações de Barrão não se fundamentam na razão do mais forte, mas são de fato verdadeiras. Suas *mutilações*, como mencionamos, são resultado de sua própria inspiração e processo criativo depois da manipulação do material, do uso de humor e de alguma improvisação. No seu caso, as perguntas "quem disse isso?" e "em que contexto?" podem ser respondidas com "nós, o povo" e no contexto de "nossa própria cultura popular, o corriqueiro". Enquanto os fragmentos de Barrão deixam de lado suas funções anteriores e ganham autoridade, seus limites evidentes – as costuras – são igualmente presentes e envolventes. Com elas, assim como Broodthaers faz com suas aspas, Barrão explora uma estrutura que permite tanto separação como conexão.

As costuras tão evidentes que unem os fragmentos de Barrão sinalizam a transparência do meio. O modo como ele nos deixa ver como cada peça se articula com a outra enquanto reconhecemos a individualidade dos diferentes fragmentos faz lembrar

have mentioned, are the result of his own inspiration and creative process after the manipulation of the material, the use of humor, and some improvisation. In his case, the questions "Who said so?" and "In what context?" can be answered with "We the people" and in the context of "Our own popular culture, the commonplace." While Barrão's fragments do set aside their previous functions and gain authority, their evident borders—the seams—are just as present and engaging. With them, just as Broodthaers does with his "" marks, Barrão explores a structure that allows both separation and connection.

The very evident seams that link Barrão's fragments signal a transparency of the media. The manner in which we are allowed to see how each piece articulates with the other, while also recognizing the individuality of the different fragments, brings to mind a non-totalitarian and more democratic organizational structure. Without losing their unique identities, disparate entities

can indeed come together in a whole that maintains the specificities of each. It is perhaps this structure that allows for contradictions to co-exist rather than the content of the fragments on their own, the most relevant aspect of the work. Following those seam lines as they curve tightly, intersect, envelop, keep flowing, bifurcate, and perhaps even penetrate the piece echoes the path of life. The seams ontologically make the structure flexible yet strong and self-sustainable, collective while maintaining individualities, connected yet separated. Barrão can add and subtract portions of the sculpture because the system is organic and allows for revisitation and adaptability. The liminal space of the articulation/seam, as incredibly intricate as it is, allows for a dynamic composition and recomposition. Here, the fragments are simultaneously introduced and then hidden (underneath the surface) in such a way that the sculpture becomes almost an animate magma-like organism.

uma estrutura organizacional não totalitária e mais democrática. Sem perder sua identidade única, entidades distintas podem se unir verdadeiramente num todo que mantém suas especificidades individuais. Talvez essa estrutura que permite a coexistência de contradições em lugar da essência de cada fragmento seja o aspecto mais relevante de sua obra. Acompanhar essas costuras conforme se movimentam em curvas apertadas, se intersectam, envolvem, continuam fluindo, se bifurcam e até, quem sabe, penetram a peça ecoa o caminho da vida. As costuras tornam a estrutura ontologicamente flexível, porém forte e autossustentável, coletiva, mas mantendo individualidades, conectada, porém separada. Barrão consegue adicionar e subtrair pedaços da escultura porque o sistema é orgânico e permite revisitação e adaptabilidade. O espaço liminar da articulação/costura, tão incrivelmente intrincado, permite uma dinâmica composição e recomposição. Os fragmentos são introduzidos simultaneamente e, em seguida, ocultados (sob a superfície) de tal forma que a escultura se torna quase um organismo vivo, feito magma. Com potencial para se transformarem constantemente, estas esculturas sugerem o renascimento contínuo de novas entidades.

As esculturas de Barrão subvertem a função ou conceito do objeto original e revelam relacionamentos imprevisíveis, desde semelhanças inesperadas até contradições inconvenientes. A justaposição livre das diferentes cerâmicas originais estabelece novos conjuntos de relacionamentos entre as partes, apresentando uma nova configuração dotada de infinitas possibilidades. Cada elemento da escultura é libertado de sua antiga função e se une às outras partes para formar uma nova identidade, que escapa da transformação imediata em mercadoria. Com suas esculturas, Barrão se apropria de objetos domésticos da vida cotidiana antes usados indiscriminadamente e os coloca novamente em circulação, com grande equilíbrio entre presença e mistério, uma combinação de potencial ilimitado. Ele nos apresenta diferentes impressões e perspectivas sobre a cultura materialista, utilizando uma abordagem que não se adapta à forma como aprendemos a ver nosso mundo já altamente organizado e mercantilizado. Barrão, em última instância, recorre a uma estratégia que incorpora contradições numa estrutura flexível, uma estrutura que incentiva a constante transformação de fora para dentro e de dentro para fora.



**COM QUE
ROUPA EU VOU?**

[WHAT CLOTHES AM I
GOING TO WEAR?],
2007, louça e resina
epóxi [POTTERY
AND EPOXY RESIN]
19 x 37,5 x 19 cm

With the potential for constant transformation, these sculptures imply the continuous rebirth of new entities.

Barrão's sculptures subvert the original function or idea of the original object in order to reveal unpredictable relationships, ranging from unexpected similarities to unseemly contradictions. The free-spirited juxtaposition of the different ceramic sources establishes new sets of relationships between the parts, presenting a new landscape with infinite possibilities. Every element in the sculpture is freed from its previous function and comes together with the other parts to form a new identity, one that escapes immediate commodification.

With his sculptures, Barrão appropriates everyday domestic objects that were used indiscriminately and inserts them back into circulation with an ample balance of presence and mystery, a combination of limitless potential. He presents us with different takes and perspectives on material culture, utilizing an approach that does not conform to the way in which we have learned to see our already highly organized and commodified world. Ultimately, Barrão resorts to a strategy that incorporates contradictions into a flexible structure, one that encourages constant transformation from the outside in and from the inside out.

- 1 PEARCE, Susan. *Museums, Objects and Collections*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1993. p. 92.
- 2 Idem, p. 96.
- 3 Idem, p. 97.
- 4 ROSS, Alex. *The Rest Is Noise*. Listening to the Twentieth Century. Nova York: Picador, 2007. p. 520.
- 5 Idem, p. 520.
- 6 FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Nova York: Thames & Hudson, 2004. p. 106
- 7 O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. São Francisco: University of California Press, 1999.
- 8 FOSTER et al., op. cit., p. 129.
- 9 Idem, p. 25; e BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 (publicado originalmente na Alemanha em 1974).
- 10 Marcel Broodthaers, *Cinéma*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997. p. 60.

NÓS SOMOS ASSIM

[WE ARE LIKE THIS],
2013, louça e resina
epóxi [POTTERY
AND EPOXY RESIN]
111 x 65 x 75 cm



O VERDADEIRO LUGAR DAS COISAS: SUA NATUREZA INTERIOR, EXTERIORIZADA

JORGE EMANUEL
ESPINHO é crítico
e curador [ART
CRITIC AND CURATOR]

Este texto foi
elaborado
em ocasião
da exposição
Arrumação.
[THIS TEXT WAS
PRODUCED ON THE
OCCASION OF THE
EXHIBITION ARRUMAÇÃO]
Galeria Laura Marsiaj,
2013.

BICHO DE SORTE
[LUCKY ANIMAL], 2006
plástico, madeira
e durepoxi [PLASTIC,
WOOD, AND DUREPOXI]
28.5 x 19 x 38 cm

Seria interessante conseguirmos *descobrir e inventar* a verdadeira *natureza animada* dos objetos: a *essência viva* mais funda que os habita, lá bem escondida e disfarçada por trás da firme máscara de imobilismo e de aparente não ação, não vida. (Pre)Sentir a história que povoam, e que os seguirá, congelados que estão e ficam, num momento rígido de emoção e de aventura. Mas estamos bem distantes da *invenção/consciência* libertadora e fantasiosa das *infâncias*, e só *sentimos* amarrados na relação estreita e *objetivada* com o que criamos e nos rodeia. Assim – condicionados na rigidez egocêntrica do *ser adulto* –, parece ginástica impossível o *alargar*, através desse *animismo mágico*, uma *interação mais criadora* com o que nos envolve. (Alargando-nos logo então, também, nesse criar imagina-







WHERE THINGS REALLY *BELONG*: THEIR INNER NATURE, ON SHOW

JORGE EMANUEL ESPINHO

It would be interesting if we could *find out* how to invent the true *animate nature* of objects: the deepest *vital essence* that inhabits them, hidden deep down and disguised behind the stiff mask of stillness and apparent non-action, non-life. To (fore) tell the history they inhabit and that will follow them, frozen as they are and become, in a moment rigid with excitement and adventure. But we are a far cry from the liberating, imaginative *inventiveness/awareness of childhoods*, and we only *feel* fettered in our narrow, *objectivized* relationship with what we create and what is around us. And so — conditioned by the egocentric rigidity of the grown-up — it seems quite beyond our reach to *expand*, through this *magical animism*, our creative interaction with what surrounds us. (Expanding ourselves and therefore also, in this imagined creation: deepening ourselves, projecting ourselves; reinventing and *arousing* everything, experiencing.)

Maybe this is the resplendent honor that is shared with us and encouraged in us, in the literally and profoundly *fantastic* work of Barrão. Here, we are awestruck by this magical world hidden subtly *inside things*; and which unfurls and reveals itself, expresses itself and interrelates in a lively *rowdy reunion* of gestures and movements: in fleeting yet crucial moments, frozen in time; in an open, communicative freedom; in strong communion and bonds. Here, the *protagonists* — whether they represent functional objects or animals — finally reveal their essence and strength, in liberated and stimulated *interaction and fantasy*.

To the *kitsch* origin/nature and mass production of the objects — brave and distinct symbols representing mass culture — the artist applies a more *intuitive* than *decided* approach, more of a *search* than an *encounter*, more improvised *liberation* than

studied *reconfiguration*. In the bid for life they emerge from, he picks them out and takes them in; in the studio he first removes their formats and any limitations, then he recognizes and draws out their expression and expansion, their reunion with their *kin* and progress. And so it goes on, based on this ambitious relationship, building ironic works where — casting aside their manufactured, series, sterile reproduction — the *objects* now take on a unique, singular nature/*manifestation*. Which they could never aspire to or achieve on their own.

But here the line between the hint of irony and the critical weight of the work is quite clear. Because it also wholeheartedly incorporates a serious reaction to the manufactured order of things: to the regimentation of beauty and the absence of individual criteria; to the predefinition *by others* of the contours of our own emotions, life, and assertiveness. These pieces, of a straightforwardly decorative and functional origin, are transformed in the artist's hands into the result/object of their own *mutation and transcendence*.

(This is done above all by freely and intuitively exploring other *potential directions* and *urges* inhabiting their ceramic interiors: *underground, hidden, vibrant, infinite*.)

Thus, these *noble* solutions for an aged ornamental world — already enriched by an animistic and psychological, syncretic and resolved inclination, but now truly *alive* and vivid; reborn in the significant impulse of a creative *whim* and reconstructed in a wonderful dreamlike cohabitation, experiencing and incorporating their true nature — these *manifested things* cry out about the *dumb reduction* we make of all things, even ourselves, and also, of course, a whole world of plenitude and diversity.

Colluding together prolifically in a mystical patchwork, in these works a

P 80-81
ANIMAL CAGE,
2013, louça e resina
epóxi [POTTERY
AND EPOXY RESIN]
15 x 25 x 10 cm

P 82-83
RASTRO [TRACE],
2013, louça e resina
epóxi [POTTERY AND
EPOXY RESIN]
54 x 114 x 35 cm

ANIMAL ÁRVORE
[ANIMAL TREE], 2010
louça e resina
epóxi [POTTERY
AND EPOXY RESIN]
86 x 71 x 42 cm



transcendent decision and cause takes place: the *embodied manifestation* of the spirit, in glazed clay, which inhabits all the animals and everything, and all things. What the artist does here is to choose – to shape, reproduce, share – the fabulous *vital energy* that slumbers in latent, wild expectation in *everything* and in *everyone*. And of course, this *singular expression* laughs long and loud at the sharp separation we constantly impose on things, on ourselves, on a whole extraordinary planet.

What is imagined here is a truly phenomenal adventure: to bring together in one huge space/time all the artist's living sculptures, and then to delve into this gigantic galaxy colored with countless beings that leap and interact, merge and divide, reproduce and pacify, in an

anarchic, fantastical freedom that never and always (re)invents and recreates itself. Always starting *anew* in everything, and in everything always coming together *anew*.

A lot is always left unsaid in such a short text as this, but we stress: These works of *ours* are born baked in the heat of a fire with no format or falsehood; and they do well to *teach* us: that behind the *smoke screen* that is the *set*, *predefined shape*, there lies, expectant and latent, every *infinite possibility*! A game to take seriously, as aptly shown by the final effect of this *living alchemy* that is exemplified, underlined, demonstrated to us here. So, let us learn.



BICHINHOS DO MATO

[LITTLE ANIMALS FROM THE FOREST], 2007
louça e resina epóxi [POTTERY AND EPOXY RESIN]
45 x 46 x 28 cm

do: aprofundando-nos, projetando-nos, tudo reinventando e *fazendo viver*, vivenciando.)

Será este o luminoso privilégio que nos é partilhado e encorajado, na obra literal e profundamente *fantástica* de Barrão. Aqui, testemunhamos deslumbrados esse mundo mágico que se esconde sutil *dentro das coisas*; e que assim se espalha e se manifesta, se exprime e se relaciona, numa animada *reunião ruidosa* de gestos e movimentos: em momentos fugazes, mas cruciais, parados num tempo; numa soltura comunicativa e aberta; em forte união e relação. Aqui, os *protagonistas* – quer representem objetos funcionais ou animais decorativos – revelam finalmente a sua essência e força, em libertada e estimulada *interação e fantasia*.

À origem/natureza *kitsch* e de produção massificada dos objetos – distintos e orgulhosos símbolos representativos da cultura de massa –, o artista aplica uma abordagem mais *intuitiva que decidida*, mais de *procura* que de *encontro*, mais de improvisada *libertação* que de estudada *reconfiguração*. Na busca disponível pela vida em que lhe vão surgindo, ele os identifica e acolhe; no ateliê lhes retira formatação e algum limite primeiro, depois lhes reconhece e encoraja expressão e expansão, reunião com *semelhantes* e avanço. E assim vai, a partir desse ambicioso relacionamento, construindo uma irônica obra, em que – saído da reprodução fabril, seriada e estéril – o *objeto* vem assumir agora um caráter/*manifestação* único e próprio. E que, certamente, jamais poderia ambicionar ou conseguir sozinho.

Mas aqui a fronteira entre a leve ironia e a *carga crítica* da obra está bem clara. Pois esta também incorpora, e fortemente, uma séria reação à ordem fabricada das coisas: à formatação da beleza e ausência de critérios próprios; à predefinição – *por outrem* – das curvas da nossa própria emoção, vida e ousadia. Estas peças, de origem decorativa e funcional linear, transformam-se, às mãos do artista, no resultado/objeto da sua própria *mutação e transcendência*.

(Isto é feito, sobretudo, através da exploração livre e intuitiva de outras *direções e vontades possíveis*, que habitam o seu interior cerâmico: *subterrâneas, escondidas, vibrantes, infinitas*.)

Assim, saídas *altivas* de um envelhecido mundo decorativo – e já enriquecidas com um pendor animista e psicológico, sincrético e resolvido, mas agora realmente *em vida*



GUARDIÃO 173

[GUARDIAN 173],
2012, louça e
resina epóxi
[POTTERY AND
EPOXY RESIN]
39 x 16,5 x 10 cm

e vividas; renascidas no capricho significativo de um *acaso criativo* e reconstruídas numa coabitação onírica e maravilhosa, vivenciando e incorporando a sua verdadeira natureza –, estas *coisas manifestadas* gritam ruidosas da *redução tonta* que fazemos de todos os objetos, mesmo de nós, e também, claro, de todo um mundo diverso, colorido e pleno.

Em complô retalhado e místico com outras de enriquecedora natureza, nestas obras acontece uma transcendente decisão e causa: a *manifestação corporificada* do espírito, em barro envernizado, que habita os animais todos e tudo, e todas as coisas. O que o artista aqui faz é escolher – dar forma, reproduzir, partilhar – a fabulosa *energia viva* que reside, em expectativa morna e mirabolante, cálida e adormecida, no *tudo* e em *todos*. E, claro, este *manifestar uno* se ri, grave, alto e ruidoso, da separação ácida e constante que impomos às coisas, a nós mesmos, a um inteiro e descomunal planeta.

Imagina-se aqui uma verdadeiramente fenomenal aventura: reunir num só enorme espaço/tempo todas as esculturas vivas do artista, e logo mergulhar a descobrir essa imensa galáxia colorida de mil seres que se lançam e conversam, se fundem e se separam, se reproduzem e se acalmam, numa liberdade anárquica e fantástica que jamais e sempre se reinventa e se recria. Partindo de *novo* sempre em tudo, e em tudo sempre de *novo* se reunindo.

Muito fica sempre por dizer num texto assim tão curto, mas sublinhamos: estas *nossas obras* nascem cozidas no calor de um fogo sem formatação ou mentira; e bem nos *ensinam* que, por detrás da *cortina de fumo* que é a *forma rígida predefinida*, habita expectante e adormecida toda a *possibilidade infinita*! Uma brincadeira a ser levada a sério, como bem mostra o efeito final desta *alquimia em vida* que nos é aqui exemplificada, sublinhada, demonstrada. Assim, aprendamos!



BARRÃO

INSTALAÇÃO I
OBJETO 1

BARRÃO

Homens
Cariocas

29 AGO 1989

BARRÃO

INSTALAÇÃO I

BARRÃO

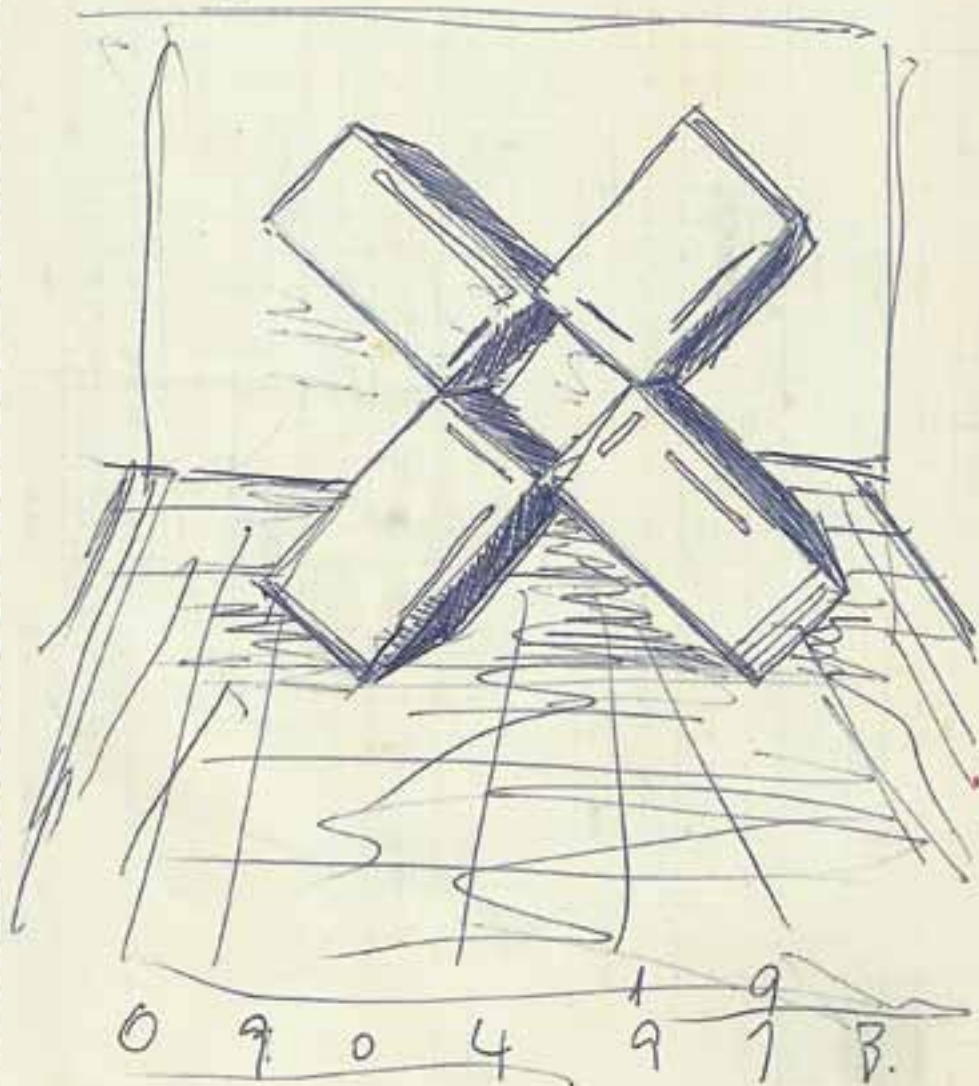
A instalação: Sala com
10 "Objetos Carioca"
em movimento e
5 homens Cariocas andan-
do, conversando etc.



29 AGO 1989

CEV

Gelasei nan



TERRA

COLUNA DE PNEUS

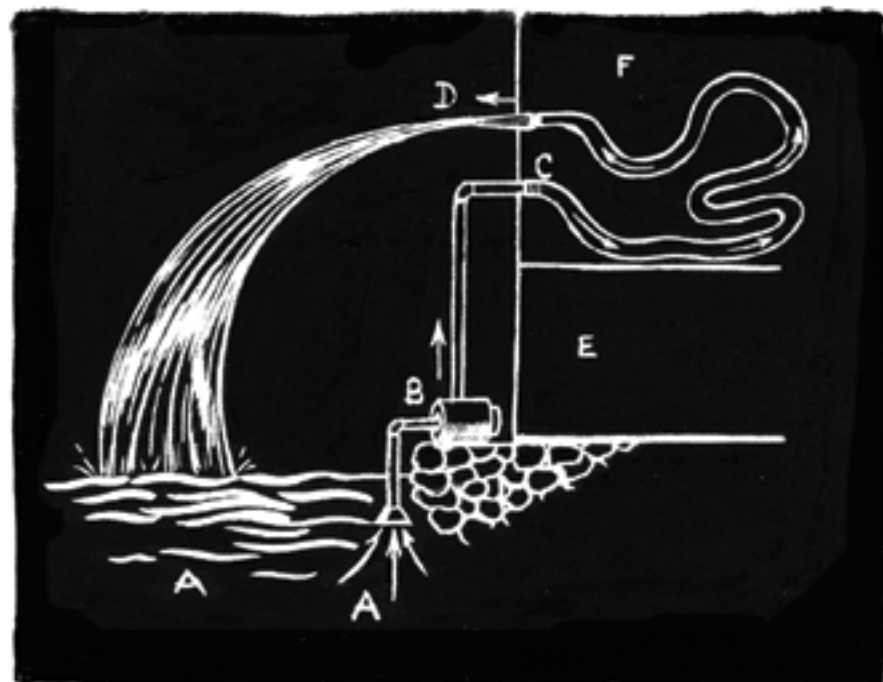


COISA DE PNEU



TVS LIGADAS DENTRO DAS CAIXAS DE PAPELÃO

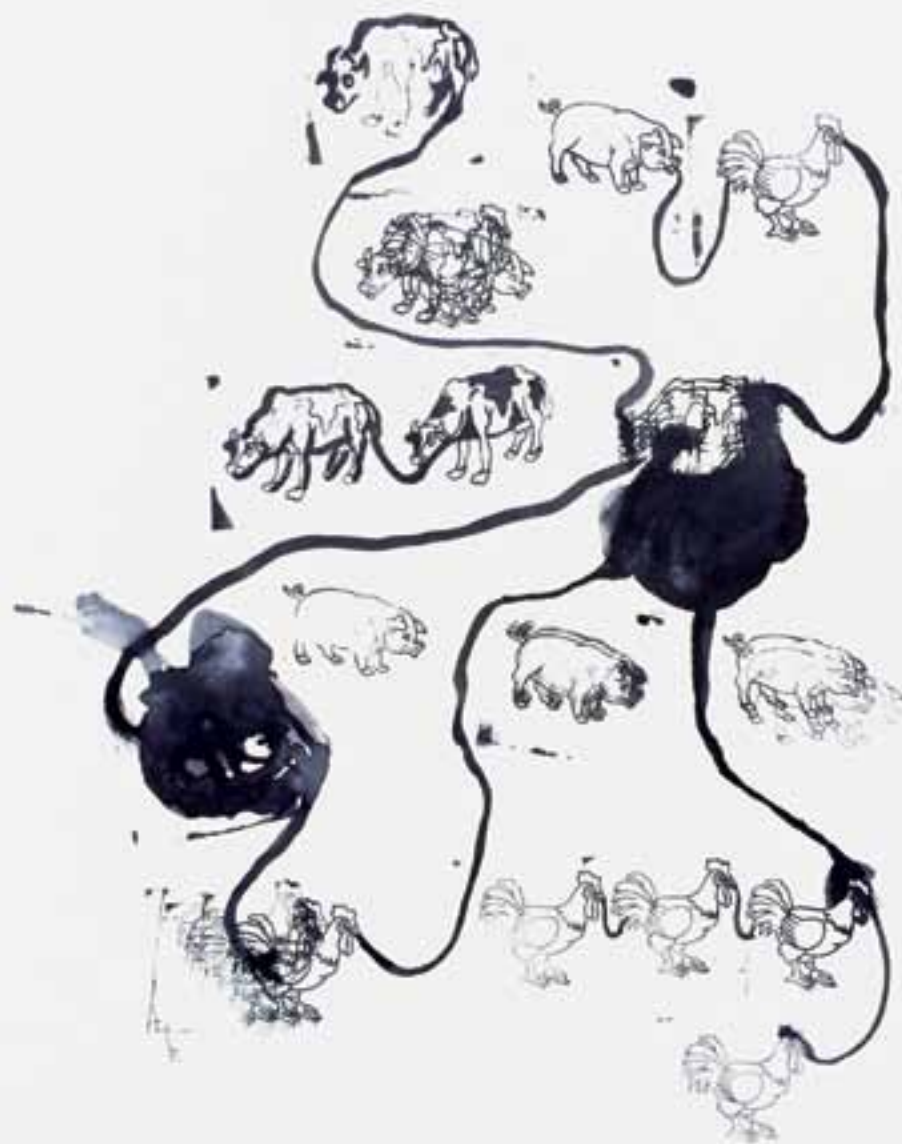
2 CAMINHÕES CARREGADOS
DE CAIXOTES DE FEIRA
ESTACIONADOS DE COSTAS
UM PARA O OUTRO.
OS CAIXOTES FORMAM
UMA GRANDE MONTANHA
UNINDO OS CAMINHÕES



A VOLTA DO MAR • MAM DA BAHIA • 1996

- A. MAR
- B. BOMBA DE ÁGUA
- C. MANGUEIRA TRANSPARENTE
- D. ÁGUA VOLTANDO PARA O MAR
- E. MUSEU
- F. SALA DE EXPOSIÇÃO

2 AQUÁRIOS EMPILHADOS
 O DE CIMA CHEIO DE ÁGUA
 1 BOMBA DE AR
 MANGUEIRA PLÁSTICA
 BOLHA DE AR









ENTREVISTA

Rio de Janeiro, 06/10/2014.

PARTICIPANTES Barrão, Luiza Mello, Luiz Zerbini, Tunga, Sandra Kogut e Sergio Mekler.

TUNGA Falávamos sobre o avesso. Você falou do momento de fechar o trabalho, que às vezes você coloca uma luzinha para ver, uma tentativa de ver através do "raio x". Fale mais desse momento quando a forma se fecha, ou do momento em que ela deve ficar aberta para você ver dentro. Como é isso? Pois na hora que o trabalho se fecha, não se vê mais o que está dentro, vira um segredo seu. Como é isso para você?

BARRÃO No interior da escultura tem uma estrutura de metal que ajuda na sustentação dela e várias sobras das peças de louça que acabam ficando para dentro. A estrutura, na verdade, é superfuncional, ela se forma de maneira acidental durante a construção da peça, pela necessidade de escorar uma louça na outra. Isso acontece meio por acaso, com outra função que não a estética. Comecei a reparar que a estrutura interna era bem legal, mesmo sendo feita casualmente, quando estava chegando ao final do trabalho e boa parte já estava completa. É como se fosse a alma do traba-

lho. Uma vez eu levei algumas esculturas para serem radiografadas. Fiquei curioso pelo que tinha sido construído lá dentro.

TUNGA Aí está o momento de fechamento. O momento em que esta alma se esconde. Eu acho curioso depois você querer conhecer de novo.

BARRÃO O que estou tentando é justamente fazer com que isso apareça, trazer para fora do trabalho.

LUIZ ZERBINI Relacionando com a pintura, parece um pouco aquele momento em que você para o que está fazendo e limpa o pincel, que é uma coisa que se faz sem pensar, mas depois você nota que aquele negócio tem alguma coisa. Outra coisa que tem a ver com isso é que, quando a escultura fecha, ela fica completamente diferente de como era o interior, mas pelo jeito que ela é construída você tem que considerar o acaso. Hoje em dia menos, porque você trabalha com uma máquina que consegue cortar melhor a louça. Mas antigamente, quando você usava o martelinho, não tinha tanto

Interior de louça
(INTERIOR OF POTTERY)

INTERVIEW

Rio de Janeiro 10.06.2014

Interviewers: Luiza Mello, Tunga,
Luiz Zerbini, Sergio Mekle e Sandra Kogut

TUNGA We were talking about the reverse side of things. You mentioned that when you close a work, you sometimes shine a light in to see, an attempt to see by "x-ray." Tell us more about what happens when a form is closed, or when it should remain open for you to see inside. How does that work? Because when a work is closed, you can't see what's inside it any more. It becomes your secret. How does that work for you?

BARRÃO Inside the sculpture there's a metal structure that helps support it and different leftovers of pottery pieces that end up on the inside. Actually, the structure is really functional: it grows haphazardly as the piece is built and one piece of pottery has to be placed against another. It's a process of chance that has a different function than aesthetics. It started to occur to me how interesting the internal structure was, even if it

wasn't planned, when I was reaching the end of the work and most of it was already done. It's like it's the soul of the work. Once, I took a few sculptures to be x-rayed. I was curious to find out what had been created inside there.

TUNGA And that's the moment of closure. The moment when the soul is hidden. It's odd that you might want to see it again.

BARRÃO What I'm trying to do is actually to make it appear, to bring it out of the work.

LUIZ ZERBINI Drawing a parallel with painting, it's a bit like that time when you stop what you're doing and clean your brush, which is something you do without thinking, but then you realize that there's something in it. Something else along the same lines is that when the sculpture is closed, it looks completely different than its appearance inside, but because of



X 02, 2005
arquivo digital
a partir de raio x
[DIGITAL FILE BASED
ON X-RAY]
60 x 70 cm

controle, havia bastante presença do acaso. Quando olhamos, não parece que tem acaso, parece que você pegou aqueles caquinhos todos, foi construindo e a coisa ficou definida. Mas o processo é cheio de acidentes, é uma coisa muito curiosa, não é?

BARRÃO Tem muito acidente. No início, eu usava só o martelo e agora o martelo virou uma solução.

LUIZ ZERBINI Como era quando você usava o martelo? Explica.

BARRÃO Quando comecei a fazer esses trabalhos de louça, eu usava o martelo como ferramenta para partir, quebrar as peças. Só que as paredes desses objetos têm espessuras diferentes, então às vezes ele quebra onde é mais frágil, mais fino. E aquilo ficou muito arriscado. Muitas das vezes eu demorava um tempo para achar uma peça legal e, quando ia bater com o martelo, ela acabava quebrando num lugar que eu não queria. Eu também me cortava muito, porque, como as peças são vitrificadas, os cacos iam ficando cortantes. Quando uso a máquina, com a lâmina apropriada para cortar, ela já dá uma certa lixada. Depois que comprei essa máquina, passei a desenhar onde eu quero cortar e ter mais precisão, mas, como são curvas e volumes, tem horas que a coisa não funciona. Eu planejo, faço um desenho, uma projeção, só que chega na hora e não encaixa, então viro de cabeça para baixo

e acaba ficando melhor – os acidentes e o acaso estão sempre presentes. Hoje, quando eu não sei mais o que fazer, depois que já tentei dez vezes alguma posição para encaixar a peça e não rola, eu pego o martelo e quebro, provooco um acidente! Geralmente dá certo! (risos)

LUIZA MELLO Mas você vai montando a parte de dentro, a estrutura de dentro? Como você projeta a peça?

BARRÃO Eu tenho uma ideia do que vou fazer, do tamanho, da proporção. Quando colo um caco no outro, uso umas peças de metal para ir reforçando a escultura. Essas varetas de metal vão sendo coladas a uma haste central. Parece um pouco com uma palafita, se eu acho que ali vai cair, então coloco mais uma escora, um ferro pra cá, outro pra lá, e vou estruturando, achando o equilíbrio. O que estou querendo fazer agora é tornar visível essa estrutura, colocar esta alma para o lado de fora da escultura, só que ainda não estou satisfeito com as minhas tentativas.

TUNGA Mas você parte de uma ideia, como é essa ideia? É a ideia de um objeto ou são os objetos que evocam uma forma ou o novo objeto que vai fazer? Como é esse primeiro movimento, como começa a aparecer?

BARRÃO Existem caminhos diferentes. Um dos caminhos é pensar em uma ideia e procurar os objetos relacionados ao as-

how it's built you have to take chance into account. Not so much today, because you work with a machine that cuts the pottery better. But before, when you used a hammer, you couldn't control it so well, and it was far more subject to chance. When we observe them, they don't look as if there's anything unplanned; it looks as if you took all those pieces of pottery and put them together and the thing took shape. But the process is full of chance. It's quite unusual, isn't it?

BARRÃO **There's a lot that can go wrong. I used to just use a hammer, but now the hammer's become a solution.**

LUIZ ZERBINI What was it like when you used a hammer? Can you explain?

BARRÃO **When I first made these pottery objects, I used a hammer to break and split up the figurines. But they have walls of different thicknesses, so sometimes they'll break where they're thinner and more fragile. And that was a real danger. I'd often take ages to find a lovely figurine, but when I hit it with the hammer it would break just where I didn't want it to. I kept cutting myself, too, because the pieces are glazed so the shards are sharp. When I use the machine fitted with the right blade, it makes the cuts smoother. After I bought this machine I started to draw where I wanted to cut to be more precise, but they're all curves and volumes so that doesn't always work. I plan, I do a drawing, a projection, but when the time comes it doesn't always fit, so I'll turn it upside-down and it ends up looking better. You can't get away from accident and chance. Today, when I've run out of ideas, when I've tried a piece in the same position ten times and it doesn't work, I grab the hammer and smash it. I cause an accident. And it normally works! (laughs)**

LUIZA MELLO But do you first prepare the inside bit, the inner structure? How do you plan each piece?

BARRÃO **I have an idea of what I want to do, the size and proportion. When I glue one piece of pottery onto another I use some metal parts to reinforce the structure – metal rods that I attach to a central rod. It looks a bit like the stilts of a house. If I think it's going to fall apart somewhere, I shore it up, one piece of metal here, one there, and I put it all together, finding its balance. What I want to do now is to make this structure visible, to put this soul on display outside the sculpture, but I'm not happy with my attempts so far.**

TUNGA But you start out with an idea. What's it like? Is it the idea of an object, or is it the objects that suggest a new form or object to make? How does the first stage work? How does it start to take shape?

BARRÃO **It happens in different ways. One of the ways is to think of an idea and look for objects related to it. To make a collection: colors, forms, and classes. Searching and building up a collection is the first stage of the process. It's already part of the work. It's odd: when does a work begin and when does it end? It could be the shelves in the studio full of stuff organized in a particular way – that could be the work...**

SERGIO MEKLER It seems to me that the way you organize the things inclines you in a particular direction. It's already how you see the thing.

BARRÃO **It's classification. And before that, it's looking.**

TUNGA We've been to Praça XV [a square in the center of Rio where a flea market is held every Saturday] and other places together. Don't you think your visual perception begins

sunto. Fazer uma coleção. Cores, formas e classes. Essa procura e a criação de um acervo são a primeira parte do processo. O trabalho já está acontecendo. É engraçado isso... Em que momento começa a obra e quando ela termina? Poderiam ser as estantes do ateliê que estão cheias de coisas organizadas de um jeito muito particular, aquilo poderia ser o trabalho...

SERGIO MEKLER A organização parece que já direciona para algum lugar, já é um jeito de você ver aquilo.

BARRÃO **É a classificação! E antes disso é a procura.**

TUNGA Nós frequentamos juntos a Praça XV e outros lugares. Será que o olhar já não começa mesmo antes disso, no caso, nesses passeios à procura dos objetos? Os objetos que acham você, de repente.

BARRÃO **Eu vou nessa total.**

LUIZ ZERBINI Eu já fiz a experiência de ir atrás do Barrão, só para tentar entender qual era o critério de escolha. É a coisa mais louca do mundo. Eu ia atrás olhando, então via um negócio e pensava: ele vai pegar esse com certeza! E ele passava reto e me dizia algo do tipo: não, hoje eu só estou comprando elefantes. Mas aí ele passava por vários elefantes e não comprava. O critério é mesmo um negócio absurdo.

SANDRA KOGUT Você às vezes vai com uma ideia de um negócio que quer achar?

BARRÃO **Às vezes eu vou com uma ideia de um objeto do qual estou à procura. Há dias em que eu compro de tudo o que acho pela frente e depois organizo no ateliê.**



Foto com cachorros
[PHOTO WITH DOGS]

even earlier, on these trips to find objects? For the objects to find you, perhaps.

BARRÃO Absolutely.

LUIZ ZERBINI I've already followed Barrão around just to try and understand what criteria are behind his choices. It's totally nuts. I'd go around after him, watching, and I'd see something and think, "He'll definitely pick that!" And he'd go straight past it and say something like, "No. Today I'm only buying elephants." But then he'd walk past different elephants and wouldn't buy them. The criteria are really very peculiar.

SANDRA KOGUT Do you sometimes go out with something you want to find in mind?

BARRÃO Sometimes I'll go out with the idea of something I'm looking for. There are days when I'll buy whatever I come across and afterwards I'll organize them in the studio.

SANDRA KOGUT You've got an enormous stock, then!
[laughs]

BARRÃO But then there's the choice of object. Luiz, who I've worked with for years, is familiar with this process. There was this one day when we were at the market and he said, "You're not going to buy that thing there, are you?" And I said, "No, not that one, I don't think." And he said, "I don't get it!" [laughs] But I don't get it either. It's that question you brought up about where a work begins, and whether the objects attract us. I really believe that. I think there's a ritual. There was a time when I went to the Praça XV flea market a lot, and when I didn't walk around it by my usual route, when I went around differently, I'd think to myself, "Hmm, I knew I shouldn't have come this way." [laughs] I wonder if it's superstition to think I'll only

find something because I've come a particular way. I think it works. It's a way of looking round the market: I've got its layout mapped out in my head. You have to be on full alert to find anything. But sometimes something will seek us out. Once, a while back, I went to buy some material from a scrap merchant in Leblon [district of Rio de Janeiro], opposite Miguel Couto Hospital. The guy was loading the truck with all sorts of scrap and I caught sight of an electric brush. Right there and then I thought, "That's a fabulous brush!" Right then, the guy dug his shovel under the brush and threw it right into the top of the truck. I was a bit shy. I hadn't come forward and asked for him to wait. Then I thought to myself, "I've lost that electric brush." Then suddenly another man that was on top of the container of the truck picked up the brush and said, "Hey, what's that doing here?" and threw it out of the truck.

SERGIO MEKLER He gave it back to you!
[laughs]

BARRÃO Yes, he gave it back to me. I've still got that brush! That sort of thing happens a lot. The other day I went by my father's house and found a telephone extension in a closet – a rolled-up flex that no-one uses any more. I took it home and threw it away. A couple of days later, when I was getting home, there was a garbage truck in front of my building, loading up the garbage. They threw in the plastic sack and the flex fell out of the truck onto the sidewalk and they didn't see. Off they went and left it behind. And I thought to myself, "That's incredible!" [laughs] So sometimes things just turn up and come back.

SANDRA KOGUT That's got me thinking, because I wasn't familiar with a chunk of your work, and listening to what you're saying makes me see how strong a continuity there is with the work you used to do years ago, which was



PASTORES
[SHEPHERDS],
2009, louça e
resina epóxi
[POTTERY AND
EPOXY RESIN]
97 x 90 x 76 cm

what I was more familiar with. You going to a scrap merchant on the lookout for objects, just like you're talking about the pottery figurines and everyone thinking you would want those objects. Everyone had an old electrical appliance they didn't want any more and they'd say, "I'll give it to Barrão!" And the issue of chance you were talking about earlier: when you did those works using television sets, they also used sound, and it was just whatever sound came out at the time, a program schedule you had no control over. My question may be a bit obvious for everyone else, but how did the idea of working with pottery come about? How did you make that transition? When did it begin and how?

BARRÃO That story about the electric brush is from back then. In fact, I had been working with home appliances, linking one thing to another, and they would often break down. It was hard work.

LUIZ ZERBINI So you thought, "I'll work with pottery. It breaks less!" [laughs]

BARRÃO Once, I had this idea of doing a work made from pottery pieces, pottery souvenirs broken into pieces and glued together again. It was only much later that I actually did it. I felt there was great potential in working with this material, because actually the working process is the same, except that rather than electrical appliances, they're pottery pieces. The chance of working with forms, putting one figure together with another, transforming these volumes by putting one inside another, really excited me. I found it was easier, more natural, less hard work to do it using this material.

LUIZ ZERBINI And the objects, do they have a meaning? Is each object you choose something of itself?

SANDRA KOGUT And what about their past lives?

TUNGA You used the term "pottery souvenir," which would be a pottery memento. Each piece, each figurine, has a story, like the other objects had, too. How do you relate



SONO SONY
[SONY SLEEP], 2002
plástico e barro
pintado [PLASTIC
AND PAINTED CLAY]
12.5 x 13.5 x 15 cm

SANDRA KOGUT Tem um esto-
que enorme, então! (risos)

BARRÃO Agora, tem a escolha do objeto. O Luiz, com quem eu trabalho há anos, acompanha esse processo. E teve esse dia em que estávamos na praça e ele falou: você não vai comprar esse negócio aí? E eu disse: não, esse aí acho que não. E ele falou: eu não consigo entender! (risos) Mas eu também não consigo entender. Essa é uma questão que está presente agora, sobre onde começa o trabalho, e se os objetos nos procuram. Eu acredito muito nisso, acredito em um ritual. Tinha uma época em que eu ia muito à feira da praça XV, e quando eu não fazia o trajeto de sempre, entrava por outro caminho e pensava: hum, sabia que não deveria ter vindo por aqui! (risos) Será que é superstição, que eu só vou achar porque entrei por esse tal lugar? Eu acho que isso funciona. É uma maneira de olhar a feira, o mapeamento dela já está um pouco organizado na minha cabeça. Tem que estar muito atento para achar as coisas. Mas os objetos às vezes vêm ao nosso encontro. Uma vez fui comprar material em um ferro-velho, há um tempão atrás, um ferro-velho que tinha no Leblon, em frente ao Hospital Miguel Couto. O cara estava carregando o caminhão com um monte de sucata e eu vi uma escova elétrica. Na hora, pensei: essa escova é legal pra caramba! Naquele momento, o cara enfiou a pá na escova elétrica e

jogou para cima do caminhão. Eu fiquei meio tímido, não tive a atitude de pedir para ele esperar. Aí pensei: perdi a escova elétrica! Daí a pouco, o outro homem que estava em cima da caçamba do caminhão pegou a escova e falou: ué, o que é isso aqui?! E jogou pra fora do caminhão.

SERGIO MEKLER Ele te devolveu! (risos)

BARRÃO É, ele me devolveu. Eu tenho até hoje essa escova! Isso acontece com frequência. Outro dia fui à casa do meu pai e achei num armário uma extensão de telefone, um fio todo enrolado, ninguém mais usa isso. Eu trouxe pra casa e joguei fora no lixo. Um ou dois dias depois, quando estava chegando em casa, tinha um caminhão da Comlurb parado em frete ao meu prédio, carregando o lixo. Jogaram o saco plástico e o fio caiu do caminhão, ficou na calçada, eles não viram, foram embora e deixaram o fio. E eu pensei: não é possível! (risos) Então, esses objetos aparecem, eles voltam.

SANDRA KOGUT Estou pensando aqui, porque eu não acompanhei um pedaço grande de seu trabalho e, ouvindo isso tudo, fico pensando: eu vejo uma continuidade tão grande do trabalho que você fazia há muito tempo atrás, que foi o que eu acompanhei mais. Você indo procurar objetos em ferro-velho, do mesmo jeito que vocês estão falando das louças, e todo mundo achava que você ia querer esses objetos. Todo mundo tinha um aparato doméstico que não queria mais, e

to the pasts of these objects that have already existed, that choose you?

BARRÃO Right, they all have a past.

TUNGA But I'm asking whether it's present in the work.

BARRÃO I don't really feel that. I don't really think about it. When the objects are put together with others they end up losing many of their references and qualities and turn into something else. When I'm

working I'm not really thinking about that emotional weight or memory.

LUIZ ZERBINI Not objectively. But I think there's a lot of humor in your work. And the fact that they're symbolic or mean something makes it easier for you to put them together. You make up stories, you lead them into another story. I think that's something very peculiar in the way you do things that works really well.

BARRÃO Right. It's one thing leading to another. About the objects' memories, I remember a work I did recently



AZUL [BLUE], 2005
louça e resina
epóxi [POTTERY
AND EPOXY RESIN]
38 x 32 x 20 cm

falava "vou dar para o Barrão!". E a dificuldade com o acidente, da qual você falava há pouco, quando você fazia aqueles trabalhos com as televisões, elas também tinham o som, que era um som que rolava na hora, uma programação sobre a qual você não tinha controle. Minha pergunta pode ser um pouco óbvia para todos, mas como surgiu a ideia de começar a trabalhar com a louça, como foi essa passagem? Quando começou e como?

BARRÃO Essa história da escova elétrica é daquela época. Na verdade, eu vinha trabalhando com esses eletrodomésticos, ligando uma coisa na outra, e aquilo que-brava muito, dava muito trabalho.

LUIZ ZERBINI Aí você pensou: vou trabalhar com louça que quebra menos! (risos)

BARRÃO Uma vez, tive uma ideia de um trabalho feito com objetos de louça, souvenirs de louça quebrados e colados novamente. Muito tempo depois, executei esta ideia. Senti uma possibilidade muito boa de trabalhar com esse material, porque, na verdade, o processo do trabalho continuou o mesmo, só que, ao invés de eletrodomésticos, são peças de louça. A possibilidade de trabalhar com as formas, misturar uma figura com a outra, transformar esses volumes entrando um dentro do outro me animou muito. Com este material, comecei a fazer isso com muita facilidade, de uma maneira muito natural, sem muito esforço.

LUIZ ZERBINI E os objetos têm um significado, cada objeto que você escolhe é alguma coisa?

SANDRA KOGUT E tem a vida passada dele.

TUNGA Você usou a expressão souvenir de louça, ou seja, lembrança de louça. Cada pedaço, cada louça dessa tem uma história, como os outros objetos tinham também. Como é sua relação com a história passada desses objetos que já preexistiam, que te escolhem?

BARRÃO É, todos têm uma história.

TUNGA Mas pergunto se isso está presente no trabalho.

BARRÃO Não sinto tanto isso, não penso muito nisso. Esses objetos, quando se juntam aos outros, acabam perdendo muito das suas referências e qualidades, se transformam em outra coisa. Quando vou trabalhar, não fico pensando nessa carga emocional ou de memória.

LUIZ ZERBINI Não objetivamente. Mas eu acho que o seu trabalho tem muito humor. E o fato de eles terem um símbolo ou de significarem alguma coisa facilita para você ir juntando, você vai criando histórias, você vai levando a outra história. Acho que isso é uma coisa muito particular que funciona muito bem dentro da maneira como você faz as coisas.

BARRÃO É, uma coisa vai puxando a outra. Sobre a memória dos objetos, me lembrei de um

using beer festival mugs. A mug is a pottery object that bears a very explicit memory: you have the date, the place where the event in question took place, the name of the tributes, etc. And I started making these logs, these trunks, with these mugs, and I piled up the trunks to make a kind of stylized bonfire. As the piled-up pieces formed a geometrical shape, lots of empty spaces appeared as I put them together, squares and rectangles. I started to think that geometry, which is cold and calculated, was being constructed by elements bearing memories, feelings, and recollections. So in that work I think it's got a lot to do with memory constructing a form in which it ends up being abstracted, because there are so many memory references. Memory is lost in formalization. What happens to a lot of these objects is that they normally have a function, and when this function vanishes they are transformed. They lose their original function because there'll be a tea pot together with a tiger and it'll turn into something else. They also lose their qualities. So if they're very sophisticated aesthetically, or very cheap, they end up getting mixed up and becoming all the same thing, something else, and no longer what they once were.

SANDRA KOGUT But I don't think they lose it, because we can still see the layers, we can still see what they once were, but at the same time we can see what they have become.

BARRÃO Right, but they've lost their function. They're no longer a tea pot or a tiger.

SANDRA KOGUT It's been shifted, but it's still recognizable, and that's really cool.

BARRÃO Yes, you can see what they are, but they've turned into

something else that I don't know quite what they're for any more.

LUIZA MELLO Art, right?

SANDRA KOGUT That brings to mind a sentence by Mário Quintana you used to like. What was it again?

BARRÃO "Because scrap actually – whatever it once was – is a mere transitory state of matter in availability. There's nothing tragic about it. Scrap is material on vacation..." [laughs]

SERGIO MEKLER But these new works are less singular objects. They're less about the figure. There's a different memory. They don't look like objects that have belonged to anyone.

BARRÃO They're drier, cruder. When I was putting together my exhibition in 2014, it was the first time I felt like I had become a sculptor, because the works had volume, mass, color, and also a larger scale than I was used to doing. And I decided that was right, that they gave the impression of something more in its raw state. Because in the other works there are lots of situations and details you have to see close to. A person can get drawn into a closer relationship, delve into the work. The work tells a story; you can get lost in it. I think these more recent ones impose a greater distance. They relate more directly with the body, with volume, with the human scale.

LUIZA MELLO And how did you make this transition?

BARRÃO In this last exhibition I had lots of ideas and things I wanted to do. One was to try and work with the reverse side. But I also wanted to do something a bit quicker that was more gestural, because working with pottery is quite slow and time-consuming. You have to wait for

trabalho recente que fiz usando canecas de festivais de chope. A caneca é um objeto de louça que tem uma carga de memória muito explícita: vem escrita a data, o lugar onde aconteceu determinado evento, o nome dos homenageados etc. E eu comecei a fazer umas toras, uns troncos com essas canecas e empilhei os troncos criando uma forma estilizada de fogueira. Como este empilhamento é uma organização geométrica, apareceram vários espaços vazios à medida que eu ia montando, quadrados e retângulos. Eu comecei a entrar numa de que a geometria, que é fria e calculada, estava sendo construída por elementos carregados de memórias, sentimentos e lembranças. Então, nesse trabalho, pra mim aparece muito a situação da memória construindo uma forma na qual ela acaba se abstraindo, porque são muitas as referências de memória. Perde-se a memória na formalização. O que acontece com vários desses objetos é que eles geralmente têm uma função, e essa função desaparece, eles se transformam, perdem a função original, porque junta um bule com um tigre e vira outra coisa. Eles perdem também as suas qualidades: por exemplo, se são objetos muito sofisticados esteticamente ou mais populares, acabam se misturando de uma maneira e virando um só, uma outra coisa que não é mais aquela.

SANDRA KOGUT Mas não é que eles perdem, porque continuamos a ver as camadas, ainda vemos o que eles foram e ao mesmo tempo vemos o que estão sendo.

BARRÃO É, mas eles perdem a função, já não são mais um bule, um tigre.

SANDRA KOGUT É um desvio, mas ainda se reconhece, isso é muito legal.

BARRÃO Sim, se reconhece, mas eles viram outro objeto, que não sei mais para o que serve exatamente.

LUIZA MELLO Arte!?

SANDRA KOGUT Lembrei uma frase do Mário Quintana de que você gostava. Como era mesmo?

BARRÃO "Porque a sucata na verdade – seja o que for que ela tenha sido – é um mero estado transitório do material em disponibilidade. Não tem nada de trágico, a sucata é o material em férias..." (risos)

SERGIO MEKLER Mas esses trabalhos novos são de objetos menos singulares, não há tanto a figura. Já é outra memória, não parecem objetos que foram de alguém.

BARRÃO Eles são mais secos, são mais brutos. Quando eu estava montando minha última exposição, em 2014, tive pela primeira vez a sensação de que tinha virado escultor, porque os trabalhos tinham volume, massa,



CASULO UAU
[WOW COCOONI, 2012
louça e resina
epóxi (POTTERY
AND EPOXY RESIN)]
187 x 49 x 45 cm

cor, também uma escala maior do que a que estou acostumado a fazer. E achei que era isso mesmo, que dava uma impressão de uma coisa mais bruta. Porque nos outros trabalhos existem muitas situações, detalhes que exigem uma aproximação, a pessoa pode se perder numa relação mais aproximada, mergulhar no trabalho, o trabalho tem uma narrativa, você pode se perder ali. Esses mais recentes acho que pedem, impõem uma distância maior, se relacionam mais diretamente com o corpo, com o volume, com a escala humana.

LUIZA MELLO E como foi essa passagem?

BARRÃO Nessa última exposição, eu estava com muitas possibilidades e vontades, uma delas era tentar trabalhar com o avesso. Mas também estava querendo fazer algo um pouco mais ágil, que pudesse ter mais o gesto, porque o trabalho com as louças é um pouco lento, demora, tem um tempo de cura da cola etc. E eu vinha pensando muito na questão da escala também. Então, uma hora comecei a achar que a exposição ia ficar ruim, exatamente por estar nesse momento com tantas direções, tinha pouco tempo e eu não sabia muito bem que caminho tomar. Acabei decidindo fazer uma exposição com trabalhos menos figurativos.

LUIZ ZERBINI E como foi a experiência de trabalhar na Bordallo Pinheiro

com argila mole? Porque nos seus trabalhos você usa o objeto já queimado. Quando você foi para a China, onde havia a possibilidade de trabalhar com o forno, achei que teriam duas possibilidades: você trabalhar com outra escala e trabalhar com argila mole.

BARRÃO Na Bordallo Pinheiro foi uma experiência legal, o Tunga esteve junto lá nessa temporada, em Caldas da Rainha, Portugal. Eu nunca tinha feito um trabalho com barro mole, antes de ser cozido. Primeiro eu escolhi as peças da produção da fábrica, do universo do Bordallo e depois, com elas ainda frescas, com o barro mole, comecei a montar. Só que vários trabalhos que eu faço têm uma questão da estrutura, de criar um desequilíbrio, de fragilidade: como uma parte pequena sustenta um volume tão grande? Como aquilo pode estar pendurado por uma peça tão frágil? Não podia usar as estruturas internas para reforçar as peças. As minhas primeiras tentativas não deram muito certo, mas depois foi muito produtivo; quando eu entendi como trabalhar com o barro ainda mole, o trabalho fluiu.

LUIZ ZERBINI Ao mesmo tempo, fazer, queimar e quebrar seriam coisas totalmente fora de propósito.

BARRÃO É, e lá ia ter uma tiragem grande, então tinha que produzir daquele modo.

the glue to dry, and so on. And I'd been thinking a lot about the issue of scale, too. And that got me thinking that the exhibition would be bad, precisely because it was happening at a time when there were so many directions, and time was so short, and I wasn't quite sure what route to take. I ended up deciding to do an exhibition with less figurative pieces.

LUIZ ZERBINI And what was it like working at Bordallo Pinheiro with soft clay? Because in your works you use objects that have already been fired. When you went to China, where you could work with a kiln, I thought two things might happen: you would work on a different scale and you would work with soft clay.

BARRÃO My experience at Bordallo Pinheiro was great. Tunga was there at the same time, in Caldas da Rainha, Portugal. I'd never done anything with clay before it was fired. First, I picked out pieces produced at the factory, from the Bordallo catalogue, then, when they were still fresh, when the clay was still soft, I started to put them together. But lots of the works I do have this structural issue, where you knock them off balance, weaken them somehow: How could such a small part hold up such a large volume? How could something hang from such a fragile piece? I couldn't use any internal structures to reinforce the pieces. My first attempts didn't work very well, but afterwards it was really productive. Once I understood how to work with clay that's still soft, the work flowed.

LUIZ ZERBINI At the same time, making, firing, and breaking would be completely pointless.

BARRÃO Yes. And a large number were going to be produced there, so you had to work that way.

LUIZA MELLO So ultimately how did you produce the piece?

BARRÃO I gradually worked out how it worked. Sometimes you have to prop up the piece for it to dry before it goes into the kiln. There was the problem of the mold, too, because the piece was going to be produced industrially. But during that time we worked hard every day. I did six works. It was great. At the end you get into the swing of things and it all slots into place. I had an experience with color, because they were going to be painted afterwards, and I started to think about the possibility of painting the sculpture. When I got the invitation to go to China I started thinking about using paint. I thought a lot about the paintwork on Chinese vases, painting everything with the people that work with that there. But in China I wasn't able to do such industrial-scale work.

SANDRA KOGUT So what did you end up doing?

BARRÃO I did a small work using the repetition of the same image. It was tough. I had an assistant who didn't even speak English...

LUIZ ZERBINI But you thought of going back there later, didn't you?

BARRÃO I went to Jingdezhen, a town with a long tradition in pottery making. I knew that there was an age-old kiln there and I thought it was amazing – a kiln that's been working for years without ever stopping. But when I got there I found out that the kiln had been deactivated I don't know how many years earlier and the place had been turned into a museum. When I went to the museum I saw that they made plaits of straw – the great great grandfather of bubble wrap. The vases were wrapped in these plaits of straw and put inside wooden boxes. I had the

LUIZA MELLO E no final como você chegou à peça?

BARRÃO Fui sentindo o esquema, às vezes tem que escorar para a peça ir secando antes de ir ao forno. Tinha o problema do molde também, porque a peça ia ser produzida industrialmente. Mas nessa temporada trabalhamos bastante, todos os dias, fiz seis trabalhos. Foi ótimo, no final você engrena no trabalho e vai acontecendo. Tive uma experiência com a cor, porque eles iam ser pintados depois, aí comecei a pensar na possibilidade de pintar a escultura. Quando rolou o convite para ir à China, fiquei pensando em usar a pintura, pensei bastante na pintura dos vasos chineses, de pintar junto com as pessoas que trabalham com isso lá. Mas na China não consegui fazer um trabalho mais industrial.

SANDRA KOGUT E você acabou fazendo o quê?

BARRÃO Fiz um trabalho pequeno, usando a repetição da mesma imagem. Foi um sufofo. Eu tinha um assistente que não falava nem inglês...

LUIZ ZERBINI Mas você pensou em voltar para lá depois, não?

BARRÃO Eu fui pra Jingdezhen, uma cidade com tradição muito grande em louças. Soube que lá havia um forno milenar, achei incrível – um forno queimando há anos, sem parar! Mas quando

cheguei lá, descobri que o forno estava desativado havia não sei quantos anos e que o lugar tinha virado um museu. Quando visitei o museu, vi que para transportar os vasos eles faziam uma trança de palha: esse trançado é o tataravô do plástico bolha. Os vasos eram embalados com essas tranças e colocados dentro de caixas de madeira. Tive a ideia de fazer um trabalho que, ao invés de quebrar e colar, faria a união desses vasos com as tranças de palha. Uma peça pendurada na outra.

LUIZA MELLO Barrão, gostaria que você falasse mais sobre o trabalho em grupo, em conjunto, em dupla, com o Chelipa Ferro. Porque isso sempre esteve presente na sua trajetória. Fale um pouco da sua parceria com a Sandra.

BARRÃO Nós tínhamos 20 e poucos anos, estávamos descobrindo muitas coisas, fizemos alguns vídeos. Mas era tudo um pouco extracurricular, eram experiências, descobertas.

SANDRA KOGUT Outro dia alguém me falou de um vídeo que fizemos de uma geladeira na rua, lembra? Eu nem lembrava mais.

BARRÃO *A G... profunda*, esse era o nome. (risos) Era uma geladeira que tinha um olho mágico em cada um dos lados e rodinhas. Um posto de observação móvel. As pessoas entravam e ficavam andando com ela. Levamos para as ruas de Ipanema e ficamos

P 124-125
6 mãos em ação
na Praça da Paz
Ipanema, Rio de
Janeiro, 1984 [6 MÃOS
IN ACTION AT PRAÇA DA
PAZ, IPANEMA, RIO DE
JANEIRO, 1984]



idea of doing a work that, rather than breaking and gluing together, would join together these vases with plaits of straw. One piece hung on the other.

LUIZA MELLO Barrão, I wonder if you could talk more about your group work, joint work, with Chelpe Ferro. Because that's always been a constant in your career. Tell us a bit about your partnership with Sandra.

BARRÃO We were in our early 20s and were discovering all sorts of things. We made some videos. But it was all a bit extracurricular; just experiments, discoveries.

SANDRA KOGUT The other day someone mentioned a video we made of a refrigerator on the street. Do you remember? I couldn't even remember any more.

BARRÃO A G... *profunda*, that's what it was called. [laughs] It was a refrigerator that had a spyhole in each side and casters. A mobile observation post. People would go in and walk around with it. We took it out onto the streets of Ipanema, Rio de Janeiro, and kept walking around there. Bussunda [a comedian] was the interviewer – that was before *Casseta & Planeta* on TV. He would ask the passers-by what the object was and what it was for. We went to an industrial refrigeration unit to interview an employee, and we asked him, “How many people could fit into this cold room?” The guy just stood there, then said, “Humans?” [laughs]

LUIZA MELLO Was your first partner Sandra?

BARRÃO No, because we never formalized that duo. We did those videos, but we were just partners. Back then, I was already working with Alexandre Dacosta and Ricardo Basbaum.

SANDRA KOGUT When we met, Barrão was already part of Seis Mãos [“seis mãos” means “six hands”]. We just did some videos and a bunch of other stuff, but it was mixed in with our life.

BARRÃO Then Sandra got more and more involved with video. [laughs]

SANDRA KOGUT It was a stage for making discoveries. Video was a novelty, and Barrão was working with home appliances.

BARRÃO Yes, it was, our first works. We did a performance together, you, Basbaum, Dacosta and I. The other day I remembered it was at Mistura Fina. In the performance, it was all closed and there was a camera that was linked to some television sets. It was called *The case of the blond girl who ended up with a mulato's arm*. It was a doll, and we painted on an arm, and did a surgical operation to try and modify it, but we couldn't do it, and in the end we wrapped her in some transparent plastic so that in the future, when science had developed further, they could continue the treatment. Sandra was the nurse doing the filming. [laughs] And there we were wearing our white coats on the stage with everything being broadcast on the televisions.

LUIZA MELLO This was in the early eighties?

BARRÃO That's right.

SANDRA KOGUT Barrão, do you get the feeling those things were a bit peripheral, that they didn't count much? Video barely existed at the time. Wasn't that how it was?

BARRÃO It was all rather peripheral because there wasn't a circuit. The circuit was completely marginalized.

SANDRA KOGUT You used the word “extracurricular.” They weren't official formats for artworks. Isn't that right?

circulando por lá. O Bussunda era o entrevistador, isso foi antes do *Casseta & Planeta* na TV. Ele perguntava para os passantes que objeto era aquele, para o que servia. Fomos em um frigorífico entrevistar um funcionário, e perguntamos: “Quantas pessoas cabem aqui nesse frigorífico?” Aí o cara pensou e perguntou: pessoas humanas? (risos)

LUIZA MELLO A sua primeira dupla foi a Sandra?

BARRÃO Não, porque essa dupla não foi formalizada. Fizemos esses vídeos, mas eram parcerias. Nessa época, eu já estava trabalhando com o Alexandre Dacosta e o Ricardo Basbaum.

SANDRA KOGUT Quando nos conhecemos, Barrão já tinha a colaboração com o Seis Mãos. E nós fomos fazendo uns vídeos, fizemos várias coisas, mas era misturado com nossa vida.

BARRÃO Aí a Sandra foi ficando cada vez mais com os vídeos. (risos)

SANDRA KOGUT E era uma fase de muitas descobertas, o vídeo era uma novidade e o Barrão trabalhava com os eletrodomésticos.

BARRÃO É, foi sim. Nossos primeiros trabalhos. Fizemos uma performance juntos, você, Basbaum, Dacosta e eu. Outro dia alguém lembrou que foi no Mistura Fina. Na performance, era tudo fechado e tinha uma câmera que transmitia para televisões, o nome era *O caso da menina loura que ficou com o*

braço mulato. Era uma boneca, pintávamos um braço e fazíamos uma operação cirúrgica para tentar modificá-la, mas não havia solução e no final a embalávamos em uns plásticos transparentes para que, no futuro, uma ciência mais evoluída pudesse dar continuidade ao tratamento. A Sandra era a enfermeira que filmava. (risos) E nós, de jalecos brancos, ficávamos fechados no palco com tudo sendo transmitido pelas TVs.

LUIZA MELLO Isso foi no início dos anos 1980?

BARRÃO Sim.

SANDRA KOGUT Barrão, você não tem a impressão de que essas coisas eram todas meio marginais, elas não contavam muito, o vídeo era um negócio que mal existia. Não era meio assim?

BARRÃO Era tudo meio marginal porque não existia um circuito, o circuito era totalmente à margem.

SANDRA KOGUT Você falou em extracurricular. Essas ferramentas não eram oficiais para fazer os trabalhos. Não era assim?

BARRÃO É, o circuito era precário e essas coisas aconteciam, talvez, de uma maneira muito mais relaxada, e a vontade de fazer era grande.

SERGIO MEKLER Não tinha um objetivo. Essas coisas não eram feitas para se chegar em algum lugar. Era só fazer.

BARRÃO Sure. The circuit was precarious and things like that just happened, perhaps in a more relaxed way. But the will to do them was great.

SERGIO MEKLER There wasn't an objective. These things weren't done to get anywhere. It was just about doing them.

BARRÃO The goals weren't so direct. You didn't do something to attain such-and-such a thing or because it was going to become something-or-other...

SANDRA KOGUT It wasn't going to get anywhere. It didn't even have a place in the world of art. Today, video has its place.

LUIZA MELLO There wasn't even an art world in Brazil at that time.

BARRÃO Was there a world? [laughs] Now, about the collaborative or group work, after that came Chelipa Ferro, which is still going strong. We've been working for 20 years. That's a surprise.

TUNGA Chelipa has kept up that spirit of liberty and light-heartedness you were talking about, right? There's even a statement on a video talking about how Chelipa came about. Tell us a little bit about that.

BARRÃO We got together to play music. We wanted to play. The idea was always to do whatever we wanted. Of course we're strict about a bunch of things – you're there and you know that. [laughs]

TUNGA But it's what's in the statement, the idea that Chelipa wanted to do whatever they felt like.

BARRÃO Even today. We've created a space in our lives that allows Chelipa a great deal of freedom. Early on, I remember Luiz talking to Thomas

Cohn about us doing an exhibition at his gallery, and for us to work with him, and Thomas said to Luiz, "Oh, but you're a group. What if you break up?" [laughs]

TUNGA As if an individual couldn't end, fragile as we are.

BARRÃO Right. But the group's idea of working at a gallery, having a commercial career, made no sense at all to him. But I saw Chelipa as this really cool thing, because I could carry on my attempt to experiment with music. With Seis Mãos I had trouble keeping up with Ricardo and Alexandre, who play really well. [laughs] When I started to play with them – and I played really badly – I had to use a lot of tricks, like electrical appliances, visual percussion, etc. With Chelipa Ferro we were all starting from scratch. We all started out together, making up a way of playing, of making sound. We already had some experience, and we just followed the same line.

LUIZ ZERBINI Counting on technology, which helped a lot.

BARRÃO Yes, technology was a help. Chelipa Ferro's funny because sometimes we work with high technology and sometimes just botching things together.

SERGIO MEKLER With the exception of you, perhaps, none of us knows how to work any kind of technology. [laughs] There's that keyboard of Luiz's and he opens the manual that gives step-by-step instructions that never work. You're the only one who knows how to work with electronics.

BARRÃO But you know something I think is fabulous in the way Chelipa works? It's that we have this incredible freedom. No-one hardly ever says,

P 130-131
A AUTÓPSIA DA CIGARRA GIGANTE
[THE AUTOPSY OF THE GIANT CIGAR], SHOW do Chelipa Ferro
[SHOW BY CHELIPA FERRO]
2008, Festival Multiplicidade, Teatro Casa Grande, Rio de Janeiro

BARRÃO Os objetivos não eram tão diretos. Você não fazia aquilo para conseguir ser tal coisa, ou porque ia virar alguma coisa...

SANDRA KOGUT Não ia entrar em lugar nenhum. Nem tinha lugar no mundo da arte, hoje em dia o vídeo tem um lugar.

LUIZA MELLO Nem tinha mundo da arte no Brasil naquela época.

BARRÃO Tinha mundo? (risos) E com relação ao trabalho em colaboração ou grupo, depois disso veio o Chelipa Ferro, que está ativo até hoje, estamos trabalhando há vinte anos, é realmente surpreendente.

TUNGA O Chelipa mantém esse espírito mais de liberdade e descompromisso de que você estava falando, né? Tem até um depoimento em um vídeo falando de como surgiu o Chelipa. Fale um pouco sobre como foi.

BARRÃO Nos juntamos para tocar, queríamos tocar. A ideia sempre era a de fazer o que queríamos. Claro que somos rigorosos com várias coisas, vocês estão aí e sabem disso. (risos)

TUNGA Mas é o que tem no depoimento, que a ideia do Chelipa era fazer tudo o que estavam a fim de fazer.

BARRÃO Ainda é. Nós criamos um espaço nas nossas vidas para o Chelipa acontecer com muita liberdade. Logo no início, lembro que o Luiz falou com o Thomas Cohn para fazermos uma exposição lá na galeria dele,

e trabalharmos com ele, e o Thomas falou para o Luiz: "Ah! Mas vocês são um grupo, e se vocês acabarem?" (risos)

TUNGA Como se um indivíduo não acabasse, fragmentados como somos.

BARRÃO É. Mas a ideia de um grupo trabalhar numa galeria, ter uma carreira comercial, para ele era totalmente sem sentido. E o Chelipa pra mim foi uma coisa bem legal, pois eu pude continuar a minha tentativa de experimentar a música. No Seis Mãos eu penava para acompanhar o Ricardo e o Alexandre, que tocam superbem. (risos) Quando eu ia tocar com eles, eu que tocava mal pra caramba, tinha que usar muitos artifícios, como eletrodomésticos, percussão visual etc. Com o Chelipa Ferro, partimos todos do zero, começamos juntos inventando uma maneira de tocar, de fazer som; já tínhamos tido algumas experiências e seguimos nesse sentido.

LUIZ ZERBINI Contando com a tecnologia, que ajudou muito.

BARRÃO É, a tecnologia a nosso favor. O Chelipa Ferro é engraçado porque às vezes trabalha com alta tecnologia e com as maiores gambiarras.

SERGIO MEKLER Com exceção de você, talvez, nós não sabemos mexer em tecnologia nenhuma. (risos) Tem aquele teclado do Luiz que ele abre o manual, tem um passo a passo



“Don’t do that!” When they do it’s because whatever it was must be really annoying. [laughs] The other day Sergio said to me after a show, “Those timbres you used, don’t use them again, OK?” [laughs] I’ll never use them again! They must have been horrible. [laughs] Don’t you think we have a great deal of freedom?

SERGIO MEKLER Absolutely.

LUIZA MELLO And for a long time, Chelipa was your main artistic outlet. Has it affected your individual work or not? I remember for a while you were doing things, but you were more removed from the art circuit.

BARRÃO **It’s just that there was a time when it got hard for me. I couldn’t penetrate the circuit like I wanted to for a number of reasons, not least because of the huge difficulty I have in negotiating. I don’t know. Things just started to go a bit wrong, and I had to earn some money, so I started working on other stuff. I worked less on my own and more with Chelipa. There are times when working in a group is a help.**

SANDRA KOGUT Does it help? Because working is always a bit lonely — I mean your other work, your solo work. But then Chelipa gives you that security, that comfort for you to survive. Is that it?

BARRÃO **I don’t actually get so desperate in the studio.**

SANDRA KOGUT But you all talk about each other’s work outside Chelipa. Doesn’t that help?

BARRÃO **I think what happens is that we’re very aware of what each other is doing. Chelipa meets in Luiz’s studio. I’m always seeing how his painting**

is going along and whatever else he’s doing. He’s been my friend I don’t know how many thousand years. We’re always discussing things, talking about our work. It’s the same with Tunga and Sergio, too.

SANDRA KOGUT Right, but sometimes having something as formalized as a collective, I just wonder whether it might be more important for you to have it in your life, your work. Of course you can always talk to your friends about your work, but in this case it seems like you’ve all got something more substantial.

BARRÃO **It’s more than just a really big, longstanding partnership.**

SANDRA KOGUT And in your solo work, do you get the feeling that it’s understood, that people get it, that they keep up? What’s your feeling about that?

BARRÃO **I still don’t really understand the whole thing of comprehending. Because sometimes you think it’s all quite clear, but there are so many layers of understanding and people say such crazy things you’ve never thought of.**

TUNGA But things that are there, right?

BARRÃO **Of course they’re there. And I like it when that happens. When someone says with absolute certainty they’ve noticed something you’d never imagined was there, it feels like the work is coming to life, connecting with others in a broader sense, on its own.**

SERGIO MEKLER I think your work communicates well, looking at how people, the public, react. Perhaps because of its humor, the fact that it’s funny, and because you can recognize the things in it.

TUNGA There’s always been something popular underlying your work.

que nunca funciona. Você é o único que sabe mexer com eletrônica.

BARRÃO **Mas sabe uma coisa que eu acho legal no jeito do Chelipa funcionar? É que nós temos uma liberdade incrível. Poucas foram as vezes que alguém falou “não faz isso”. Quando isso é dito, é porque a coisa deve estar mesmo incomodando muito. (risos) O Sergio outro dia falou pra mim depois de um show: aqueles timbres que você usou, não usa mais não. (risos) Nunca mais vou usar aquilo! Deve ter sido horrível. (risos) Vocês não acham isso, que temos muita liberdade?**

SERGIO MEKLER É, totalmente.

LUIZA MELLO E durante um tempão o Chelipa foi sua atividade artística principal. Isso é uma questão para o seu trabalho individual, ou não? Lembro que você ficou um tempo fazendo coisas, porém mais afastado do circuito das artes.

BARRÃO **É que chegou uma hora que ficou difícil pra mim, não estava conseguindo entrar no circuito como eu queria, por vários motivos, até por uma dificuldade enorme minha de negociar. Sei lá, começou a não rolar direito, eu tinha que ganhar grana então fui trabalhar com outras coisas. Fiquei trabalhando menos sozinho e mais com o Chelipa. Tem um momento que trabalhar em grupo facilita.**

SANDRA KOGUT E isso ajuda? Porque o trabalho é sempre uma coisa um

pouco solitária, quer dizer, o seu outro trabalho, individual. E aí o Chelipa dá aquela segurança, aquele conforto para você aguentar, isso existe?

BARRÃO **Ah! Não fico muito desesperado assim no ateliê não.**

SANDRA KOGUT Mas vocês conversam sobre o trabalho de cada um fora do Chelipa, e isso alimenta?

BARRÃO **Eu acho que o que acontece é que nós acompañamos bastante o trabalho um do outro. O Chelipa se reúne no ateliê do Luiz, eu estou sempre vendo como a pintura está acontecendo e o que mais ele está fazendo. Ele é meu amigo há não sei quantos mil anos, então estamos sempre trocando ideias, falando sobre os nossos trabalhos. Isso rola direto, com o Tunga e com o Sergio também.**

SANDRA KOGUT É, mas às vezes ter um negócio tão oficial de um coletivo, fico pensando que pode ser uma coisa mais importante você ter isso na sua vida, no seu trabalho. Claro, você sempre conversa com seus amigos sobre o trabalho, mas nesse caso parece uma coisa mais concreta que vocês têm.

BARRÃO **É mais que uma parceria muito grande de longa data.**

SANDRA KOGUT E no seu trabalho individual, você tem a sensação de que ele é compreendido, que as pessoas estão entendendo, estão acompanhando? Como você sente isso?

P 134-135
FANTASMA
[PHANTOM], 2011
louça e resina
epóxi [POTTERY
AND EPOXY RESIN]
38 x 23 x 47,5 cm



BARRÃO My work connects directly. I don't know if it's people's familiarity with the objects, a certain intimacy with the material, but there's humor, too. But once I was talking to someone about how hard it was to sell those pieces made of home appliances from the eighties, and the person said, "After all, they've just thrown these things out, and now you want them to buy it all back and even pay more for it!" [laughs] But the works made of pottery, I don't know if it's the shininess of the glazed material, but people want to have them. It's funny. They've entered the consumption hall of desire. I feel there's a desire to buy them, to have the objects, in a way I've never felt before with my work.

LUIZ ZERBINI They're really good. They're captivating. And there's something about the colors that's incredible. The way you use color is really good.

BARRÃO I've really improved how I use color. My first works were stricter and more economical. Now I'm using more colors. The works still obey different rules, but I think I'm managing to use color better.

LUIZA MELLO Barrão, I'd like you to talk about your drawings. We don't see them very much, but you do draw. Tell us a bit about how you use drawing and designing.

BARRÃO I've always liked to draw. Earlier on I didn't have many ideas about what to draw. I enjoyed drawing, but I didn't know what to do. I thought that drawings didn't really stand alone. So one day I decided to do, like, studies, projects, before or after the works were finished. Now, for the book, I've looked out some of my old notebooks. I didn't even remember I had so many ideas

drawn down, and it's funny in a way, too. There are collages, magazine letters pasted to the paper, a few very odd things. There's one I like a lot, which is the design for a sculpture competition for Praça Mauá [a square in the center of Rio]. The drawing was of a robot with a clock in its chest, and then I cut out and pasted in a photo of some engineers in a town square taken from a magazine. [laughs]

SANDRA KOGUT And do you still do drawings?

BARRÃO Yes. I've done some watercolors.

SANDRA KOGUT How did the idea of putting them in the exhibition come about?

BARRÃO It had been a while since I'd shown any drawings in exhibitions. These watercolors derived from the sculptures, but they're less restrained, really playful, and they draw on this whole universe of my work.

LUIZA MELLO And the collages?

BARRÃO I've been doing some collages, too. I gave you one on cardboard with some drawings I'd come across. At one time I used to do the same thing of accumulating material as I do now for the sculptures. I gathered lots of pieces of drawings and notes by other people, papers I picked up here and there, and fixed them together with silver-colored tape. Now I've started to do some using cardboard packaging with the pictures of the products on it.

TUNGA Something we haven't talked about is the performances from the eighties. How did they progress? Are they still part of your work today?

BARRÃO Essa coisa da compreensão eu ainda não entendi como é. Porque às vezes você acha que está tudo tão claro, mas existem muitas camadas de entendimento e as pessoas falam coisas tão loucas que você nunca pensou!

TUNGA Mas que estão lá, não é?

BARRÃO Claro que estão. E acho bom quando isso acontece. Quando uma pessoa fala com a maior certeza que percebeu alguma coisa que você nunca imaginou que estivesse ali, me parece que o trabalho está despertando, conectando-se com os outros de uma maneira bem ampla, independente.

SERGIO MEKLER Eu acho que o seu trabalho se comunica bem, vindo a reação das pessoas, do público. Até pelo humor, por uma graça que tem, e por ser possível reconhecer coisas ali.

TUNGA Tem um princípio pop no trabalho desde o início.

BARRÃO O meu trabalho tem uma ligação direta, não sei se é a familiaridade das pessoas com esses objetos, uma certa intimidade com o material, tem o humor também. Mas uma vez, falando com alguém sobre a dificuldade de vender aqueles trabalhos dos anos 1980 feitos com eletrodomésticos, ela me disse: "Também, as pessoas acabaram de jogar essas coisas fora, e você quer que elas comprem tudo de novo e ainda por cima muito mais caro!" (risos) Já os trabalhos de

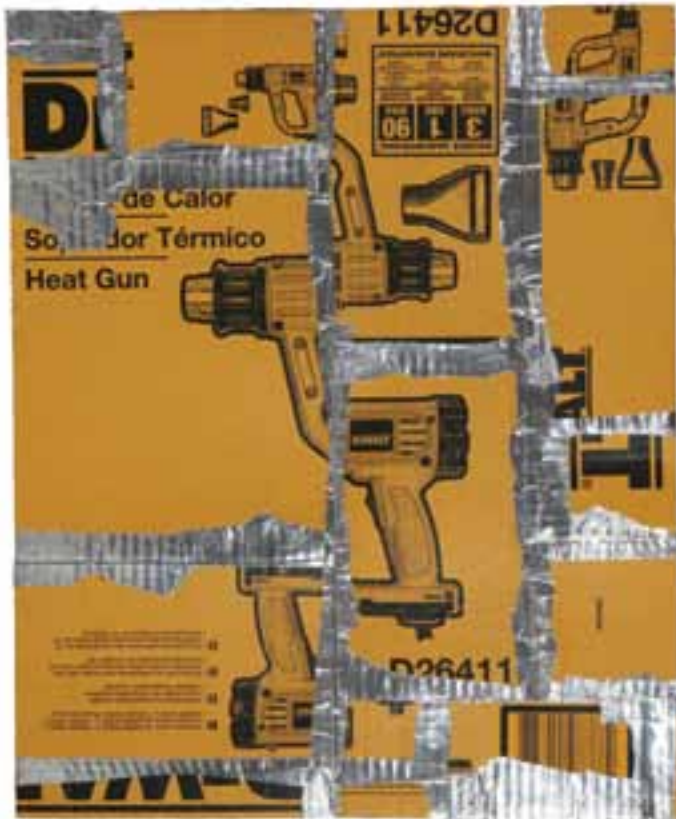
louça, não sei se é o brilho do material vitrificado, as pessoas querem ter, é engraçado isso. Eles entraram no hall dos desejos do consumo, eu sinto que existe uma vontade de comprar, de ter o objeto, que antes eu não sentia no meu trabalho.

LUIZ ZERBINI Eles são é muito bons. São sedutores. E tem um negócio de cor que é incrível, o jeito que você usa a cor é muito bom.

BARRÃO O uso da cor melhorou muito. Os primeiros trabalhos eram mais rigorosos e econômicos. Agora estou usando mais cores. Os trabalhos ainda obedecem a várias regras, mas acho que estou conseguindo usar melhor a cor.

LUIZA MELLO Barrão, gostaria que você falasse sobre os desenhos. É uma coisa que não vemos muito, mas que você faz. Fala um pouco sobre como você trabalha com desenho e projeto.

BARRÃO Eu sempre gostei de desenhar. No início, eu não tinha muito assunto, gostava de ficar desenhando, mas não sabia o que fazer, achava que os desenhos não se sustentavam muito. Aí um dia resolvi fazer como se fossem projetos, estudos, antes ou depois dos trabalhos ficarem prontos. Agora para o livro, resgatei uns cadernos antigos, eu nem lembrava que tinha tanta ideia ali desenhada, e de uma maneira engraçada também. Tem colagem, letra



D26411 (SOPRADOR DE WALT) [D26411 (DE WALT BLOWER)], 2014, embalagem de papelão e fita metálica [CARDBOARD PACKAGING AND METALLIC TAPE] 43 x 35 cm

BARRÃO In the eighties I did a lot of performances with Seis Mãos. Some actions and others more in the format of spectacles.

TUNGA Nothing at that time was very conventional. There was no circuit. Today a performance is an art form recognized by museums, bought and sold. Historically, that should be seen as a really important moment, what you did. You did it with levity, but it was still very striking. How has this migrated to your work nowadays?

BARRÃO I think the musical improvisation with Chelipa incorporates much of the spirit of performance. While it's going on, you're in action. I'd like to invite my

friend Ricardo Basbaum to talk more about Seis Mãos and performance.

RICARDO BASBAUM One of the main reasons we formed Seis Mãos (you, me, and Alexandre Dacosta) was that we all had actions and interests beyond the field of the "visual arts" — be it drama, music, or film. We already shared an "intermedia will" and I think that's why none of us three were satisfied just spending our afternoons quietly on our own in a studio. We wanted to go out, meet people, do stuff live, in a group, in a collective. It was a very different desire from the desire that drives painters, and that was what pushed us towards performance — a broad area that encompassed more experimentation than the painting scene that existed in Rio de Janeiro at the time (the "return to

de revista colada, umas coisas estranhíssimas. Tem um de que gostei muito, que é o projeto de um concurso de escultura da Praça Mauá: o desenho era um robô com um relógio no peito, e depois eu cortei e coleí de uma revista a foto de uns engenheiros em uma praça. (risos)

SANDRA KOGUT E você continua fazendo esses desenhos?

BARRÃO Continuo. Tenho feito aquarelas.

SANDRA KOGUT Como foi a ideia de colocar na sua última exposição?

BARRÃO Fazia um tempo que não mostrava desenhos em exposições. Essas aquarelas partiram das esculturas, mas são mais soltas, são bem lúdicas e se utilizam desse universo dos trabalhos.

LUIZA MELLO E as colagens?

BARRÃO Eu tenho feito umas colagens também. Eu lhe dei uma, de papelão com uns desenhos que eu fui achando. Teve uma época em que eu fiz o mesmo processo de acumular material como eu faço com as esculturas. Juntei muitos pedaços de desenhos e anotações de outras pessoas, papéis que eu ia achando por aí, e emendando com uma fita prateada. Agora comecei a fazer uns usando embalagens de papelão com os produtos estampados.

TUNGA Tem uma coisa de que não falamos, que é sobre as performances dos

anos 1980. Como elas evoluíram? Elas estão presentes no seu trabalho hoje?

BARRÃO Nos anos 1980, fiz muitas performances com o Seis Mãos. Algumas ações e outras mais no formato de espetáculos.

TUNGA É que naquela época não era muito usual, não existia um circuito. Hoje em dia a performance é uma forma reconhecida pelos museus, comprada e vendida. Historicamente isso deveria ser descrito como um momento superimportante, aquilo que vocês fizeram, vocês faziam com uma leveza e tinha uma contundência. Então, como isso chega no trabalho, hoje em dia?

BARRÃO Acho que o improviso musical do Chelipa tem muito do espírito da performance. Durante um determinado tempo, você entra em ação. Eu gostaria de convidar o meu amigo Ricardo Basbaum para comentar mais sobre o Seis Mãos e a performance.

RICARDO BASBAUM O Seis Mãos (eu, você e Alexandre Dacosta) se formou em grande parte porque todos nós já tínhamos ações e interesses para além do campo das "artes visuais" — seja no teatro, na música ou no cinema. Já havia entre nós uma "vontade intermídia", e acho que por isso nenhum de nós três ficava satisfeito em apenas passar as tardes no silêncio e isolamento de um ateliê: queríamos ir para a rua, encontrar as pessoas, fazer coisas ao vivo, em grupo, em coletivo. Essa vontade era muito diferente daquela dos "pintores", e isso determinou nosso direciona-

painting" was in the air back then). What attracted us to performance was an interest in experimenting with languages, and in almost ten years of Seis Mãos we mixed painting, drawing, music, video, photography, dramatizations, texts, and many other things. I think this freedom we had to experiment with languages left a strong mark on the work we did afterwards either on our own or in groups – that's quite clear to me. The Seis Mãos experience was really good, because while most young artists were setting out the boundaries of their working space in relation to painting, we were drawing a much broader horizon, much more geared towards a tradition of risk from the sixties and seventies, which also included group work.

SANDRA KOGUT I recall a time when you were working with electronic circuits and sculptures. There was an exhibition at Ibeu where you would answer a phone and that would switch on a vacuum cleaner on the other side of the room. That's typical of that time.

BARRÃO That exhibition had six telephones on one of the walls, and

when they were taken off the hook they'd switch on the works in the rest of the room. They made different sounds and movements happen. Depending on how many people were using the phones, the exhibition would respond in a different way: a trolley with a camera would move around, filming, an action here would trigger a reaction there. It was all botched together on the inspiration of chaos theory.

SANDRA KOGUT What about that group, A Moreninha?

BARRÃO That was a group of artists formed initially to visit studios and talk about what each artist was doing. We made up the story that Manet had said that the light of Guanabara Bay was the best light for impressionist painting, and we all went to Paquetá by boat to do some open-air painting. We notified the press and TV Globo sent a team to cover it. [laughs] The reporter asked when Manet had said that and we said we weren't quite sure.

TELEFONES – CONTROLES

[TELEPHONES – CONTROLS], 1992
telefones equipados com sistema elétrico e sistema de áudio
[TELEPHONES EQUIPPED WITH AN ELECTRICAL SYSTEM AND AUDIO SYSTEM], dimensões variáveis [MULTIPLE DIMENSIONS]



mento para a performance – uma área generosa, que acolhia mais a experimentação do que o ambiente de pintura que havia no Rio de Janeiro naquele momento (é preciso lembrar que havia no ar o clichê da “volta à pintura”). A vontade de experimentar linguagens nos levou à performance, e nos quase dez anos do Seis Mãos misturamos pintura, desenho, música, vídeo, fotografia, situações cênicas, textos e muitas outras coisas. Acho que essa liberdade que tivemos de experimentar linguagens deixou uma marca forte nos trabalhos que fizemos depois, individualmente ou em grupo – isso é bem claro para mim. A experiência do Seis Mãos foi muito boa, porque, enquanto a maioria dos jovens artistas ficava demarcando seu espaço de trabalho a partir da pintura, a gente foi construindo um horizonte mais aberto, mais voltado a uma tradição de risco dos anos 1960 e 1970, que incluía também o trabalho em grupo.

vista de exposição na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu)
[EXHIBITION VIEW AT IBEU], 1992



SANDRA KOGUT Lembro também de uma época em que você trabalhou com os circuitos eletrônicos e com esculturas. Teve uma exposição no Ibeu em que você atendia um telefone que fazia ligar um aspirador do outro lado da sala. Isso tudo tem super a ver.

BARRÃO Essa exposição tinha seis telefones em uma das paredes que, quando eram tirados do gancho, ligavam os trabalhos no resto da sala. Isso provocava um funcionamento de sons e movimentos únicos. Dependendo do número de pessoas que estivessem usando os telefones, a exposição reagia de um jeito, um carrinho com uma câmera que ia andando e gravando, uma ação aqui provocava uma reação lá. Uma gambiarra danada inspirada na teoria do caos.

SANDRA KOGUT E aquele grupo A Moreninha?



UMA CASA PARA MUITOS [A HOUSE FOR MANY], 2009, louça e resina epóxi [POTTERY AND EPOXY RESIN]
75 x 39 x 47 cm

BARRÃO Era um grupo de artistas que tinha como atividade inicial visitar os ateliês e falar sobre o que cada um estava fazendo. Inventamos a história de que Manet teria dito que a luz da Baía de Guanabara era a melhor luz para uma pintura impressionista, e fomos todos para Paquetá de barca fazer pintura ao ar livre, divulgamos na imprensa e a TV Globo mandou uma reportagem lá. (risos) A repórter perguntava quando Manet teria dito isso e nós falávamos que não se sabia ao certo. (risos) Ela ficou nervosa, dizendo que estávamos de brincadeira. (risos)

LUIZ ZERBINI E o sapato da Bienal?

BARRÃO Pois é, esse sapato nunca foi aceito. (risos)

LUIZ ZERBINI Outro dia eu estava na Bienal conversando, não me lembro com quem, e eu comentei que o Barrão nunca participou de uma Bienal, e a pessoa falou: "Como assim nunca participou?" E eu falei que ele já tinha mandado um projeto, uma caixa de sapato com um sapato que tinha um motor, você colocava o sapato no chão, ele andava sozinho, batia na parede e voltava. Aí a pessoa falou: "Isso era dele?! Essa caixa chegou sem nada escrito, era uma caixa com um sapato dentro, nunca soubemos de quem era." (risos)

BARRÃO Mas o Marcio Doctors, que foi do júri ou do conselho, me disse que o pessoal estava muito dividido em relação ao sapato. (risos) Acho que o

problema foi que eu mandei um pé só. Era um sapato com um motor de um carrinho bate-volta.

LUIZ ZERBINI Isso foi da época em que se mandava projeto para a Bienal.

BARRÃO Eu achei um projeto muito engraçado nesse caderno antigo, muito engraçado. Tem a ver com este sapato, são dois objetos descritos – objeto um: um motor desse bate-volta em uma bacia de alumínio coberto por umas perucas; objeto dois: cinco homens carecas. (risos) Era uma sala com os carecas conversando e as perucas ficavam andando em zigue-zague pelo chão.

LUIZ ZERBINI Isso é totalmente performancel! E sempre tem humor, nesse caso é quase uma piada. E os nomes dos trabalhos são muito bons, há uns comentários engraçados.

TUNGA Fala um pouco sobre os títulos. São sempre surpreendentes.

SERGIO MEKLER Eles dão um sentido.

BARRÃO Alguns títulos aparecem e me guiam.

LUIZ ZERBINI Tem um que chama *As águas vão rolar*, não tem?

BARRÃO Tem muitos que são ditados populares.

LUIZA MELLO Esse é um de canecas. A maioria dos trabalhos tem título?

BARRÃO Um deles foi inspirado numa marchinha de carnaval

[laughs] She got quite upset, saying we were playing a prank. [laughs]

LUIZ ZERBINI What about the shoe for the biennial?

BARRÃO **Oh yes, that shoe was never accepted. [laughs]**

LUIZ ZERBINI The other day I was at the biennial having a chat with someone, I can't remember who, and I mentioned that Barrão had never taken part in a biennial, and the person said, "What do you mean never taken part?" and I said he'd sent in a proposal, a shoe box with a shoe that had a motor attached. You put the shoe on the floor and it would go around on its own. It would bump against the wall then go off in a different direction. And the person said, "Was that him? That box came without anything written on it. There was this box with a shoe inside it. We never knew who it was from." [laughs]

BARRÃO **But Marcio Doctors, who was on the jury or the board, told me that the people were very divided over the shoe. [laughs] I think the problem was that I only sent one shoe. It was a shoe with the motor of a bump-and-turn toy car attached.**

LUIZ ZERBINI That was when people still sent in projects to the biennial.

BARRÃO **I came across a really funny project in that old notebook, really funny. It's got to do with that shoe. There are two objects described. Object one: the motor of a bump-and-turn toy car attached to an aluminum basin covered with some wigs. Object two: five bald men. [laughs] In the room, the bald men would be chatting together and the wigs would go zig-zagging around the floor.**

LUIZ ZERBINI That's total performance! And there's always something funny. In this case it's almost a joke. And the names of the works are really good. There are some really funny commentaries.

TUNGA Tell us a little about the titles. They're always unusual.

SERGIO MEKLER They make sense.

BARRÃO **Some titles crop up and guide me.**

LUIZ ZERBINI There's one called *As águas vão rolar* [Water will flow] isn't there?

BARRÃO **There are lots based on popular sayings.**

LUIZA MELLO That's one of the mugs. Do most of the works have a title?

BARRÃO **One of them was inspired by a carnival march by Chacal. I asked him for permission to adapt his phrase: *Nasceu um rabo no meu souvenir* [A tail sprang out of my souvenir] [laughs] I thought it was perfect for my work.**

LUIZA MELLO But how do the titles work? When do they appear? Do they come after you finish or in the middle? Almost everything has a title, right?

BARRÃO **Sometimes they just come to me and make complete sense. There's one called *Lugar nenhum* [Nowhere]. It was a perfect name because it's a little three-dimensional pottery house suspended between two pots with landscapes painted on them. The house fits in perfectly with the perspective of the painting on the pots. They all have the same blue. It's a title that adds a lot to the idea of the work. I've called these big ones *Morretão* [Joint] because they look like those big fat spliffs.**

Vista da exposição
Travessias 3 [VIEW OF
EXHIBITION TRAVESSIAS 3]

COLUNA OSSO [BONE
COLUMN] 2014, louça e
resina epóxi [POTTERY
AND EPOXY RESIN]
260 x 36 x 19.5 cm
Galpão Bela Maré,
Rio de Janeiro, 2014



TUNGA I was just looking at this piece made from the bottoms of mugs. It's funny because it's a sum of voids. It's a great big hollow made up of hollows.

BARRÃO **There's one thing I'd love to do: mold those hollows. I'd love to be able to materialize hollowness.**

LUIZ ZERBINI That could be an interesting way of understanding the reverse. I mean, it's not the reverse, it's the inside.

BARRÃO **A studio has to be flexible enough to let ideas like that happen. Ideas can sometimes end up stagnating. My studio's really slow.**

SERGIO MEKLER It's because a lot of it is just you there on your own. It's funny. You've always been with groups, but there it's just you on your own. You can't or you won't...

BARRÃO **I've got an assistant, but I find it all very hard. First because I'm not that good at giving orders, and in the studio you have to say, "Do this! Do that!" I find that kind of planning and organization really hard. I like to go there and do it, stay there doing it. It ends up being slower. That's something I've felt a big**

difference in. When we started working with Chelpa, when we started delegating the work. Do you remember that? I was amazed, because until then it wasn't something I'd ever experienced. I'd never done that before. There, we realized that certain things would be done better if we delegated them to someone else. And it's great. The work has everything to gain from that. But my work needs close oversight.

LUIZ ZERBINI And it's something you have to do in the studio. There's an issue of space, otherwise you'll end up being stifled. If someone could do that somewhere else it would free up the space.

BARRÃO **Yes, when things are really big.**

LUIZ ZERBINI But you also like doing things you don't have to, like wiring a plug. You get pleasure from that.

SANDRA KOGUT It's got to do with craftwork.

BARRÃO **Yes, you're right. I like to be hands-on.**

SANDRA KOGUT Do you think you're under pressure to change the scale of your work and the way you do it? Because there was a time when you said to me you felt like a sculptor.

do Chacal. Eu pedi permissão para adaptar a frase dele: *Nasceu um rabo no meu sou-venir.* (risos) Achei que tinha tudo a ver com o meu trabalho.

LUIZA MELLO Mas como é o título, que horas aparece? Vem depois que acaba, vem no meio? Quase todos têm título, né?

BARRÃO **Às vezes vem na hora e o título faz o maior sentido. Tem um que se chama *Lugar nenhum* – o nome caiu perfeito, porque é uma casinha de louça tridimensional suspensa entre dois vasos com paisagens pintadas. A casa se integra perfeitamente à perspectiva da pintura dos vasos, são todos com o mesmo azul. É um título que acrescenta muito à ideia do trabalho. Nessas grandões agora eu coloquei o nome de *Morretão*, porque eles pareciam aqueles baseadões.**

TUNGA Eu estava vendo aqui agora essa peça com fundo das canecas. É curioso porque é uma soma dos vazios, é um grande oco feito de ocos.

BARRÃO **Tem uma coisa que eu gostaria de fazer: moldar esses ocos. Materializar o oco me dá vontade.**

LUIZ ZERBINI Isso pode ser interessante para você entender sobre seu avesso. Quer dizer, não é o avesso, mas é o lado de dentro.

BARRÃO **O ateliê tem que ter uma agilidade para executar essas ideias, essas ideias às**

vezes ficam paradas. O meu ateliê é muito devagar.

SERGIO MEKLER É que é muito você ali sozinho. É engraçado, você sempre esteve em grupo, mas ali é você sozinho, você não consegue ou não quer.

BARRÃO **Eu tenho um assistente, mas tenho muita dificuldade com isso. Primeiro porque não sei muito dar ordem, e no ateliê você tem que falar: faz isso, faz aquilo. Esse tipo de planejamento e organização pra mim é muito difícil. Eu gosto de ir lá fazer, de ficar fazendo. Acaba ficando mais lento. Isso é uma coisa em que eu senti uma diferença bem grande, quando nós começamos a trabalhar com o Chelpa, um momento de delegar os trabalhos, lembram disso? Isso pra mim foi incrível, porque até então era uma experiência inexistente, eu nunca tinha feito isso. Ali nós percebemos que determinadas coisas aconteciam melhor quando delegávamos para alguém fazer. E é ótimo, o trabalho ganha com isso, de um jeito legal. Mas o meu trabalho precisa de um acompanhamento de perto.**

LUIZ ZERBINI É uma coisa que tem que fazer no ateliê também. Tem uma questão com o espaço, se não você vai ficando meio sufocado. Se alguém pode fazer tal coisa em outro lugar, isso alivia o espaço.

BARRÃO **É, quando são coisas muito grandes.**

Ateliê na Calouste Gulbenkian (STUDIO AT CALOUSTE GULBENKIAN), 2010, Barrão e o assistente Kamal W Eldeen (BARRÃO AND ASSISTANT, KAMAL W ELDEEN)



BARRÃO That feeling, when I feel like a sculptor, has to do with volume and scale. It's always good to try and push back the boundaries.

LUIZA MELLO But these new, bigger sculptures, are they quicker?

BARRÃO No, they take a lot of work.

LUIZ ZERBINI I think they're quicker. They take a long time because they're so heavy – for a different reason – but you can see that they quicker.

BARRÃO They're harder to make. The material is harder. You have to use a more powerful machine to cut it. It makes a lot of dust. The pieces are really heavy – you can't hold them alone. And as they're big and heavy I have to keep walking around them. You sit down, stand up, go up and down the ladder. Sculpture is a bit like that: it's tough. By the end of the day I'm done in!

LUIZ ZERBINI I thought it all came pre-cut.

BARRÃO No, I have to cut it. I've done some projections. I had to

develop a technique of how to structure something so big using these pieces of metal. Every part of the structure has to be reinforced. I've got hold of a laser to draw the lines I'm going to cut.

SANDRA KOGUT But sometimes when it's you that does it you find things in the work that you wouldn't find if someone else was doing it.

BARRÃO The solutions come in the middle of the working process. Part of the creative process takes place in the doing of it. You can't delegate something then only come back later. What an assistant can do is help to cut, prepare to glue, fill the join with Durepoxi. But what I can't do is say, "Carry on with the work and I'll be back later on to have a look."

SANDRA KOGUT There's always been something quite irreverent in your career. It's as if having a studio operating with a load of people went counter to that.

BARRÃO I've always learnt as I've gone along. I've found out how to do what I wanted, how to deal with my limitations. At one point in time I realized I was doing lots of different things but I hadn't learnt to do anything properly. On more than one occasion I've had to make up a technique to get by.

LUIZ ZERBINI Mas você também gosta de fazer umas coisas de que não precisa gostar, tipo fazer uma tomada. Tem um prazer aí.

SANDRA KOGUT Tem uma coisa com o artesanal.

BARRÃO É, tem isso, eu gosto de fazer.

SANDRA KOGUT Você acha que tem uma pressão para mudar a escala do trabalho e da maneira de fazer? Porque teve uma hora que você falou: me senti como um escultor.

BARRÃO Essa sensação ali, quando me senti como um escultor, tem a ver com o volume e a escala. É sempre bom tentar ampliar os limites.

LUIZA MELLO Mas essas esculturas novas, maiores, são mais rápidas?

BARRÃO Não, dão muito trabalho.

LUIZ ZERBINI Acho que são mais rápidas, demoram para fazer porque são pesadas, por outro motivo, mas dá para ver que são mais rápidas.

BARRÃO Elas são mais difíceis de fazer. O material é mais duro, tem que usar uma máquina mais potente para cortar, faz muita poeira, as peças são mais pesadas, não dá para segurar sozinho. Por serem grandes e pesadas, tenho que ficar circulando em torno delas. Senta, levanta, sobe e desce da escada... Escultura é um pouco isso, é bruto. No final do dia eu tô quebrado.

LUIZ ZERBINI Eu achei que já vinha cortado.

BARRÃO Não, tem que cortar. Eu fiz umas projeções. Tive que desenvolver uma técnica de como estruturar um negócio tão grande, usando esses ferros. Toda parte de estrutura teve que ganhar resistência etc. Eu arrumei um laser para projetar a linha de corte.

SANDRA KOGUT Mas às vezes você fazendo vai encontrando coisas do trabalho que não encontraria se outra pessoa fizesse.

BARRÃO As soluções aparecem durante a feitura do trabalho, parte da criação acontece na construção. Não dá para delegar e voltar muito tempo depois. O que dá para um assistente fazer é ajudar a cortar, preparar a cola, fazer a junção de durepoxi. Mas não dá para eu falar "Vai fazendo esse trabalho que à tarde eu chego para dar uma olhada".

SANDRA KOGUT Seu trajeto sempre teve uma coisa meio irreverente. Fica parecendo que ter um ateliê funcionando com um monte de gente vai para outro lado.

BARRÃO Eu aprendi fazendo. Fui descobrindo como era possível fazer o que eu queria. Como lidar com as minhas limitações. Chegou uma hora em que eu estava fazendo várias coisas diferentes sem ter aprendido a fazer nada direito. Em vários momentos eu tive que inventar uma técnica, me virar.

10 CENTAVOS ASSALTA 1 CRUZADO

[10 CENTAVOS MUGS 1
CRUZADO], 1987
brinquedos de
plástico, moeda,
piaçava e durepoxi
[PLASTIC TOYS, COIN,
PALM TREE, AND
DUREPOXI]
10 x 19 x 9,5 cm

P 150-151
IGUAIS [THE SAME],
2002, louça e resina
epóxi [POTTERY AND
EPOXY RESIN]
39 x 37 x 39 cm
39 x 35 x 43 cm





CRONOLOGIA

ORGANIZADA POR FRED COELHO

1959

Jorge Velloso Borges Leão Teixeira nasce no Rio de Janeiro e cresce na Lagoa. Seus pais tinham forte ligação com a cena teatral da cidade através do trabalho com o Teatro Tablado desde sua fundação, e Maria Clara Machado, fundadora principal do teatro, era sua madrinha. Desde criança se dedica ao desenho e demonstra interesse por artes plásticas.

1978

Frequenta os primeiros cursos de arte na recém-criada Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

1979

Foi um dos fãs que assistiram dezenas de vezes ao espetáculo *Trate-me Leão*, do grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone. Neste mesmo ano, serve ao Exército.

1982

Militando na intensa cena cultural que se forma no Rio de Janeiro a partir dos últimos anos da década de 1970, Barrão torna-se parte dos jovens que se integram às atividades ao redor do Circo Voador, fundado no ano anterior no Arpoador. Conhece, nessa época, o futuro parceiro e amigo Sergio Mekler. Também frequenta São Paulo ao se aproximar do grupo

Manhas e Manias e da série de artistas que acompanhavam o grupo.

As primeiras experiências públicas com arte acontecem ao fazer cenários para o grupo de teatro Lua Me Dá Colo. O grupo era formado por Barrão, Ricardo Waddington e as atrizes Cris Couto e Monica Biel. Fizeram as peças infantis *Coisas, adoro coisas* e *Um telefonema para o Japão*, além de um infantojuvenil com autoria de Chacal chamado *Alguns anos luz além*, com estreia no Teatro Vanucci. Além de atuar, Barrão já fazia trabalhos gráficos, cenários e adereços das peças.

No verão em que o Circo Voador decola, faz uma breve exposição no próprio espaço do Arpoador. Na época, já trabalhava com objetos.

A partir de uma foto de Cafi, faz uma colagem com xerox para a contracapa do livro *Tontas coisas*, de Ricardo Chacal, lançado pela editora Taurus.

1983

Ainda ligado ao grupo de artistas e colaboradores que se formou ao redor do Asdrúbal Trouxe o Trombone, vai a São Paulo para a estreia do espetáculo *A farrá da Terra*, no recém-inaugurado Teatro do SESC-Pompeia. Nesse período paulista, conhece o amigo de toda a vida Luiz Zerbini, então ator e colaborador do grupo de teatro carioca.

No mesmo período, Barrão forma

CAMELO CRONOLÓGICO

[CHRONOLOGICAL
CAMEL], 2015
isopor e cola
[POLYSTYRENE AND GLUE]
52 x 50 x 26 cm



ao vivo e em grandes formatos, vídeos e trabalhos ligados à cena cultural da cidade. É através dessas ações que Barrão começa a participar de shows e eventos ao lado de nomes como Chacal, Fausto Fawcett, Sandra Kogut e seu futuro parceiro Sergio Mekler.

Em novembro, participa com o grupo Seis Mãos da mostra Pintura Pintura, realizada na Fundação Casa de Rui Barbosa, com curadoria de Marcio Doctors. O grupo realiza uma grande tela ao vivo durante o vernissage do evento. Ainda com o Seis Mãos, realiza a performance *Improvisação de pintura e música*, na nova sede do Circo Voador, na Lapa. O evento é um dos primeiros da Galeria Aberta, nome do espaço de arte do Circo, sob a responsabilidade do fotógrafo Cafê.

Participa do evento Arte na Rua I, ocupando um outdoor nas ruas do Rio de Janeiro.

1984

Realiza sua primeira exposição individual, Televisões, na Galeria

com Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta (que já eram conhecidos como a "Dupla Especializada") o grupo Seis Mãos, uma espécie de banda de artistas (Basbaum no violão e baixo, Dacosta na guitarra e Barrão na bateria). O grupo realiza performances musicais, pinturas coletivas



Contra-capa do livro
[DUST COVER] Tontas
Coisas de Chacal

TV CARA [FACE TV],
1984, televisão e
esmalte sintético
[TELEVISION SET AND
LATEX PAINT]
dimensões variáveis
[MULTIPLE DIMENSIONS]

Contemporânea, Leblon, Rio de Janeiro. Sua curadora, Dora Basílio, abre o espaço depois de um longo período em Londres. Passaram por lá, além de Barrão, nomes como Márcia X. e Alex Hamburger, Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta.

É um dos 123 artistas que participam da famosa exposição Como Vai Você, Geração 80?, ocorrida em julho no Parque Lage do Rio de Janeiro, com curadoria de Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger. O trabalho consistia em duas televisões ligadas em canais abertos da época, que mantinham um diálogo aleatório.

Em março, participa de uma grande coletiva de artistas, capitaneada pelo grupo Rádio-Novela. A exposição ocorre em diferentes espaços da PUC-Rio. Barrão e mais uma série de artistas pintam faixas de rua de cinco metros para serem exibidas. Depois, essas telas também foram montadas na Praça Seca, bairro do Rio de Janeiro.

Participa da segunda edição do Arte na Rua, ocupando novamente um

outdoor nas ruas do Rio de Janeiro.

Com o grupo Seis Mãos, realiza as performances *Passa a praça e Garçons*. A primeira consiste em uma série de improvisos com pinturas e músicas, feitas ao vivo nas ruas. Já a segunda eram intervenções que os três artistas faziam em vernissages da cidade, servindo em suas bandejas objetos e provocações sobre o tema da exposição em que atuavam.

1985

Com o grupo Seis Mãos, realiza a performance-espetáculo *A mulher invisível*, na boate Noites Cariocas, localizada no Morro da Urca. A mostra foi organizada por Denise Porto. O grupo também participa nesse ano da exposição O Visual do Rock, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Participa, com a obra *Telefone*, da coletiva Discos, Olhos e Eletrodomésticos, realizada na Galeria Contemporânea, Rio de Janeiro. A obra permitia que o público pudesse



GARÇONS
Performance do
6 mãos [WAITERS,
PERFORMANCE BY 6
MÃOS], 1984



**A SOMBRA DO
CAVALO BRANCO**
(detalhe) [THE SHADOW
OF THE WHITE HORSE
(DETAIL)], 1986

televisão, projetor
super-8, fundo de
geladeira de metal,
cavalo de plástico
e esmalte sintético
[TELEVISION SET, SUPER-8
PROJECTOR, METAL PLATE
FROM THE REAR OF A
REFRIGERATOR, PLASTIC
HORSE, AND LATEX PAINT]
30 x 188 x 36 cm

Capa do Disco
[LP COVER] Fausto
Fawcett e os robôs
efêmeros, de Fausto
Fawcett, 1987

ouvir o conteúdo da televisão através de um telefone conectado ao aparelho.

Realiza com Sandra Kogut o vídeo *Sete horas de sono*, em que os dois são filmados enquanto dormem. Ainda com registro documental de Kogut, participa ao lado do Seis Mãos da performance *Calêndula concreta* ou *O caso da menina loura que ficou com o braço mulato*.

1986

Realiza sua segunda exposição individual na Galeria do Centro Empresarial Rio, em Botafogo, Rio de Janeiro. Um dos trabalhos apresentados foi *Avião*, formado por portas de geladeira chapadas na parede e dois liquidificadores como motores. Outro, *Copacabana*, consistia em um totem de três fogões empilhados, com uma televisão ligada em cada forno.

Participa da coletiva A Nova Dimensão do Objeto, realizada no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. A exposição conta ainda com artistas novos e veteranos, como Guto Lacaz, Abraham Palatnik, León Ferrari, Waltercio Caldas, Jac Leirner, Leonilson, entre outros. Aracy Amaral, curadora e autora do catálogo, escreve sobre o trabalho de Barrão:

“Empregando eletrodomésticos como suporte, Jorge Barrão é uma revelação dos últimos anos: suporte violentado, e onde a frase-clichê ‘muda a função muda a significação plástica’ nem sempre é válida posto que, apesar de alterado o visual, o suporte é identificável. Mas o elemento ‘surpresa’, humorado, como exige o espírito da geração do autor, se revela na aproximação do ‘contemplador’, ou em sua participação quando em contato com este objeto (uma máquina de lavar, uma

televisão ou uma geladeira) usualmente de diálogo tão mecânico com o espectador, que aqui é surpreendido pela ‘resposta’ desconcertante da peça.”

Barrão viaja ao México junto com a trupe de artistas montada pelo Circo Voador, com o objetivo de realizar ações culturais representando o Brasil na cidade de Guadalajara. Após uma série de contratemplos e perda de patrocínio, a viagem é interrompida. Mesmo assim, ocorre na cidade a mostra El Escrete Volador, na Galeria Magrite, com trabalhos de Barrão e artistas como Luiz Zerbini, André Costa, Alexandre Dacosta, Leda Catunda, Daniel Senise, Luiz Pizarro, Sergio Romagnolo e Ricardo Basbaum.

Na volta da viagem ao México, monta ateliê na “Cidadela”, casa que abrigava a produtora de Sandra Kogut, além de amigos como Chacal e Luiz Antonio Silveira. É o período em que estreita amizade com Sergio Mekler.

Faz a capa do primeiro disco solo de *Evandro Mesquita*, chamado apenas Evandro. A foto com o cantor foi feita no ateliê de Barrão e exhibe uma série de obras suas.

1987

Ano intenso de trabalhos e exposições. Participa das coletivas Pintura Fora





do Quadro, realizada com apresentação de Marcus Lontra na Galeria Espaço Capital, Brasília (e depois na Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro); Nova Escultura, realizada na Petit Galerie, Rio de Janeiro; Trip, realizada no Subdistrito, São Paulo; e Lapada Show, realizada no Espaço Brumado, Rio de Janeiro.

Faz, em parceria com Luiz Zerbini, a capa do primeiro disco da banda Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros. O disco e a banda são importantes por reunir Barrão,

Zerbini e Mekler (que tocava com Fausto) em um primeiro trabalho.

Com o grupo Seis Mãos, promove o evento Leia Lua Arte, na Galeria Sergio Milliet, da Funarte.

Em fevereiro, Barrão torna-se um dos artistas a compor o grupo A Morcinha, ao lado de Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, Marcio Doctors, Angelo Venosa, Beatriz Milhazes, Cristina Canale, Daniel Senise, Hilton Berredo, Marcia Ramos, Lucia Beatriz, João Magalhães, Enéas Valle, Luiz Pizarro, entre outros. A motivação do

A G... PROFUNDA.

1985, geladeira, rodas, visoramas, grade de ventilador e esmalte sintético [REFRIGERATOR, CASTERS, SPYHOLES, VENTILATOR GRILLE, LATEX PAINT] 190 x 69 x 61 cm

grupo, chamado por Marcio Doctors de "um estado combativo", foi a vinda ao Brasil para uma série de palestras e declarações públicas do então badalado crítico e curador italiano Achille Bonito Oliva. Em protesto e frontal discordância com o crítico, o grupo executou uma série de ações. Três merecem destaque. A primeira consistiu em uma viagem de barca para Paquetá, em homenagem ao centenário do romance de Joaquim Manuel de Macedo (daí o nome do grupo) e a um fictício (porém reivindicado como verdadeiro) grupo de artistas que, inspirados por uma "declaração de Manet após sua passagem pelo Rio de Janeiro", visitavam a ilha em busca da luz da Baía de Guanabara. * A segunda ação foi uma performance que acabou em confusão na palestra de Oliva, realizada na Galeria Saramenha, em que alguns dos artistas, vestidos de garçons, distribuíam doces, enquanto outros na plateia colocaram orelhas de burro, Enéas Valle assistia à fala de

costas e com um retrovisor, Ricardo Basbaum tocava em gravadores fitas cassetes de duplas sertanejas e Barrão distribuía santinhos de Cosme e Damião, entre outras coisas. E a terceira ação foi a publicação do livro *Orelha* (nome que rebatizou o grupo em um segundo momento), com textos e trabalhos dos artistas envolvidos com o grupo. Ainda dentro dos muitos desdobramentos da polêmica, Barrão participa de um debate sobre as artes brasileiras, no Caderno B do *Jornal do Brasil*, ao lado de Basbaum, Milton Machado, Luciano Figueiredo, Paulo Roberto Leal, Reynaldo Roels Jr., Antonio Manuel, Marcio Doctors, Marcus Lontra e Valério Rodrigues.

Realiza com Sandra Kogut o vídeo *A G... profunda*, a partir de imagens de um de seus trabalhos da época — uma geladeira com olho mágico em cada um dos lados e rodinhas, em que as pessoas podiam entrar, observar o exterior e mover o objeto. Ele funcionava como um posto de observação



Luiz Zerbini, Regina Casé, Cazuza, Flavio Colker e Barrão, com capa do disco [WITH LP COVER] Ideologia de Cazuza, 1988

* MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Top Books, 1995. p. 425.



Maquete da escultura Robô, para Praça Mauá (MOCKUP OF THE SCULPTURE ROBOT TO PRAÇA MAUÁ), 1989

A BATALHA DE SÃO JORGE

[THE BATTLE OF ST. GEORGE] 1989
10 liquidificadores, televisão e imagem de plástico (10 BLENDERS, TELEVISION SET, AND PLASTIC IMAGE)
174 x 18 x 22 cm

móvel inusitado. O vídeo, apresentado pelo humorista Bussunda, foi gravado nas ruas de Ipanema.

1988

Participa das exposições coletivas Subindo a Serra, realizada no Palácio das Artes, Belo Horizonte; Panorama da Arte Atual Brasileira 88, importante balanço do período, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo; e Dimensão Planar, realizada na Galeria Rodrigo Melo Franco, Funarte, Rio de Janeiro.

Com o grupo Seis Mãos, realiza o evento Gincana, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Em agosto, o grupo também participa da exposição 88x68 – No Balanço dos Anos, realizada simultaneamente na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (núcleo histórico com obras de 1968) e no Espaço Cultural Sérgio Porto (espaço da releitura contemporânea das obras históricas).

Cada vez mais envolvido com a cena performática carioca, é um dos que atuam na época no célebre espaço Barão com Joana, mistura de boate e casa de shows, cujo diretor artístico era o poeta Chacal. Com uma pintura pública, Barrão faz a fachada do estabelecimento.

Faz com Luiz Zerbini a capa do disco *Ideologia*, de Cazuza. A capa, com uma série de símbolos sobrepostos, causa polêmica na época.

1989

Realiza duas exposições individuais: uma no Subdistrito, em São Paulo (sua primeira exposição na cidade), e outra na Pequena Galeria, espaço do Centro Cultural Candido Mendes, no centro do Rio de Janeiro.

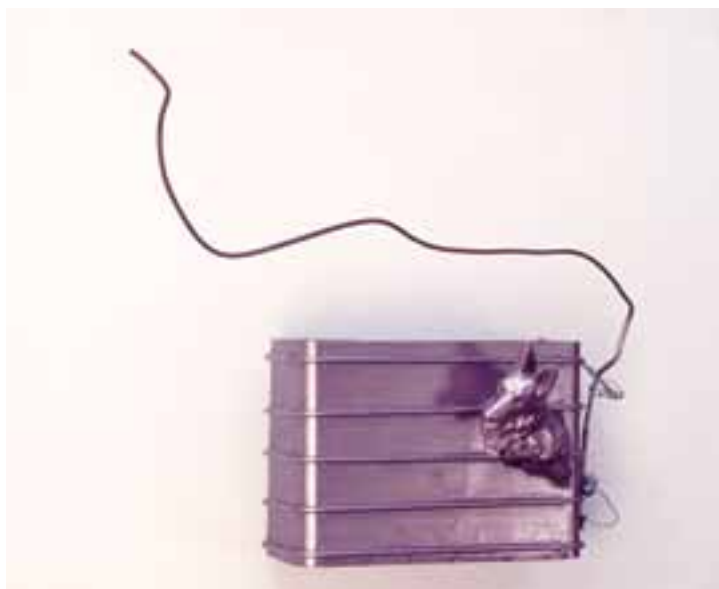


Participa do concurso Nova Escultura para a Praça Mauá, realizado na Galeria Centro Empresarial Rio, Rio de Janeiro. O vencedor foi o escultor Angelo Venosa. Participa também das exposições coletivas Olhar para o Futuro, realizada na loja de joias H. Stern, Rio de Janeiro; e Rio Hoje, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1990

Participa das exposições coletivas 4 x 44, realizada no Atelier Livre de Petrópolis, Rio de Janeiro; e Projeto Arqueus, realizada na Fundação Progresso, Rio de Janeiro. Esta última exposição é importante por ser a primeira a ocupar o setor de Artes Plásticas do espaço inaugurado no bairro da Lapa e cuja origem foi o grupo criador do Circo Voador – com quem Barrão tinha ligações desde sua juventude. Sua obra se chamava *Duelo dos deuses*, e consistia em uma pesada estrutura em forma de grid, montada com placas, grades, latas e uma série de objetos encontrados na obra de reforma da própria Fundação.

Com o trabalho *O cachorro é o melhor amigo do homem*,



recebe o Prêmio Brasília de Artes Plásticas, realizado no Museu de Artes de Brasília, Brasília, DF.

1991

Já conhecido por suas esculturas com objetos e eletrodomésticos, participa ao lado de João Modé, Ricardo Basbaum e Luiz Ernesto da exposição coletiva Consumir o Consumo, na galeria de arte da UFF, em Niterói. Participa também de duas coletivas internacionais: Viva Brasil Viva, na Kulturhuset, Estocolmo, Suécia; e Brasil: La Nova Generacion, na Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela. Participa ainda da Coleção Centro Cultural Cândido Mendes, exibida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Na viagem feita para a Suécia, em função da exposição na Kulturhuset, divide apartamento com o escultor Tunga, de quem se torna amigo e interlocutor constante.

Já com experiência em trabalhos com videografismo e vinhetas, é convidado por Regina Casé para participar do *Programa Legal*, da Rede Globo. Concebido por Regina e Hermano Vianna, o programa contava com direção de Guel Arraes e Belisário França, edição de Sergio Mekler, além de redatores como Pedro Cardoso, Hubert, Marcelo Tas e Jorge Furtado, entre outros.

Participa do filme *Parabolic people*, de Sandra Kogut, fazendo uma série de videografismos.

Último ano de atividades do grupo Seis Mãos.

1992

Realiza exposições individuais na Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo, e na Galeria Ibeu, Rio de Janeiro. Sobre o trabalho do artista, escreve Marcio Doctors: "Barrão é o mais lúdico de nossos artistas plásticos.

O CACHORRO É O MELHOR AMIGO DO HOMEM

[DOGS ARE MAN'S BEST FRIEND] 1989, estrutura de congelador, boneco de gesso, durepoxi e tinta automotiva [STRUCTURE MADE OF A FREEZER, PLASTER FIGURE, DUREPOXI, AND CAR PAINT] 71 x 86 x 30 cm



O impulso de sua obra nasce dessa vontade perversa da infância de desmontar brinquedos para descobrir sua estrutura interna. É uma forma de deslocamento que não se contenta com a aparência das coisas e quer cirurgicamente penetrá-las. Barrão leva essa experiência às últimas consequências e dela extrai arte: o maior de todos os deslocamentos. Por isso que seus trabalhos possuem comunicação imediata inigualável. Acorados nessa reminiscência da infância e nessa pulsão inventora da arte, despertam no público curiosidade. Não resistimos em fazer nossa sua visão de que os aparelhos domésticos (que povoam nosso cotidiano) fazem de nossas casas verdadeiros parques de diversão. Barrão indica com lucidez que o mundo da ciência aplicada é muito mais fantasioso do que imaginamos. Sua atitude recupera uma leveza, que a sisudez do pensamento da prática impingiu às máquinas 'enlouquecidas' que nos cercam.

Evidencia na ciência o dado fundante do imaginário — próprio da arte — e recupera para a arte o pensamento

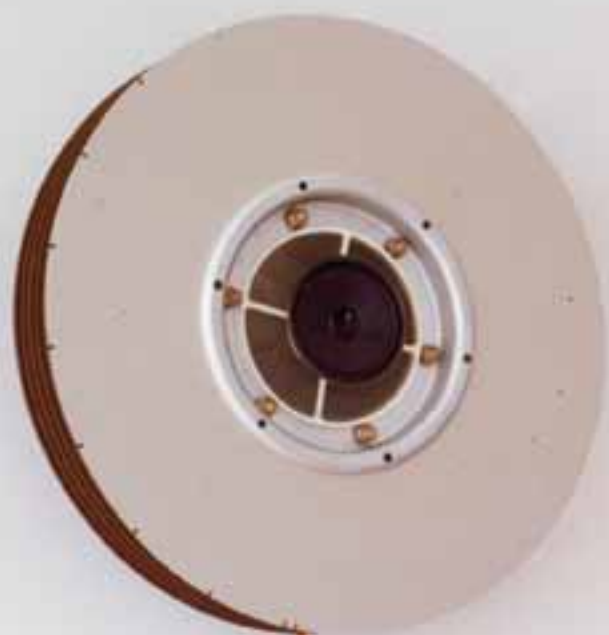
da técnica — apropriado pela ciência."

Participa das exposições coletivas Consumir o Consumo, realizada no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo; Eco Sensorial, realizada na Escola de Artes Visuais, Rio de Janeiro; Coca Cola — 50 Anos com Arte, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; As Artes do Poder, realizada no Paço Imperial, Rio de Janeiro; A Sedução dos Volumes, realizada no Museu de Arte Contemporânea de São

Com Tunga na Suécia, 1991 [WITH TUNGA IN SWEDEN, 1991]

Convite da exposição Acelera Deus [INVITATION TO ACCELERA DEUS (HURRY UP GOD)]





Paulo; e Coleção João Sattamini, realizada no Paço Imperial, Rio de Janeiro.

Em parceria com Luiz Zerbini, realiza cenário e projeções no espetáculo *Santa Clara Poltergeist*, de Fausto Fawcett, apresentado no Magnetoscópio, Rio de Janeiro.

Ainda com Zerbini, realiza mais duas atividades: a participação na coletiva *As Artes no Poder*, no Paço Imperial, e a instalação *Acelera Deus*, feita no Museu da República a convite de Marcelo Dantas. O trabalho é o primeiro que reúne Barrão, Zerbini e Sergio Mekler, com a gravação feita no estúdio de Chico Neves. Alguns anos depois, os quatro estariam no Chelipa Ferro.

1993

Já familiarizado com a arte gráfica e o design, Barrão faz uma série de trabalhos nessa área. Em janeiro, participa da mostra *I Riográfico*, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil.

Em março, participa da inauguração da Galeria Primeiro Piso, novo espaço expositivo da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, com a exposição Barrão, Basbaum, Canale e Dacosta. A

coletiva, como o título confirma, conta, além de Barrão, com seus antigos parceiros Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum, e com Cristina Canale.

Em setembro, participa da exposição coletiva *O Papel do Rio*, realizada no Paço Imperial e com curadoria de Luiz Aquila.

Além dessa exposição, participa das coletivas *A Presença do Ready Made*, 80 Anos, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; e *Café Eletrônico*, com curadoria de Marcelo Dantas, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

Faz, junto com Luiz Zerbini, a capa do disco *O sorriso do gato de Alice*, de Gal Costa (a foto da capa com o sorriso da cantora foi feita pelo fotógrafo Wilton Montenegro).

1994

Participa da V Bienal de Havana, realizada no Centro Cultural Wifredo Lam, em Havana, Cuba.

Em maio, participa da mostra *Brasil/Imagens dos Anos 80 e 90*, coletiva com trabalhos de



P 164-165
MONOS, 1993
discos de metal,
rádios, alto-falantes
e cabo de som
[METAL DISKS, RADIOS,
SPEAKERS,
AND CABLE]
dimensões variáveis -
2 módulos de
36cm Ø x 13cm
[MULTIPLE DIMENSIONS -
2 MODULES WITH 36CM
Ø X 13CM]

Foto Chelipa, 1995
[PHOTOGRAPH OF CHELIPA
FERRO, 1995]

Vista da exposição
Esculturas Plurais
no MAM da Bahia
[VIEW OF EXHIBITION
ESCULTURAS PLURAIS
AT MAM DA BAHIA]
A VOLTA DO MAR
[THE RETURN OF
THE SEA] 1996
bomba de água e
mangueira plástica
[WATER PUMP AND
PLASTIC HOSEPIPE]



artistas presentes na coleção de Gilberto Chateaubriand. A mesma exposição também foi montada no Museu de Arte das Américas, da Organização dos Estados Americanos (OEA), em Washington.

Em junho, participa da mostra *Imagens Indomáveis/100% Contemporâneas*, organizada pelos próprios artistas, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

Em outubro, participa da coletiva *Escultura Carioca*, no Paço Imperial, com curadoria de Fernando Cocchiarale e Ligia Canongia.

Faz a capa do livro *Letra elétrica*, do poeta Chacal, lançado pela editora carioca Diadorim.

1995

Participa da exposição coletiva *Dezoito*, realizada na Pequena Galeria, Rio de Janeiro.

A partir de um convite do poeta e agitador cultural Chacal, Barrão, Luiz Zerbini e Sergio Mekler criam um show-performance e batizam o grupo

de Chelipa Ferro. Na primeira formação, contavam ainda com a participação de André Costa. Posteriormente, o produtor Chico Neves substitui André.

Faz a direção de arte de *Lá e cá*, filme de Sandra Kogut, com Regina Casé como protagonista.

Passa a atuar como videografista no programa *Brasil Legal*, de Regina Casé e Hermano Vianna.

1996

Passa a trabalhar com Fernando da Villa Lobos na produção de uma série de capas de discos para artistas como Os Paralamas do Sucesso, Lenine, Gal Costa, Caetano Veloso, Legião Urbana, Arnaldo Antunes, entre outros.

Participa da exposição *Esculturas Plurais*, com curadoria de Ligia Canongia, realizada no MAM da Bahia. Seu trabalho, intitulado *A volta do mar*, consistia em um engenhoso mecanismo que recolhia e devolvia a água do mar após o líquido dar uma volta na sala principal do evento.

1997

Ano em que o Chelipa Ferro se torna um grupo de artistas visuais, ao promover sua primeira exposição no Paço Imperial, e um grupo de músicos, ao lançar seu primeiro CD. Essa dupla identidade entre as artes visuais e a música será a marca permanente do grupo.

Barrão participa da exposição coletiva *Apropriações*, na Joel Edelstein Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.

1998

Realiza, com o Chelipa Ferro, a performance *O gabinete de Chico*, no XII Festival Videobrasil Internacional de Arte Eletrônica, SESC Vila Mariana, São Paulo.

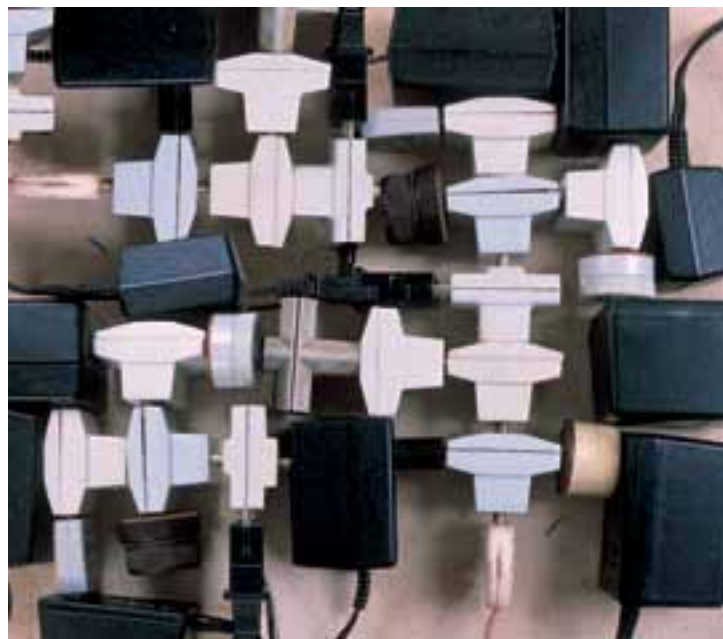
Nesta apresentação, o Chelipa é acompanhado dos músicos Carlos Laufer, Dado Villa-Lobos, Kassim e

do artista plástico Joshua Callaghan. O Chelipa apresenta-se ainda na festa Quinta dos Infernos, organizada por Carlos Laufer, Chacal, a DJ Gabriela Varanda, Fausto Fawcett, o guitarrista Mimi Lessa e o designer e ilustrador Marcus Wagner, na Galeria Alaska, Rio de Janeiro. O grupo também cria a trilha sonora do vídeo Carlos Nader, que tem direção e fotografia do próprio Carlos Nader, e recebe prêmio no 4º MTV Video Music Brasil pelo uso de linguagem inovadora com o clip *Rabo rato* dirigido por Carlos Nader e Fábio Soares, em parceria com o Chelipa.

Faz uma participação como ator no filme *Como ser solteiro no Rio de Janeiro*, comédia de Rosane Svartman.

1999

Participa da coletiva *Cotidiano/Arte: O Objeto – Anos 60/90*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Capa do CD Chelipa Ferro [CHELIPA FERRO CD COVER], 1998



A partir da canção “Maninha”, apresenta pela primeira vez uma escultura feita com peças de louça para a exposição *A Imagem do Som* de Chico Buarque, com curadoria de Felipe Taborda, realizada no Paço Imperial do Rio de Janeiro.

2000

É tema de uma série de telas de seu amigo e parceiro Luiz Zerbini.

Realiza, com o Chelipa Ferro, o show *A Garagem do Gabinete de Chico*, na inauguração do Espaço AGORA/CAPACETE, criado pelos artistas plásticos Eduardo Coimbra, Helmut Batista, Raul Mourão e Ricardo Basbaum, na Lapa, Rio de Janeiro.

2001

Participa da exposição coletiva *Espelho Cego – Seleções de uma Coleção Contemporânea*, seleção de obras da Coleção Marco Antonio Villaça, realizada no Paço Imperial, Rio de Janeiro.

Com o Chelipa, realiza os shows de abertura do evento multimídia *Free Zone*, que tem curadoria de Chacal e de Raul Mourão, nas cidades do Rio de Janeiro, Curitiba, Porto Alegre e São Paulo. Também fazem o show de inauguração da mostra *Panorama da Arte Brasileira*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), e o show *Adoração do Bezerra*, realizado no evento *Miscelânea*, capitaneado por Chacal no Cine Odeon, Rio de Janeiro.

MANINHA [BARRENI], 1999, louça e durepoxi [POTTERY AND DUREPOXI] 30 x 30 x 33 cm



2002

Participa das exposições coletivas Caminhos do Contemporâneo, realizada no Paço Imperial, Rio de Janeiro; Ares e Pensares – Mostra SESC de Artes, São Paulo; Arte em Jogo, realizada na Galeria Arte 21, Brasília; e Ibeu – Uma Década de Arte Contemporânea, realizada na Galeria do Ibeu, Rio de Janeiro.

O Chelipa Ferro participa da 25ª Bienal de São Paulo, na qual realiza a performance *Autobang* durante a inauguração da mostra. O grupo também participa da exposição Love's House, no hotel de mesmo nome, no Rio de Janeiro.

2003

Com o Chelipa Ferro, inaugura a exposição HUM, no MAM-RJ, além

de expor na VIII Bienal de Havana, Cuba. Também realiza o show Som, na Fundação Progresso, Rio de Janeiro, e a trilha sonora do documentário *És tu, Brasil*, dirigido por Murilo Salles. Ainda com o grupo, participa do show-palestra Hamlet Contemporâneo, Crônica de um Mundo aos Pedacos, de Fausto Fawcett, na Dantes Livraria, Rio de Janeiro. Junto com Fausto e Laufer (que participava da intervenção), batizaram o grupo de Barfauschimeklauzer.

2004

Participa das exposições coletivas Onde Está Você, Geração 80?, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; e Encontros com o Modernismo, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

AUTOBANG, 2002
performance Chelipa
Ferro [PERFORMANCE BY
CHELIPA FERRO]



O Chelipa Ferro lança seu segundo disco, produzido por Berna Cepas. O grupo também participa da 26ª Bienal de São Paulo, apresentando a instalação *Nadabrahma*.

2005

Participa das exposições coletivas Educação, Olha, realizada na Galeria Gentil Carioca, Rio de Janeiro; Arquivo Geral, realizada no Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro; Encontros com o Modernismo, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; e É Hoje na Arte Brasileira Contemporânea – Coleção Gilberto Chateaubriand, realizada no Centro Cultural Santander, Porto Alegre.

Apresenta-se com o Chelipa Ferro no The Maerz Musik Festival

2005, no Haus der Berliner Festspiele, Berlim, Alemanha. No mês seguinte, o Chelipa Ferro realiza a exposição Estabilidade Provisória, que integra o Projeto Respiração, com curadoria de Marcio Doctors, na Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro.

No mês de junho, é inaugurada a 51ª Bienal de Veneza, Itália, da qual o Chelipa Ferro e o artista Caio Reisewitz participam como representantes do Brasil. O grupo ainda inaugura exposição individual, no mesmo mês, na Galeria Vermelho, em São Paulo.

2006

Depois de um intervalo de catorze anos, volta a fazer uma exposição individual na Galeria Laura Mar-

Chelipa Ferro
[CHELIPA FERRO]

siaj, Rio de Janeiro. A exposição apresenta os novos trabalhos construídos com peças de louças.

Na coletiva Pylar, evento e exposição realizados no Casarão, em Santa Teresa, Rio de Janeiro, apresenta o trabalho *Comandos em Ação*. A obra consiste em duas tartarugas com uma câmera de vídeo e um rádio transmissor acoplados aos cascos.

Conforme elas circulavam pelos jardins do espaço, as imagens captadas eram transmitidas para uma central de monitores no interior da casa.

Participa, com o Chelipa Ferro, das mostras Geração da Virada,

10+1: Os Anos Recentes da Arte Brasileira, com curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo; e do CEP 20.000, no Rio de Janeiro. O Chelipa apresenta ainda a mostra Jungle Jam, na FACT (Foundation for Art and Creative Technology), Liverpool, Inglaterra.

2007

Participa da exposição coletiva Contraditório, parte do Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A curadoria é de Moacir dos Anjos.



3 ELEFANTES

[3 ELEPHANTS], 2006
louça e resina epóxi [POTTERY AND EPOXY RESIN]
35.5 x 24 x 20 cm

COMANDOS EM AÇÃO

[COMMANDOS IN ACTION], 2006
2 tartarugas, monitores, câmeras de vídeo, rádios walkie-talkie, leds, cabos e caixote de plástico
[2 TURTLES, MONITORS, VIDEO CAMERAS, WALKIE-TALKIES, LED LIGHTS, CABLES, AND PLASTIC BOX]

Frames de vídeos, feitos com Marta Jourdan, para o show Favelost, de Fausto Fawcett
[STILLS FROM VIDEOS MADE WITH MARTA JOURDAN, FOR FAVELOST, A SHOW BY FAUSTO FAWCETT], 2007



A mesma exposição foi montada no Alcalá, em Madri, Espanha.

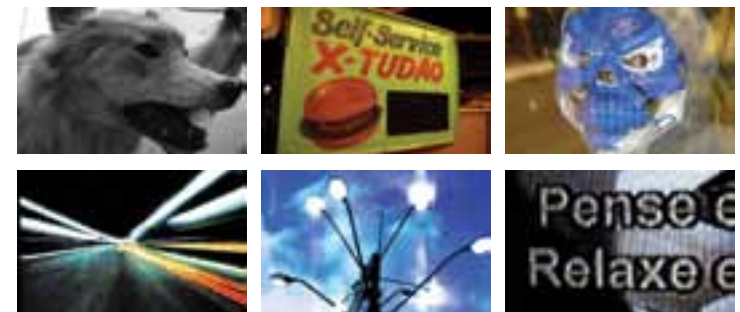
Ao lado de outros artistas como Marta Jourdan, Luiz Zerbini, Berna Ceppas, Belisário França, Raul Mourão, Sergio Mekler, Alvaro Barata e Marcus Wagner, participa do show Favelost, apresentação de Fausto Fawcett no evento Multiplicidades, realizado no Oi Futuro do Flamengo, Rio de Janeiro.

2008

Participa da exposição coletiva Travessias Cariocas, realizada no

Centro Cultural Caixa Econômica Federal, Rio de Janeiro. Faz um curso de *circuit bending* com Cristiano Rosa/Pan&Tone, no Plano B Lapa, Rio de Janeiro.

O Chelipa Ferro participa do Netmage 08, International Live-Media Festival, Bolonha, Itália, e inaugura a exposição Jungle Jam na Caixa Cultural, Rio de Janeiro. Em julho, a mostra é inaugurada no MAM da Bahia, onde começa a ser gravado o documentário sobre o grupo, dirigido por Carlos Nader, e que fará parte do Videobrasil





**NINFAS
DERRAMADAS**

[SPILT NYMPHS] 2009
louça e resina
epóxi [POTTERY AND
EPOXY RESIN]
101 x 66.5 x 81 cm

RÁDIO QUEEN WELL

[RADIO QUEEN WELL]
instrumento musical
[MUSICAL INSTRUMENT]
rádio, circuito
eletrônico e
alto-falante [RADIO,
ELECTRONIC CIRCUIT,
AND SPEAKER]
10.5 x 20 x 8.5 cm

Coleção de Autores. O grupo também inaugura as mostras Jardim Elétrico, na Galeria Vermelho, São Paulo; e Acusma, no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

2009

Realiza uma exposição individual na Galeria Fortes Vilaça, em São Paulo.

Participa das exposições coletivas Alcova, realizada na Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro; e 2 em 1, com curadoria de Felipe Scovino e Daniela Labra, e realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro. A instalação *Vento* foi realizada em parceria com Marta Jourdan.

O Chelipa Ferro apresenta, a convite de Ivo Mesquita, a instalação *Totoro*, no Octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo, e inaugura exposição individual na Galeria Progetti, Rio de Janeiro.

Frequentador assíduo do espaço Plano B, dirigido por Fernando Torres na Lapa, Rio de Janeiro,

Barrão continua a estudar o *circuit band*, técnica de produção sonora a partir de circuitos eletrônicos. Também participa da apresentação do músico japonês Damo Suzuki, no Teatro Ipanema. Além dele, a banda era composta por Leo Monteiro, Luiz Zerbini, Flávio Abbes, Claudio Monjope e Clayton Fabio.

2010

Realiza duas exposições individuais: uma na Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro, e a outra, intitulada *Natureza Morta*, na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Esse trabalho é fruto do projeto Próximo Futuro, promovido pela fundação portuguesa com curadoria de Antonio Pinto Ribeiro.

Participa da exposição coletiva *Arte Pará*, realizada na Fundação Romulo Maiorana, Belém.

É lançado o terceiro disco do Chelipa Ferro, novamente com produção de Berna Ceppas.





2011

Participa das exposições coletivas Vestígios de Brasilidade, realizada no Centro Cultura Santander, Recife; e Gigante por la Propia Naturaleza, no IVAM (Institut Valencià d'Art Modern), em Valência, Espanha, com curadoria de Rafael Gil Salinas e Wilson Lazar.

2012

Realiza duas exposições individuais: Mashups, com curadoria de Monica Ramirez-Montagut, na The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, EUA; e outra na Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

Participa da exposição coletiva Espelho Refletido, realizada no Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

2013

Realiza a exposição individual Arrumação, na Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro.

Participa da exposição coletiva Universo Bordallo Pinheiro – 20 Bordallianos Brasileiros, realizada no Espaço Oi Futuro, Rio de Janeiro. A exposição é fruto de um projeto que levou artistas brasileiros para trabalhar na tradicional fábrica portuguesa de cerâmicas.

Transporte da obra do ateliê para o Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian
[TRANSPORTING THE WORK FROM THE STUDIO TO THE CALOUSTE GULBENKIAN FOUNDATION GARDENS]

NATUREZA-MORTA

[STILL LIFE], 2010
louça e resina epóxi
[POTTERY AND EPOXY RESIN]
246 x 164 x 172 cm





CLASSIFICADOS

[CLASSIFIED], 2011
louça e resina
epóxi [POTTERY
AND EPOXY RESIN]
188 x 96 x 112 cm

Faz a capa da reedição do livro *De segunda a um ano*, de John Cage (Editora Cobogó).

2014

Realiza a exposição individual Lugar Nenhum, na Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

Participa das exposições coletivas Travessias 3, com curadoria de Daniel Senise, realizada no Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro; e Duplo Olhar, realizada no Paço das Artes, São Paulo.



Vista da exposição
Barrão [VIEW OF
EXHIBITION BARRÃO]
Galeria Fortes Vilaça,
2012



Vista da exposição
Arrumação
[VIEW OF EXHIBITION
ARRANGEMENT]
Galeria Laura Marsiaj,
2013

P 180-181

Vista da exposição
Lugar Nenhum [VIEW
OF EXHIBITION NOWHERE]
Galeria Fortes Vilaça,
2014



CHRONOLOGY

ORGANIZED BY FRED COELHO

1959

Jorge Velloso Borges Leão Teixeira is born in Rio de Janeiro and grows up in the Lagoa district of the city. His parents have close links with the Rio theater scene through their work with Teatro Tablado since its establishment. Maria Clara Machado, its main founder, is his godmother. From early on he demonstrates interest in drawing and the visual arts.

1978

Barrão attends the first art courses offered at the newly opened Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

1979

Barrão is one of the fans to go back dozens of times to see *Trate-me Leão*, a show put on by Rio-based theater company, Asdrúbal Trouxe o Trombone. This same year he does military service.

1982

Having been active in Rio's budding cultural scene in the latter years of the 1970s, Barrão joins other young people in activities promoted by Circo Voador, created the year before in the Arpoador district of the city. It is at this time that he befriends his future creative partner, Sergio Mekler. He also spends time in São Paulo with other artists keen to accompany the drama group, Manhas e Manias.

Barrão's first work to reach the public is his set designs for the Lua Me Dá Colo theater company, whose other members are Ricardo Waddington, Cris Couto, and Monica Biel. They put on two plays for children, *Coisas, adoro coisas* (Things, I love things) and *Um telefonema para o Japão* (A call to Japan), and one for older children and youth by Chacal called *Alguns anos luz além* (A few light years beyond), which debuts at Teatro Vanucci. Alongside

his acting, Barrão is already doing graphic design and making sets and props for plays.

In the summer when Circo Voador takes off, he holds a brief exhibition at its premises in Aprozador. He is already working with objects.

Based on a photo by Cafí, Barrão designs the back cover for *Tontas coisas*, a book by Ricardo Chacal published by Taurus, made from a collage of photocopies.

1983

Still working with actors and artists from Asdrúbal Trouxe o Trombone, he goes to São Paulo for the debut of *A farra da Terra* at the newly opened theater at SESC-Pompeia. While in São Paulo he meets Luiz Zerbini, then acting and working with the theater company, who goes on to become a lifelong friend.

At the same time Barrão joins Ricardo Basbaum and Alexandre Dacosta (already known as the "Specialized Duo") to form Seis Mãos ("Six Hands"). A kind of band of artists (Basbaum on guitar and bass guitar, Dacosta on electric guitar, Barrão on drums), they put on concerts, do live, large-scale collective paintings, videos, and other works linked to the Rio cultural scene. It is through this collaboration that Barrão starts to take part in shows and events alongside figures like Chacal, Fausto Fawcett, and Sandra Kogut, as well as his future creative partner, Sergio Mekler.

In November the Seis Mãos group take part in Pintura, Pintura (Painting, Painting), an exhibition at Fundação Casa de Rui Barbosa curated by Marcio Doctors. They produce a large canvas during the vernissage of the exhibition. Again with Seis Mãos, Barrão takes part in *Improvisação de pintura e música* (Improvisation of painting and music), a performance at Circo Voador's new premises in the Lapa district of Rio. It marks the debut of the venue's art space, Galeria Aberta, organized by photographer Cafí.

Barrão takes part in Arte na Rua I (Art on the Street I), occupying a billboard in Rio de Janeiro.

1984

He holds his first solo show, Televisões (Televisions), at Galeria Contemporânea, Leblon, Rio de Janeiro, under the curatorship of its owner, Dora Basilio, who has opened the venue after a long period in London. The gallery hosts exhibitions of Márcia X., Alex Hamburger, Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, and others.

Barrão is one of the 123 artists to take part in the famed exhibition, Como Vai Você, Geração 80? (How are you, 80s generation?), held in July at EAV Parque Lage, curated by Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal, and Sandra Magger. His work consists of two televisions set opposite one another in random dialogue, each showing a different channel.

In March, Barrão takes part in a large collective exhibition led by the Rádio-Novela group. It is put on in different parts of the PUC-Rio campus. Barrão and other artists paint five-meter-long street banners for the exhibition. Afterwards, they are hung in the street in the Praça Seca district of Rio de Janeiro.

Barrão takes part in the second Arte na Rua (Art on the Street), again occupying a billboard in the city.

With Seis Mãos he holds two performances, *Passa a praça* (Pass the Square) and *Garçons* (Waiters). The former is a series of improvised paintings and songs performed live out of doors. The latter involves interventions by the three artists at exhibition openings in the city, serving objects on trays with the aim of prompting reactions about the exhibition in question.

1985

Seis Mãos hold a performance-show called *A mulher invisível* (The Invisible Woman) at Noites Cariocas nightclub on Morro da Urca. The exhibition is organized by Denise Porto. The group also take part in O Visual do Rock (The Look of Rock), an exhibition at Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Barrão's *Tevefone* (Teeveephone) is included in a joint exhibition, Discos, Olhos e

Eletrodomésticos (Records, Eyes, and Home Appliances) at Galeria Contemporânea, Rio de Janeiro. In it, the audience can hear what is on the television through a telephone linked to it.

Sandra Kogut and Barrão make a video, *Sete horas de sono* (Seven Hours of Sleep), in which they are filmed as they sleep. Seis Mãos put on a performance, *Calêndula concreta* (Concrete Calendula) or *O caso da menina loura que ficou com o braço mulato* (The case of the blond girl who ended up with a mulato's arm), which is also filmed by Kogut.

1986

Barrão holds his second solo show at Galeria Centro Empresarial Rio in the Botafogo district of Rio. One of the works, *Avião* (Airplane), comprises refrigerator doors fixed flat against the wall with two blenders as engines. Another, *Copacabana*, is of a totem of three ranges piled one on top of the other with a television set switched on inside each oven.

His work appears in A Nova Dimensão do Objeto (The New Dimension of the Object), a collective exhibition held at Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, alongside that of rising and established artists such as Guto Lacaz, Abraham Palatnik, León Ferrari, Waltercio Caldas, Jac Leirner, and Leonilson. Aracy Amaral, the exhibition curator and author of the critical text, writes about Barrão's work in the catalogue:

"Using home appliances as a support, Jorge Barrão has been a revelation in recent years: with violated supports, the cliché that 'changing the function changes the expressive signification' does not always hold true because although the appearance is changed, the support is still identifiable. But the element of witty 'surprise,' a requirement of this generation's spirit, is revealed in the proximity of the 'contemplator' or in their participation, when, as they come across this object (a washing machine, a television, or a refrigerator), which normally interacts in such a mechanical way with the viewer, they are surprised by the piece's disconcerting 'reply.'"

Barrão travels to Guadalajara, Mexico, with a troupe of artists put together by Circo

Voador to represent Brazil through different cultural actions in the city. After a series of mishaps and the loss of sponsorship, the trip is cut short. Even so, an exhibition is held at the Magrite Gallery (El Escrete Volador) of works by Barrão, Luiz Zerbini, André Costa, Alexandre Dacosta, Leda Catunda, Daniel Senise, Luiz Pizarro, Sergio Romagnolo, Ricardo Basbaum, and others.

Upon his return from Mexico he sets up a studio in the “Cídadela,” a house that serves as an office for Sandra Kogut’s production company, and studio for his friends Chacal and Luiz Antonio Silveira. It is at this time that his friendship with Sergio Mekler is cemented.

Barrão designs the cover for *Evandro* Mesquita’s LP, *Evandro*. The photo of the singer is taken at Barrão’s studio and shows a number of his works.

1987

This is a busy year of work and exhibitions. He takes part in four joint exhibitions: *Pintura Fora do Quadro* (Painting Outside the Canvas), with a presentation by Marcus Lontra, at Galeria Espaço Capital, Brasília (and then at Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro); *Nova Escultura* (New Sculpture), at Petit Galerie, Rio de Janeiro; *Trip*, at Subdistrito, São Paulo; and *Lapada Show*, at Espaço Brumado, Rio de Janeiro.

In partnership with Luiz Zerbini, he designs the cover for the first LP by Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros. It represents an important milestone in that it is the first work that Barrão, Zerbini, and Mekler (who plays with Fausto) do together.

Seis Mãos hold an event, *Leia Lua Arte*, at the Funarte gallery, Galeria Sergio Milliet.

In February, Barrão joins a collective, *A Moreninha*, alongside Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, Marcio Doctors, Angelo Venosa, Beatriz Milhazes, Cristina Canale, Daniel Senise, Hilton Berredo, Marcia Ramos, Lucia Beatriz, João Magalhães, Enéas Valle, Luiz Pizarro, and others. What prompts the formation of the group, which Marcio Doctors has called “a state of combat,” is the visit to Brazil of the celebrated Italian critic and curator,

Achille Bonito Oliva, to give some talks and public statements. Keen to protest against the critic and challenge his views, the group devises a number of actions, three of which deserve special mention. The first is a boat trip taken by the artists to the island of Paquetá, ostensibly to mark the centennial of the novel by Joaquim Manuel de Macedo (after which the group is named), but also, they claim, inspired by Manet’s (fictitious) admiration of the light of Guanabara Bay. The second action is a performance that ends up in a commotion: during a talk given by Oliva at Galeria Saramenha, some of the artists from *A Moreninha*, who have dressed as waiters, hand out sweets, while others, in the audience, put on donkey ears; Enéas Valle watches the talk through a rear-view mirror with his back turned to the speaker; Ricardo Basbaum plays Brazilian country music on cassette tapes; and Barrão hands out figurines of saints Cosmas and Damian, to mention a few. The third action is the publication of a book, *Orelha* (Ear) (which becomes the group’s name in its second incarnation), with texts and works by the artists involved. One of the other many ramifications of the controversy is a debate on Brazilian art in the *Caderno B* supplement of *Jornal do Brasil* newspaper, in which Barrão takes part alongside Ricardo Basbaum, Milton Machado, Luciano Figueiredo, Paulo Roberto Leal, Reynaldo Roels Jr., Antonio Manuel, Marcio Doctors, Marcus Lontra, and Valério Rodrigues.

Barrão makes a video with Sandra Kogut called *A G... profunda* based on one of his works at the time — a refrigerator on casters with a spyhole in each of its sides that people can go into, move around in, and observe what is around them. It operates as a peculiar mobile observation post. The video, presented by humorist Bussunda, is shot on the streets of the Ipanema district of Rio.

1988

Barrão takes part in three joint exhibitions: *Subindo a Serra* (Going up the Mountain) at Palácio das Artes, Belo Horizonte; *Panorama da Arte Atual Brasileira 88* (Panorama of Current Brazilian Art 88), a major overview of the period at Museu de Arte Moderna de São Paulo; and *Dimensão Planar*

(Planar Dimension) at Galeria Rodrigo Melo Franco, Funarte, Rio de Janeiro.

The Seis Mãos group holds an event called *Gincana* at Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV). In August, they also take part in 88x68 — No Balanço dos Anos (88x68 — weighing up the years), held simultaneously at EAV (focusing on works from 1968) and Espaço Cultural Sérgio Porto (with the contemporary reinterpretation of the historical works).

Increasingly involved in the Rio performance scene, Barrão is active at *Barão com Joana*, a popular night club-cum-concert venue, whose artistic director is the poet, Chacal. Barrão paints the mural on the façade of the establishment.

Barrão and Luiz Zerbini together design the cover for Cazuza’s LP, *Ideologia*, which, with its multiple overlapping symbols, causes a great stir.

1989

Barrão holds two solo shows: one at Subdistrito in São Paulo (his first in the city) and one at Pequena Galeria, the exhibition space at Centro Cultural Cândido Mendes in downtown Rio de Janeiro.

He takes part in the New Sculpture competition for Praça Mauá, a square in downtown Rio, at Galeria Centro Empresarial Rio. The winner is Angelo Venosa. He also exhibits in group shows *Olhar para o Futuro* (Looking to the Future) at the H. Stern jewelry store in Rio de Janeiro, and *Rio Hoje* (Rio Today) at Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1990

Barrão takes part in two joint exhibitions: 4 x 44 at Atelier Livre de Petrópolis, in the state of Rio de Janeiro, and *Projeto Arqueus* (Archeus Project) at Fundação Progresso, Rio de Janeiro. The latter exhibition proves important for being the first to be held in the visual arts sector of this new venue in the Lapa district of the city, an offshoot of Circo Voador — with which Barrão has been linked since his youth. His work is called *Duelo dos deuses* (Duel of the Gods) and consists of a heavy structure in a grid format combined with old metal plates, railings, cans, and a

number of objects he found in the worksite during the renovation of Fundação Progresso.

He is awarded the Brasília Visual Arts Prize for *O cachorro é o melhor amigo do homem* (Dogs are man’s best friend), at Museu de Artes de Brasília.

1991

Having earned a name for making sculptures using objects and domestic appliances, he takes part in a group exhibition, *Consumir o Consumo* (Consuming Consumption), alongside João Modé, Ricardo Basbaum, and Luiz Ernesto at the UFF art gallery in Niterói. His work is also included in two international shows: *Viva Brasil Viva*, at Kulturhuset, Stockholm, Sweden, and *Brasil: La Nova Generacion* (Brazil: new generation) at Fundación Museo de Bellas Artes in Caracas, Venezuela. He also takes part in the Centro Cultural Cândido Mendes collection exhibited at Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

On the trip to Sweden for the Kulturhuset exhibition, he shares an apartment with sculptor Tunga, who becomes a lifelong friend and interlocutor.

Having acquired experience in motion graphics and vignettes, Barrão is invited by Regina Casé to work on her show, *Programa Legal*, on Globo television. Devised by Casé herself together with Hermano Vianna, the program is directed by Guel Arraes and Belisário França, edited by Sergio Mekler, and written by Pedro Cardoso, Hubert, Marcelo Tas, Jorge Furtado, and others.

Barrão does the motion graphics for a film by Sandra Kogut, *Parabolic people*.

This is the last year of Seis Mãos.

1992

Barrão holds solo shows at Galeria Camargo Vilaça in São Paulo and Galeria Ibeu in Rio de Janeiro.

He takes part in *Consumir o Consumo* (Consuming Consumption) at Museu de Arte Contemporânea de São Paulo; *Eco Sensorial* (Sensory Echo) at Escola de Artes Visuais, Rio de Janeiro; *Coca Cola — 50 Anos com Arte* (Coca Cola — 50 Years with Art) at Museu de

Arte Moderna do Rio de Janeiro; As Artes do Poder (The Arts of Power) at Paço Imperial, Rio de Janeiro; A Sedução dos Volumes (The Seduction of Volumes) at Museu de Arte Contemporânea de São Paulo; and Coleção João Sattamini (João Sattamini Collection) at Paço Imperial, Rio de Janeiro.

He and Luiz Zerbini design the set and video projections for Fausto Fawcett's show, *Santa Clara Poltergeist*, at Magnetoscópio, Rio de Janeiro.

The same pair also appear together in two other activities: in As Artes no Poder (The Arts in Power), a joint exhibition at Paço Imperial, and in an installation, *Acelera Deus* (Hurry Up God), at Museu da República on the invitation of Marcelo Dantas. This is the first work done by Barrão, Zerbini, and Sergio Mekler, and is recorded in Chico Neves' studio. Years later, the four men form the art collective, Chelapa Ferro.

1993

Having acquired experience in graphic art and design, Barrão produces a number of works in this area. In January he takes part in I Riográfico (1st Riographics) at Centro Cultural do Banco do Brasil.

In March he takes part in the opening of Galeria Primeiro Piso, a new exhibition space at Escola de Artes Visuais do Parque Lage, with the exhibition, Barrão, Basbaum, Canale, and Dacosta. As advertised, the artists in the show are Barrão, his former partners Alexandre Dacosta and Ricardo Basbaum, and Cristina Canale.

In September, Barrão takes part in O Papel do Rio (The Role of Rio), a group show at Paço Imperial curated by Luiz Aquila.

He participates in other group exhibitions: A Presença do Ready Made, 80 Anos (The Presence of the Ready-Made, 80 Years) at Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, and Café Eletrônico (Electronic Café), curated by Marcelo Dantas, at Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

He and Luiz Zerbini design the cover for Gal Costa's LP, *O sorriso do gato de Alice*; the cover photo showing the singer's smile is taken by Milton Montenegro.

1994

Barrão takes part in the 5th Havana Biennial at the Wifredo Lam Center of Contemporary Art, Havana, Cuba.

In May he is involved in a joint exhibition, Brasil/Imagens dos Anos 80 e 90 (Brazil/ Images from the 80s and 90s), showing works from the Gilberto Chateaubriand collection. The exhibition is also taken to the Art Museum of the Americas of the Organization of American States in Washington, USA.

In June he takes part in Imagens Indomáveis/100% Contemporâneas (Indomitable Images/100% Contemporary) organized by the artists themselves at Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

In October his work is included in Escultura Carioca (Carioca Sculpture) at Paço Imperial under the curatorship of Fernando Cocchiarale and Ligia Canongia.

Barrão designs the cover for *Letra elétrica* a book of poetry by Chacal published by Rio-based publishing company, Diadorim.

1995

Barrão takes part in a joint exhibition, Dezoito (Eighteen), at Pequena Galeria in Rio de Janeiro.

Barrão, Luiz Zerbini, and Sergio Mekler create a show-performance on the invitation of poet and cultural maverick, Chacal, baptizing the Chelapa Ferro group. In its first line-up it also includes André Costa, who is later replaced by producer Chico Neves.

Barrão is the director of art for *Lá e cá* (Here and There), a film by Sandra Kogut starring Regina Casé.

He starts doing the motion graphics for Regina Casé and Hermano Vianna's television show, *Brasil Legal*.

1996

Barrão starts working with Fernanda Villa Lobos on the production of a number of record covers for different bands and singers including Os Paralamas do Sucesso, Lenine, Gal Costa, Caetano Veloso, Legião Urbana, Arnaldo Antunes, and others.

His work appears in Esculturas Plurais (Plural Sculptures), curated by Ligia Canongia, at MAM da

Bahia. The work, *A volta do mar* (The Return of the Sea) consists of an ingenious mechanism that collects and returns sea water after it has flowed around the main exhibition room.

1997

Chelapa Ferro establish their presence in two fields, producing their first visual art work with an exhibition at Paço Imperial, and launching their first CD. This dual identity, spanning the visual arts and music, becomes one of the group's abiding hallmarks.

Barrão takes part in a joint exhibition, Apropriações (Appropriations), at Joel Edelman Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.

1998

Chelapa Ferro does a performance, *O gabinete de Chico* (Chico's Cabinet), at the 12th International Videobrasil Festival of Electronic Art at SESC Vila Mariana, São Paulo. The group are accompanied by musicians Carlos Laufer, Dado Villa-Lobos, and Kassin, and artist Joshua Callaghan. Chelapa also perform at the Quinta dos Infernos festival organized by Carlos Laufer, Chacal, DJ Gabriela Varanda, Fausto Fawcett, guitarist Mimi Lessa, and designer and illustrator Marcus Wagner at Galeria Alaska, Rio de Janeiro. They compose the soundtrack for the video, *Carlos Nader*, directed and shot by Nader himself, and win an award at the 4th MTV Video Music Brazil for their use of innovative language in the music video, *Rabo rato*, directed by Carlos Nader and Fábio Soares in partnership with Chelapa.

Barrão acts in a comedy by Rosane Svartman, *Como ser solteiro no Rio de Janeiro* (How to be single in Rio de Janeiro).

1999

He takes part in Cotidiano/Arte: O Objeto – Anos 60/90 (Daily Life/Art: The Object – 60s/90s) at Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

He presents his first sculpture made of pottery pieces inspired by the Chico Buarque song, Maninha, for the exhibition, A Imagem do Som de Chico Buarque (Picturing the

Sound of Chico Buarque), curated by Felipe Taborda, at Paço Imperial, Rio de Janeiro.

2000

Barrão is the subject of a number of paintings by his friend and creative partner, Luiz Zerbini.

Chelapa Ferro puts on a show, A Garagem do Gabinete de Chico (The Garage at Chico's Cabinet), for the opening of a new venue, Espaço Agora/Capacete, created by artists Eduardo Coimbra, Helmut Batista, Raul Mourão, and Ricardo Basbaum in the Lapa district of Rio de Janeiro.

2001

His work is included in Espelho Cego – Seleções de uma Coleção Contemporânea (Blind Mirror – Selections from a Contemporary Collection), an exhibition of works from the Marco Antonio Villaça collection at Paço Imperial, Rio de Janeiro.

Chelapa Ferro put on shows at the openings of Free Zone, a multimedia event curated by Chacal and Raul Mourão, in Rio de Janeiro, Curitiba, Porto Alegre, and São Paulo. They also do the inaugural show for the Panorama da Arte Brasileira (Panorama of Brazilian Art) at Museu de Arte Moderna de São Paulo, and a show called Adoração do Bezerra (Worshipping the Calf) at Miscelânea, an event directed by Chacal at Cine Odeon, Rio de Janeiro.

2002

Barrão's work appears in several joint exhibitions: Caminhos do Contemporâneo (Routes of the Contemporary) at Paço Imperial, Rio de Janeiro; Ares e Pensares (Airs and Thinkairs), a SESC art exhibition in São Paulo; Arte em Jogo (Art at Play) at Galeria Arte 21, Brasília; and Ibeu – Uma Década de Arte Contemporânea (Ibeu – a decade of contemporary art) at Galeria do Ibeu, Rio de Janeiro.

Chelapa Ferro take part in the 25th São Paulo Biennial with a performance, *Autobang*, at the vernissage. They also participate in the Love's House exhibition at a hotel of the same name in Rio de Janeiro.

2003

Barrão performs with Chelipa Ferro at the opening of HUM, an exhibition at MAM-RJ, and takes part in the 8th Havana Biennial in Cuba. He also does a show, Som (Sound), at Fundação Progresso, Rio de Janeiro, and writes the soundtrack for a documentary by Murilo Salles, *És tu, Brasil*. With Chelipa he takes part in Hamlet Contemporâneo, Crônica de um Mundo aos Pedacos (Contemporary Hamlet, Chronicle of a World in Pieces), a show-cum-lecture by Fausto Fawcett, at Dantes bookshop in Rio de Janeiro. He, Fausto, and Laufer (who also takes part in the intervention) form the group, Barfauschimeklauzer.

2004

Barrão's work is included in Onde Está Você, Geração 80? (Where are you, 80s Generation?) at Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, and Encontros com o Modernismo (Encounters with Modernism) at Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Chelipa Ferro release their second disc, produced by Berna Ceppas. They also take part in the 26th São Paulo Biennial with an installation, *Nadabrahma* (Nothingbrahma).

2005

Barrão's work is included in group exhibitions: Educação, Olha (Education, Look) at Galeria Gentil Carioca, Rio de Janeiro; Arquivo Geral (General Archive) at Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro; Encontros com o Modernismo (Encounters with Modernism) at Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; and É Hoje na Arte Brasileira Contemporânea – Coleção Gilberto Chateaubriand (It's Today in Brazilian Contemporary Art – Gilberto Chateaubriand Collection) at Centro Cultural Santander, Porto Alegre.

Barrão performs with Chelipa Ferro at MaerzMusik 2005 held at Haus der Berliner Festspiele, Berlin, Germany. The next month the group hold an exhibition, Estabilidade Provisória (Provisional Stability), as part of the Breathing Project at Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, curated by Marcio Doctors.

In June the 51st Venice Biennale opens in Italy, with Chelipa Ferro and Caio Reisewitz representing Brazil. A solo show of their work opens that same month at Galeria Vermelho in São Paulo.

2006

After a 14-year gap, Barrão holds a solo show at Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro. The exhibition presents his new work made from pieces of pottery.

At Pylar, an event and exhibition held at Casarão in Santa Teresa, Rio de Janeiro, Barrão presents *Comandos em Ação* (*Commandos in Action*). The work consists of two turtles with a video camera and radio transmitter attached to their shells. As they move around the gardens, the images are broadcast on closed circuit monitors inside the house.

Chelipa Ferro take part in Geração da Virada, 10+1: Os Anos Recentes da Arte Brasileira (Watershed Generation, 10+1: recent years of Brazilian art), curated by Agnaldo Farias and Moacir dos Anjos, at Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, and CEP 20.000 (Zip Code 20.000) in Rio de Janeiro. They also present an exhibition, Jungle Jam, at FACT (Foundation for Art and Creative Technology) in Liverpool, UK.

2007

Barrão takes part in Contraditório (Contradictory), part of the Panorama of Brazilian Art at Museu de Arte Moderna de São Paulo under the curatorship of Moacir dos Anjos. The same exhibition is put on at Alcalá in Madrid, Spain.

Beside a number of other artists, including Marta Jourdan, Luiz Zerbini, Berna Ceppas, Belisário França, Raul Mourão, Sergio Mekler, Alvaro Barata, and Marcus Wagner, Barrão takes part in Favelost, a show produced by Fausto Fawcett at the Multiplicidades (Multiplicities) event at Oi Futuro do Flamengo in Rio de Janeiro.

2008

Barrão takes part in a group exhibition, Travessias Cariocas (Rio Crossings), at

Centro Cultural Caixa Econômica Federal, Rio de Janeiro. He does a course in circuit bending with Cristiano Rosa/Pan&Tone at Plano B Lapa, Rio de Janeiro.

Chelipa Ferro take part in Netmage 08, International Live-Media Festival, in Bologna, Italy, and inaugurate their exhibition, Jungle Jam, at Caixa Cultural, Rio de Janeiro. In July the exhibition opens at MAM da Bahia, where a documentary about the group starts being filmed, directed by Carlos Nader, which goes on to be included in the Videobrasil Coleção de Autores video series. The group also open Jardim Elétrico, an exhibition at Galeria Vermelho, São Paulo, and Acusma, at Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

2009

Barrão holds a solo show at Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

He takes part in several joint exhibitions, including Alcova (Boudoir), at Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro, and 2 em 1 (2 in 1), curated by Felipe Scovino and Daniela Labra, at Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro. He makes an installation, *Vento* (Wind), in partnership with Marta Jourdan.

On the invitation of Ivo Mesquita, Chelipa Ferro present their installation, *Totoro*, as part of the Octogon project at Pinacoteca do Estado de São Paulo, and open a solo show at Galeria Progetti, Rio de Janeiro.

An assiduous frequenter of Plano B, a venue in the Rio de Janeiro district of Lapa directed by Fernando Torres, Barrão continues to study circuit band, a technique for producing sound using electronic circuits. He also takes part in a show by Japanese musician Damo Suzuki at Teatro Ipanema. The other performers are Leo Monteiro, Luiz Zerbini, Flávio Abbes, Claudio Monjope, and Clayton Fabio.

2010

Barrão holds two solo shows: one at Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro, and another, Natureza Morta (Still Life), at the Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, Portugal. The latter exhibition is part of a project, Near Future, promoted by the Portuguese

foundation, curated by Antonio Pinto Ribeiro.

He takes part in Arte Pará (Pará Art), a collective show held at the Romulo Maiorana Foundation in Belém.

Chelipa Ferro release their third disc, again produced by Berna Ceppas.

2011

He takes part in Vestígios de Brasilidade (Remnants of Brazilanity) at Centro Cultura Santander, Recife, and Gigante por la Propia Naturaleza (Giant by its very nature) at IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) in Valencia, Spain, curated by Rafael Gil Salinas and Wilson Lazar.

2012

Barrão puts on two solo shows: Mashups, curated by Monica Ramirez-Montagut, at the Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, USA, and another at Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

He also takes part in Espelho Refletido (Reflected Mirror), a group show at Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

2013

He holds a solo exhibition, Arrumação (Arrangement), at Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro.

He takes part in Universo Bordallo Pinheiro – 20 Bordallianos Brasileiros (Bordallo Pinheiro Universe – 20 Brazilian Bordallians) at Espaço Oi Futuro, Rio de Janeiro. The exhibition is the outcome of a project that took Brazilian artists to work at the traditional Portuguese pottery works.

He designs the cover for the new Brazilian edition of John Cage's book, *A Year from Monday*, under the translated title, *De segunda a um ano*, published by Cobogó.

2014

Barrão holds a solo show, Lugar Nenhum (Nowhere), at Galeria Fortes Vilaça, São Paulo. His work is included in two group shows: Travessias 3 (Crossings 3), curated by Daniel Senise, at Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro, and Duplo Olhar (Double Look) at Paço das Artes, São Paulo.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAPHY

LIVROS E CATÁLOGOS

80, 90: Modernos, Pós Modernos etc. [Catálogo]. São Paulo: Instituto Tomie Otake, 2009. Coleção meio século de arte brasileira. Curadoria de Agnaldo Farias

AMIRSADEGHI, Hossein (Org.). **Contemporary Art Brazil**. Londres: Thames & Hudson, 2012.

ARTE, Sociedade, Reflexion – Quinta Bienal de La Habana. [Catálogo]. Havana, 1994.

BARRÃO: Mashups. [Catálogo]. Riedgefield: The Aldrich Contemporary Art Museum, 2012.

CONTRADITÓRIO, Panorama da Arte Brasileira. [Catálogo]. São Paulo: MAM São Paulo, 2007. Curadoria de Moacir dos Anjos.

DUPLO Olhar, um Recorte na Coleção Sergio Carvalho. [Catálogo]. São Paulo: Paço das Artes, 2014. Curadoria de Denise Mattar.

ESPELHO Refletido – o Surrealismo e a Arte Contemporânea Brasileira. [Catálogo]. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2012. Curadoria Marcus Lontra da Costa.

GIGANTE por la Propria Naturaleza. [Catálogo]. Valencia: Instituto Valencià d'Art Modern, 2011.

ONDE Está Você Geração 80? [Catálogo]. Rio de Janeiro: CCBB, 2004. Curadoria de Marcus Lontra da Costa.

VIVA Brasil Viva Konst Fran Braslien. [Catálogo]. Estocolmo: Liljevalchs, 1991.

ARTIGOS E RESENHAS

ALDRICH Contemporary Art Museum Presents the Work of Brazilian Artist Barrão. **ArtDaily**, fev. 2012

BASCIANO, Oliver. São Paulo: Beyond the Bienal. **Art Review**, set. 2012.

BELCHIOR, Camila. Uma visita ao ateliê do artista plástico Barrão. **Revista Bamboo**, nov. 2012.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80 embates de uma geração**. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2010.

_____. **Anos 60 a 80 na coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2012.

DUARTE, Paulo Sergio. **Arte brasileira contemporânea: um prelúdio**. Rio de Janeiro: Sílvia Roesler Edições de Arte, 2008.

FURLANETO, Audrey. A vida das coisas. **O Globo**, Segundo Caderno, out. 2013.

MARCANTONIO Vilaça. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

O MUSEU de Arte Contemporânea de Niterói: As Coleções. Niterói: Fundação de Arte de Niterói/MAC Niterói, 2010.

SANT'ANNA, Renata. **Futebol – arte dos pés à cabeça**. São Paulo: Panda Books, 2014.

SCHWENDENER, Martha. A Review of Found at the Aldrich in Ridgefield. **New York Times**, abr. 2012.

TERRANOVA, Franco. **Sombras**. Rio de Janeiro: Réptil, 2002.

TUNGA. Portfolio: Barrão. **Revista Bomb**, n. 102, 2008.

UM SÉCULO de Arte Brasileira – Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2008.

TEXTOS

CANONGIA, Ligia. **Apropriações**. Rio de Janeiro: Joel Edelstein Arte Contemporânea, 1997.

_____.; COCCHIARALE, Fernando. **Escultura Carioca**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1994.

DOCTORS, Marcio. **Barrão**. Folder da exposição na Galeria de Artes do IBEU 1992.

OSORIO, Luiz Camillo. **Barrão**. Impresso da exposição na Galeria Laura Marsiaj, 2006.

ENTREVISTAS

Entrevista com Ricardo Basbaum. **Arte & Ensaios** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, ano XX, n. 25.

AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGEMENTS]

Afonso Costa
Alexandre Dacosta
Belizario Franca
Bernard Ceppas
Cafi
Carol Valansi
Chelipa Ferro
Chico Neves
Eduardo Ortega
Fabio Vidigal
Felipe Sá
Felipe Scovino
Flavio Colker
Francisco de Souza
Frederico Coelho
Galeria Fortes Vilaça
Galeria Laura Marsiaj
Gregoire Basdevant
Jorge Espinho
Julio Callado
Kilian Glasner
Luiz Zerbini
Marta Jourdan
Monica Ramirez-Montagut
Nelson Leão Teixeira
Pat Kilgore
Paulinho Muniz
Rafael Adorján
Ricardo Basbaum
Ricardo Malta
Rodrigo Lopes
Sandra Kogut
Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro
Sergio Mekler
Simone Michelin
Tatiana Grinberg
Tunga
Valeria Costa Pinto
Vicente de Mello

1ª EDIÇÃO: FEVEREIRO DE 2015
[FIRST EDITION, FEBRUARY 2015]

PAPEL DO MIOLO
[INNER PAPER]
Couché fosco 120g/m²

PAPEL DA CAPA
[COVER PAPER]
Duo Design 230g/m²

TIPOGRAFIA
[TYPEFACE]
UnB Pro
Rockwell Std

PRÉ-IMPRESSÃO E IMPRESSÃO
[PRE-PRINTING AND PRINTING]
Ipsis

ESTE PROJETO FOI REALIZADO COM RECURSOS DO
EDITAL PRÓ ARTES VISUAIS / PREFEITURA DO RIO DE
JANEIRO/ SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

THIS PROJECT WAS REALIZED WITH RESOURCES FROM
EDITAL PRÓ ARTES VISUAIS / PREFEITURA DO RIO DE
JANEIRO / SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

Nascido no Rio de Janeiro, em 1959, **BARRÃO** pode ser considerado um autodidata, pois desde o início da carreira teve forte envolvimento prático e experimental com os meios em que trabalha. Fez parte do grupo Seis Mãos, desenvolvendo atividades com vídeo, pinturas ao vivo, shows musicais e performances. Em meados da década de 1990, criou o Chelipa Ferro, grupo que opera no limite entre a instalação, o vídeo e a escultura, sempre relacionados à pesquisa de som experimental.

A obra do artista orienta-se pela lógica da bricolagem: trata-se do reaproveitamento de utensílios do cotidiano, como eletrodomésticos, brinquedos e louças, formando esculturas de objetos agrupados e emendados. Nesse agrupamento, proporciona um alargamento de nossa relação com as coisas — uma interação fantástica e criadora. Com procedimentos semelhantes, trabalha com a música — destruindo e reconstruindo instrumentos e componentes eletrônicos, realizando colagens com diferentes sons. As múltiplas facetas da obra de Barrão não produzem antagonismo ou divisão, mas tonalidades afetivas e tempos distintos e complementares.

"A obra de Barrão, portanto, aponta em suas mais diversas técnicas uma preocupação com a pesquisa e a experimentação de meios; constrói um mundo ficcional, habitado pelas diferenças, mas que o torna essencialmente e paradoxalmente humano e concreto. Faz uso da irreverência, do humor e em alguns momentos da poesia visual como suportes dessa invenção, para que a partir dessa (suposta) ficção possamos reinterpretar o mundo em que vivemos."

FELIPE SCOVINO

Born in Rio de Janeiro in 1959, **BARRÃO** is essentially self-taught; ever since his early career he has had strong practical and experimental involvement with the media in which he works. He was a member of Seis Mãos (Six Hands), a collective that did activities involving video, live paintings, concerts, and performances. In the mid-1990s he created Chelipa Ferro, a group that straddles the thresholds between installation, video, and sculpture, always in association with their experimental sound research.

Barrão's work is guided by the logic of bricolage: it is about making new use of daily objects, like domestic appliances, toys, and pottery pieces, forming sculptures of modified, joined-together objects. This amalgam of objects ends up expanding our relationship with these objects — in creative, fantastical interactions. He uses similar procedures in his work with music — destroying and reconstructing instruments and electronic components, making collages with different sounds. The multiple facets of Barrão's work are not antagonistic or divisive, but bring about affective tones and various, complementary times.

"Barrão's work therefore indicates in its most diverse of techniques a concern with researching and experimenting with media; it constructs a fictional world inhabited by differences, but which makes it essentially and paradoxically human and concrete. It makes use of irreverence, humor, and occasionally visual poetry as supports for this invention, so that from this (supposed) fiction we can reinterpret the world in which we live."

FELIPE SCOVINO

projeto e
produção



Auto
mati
ca

patrocínio

