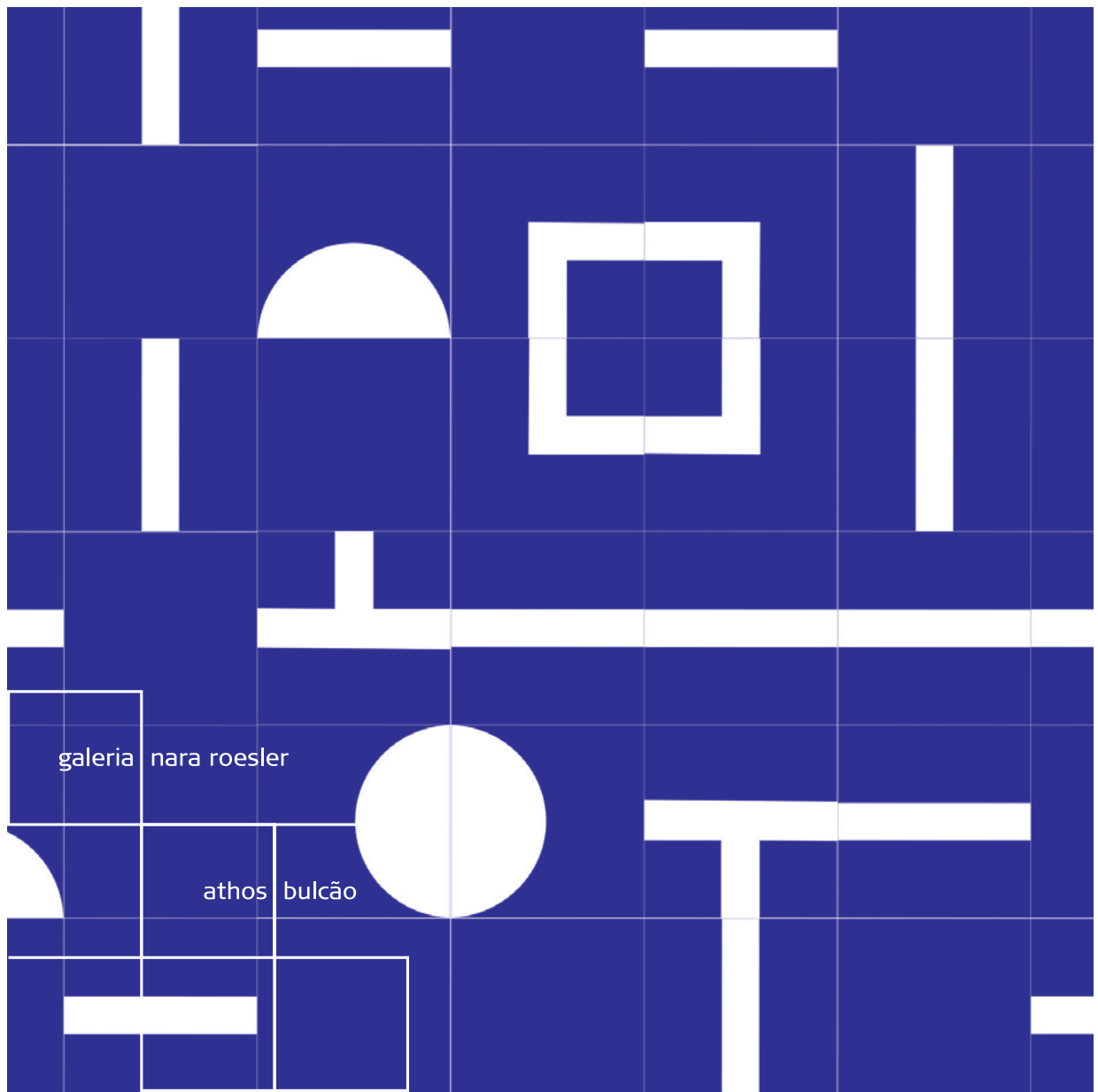




galeria nara roesler

athos bulcão



vista da exposição/exhibition view -- **galeria nara roesler**, 2015

athos bulcão

curadoria agnaldo farias

athos bulcão – a invenção no concretismo

Em 1952, o texto do Manifesto Ruptura, pedra basilar do Concretismo, assinado por um grupo de jovens artistas adeptos do abstracionismo geométrico encabeçado pelo brilho veemente de Waldemar Cordeiro, investido da arrogância típica daqueles que pretendem por abaixo a ordem estética estabelecida, proclamava como novo, entre outros três pontos: a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático.

O ponto em questão é este grandes possibilidades de desenvolvimento prático. Que a historiografia da arte brasileira é cheia de lacunas é algo que prescinde de comprovação. Produções inteiras, tanto de autoria de artistas isolados quanto de grupos e movimentos, ainda não foram levantados e analisados condignamente. Situação que, não por acaso, acompanha a condição problemática dos nossos museus, onde mesmo as exceções habituais penam para atingir um mínimo. Sob esse ponto de vista o Concretismo estaria, na aparência, bem. Embora não seja abundante, existe bibliografia sobre

ele e sua representação nos nossos museus é satisfatória. Em termos, como se ver a seguir.

Segundo Ferreira Gullar, o desdobramento no nosso país das vanguardas de raiz construtiva do entre-guerras europeu, resolveu-se na maior qualidade das pesquisas do grupo alinhado sob o nome Neoconcreto. Traduzindo, sempre fazendo justiça ao travo provinciano, permeado por dogmas: na polarização entre os Concretos paulistas e os Neoconcretos, a produção destes tinha mais qualidade do que daqueles.

Essa leitura foi brilhantemente reforçada pela demonstração de Ronaldo Brito na sua pesquisa sobre o tema (1), o que garantiu a consolidação desse ponto de vista ao longo das últimas décadas. Tanto Gullar quanto Brito concordam que a bifurcação do projeto da arte construtiva no nosso país, consistiu, de um lado, na liberdade carioca com sua defesa de uma arte mais sensual, e, de outro, contraposto, o racionalismo paulista e seu caráter produtivista. Aracy Amaral, ao passo em que encampa esse raciocínio, esclarece que a adoção do Concretismo pelos paulistas e sua orientação pelas grandes



vista da exposição/exhibition view -- **galeria nara roesler**, 2015

possibilidades de desenvolvimento prático decorria do engajamento de quase todos os membros do grupo com a indústria além de sua procedência social. Todos eles situados entre a classe média e classe média baixa. Já os cariocas, mais abastados, sem intenção de levar sua pesquisa para o horizonte da indústria, dedicavam-se a um outro típico de pesquisa, de extração completamente distinta, e de maior qualidade. (2)

A indiscutível alta qualidade da produção do grupo Neoconcreto, com sua opção anti-pragmática, alheia ao objetivo de inserção no âmbito da indústria em suas variadas frentes, não justifica a ausência de análises em profundidade das realizações grupo concreto. O vetor das poéticas contrárias à orientação construtivista não deve ser tratado como o único dotado de missão e qualidade estética relevante, como também não vale salvar do projeto construtivo somente sua direção experimental, como faz Helio Oiticica quando faz um diagnóstico que ele pretendia generalizável de uma vontade construtiva geral da arte brasileira.

Pois o desenvolvimento do Concretismo sob o ângulo particular da perspectiva de obtenção de grandes possibilidades de desenvolvimento prático, no complexo contexto brasileiro dos anos 1950 e 1960, obteve realizações notáveis e um caso verdadeiramente excepcional – Athos Bulcão. As faltas de análises, as omissões das conquistas dessa vertente, que ultrapassa o núcleo original dos paulistas, prolongando-se além de sua dissolução, são evidências da necessidade de se trabalhar na revisão da nossa historiografia, especialmente no que diz respeito a Athos Bulcão.

Carioca radicado em Brasília antes mesmo de sua fundação em 1960, Athos Bulcão participou da primeira construção notável de Oscar Niemeyer na capital, a Igreja Nossa Senhora de Fátima, na CLS 307, em 1958, com afrescos de Alfredo Volpi. Sua participação deu-se através dos azulejos com os quais foram revestidas as paredes externas da edificação, ponto de partida de sua imensa e variada especialização em técnicas muralistas, que além dos azulejos incluiu baixos e altos relevos, aplicados interna e externamente e, a partir de sua associação com João Filgueiras Lima, o Lelé, estendeu-se por componentes arquitetônicos. Do início até 2008, quando morreu, os mais significativos edifícios públicos de Brasília, a começar pelo impactante relevo da fachada lateral do Teatro Nacional na

Esplanada dos Ministérios, além de um sem fim de edifícios residenciais, contam com a presença de obras suas.

sobre esta exposição

Dez anos depois da publicação do Manifesto Ruptura, as obras abertas, termo estabelecido pelo escritor italiano Umberto Eco para o trato com obras musicais, plásticas ou de literatura que deixavam a cargo do espectador ou executante a responsabilidade da forma final, estavam centro da produção mais ousada. Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen, Julio Cortazar, entre outros artistas espalhados pelo mundo testavam esse caminho. No Brasil, Lygia Clark, Helio Oiticica, Lygia Pape e Amelia Toledo estavam entre os pioneiros na sua exploração.

Em Brasília, as voltas com a produção dos seus murais de azulejos, Athos Bulcão, especulando simultaneamente sobre a possibilidade de abertura da sua produção e em como contribuir para amenizar o problema social do país, a imensa e malbaratada mão de obra engajada na construção civil, teve um lance de gênio que o colocaria no plano dos artistas inventores: transformou em co-autores de seu trabalho os operários que se ocupavam do assentamento dos azulejos que compunham seus murais. Isso se deu em 1965, no mural da Escola 407, asa norte, em Brasília (ora exposto na vitrine desta galeria), três anos antes do artista conceitual Sol Le Witt começar a produção dos seus Wall Drawings (Desenhos Murais), cuja fórmula ele explicaria do seguinte modo:

O artista concebe e projeta o Wall drawing. O Wall drawing é compreendido pelo artesão (o artista pode atuar como seu próprio artesão); o projeto (escrito, falado, desenhado) é interpretado pelo artesão. [...]

O artista e o artesão colaboram na produção da arte. (3) Le Witt refere-se aos seus desenhos murais, realizados em obediência a algumas diretrizes mínimas. Quanto ao artesão, o artista norte-americano refere-se a estudantes de arte ou técnicos em desenho.

Os artesãos de Bulcão eram os azulejadores, os operários que, numa construção, ocupam-se do serviço metódico, repetitivo e monótono de assentar azulejos. O fundamento ético-político da sua poética buscava incorporá-los a

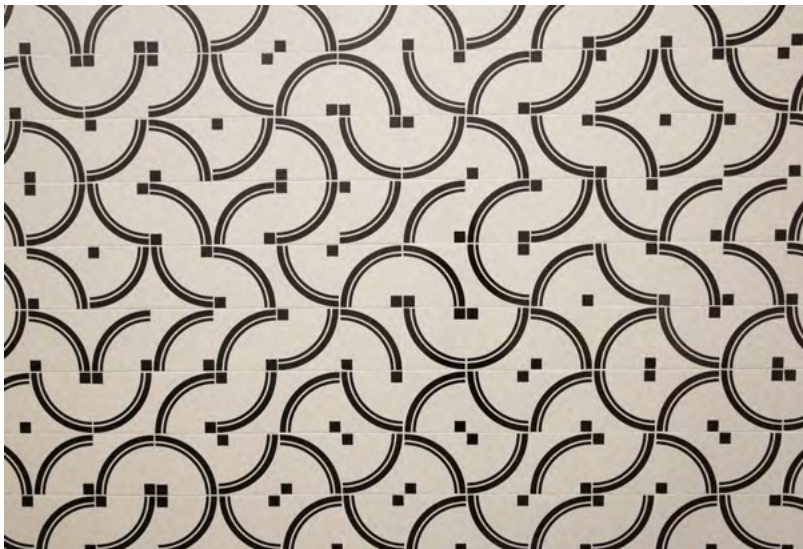


sambódromo, rio de janeiro, 1983 -- painel de azulejo/tile panel -- 4 x 4 m (cada/each)



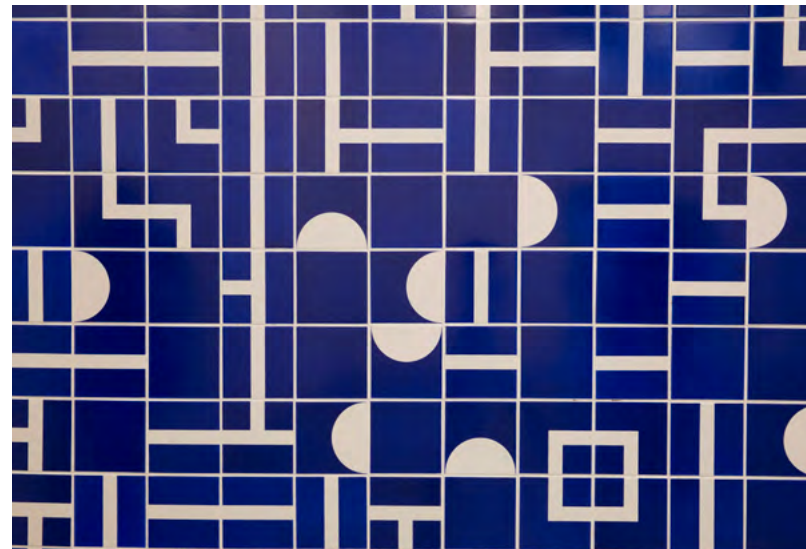
detalhe/detail -- **hospital da rede sarah**, 1981

painel de azulejo/tile panel -- 20 x 20 cm (cada/each)



detalhe/detail -- **instituto rio branco brasilíia**, 1998

painel de azulejo/tile panel -- 20 x 20 cm (cada/each)



detalhe/detail -- **dgap itamaraty brasilíia**, 1968

painel de azulejo/tile panel -- 15 x 15 cm (cada/each)

um trabalho “criativo”. A aplicação dos seus murais de azulejos foi muitas vezes deixada a critério do operário encarregado, um critério que, segundo o artista, tinha o mérito de ser “deseducado”, isto é, sem o gosto pela simetria ou pela desordem arrumadinha ensinada nas escolas de artes.

Athos Bulcão produzia um, dois, três ou quatro motivos formais abstrato-geométricos para um mesmo projeto, cada motivo estampado num azulejo. Posteriormente, estabelecia aos operários algumas diretrizes para o seu assentamento, algumas regras sobre o que não fazer, para evitar soluções fáceis. O resultado, como se vê em todos os exemplos apresentados nesta exposição, é que a interpretação das instruções do artista por parte dos operários azulejadores, somada a qualidade formal dos motivos geométricos que Athos Bulcão oferecia, levou a resultados belos e imprevisíveis. Cada unidade, cada azulejo, vai se juntando

ao outro num todo aleatório, de ritmo sincopado, cuja sequência nos é impossível apreender de bate-pronto. Uma variedade que se dará sempre que alguém se disponha a reconstruir um desses murais.

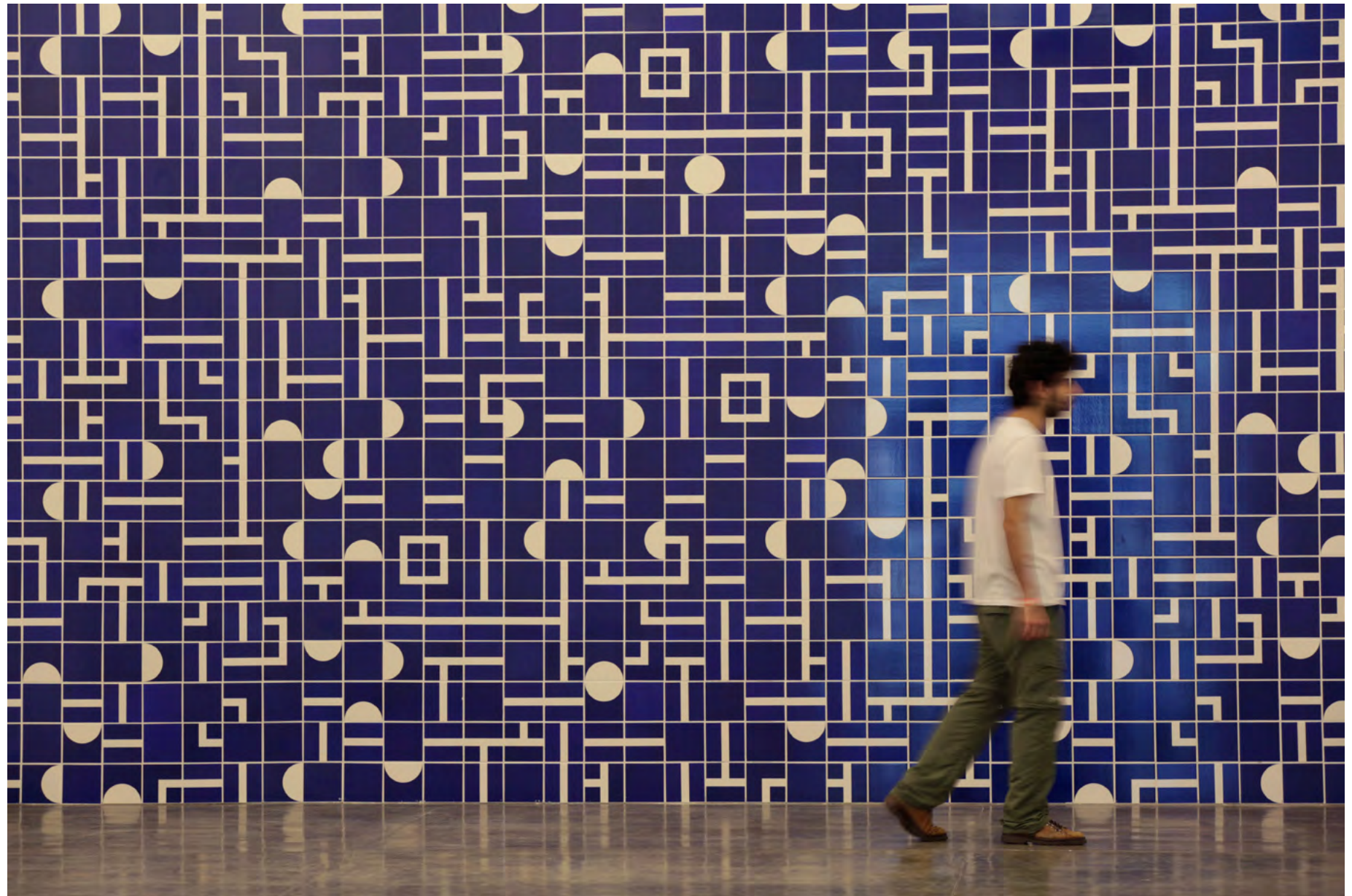
Athos Bulcão levou o sonho inicial dos Concretos de produzir obras de arte com grandes possibilidades de desenvolvimento prático a um patamar que eles sequer vislumbraram. Que ele ainda não figure como um dos maiores inventores do nosso panorama artístico nacional, que as obras e exposições sobre o projeto construtivo no Brasil, Concretos e Neoconcretos não o incluam, e que ele não seja devidamente conhecido no âmbito internacional como um pioneiro no modo de pensar o projeto construtivo nas circunstâncias particulares do nosso contexto sócio-político-econômico, é um equívoco imenso que esta exposição contribui para sanar.

Notas

1 - Ronaldo Brito – Neonconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.

2 – Aracy Amaral – Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo / neoconcretos no Rio, In: Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer.

3 – Sol Lewitt – Doing wall drawings, In: Sol Le Witt – Critical texts.



vista da exposição/exhibition view -- **galeria nara roesler**, 2015



hospital da rede sarah, Brasília, 1981 -- painel de azulejos/tile panel -- 20 x 20 cm (cada/each)

athos bulcão

curated by agnaldo farias

athos bulcão – the invention in concretism

In 1952, the text of the Manifesto Ruptura, which is the founding stone of Concretism, was signed by a group of young artists, followers of Geometric Abstractionism, and led by the fierce glow of Waldemar Cordeiro, who, invested with the typical arrogance of those who intend to tear down the established aesthetic order, proclaimed new principles. One of them was: the artistic intuition invested with clear and intelligent principles that offer various possibilities of practical development.

The point in question is the great possibilities of practical development. The fact that historiography of Brazilian art is full of gaps lacks no proof. Entire productions, both by isolated artists and by groups and movements, have not yet been collected and analyzed, as they deserve. This situation, not by chance, accompanies the problematic condition of our museums, where even habitual exceptions have a hard time reaching a minimum point. In this point of view, Concretism would, in appearance, be in good standing. Albeit not abundant, there is a biography on the area and its representation in our museums is satisfactory.

In terms, as you will see further on.

According to Ferreira Gullar, the unfolding of our country, from the vanguard of the constructive roots in the European Interwar period, was solved by the greater quality of research by the group aligned under name Neoconcrete. In translation, always making justice to a mix of provinces, it is permeated by dogmas: in a polarization between the Concrete of Sao Paulo (Paulista) and the Neoconcrete, the production of the latter was of better quality than that of the former.

This reading was brilliantly strengthened by Ronaldo Brito's demonstration in his research on the matter (1), which guaranteed the consolidation of this point of view over recent decades. Both Gullar and Brito agree that there was a fork in the constructive art project in our country, consisting, on the one hand, on the liberty of Rio, with its defense of a more sensual art, and, on the other hand, of the rationalism of São Paulo and its characteristic of productivism. Aracy Amaral, on covering this reasoning, clarifies the adoption of Concretism by the Paulistas and its being guided by the great possibilities of

practical development due to the engagement of almost all members of the group within industry, as well as their social origins. All of them in the middle and lower middle class. The Cariocas (those of Rio de Janeiro), in turn, were wealthier, with no intention of taking their research to the horizon of industry, dedicated them to another type of research, completely distinct, and of greater quality. (2)

The indisputable high quality of the production of the Neoconcrete group, with its anti-pragmatic option, unaware of the objective of insertion in the scope of the industrial environment in its varied fronts, does not justify the absence of profound analysis of the realizations of the concrete group. The vector of poetics, contrary to constructivist guidance, should not be treated as the only one with a relevant mission and aesthetic quality, and it is also not worth saving only the experimental direction of the constructive project, as does Helio Oiticica, in his diagnosis, in which he aimed to generalize a general constructive desire for Brazilian art. However, the development of Concretism under the specific angle of the perspective of obtaining great possibilities for practical development, in the complex Brazilian context of the 1950s and 1960s, obtained notable realizations and a truly exceptional case – Athos Bulcão. The lack of analysis, the omissions of the conquests of this line, which overtakes the original nucleus of Paulistas, spreading beyond its dissolution, are evidences of the need of working on revision of our historiography, especially with regard to Athos Bulcão.

Originally from Rio de Janeiro, but based in Brasília since before its foundation, in 1960, Athos Bulcão participated in the first notable construction by Oscar Niemeyer in the city, Igreja Nossa Senhora de Fátima (Our Lady of Fatima Church), at CLS 307, in 1958, with frescoes by Alfredo Volpi. His participation was in the tiles with which the outer walls of the building were faced, the starting point for his immense and varied specialization in muralist techniques, which included not only tiles but also high and low relief, applied internally and externally and, after his association with João Filgueiras Lima, Lelé, extended to architectural components. From the beginning to 2008, when he died, his most significant buildings in Brasília, starting with the impacting relief of the side façade of the National Theater of the Esplanada dos Ministérios (Ministerial Esplanade), as well as uncountable residential buildings, include the presence of his work.

about this exhibition

Ten years after the publication of Manifesto Ruptura, the open works, a term coined by Italian writer Umberto Eco to address music, visual arts or literature pieces that make the spectator or the executor responsible for the final form, were in the center of innovative creations. Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen, Julio Cortazar, and other artists all around the world, were following in this path. In Brazil, Lygia Clark, Helio Oiticica, Lygia Pape and Amelia Toledo were some of the pioneers who explored them in their works.

In Brasília, Athos Bulcão, who was working on his tile murals, and also studied the possibility of expanding his production while considering how to contribute to ease one of the country's social problems – the vast and low-paid civil construction workforce –, had a genius idea that placed him in the realm of artist-inventors: he made the construction workers who laid the tiles for his murals co-authors of these works. This happened in 1965, in the mural located at the Escola 407, asa norte section, in Brasília (which is now displayed in the gallery window). This happened three years before conceptual artist Sol LeWitt began to create his Wall Drawings, whose formulae he explained as follows:

The artist conceives and plans the Wall drawing. It is realized by draftsmen (the artist can act as his own draftsman); the plan (written, spoken, or drawn) is interpreted by the draftsman. [...]
The artist and the draftsman become collaborators in making the art. (3)

Athos Bulcão used to make one, two, three or four abstract-geometrical formal motifs for one single project, and each motif was printed on a tile. Then, he gave the workers some guidelines on how the tiles were to be laid, in order to avoid easy ways out. As we can see in all the examples presented in this exhibition, the worker's interpretation of the instructions given by the artist, and the formal quality of the geometric motifs created by Athos Bulcão, led to beautiful and unpredictable results. A variety that will exist every time someone decides to rebuild these murals.

Le Witt refers to his mural drawings, promoted in accordance with some minimal guidelines. Regarding the



vista da exposição/exhibition view -- **galeria nara roesler**, 2015



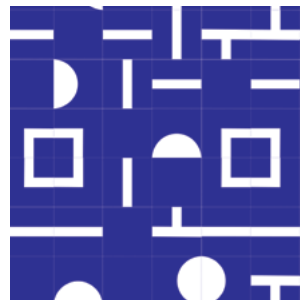
artisan, the North American artists refers to art students or design technicians.

Bulcão's artisans were the tile setters, the workers who, in a construction, are responsible for the meticulous, repetitive and monotonous work of setting tiles. The ethical-political fundaments of his poetics sought to incorporate them into a "creative" work. The application of his tile murals was often in charge of the workman responsible, a criterion that, according to the artist, had the merit of being "uneducated", that is, without the taste for symmetry or for the tidy disorder taught at art schools.

Athos Bulcão took the Concrete artists' primary dream of making artworks that offer various possibilities of practical development to a level they couldn't even imagine. The fact that he is not yet considered one of the greatest inventors in the Brazilian art scene, that he is not mentioned in works and shows dedicated to the Brazilian Concretes and Neoconcrete projects, and that he is not properly recognized in the international scene as a pioneer in his approach to and thought on the Brazilian social-political-economic circumstances is a huge mistake this show contributes to rectify.

References

- 1 - Ronaldo Brito – Neonconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.
- 2 – Aracy Amaral – Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo / neoconcretos no Rio, In: Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer.
- 3 – Sol Lewitt – Doing wall drawings, In: Sol Le Witt – Critical texts.



(capa/cover) **dgap itamaraty Brasília, 1968**
 painel de azulejos/tile panel -- 15 x 15 cm
 (cada/each)

texto/text
agnaldo farias

tradutor/english version
mark

realização/produced by
galeria nara roesler

galeria nara roesler
são paulo
 avenida europa 655
 jardim europa 01449-001

abertura/opening
 07.04.2015
 19 > 22h

exposição/exhibition
 08.04 > 13.05.2015
 seg/mon > sex/fri 10 > 19h
 sáb/sat 11 > 15h

