

RAYMUNDO
COLARES



**RAYMUNDO
COLARES**

GUY AMADO

Fundação de Arte de Niterói /
FAN / MAC de Niterói
2013



Amado, Guy.
Raymundo Colares / Guy Amado ; revisão e tradução Quesco Brasil. – 1. ed. – Niterói
: Fundação de Arte de Niterói, MAC de Niterói, 2013.
48 p. : il. – (Artistas brasileiros. Monografias de bolso)

Texto em português e inglês.
Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-63334-06-0

1. Colares, Raymundo. 2. Artistas brasileiros. 3. Arte contemporânea. 4. Século XX.
I. Museu de Arte Contemporânea de Niterói. II. Título. III. Série.

CDD 709.81

Catálogo na publicação: Lêda Maria Abbês
Bibliotecário CRB/7 n. 1071

A Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro (SEC) vem trabalhando desde 2008 para difundir, estimular e fortalecer a cultura do Rio de Janeiro, criando mecanismos de fomento e políticas estruturantes para o setor, em todas as suas vertentes, buscando contemplar todos os setores e áreas, desde as manifestações mais tradicionais, e abrangendo agentes culturais de todo o estado.

Como parte desse trabalho, a SEC criou o edital de Artes Visuais – dentro do pacote de 41 editais lançado em agosto de 2011 –, com a finalidade de incentivar a criação artística, bem como a integração cultural, a pesquisa de novas linguagens, a formação e o aprimoramento de pessoal de sua área de atuação.

Balizado por esses parâmetros, o edital proporcionou apoio financeiro a projetos que propunham a circulação, o intercâmbio e a implementação de ações de Artes Visuais no Rio de Janeiro, visando estimular a multiplicidade e a diversidade de tendências e linguagens.

Através do edital, a SEC contemplou projetos como este, de exposições de arte, intervenções urbanas e publicações de arte. Assim, reiterou o compromisso do Governo do Rio de Janeiro de oferecer uma programação plural, de qualidade, ampla e diferenciada.

Tentativa de
Ultrapassagem,
déc. de 60
esmalte sintético
sobre aglomerado
(eucatex)
100 x 100 cm

Projeto realizado
com o patrocínio do
Governo do Rio de Janeiro e
Secretaria de Estado de Cultura
Edital Artes Visuais 2011

PATROCÍNIO



SOMANDO FORÇAS

SECRETARIA
DE CULTURA

SECRETARIA DE ESTADO
DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO

O Museu de Arte Contemporânea de Niterói, em seu compromisso de divulgar seu acervo não só por meio de mostras, mas projetos diversos, iniciou em 2000 uma série de publicações de bolso destinadas a apresentar suas preciosas coleções João Sattamini e MAC de Niterói. Desde então, isso resultou no lançamento de mais de uma dezena de títulos voltados para artistas como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Ione Saldanha, Aluísio Carvão, Hermelindo Fiaminghi, Emmanuel Nassar, Carlos Zilio, Wanda Pimentel, dentre outros.

Muito ainda há para ser estudado a partir das obras presentes no MAC de Niterói. A lista de artistas, se detalhada, causaria entusiasmo imediato ao leitor. Nesse sentido, o apoio da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro por meio do Edital de Artes Visuais 2011, permitiu que novos passos fossem dados nessa direção. Graças a ele, este novo conjunto de livros, que passam a constituir a coleção Monografias de Bolso, traz agora leituras das obras de Anna Bella Geiger, Jorge Guinle, Ivan Serpa e Raymundo Colares. Além de ampliar os olhares sobre o acervo, ela igualmente se atém à proposta de convidar novos autores, fomentando a reflexão crítica.

Distribuídos em diferentes instituições no Brasil, os livros também estão disponíveis para download gratuito no site do MAC de Niterói, ampliando o seu acesso. Divulgar um patrimônio de tal magnitude corresponde, enfim, a missão do museu de colaborar na construção da cidadania e levar a arte brasileira a diferentes lugares.



Eu te amo, 1970
esmalte sintético
sobre madeira
160 x 159 cm

RAYMUNDO COLARES

UM BÓLIDE NA CONTRAMÃO

Guy Amado

Os anos 1960 caracterizam um período de intensa e marcante agitação na arte brasileira. É o momento em que se desenrola, em escala internacional, a movimentação genericamente referida como Nova Figuração, quando artistas de toda parte convergem para a tônica de romper com os postulados da abstração, nos diversos registros que esta apresentava até finais da década anterior (geométrica-constructiva, informal, lírica, expressionismo abstrato), quando se impunha como tendência dominante. No caso brasileiro, tal corrente apresentou características bem próprias, pautada pelo interesse em acompanhar o que se passava no mundo associado ao dado imperativo de responder às demandas que o contexto sociopolítico, com a instauração da ditadura militar, passava a impor. Um período também marcado, entre nós, pela reassimilação e problematização do legado construtivo que vigorava localmente até a década anterior, e que tem na ênfase da experimentação com a linguagem da vanguarda neoconcreta sua expressão mais incisiva.

A *Pop Art* foi uma dessas tendências parcialmente reativas ao paradigma anterior, e irá atingir o Brasil em meados da década de 1960, quando da difusão no país

de seu código estético, bem como das propostas do Novo Realismo francês e da *Otra Figuración* argentina, vertentes em que se percebia um viés sociopolítico mais pronunciado. Mas se a *Pop Art* do Hemisfério Norte era marcada por uma forte carga de impessoalidade e neutralidade expressiva, promovendo o esvaziamento de objetos e personalidades icônicos da sociedade capitalista avançada por meio de sua exposição repetida, serial, com a relação arte-cotidiano sendo tematizada pelo foco do consumo, o contexto brasileiro instituía outras demandas, mais comprometidas com o sentido de urgência que a ditadura militar determinava. Na esteira das influências das novas manifestações internacionais, a necessidade de um posicionamento crítico que fizesse frente ao quadro da realidade político-social do país convergia para o estabelecimento de uma agenda artística mais diretamente voltada para a realidade nacional.

A questão é que, num cenário opressivo como o daqueles tempos, marcado pelos ditames do regime militar, alusões ao referencial norte-americano – ainda que se tratando em última análise de uma produção de viés crítico, como era a arte *Pop* – despertavam forte resistência no meio artístico e cultural como um todo. Era de certa forma natural que houvesse um patrulhamento ideológico quanto à adoção do código estético estrangeiro, especificamente do “imperialismo *made in USA*”; mas tais ressalvas por vezes condicionavam a assimilação dos influxos externos ao registro de uma emulação pálida de suas premissas, gerando uma dinâmica de incorporação superficial de seus atributos formais, a serem rearticulados na chave do engajamento, mais em sintonia com os imperativos da época.

Tais fatores contingenciais iriam conferir um caráter único para a produção artística brasileira¹ à época, oscilando entre a referência estilística externa mais e menos assumida e os fortes matizes políticos – incorporados como posicionamento necessário, naqueles que eram os “anos de chumbo” – de uma maneira que distancia essa produção da eventual “matriz” norte-americana e europeia. Diversos artistas atuantes naquele período terão adequado, digamos, o espírito *pop* sem, contudo, comprometer sua autonomia, articulando os estilemas formais da proposta estrangeira a uma ênfase no comentário sociopolítico. Suas obras não raro apresentavam um dado característico de precariedade na realização; as limitações técnicas (sobretudo em relação à qualidade de material, mas não só) eram um aspecto inerente ao contexto adverso da realidade terceiro-mundista, sendo particularmente evidenciadas quando contrapostas à *Pop Art* que era produzida nos EUA. Contraste que seria explicitado de modo mais incisivo por ocasião da 9ª Bienal Internacional de São Paulo².

E é nesse contexto que Raymundo Colares surge como um discreto bólido no meio artístico brasileiro,

1. Quando aqui nos referimos a “produção artística brasileira” nos anos 1960, temos em mente a que se desenvolvia quase que exclusivamente em São Paulo e no Rio de Janeiro, os dois pólos dominantes no cenário cultural da época.

2. A 9ª edição da Bienal, realizada em 1967, foi a que trouxe uma poderosa delegação norte-americana, com diversos representantes da *Pop* presentes, além de uma sala especial com a obra de Edward Hopper. Foi a primeira vez que expoentes da Nova Figuração brasileira eram confrontados com seus pares do Hemisfério Norte – como Warhol, Lichtenstein e Rosenquist – e a ocasião expôs o contraste, ou as consideráveis diferenças estruturais, logísticas e técnicas entre as produções, que foram potencializadas por aquele contexto.

promovendo com sua produção singular um verdadeiro curto-circuito de influências e filiações estilísticas pouco ortodoxas, aliadas a um apurado senso compositivo e a uma extrema originalidade. Pode-se dizer que sua fatura tangenciava a problemática acima comentada, em suas feições pop-construtivas de inspiração urbana, ritmos dinâmicos e cromatismo industrial intenso. Mas qualquer proximidade mais direta da arte que se fazia nos EUA seria apenas fisionômica, dadas as características específicas de seu trabalho; a combinação única que promovia era o suficiente para configurar um estilo pessoal autônomo e inviabilizar enquadramentos precisos para sua produção. Sua pintura não apresentava enunciados libertários, combativos ou alguma sinalização mais explícita nesse sentido, como era a tônica dominante em tantos contemporâneos do artista. Por outro lado, tais características teriam colaborado para que sua obra, vista de uma perspectiva atual, afigure-se tão pouco datada se comparada a boa parte da produção da época, incluindo alguns de nossos grandes nomes³.

Oriundo da pequena Montes Claros (MG), instala-se no Rio de Janeiro em 1965, onde vem para estudar Arte, dando vazão à vocação recém-confirmada, após desistir de cursar Engenharia Civil. Entre uma passagem pela Escola Nacional de Belas Artes e a frequência ao prestigiado curso livre de Ivan Serpa no MAM-RJ, faz amizade, dentre outros, com Antonio Dias e Hélio Oiticica e assimila os encantos – e, posteriormente,

3. Fato para o qual Paulo Venancio Filho já chamava a atenção em seu texto “Pintura e caos”, de 1997.

os desencantos – do mundo de possibilidades oferecido pela metrópole, destacando-se com rapidez no cenário carioca e nacional. É uma trajetória meteórica: no curto espaço de quatro anos (1967-1970), o recém-chegado à cidade grande participa de uma dúzia de exposições, dentre salões e galerias, tendo sua primeira mostra individual realizada em 1969; ganha ainda diversos prêmios no mesmo período, sendo os dois últimos⁴ decisivos para sua opção de viver cerca de dois anos no exterior (EUA e Itália), em 1971-73.

A experiência intensa da urbanidade, com suas velocidades múltiplas e ritmos visuais próprios, será decisiva na eleição de seu objeto-chave na atividade pictórica: o ônibus. É a partir do fascínio que desenvolve pelas carrocerias metálicas prateadas e coloridas em trânsito, tão presentes em seu cotidiano, que Colares irá estabelecer aquele que será seu *leitmotiv*, sua produção mais característica e principal corpo de obras. Interessa-se obsessivamente pelas possibilidades de decomposição dos planos que extraía dos motivos nas carrocerias, buscando a síntese visual de um dinamismo residual ali inevitavelmente contido. O que, em leitura expandida, poderia ser interpretado como uma pulsão incontida em apreender e traduzir visualmente as velocidades múltiplas que impulsionam cada fragmento da própria experiência da vida acelerada na metrópole, fato tão determinante no percurso poético do artista.

E aqui adentramos no universo de referências e influências pessoais invariavelmente associadas à sua

obra, de matizes diversos e diferentes camadas de rebatimento ou transposição formal em sua pintura: Marcel Duchamp, o futurismo italiano, o cinema e as HQs/comics, culminando naquele que o artista apontava como uma influência-chave em sua práxis, Piet Mondrian. Uma relação que, se à primeira vista pode parecer algo insólita, em seu cruzamento de pilares do modernismo e produtos da cultura de massas, se analisada mais detidamente apresenta alguns vetores comuns. O mais notório deles é certa convergência para a ideia de *movimento*, noção tão cara à trajetória de Colares como um todo. Seja no interesse por sua decomposição a serviço de uma pulsão tão racionalista como sutilmente iconoclasta (o Duchamp inicial da pesquisa cinética de “Nu descendo a escada”, como especificado pelo artista⁵) ou celebratória (como queriam os futuristas, particularmente evidenciado na pintura de Balla), seja na dinâmica sequencial (HQs e cinema) ou na busca por uma síntese absoluta (Mondrian), trata-se de um fator que anuncia o fascínio do artista por um entendimento cinemático da relação espaço-tempo, questão de que se ocupa por meio de uma abordagem bastante personalizada. Acrescente-se ainda que, no ordenamento mental idiossincrático do artista, tais referências tinham estatuto hierárquico equivalente, o que faz com que um Mondrian possa ter no esquema processual de Colares o mesmo peso, por exemplo, das histórias em quadrinhos – pelas quais era

4. O prêmio “Viagem ao exterior” do Salão Nacional de Arte Moderna e o Prêmio IBEU, que incluía uma exposição em Washington – ambos em 1970.

5. Conforme depoimento de Colares a Frederico Morais: “Na verdade o quadro que mais me influenciou foi o ‘Nu descendo a escada’ de Marcel Duchamp [...]”. In “Colares: gigantismo e impasse”. Diário de Notícias, 22 ago. 1969.

um aficionado. Este dado é talvez mais revelador do que possa transparecer em sua aparente frivolidade, por evidenciar uma práxis que se conforma em boa medida amparada pelo cruzamento de referências formais-estilísticas em par com as afinidades eletivas, e resume muito do que irá definir a singularidade de sua obra.

Por outro lado, percebe-se também, e de imediato, a presença decisiva de um elemento construtivo no esquema compositivo de suas obras. Apesar de não expressamente mencionado pelo artista, o legado dessa vertente, desdobrado e alargado pelas conquistas da então recente experiência neoconcreta, sem dúvida exerce um papel estrutural em sua produção. De todo modo, o aporte construtivo manifesta-se de modo incontornável em suas obras, incorporado naturalmente como procedimento formal dominante em seu *modus operandi*, o que torna supérflua a necessidade de justificativas acerca de sua importância na arte de Colares.

O artista desenvolve, a partir da apropriação da grade construtiva como elemento-base, um projeto de geometrização do espaço absolutamente singular: nele, um rigoroso esquema formal “racionalista” vê-se obrigado a compartilhar o plano (que pode se desdobrar em vários) com uma intensa pulsão expressiva – quase inconveniente, se observada por uma lógica construtiva clássica – ativada, sobretudo, pela referência dos ônibus que o artista tanto prezava. Elemento em princípio tão pouco afeito a articular relações desta natureza, o ônibus é, no repertório de Colares, dotado de alta carga de singeleza e afetividade. Sobretudo quando se tem em mente que é o

mesmo ônibus que, se por um lado ainda simbolizava um projeto – duvidoso, se não falacioso – progressista de “brasilidade” e dava assim a medida do descompasso de nosso contexto subdesenvolvido em relação ao cosmopolitismo glamoroso enunciado pela *Pop* do Hemisfério Norte, era também o veículo que o tirou de seu anonimato e deu forma a seus sonhos; o mesmo ônibus que inundava seu cotidiano nas ruas do Rio de Janeiro e permitia externar seu encantamento ambivalente pela metrópole, e que o levava de volta a sua Montes Claros; e que, por fim, acabou por atravessar em definitivo sua vida – ou ser pelo artista atravessado, numa imagem de trágica e poderosa capacidade de síntese de seu percurso⁶.

Sobre a presença de Mondrian em sua obra caberia talvez um comentário à parte, apesar do muito que já foi dito acerca de sua importância para o brasileiro. Este nutria uma admiração confessa pelo mestre holandês, chegando a homenageá-lo explicitamente em algumas peças. De saída, há um componente afetivo contingencial nessa eleição, já que o primeiro contato de Colares com o mundo da arte teria se dado justamente pela obra daquele artista, pouco tempo antes, na Bahia. No entanto, e como já muito bem assinalado por Ligia Canongia⁷, o grau efetivo de tal

6. Colares viria efetivamente a falecer em decorrência de graves ferimentos causados por um incêndio num hospital psiquiátrico onde encontrava-se internado (por vontade própria), de volta a sua Montes Claros. Contudo, tempos antes fora atropelado por um ônibus no Rio de Janeiro, evento decisivo numa espiral autodestrutiva da qual nunca se recuperou e que irá culminar na sua morte nessas circunstâncias trágicas.

7. CANONGIA, 1997. “Análise das referências”. In Raymundo Colares: Trajetórias. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1997.

influência em sua produção é questionável, não sendo difícil apontar consideráveis diferenças entre ambos. Em termos de correspondência formal, verifica-se uma afinidade pela capacidade de síntese visual e por um sentido de organização rigoroso, límpido, dos elementos compositivos. Por outro lado, sua pintura distanciava-se do registro metafísico-cientificista da abstração de Mondrian, permitindo-se, por exemplo, jogar livremente com a simultaneidade e justaposição de planos de um modo francamente avesso aos preceitos racionalistas do holandês. Convém lembrar ainda que o interesse pelo depuramento visual poderia igualmente ser impelido, em Colares, por fontes mais prosaicas, como a simples experiência de observação dos painéis publicitários nas ruas, como atesta o próprio: “À maneira dos *out-doors*, elimino os detalhes superficiais e busco a força visual”⁸.

Ou seja, se guardado o devido distanciamento, poderíamos especular que há em sua obra um registro ambivalente em que a *referência* se confunde com a *reverência* pelo espírito de Mondrian, pelo personagem histórico do Artista com maiúscula, por uma trajetória fundada em um obsessivo projeto estético que incutia uma aventura radical pela linguagem pela qual o brasileiro nutriu um fascínio intenso. Há que apontar, contudo, que a referência-Mondrian aflui mais naturalmente em seus *Gibis*, livros-objeto manipuláveis concebidos como experimentos gráficos de visualidade pura (iniciados em 1968) que convidavam

8. MORAIS, Frederico. “Colares: gigantismo e impasse”. Diário de Notícias, 22 ago. 1969.

a uma inventiva participação-interação do espectador-leitor em “leituras sensoriais” sempre únicas. A propósito destas peças, seu amigo Hélio Oiticica anotaria numa carta-poema, em seu inconfundível estilo gráfico-neoconcretista:

*Livro - MONDRIAN disseca levando a espaço pós-pintura representação q se dissolve no plano reconstruído do tempo [...]*⁹

Nessas peças, Colares imprime uma lógica que lhe permite articular relações mais estreitas com o modelo de pensamento de Mondrian. Há mesmo alguns *Gibis* com referências diretas ao mestre – sua grade e suas cores primárias estão lá, embora dotadas de uma improvável e convidativa disponibilidade, à espera das tantas reconfigurações possíveis a serem efetuadas pelo leitor-ativador. Outra citação explícita emerge em *Broadway, boogie-woogie*, “trabalho-filme” que o artista definiu como uma “tentativa em termos de cinema de obter/refazer a obra-prima de Mondrian”¹⁰.

Seja como for, à parte o subjetivismo que rege o grau de assimilação de suas influências, a experiência de fruição da obra do mineiro como um todo certamente ganha quando isenta deste tipo de condicionamento “verificacionista” *a priori* – o que de resto se aplica a quase toda boa arte. Se ter acesso

9. Conforme texto-poema inédito de Hélio Oiticica, assinado “HO, nyk, febr. 26, 72”. Catalogado no Projeto Hélio Oiticica como 0447.72 pl.

10. Relato extraído do texto “Algumas ideias em torno à Expo-Projeção 73”, de Aracy Amaral, publicado originalmente no catálogo da mostra Expo-Projeção, organizada pela autora. São Paulo: Grife, jun. 1973.

ao panteão pessoal de referências de um artista pode proporcionar uma compreensão mais aprofundada de sua produção, pode ser igualmente salutar guardar uma distância entre a expectativa de transposição de tais referências e a obra que acaba por se apresentar aos olhos.

Em resumo, a pintura de Colares – e mesmo as pesquisas paralelas em outros suportes, como os *Gibis*, poemas visuais, histórias em quadrinhos e eventuais experimentos em vídeo – consistirá grosso modo num processo incessante das possibilidades de investigação sintética do movimento, operando sobre um *grid* de procedimentos construtivos/neoconcretos e alimentado por um repertório iconográfico calcado em um imaginário urbano de extração *pop* à brasileira.

A coleção MAC de Niterói/Sattamini possui um conjunto consistente de obras de Raymundo Colares, dos mais significativos do país. O que, no caso de um artista com uma produção rarefeita como é este¹¹, representa uma oportunidade de contato privilegiado com uma trajetória artística fundamental. O recorte presente na coleção compreende sete peças emblemáticas e altamente representativas do melhor de Colares, todas produzidas no período áureo do artista, entre os anos 1968-70. Trata-se de cinco pinturas da conhecida

série inspirada nos ônibus, realizadas sempre diretamente sobre madeira ou eucatex, além de duas peças exemplares da incursão do artista no terreno do tridimensional, expandindo sua pintura para o espaço (ambas sem título, e produzidas em 1969). E há ainda outra obra, *Orgia*, pintura sobre madeira realizada em 1983. Um trabalho que se dissocia das demais por se tratar de uma peça tardia e por apresentar características mais eminentemente restritas a um vocabulário concreto-construtivo rigoroso, de geometrização pura e um esquema cromático contido; e, sobretudo, sem quaisquer concessões à figuração sempre presente na faceta mais conhecida do artista.

O modo único como sua obra emerge e se instala no âmbito da nova figuração brasileira inscreve Raymundo Colares decidida e decisivamente na historiografia da arte nacional. Opera um cruzamento fascinante e absolutamente original que conjuga a releitura inventiva do legado construtivo e neoconcreto e os influxos da *Pop Art*, articulados por uma sensibilidade urbana ambivalente e um panteão híbrido de referências pessoais. Uma forma singular de combinar uma iconografia peculiar a uma abordagem *pop* balizada por uma lógica construtiva, trabalhando numa chave que alterna sofisticação e despojamento, rigor e descontração, tradição e subversão, velocidade e quietude.

O que fica é um corpo de obra reduzido, mas de uma consistência excepcional, marcado por um vetor elegantemente anárquico e apaixonado, de quem se permitia conjugar tais elementos a serviço de um projeto estético altamente personalista. Um *bólide na contramão*, poderíamos dizer, atravessando em alta velocidade a cena artística brasileira, e nela imprin-

11. Colares tinha um ritmo de atividades lento, que, associado às suas dificuldades financeiras regulares – que poderiam interferir na aquisição de material de trabalho – e a sua morte precoce, acaba por determinar um corpo de obras relativamente escasso.

mindando sua marca com vigor. Na contramão talvez de certos modismos, tendências e convenções comportamentais; em última análise na contramão até do próprio sucesso, minado por fatores externos e razões internas que atravancaram um percurso promissor, aberto à base de vontade e uma intuição plástica e inteligência gráfica privilegiadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SELECIONADAS

BUENO, Guilherme. "Raymundo Colares: Ocorrência em uma trajetória". In *DasArtes* n.12, Out-Nov 2010.

CANONGIA, Ligia. "Análise das referências". In *Raymundo Colares: Trajetórias* [curadoria de Ligia Canongia]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1997.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: Transformações da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos, 1998.

MATTAR, Denise. "Raymundo Colares – Viver uma vez só". In: *Raymundo Colares: poéticas pop*. Curadoria Denise Mattar. Rio de Janeiro: ADupla, 2011.

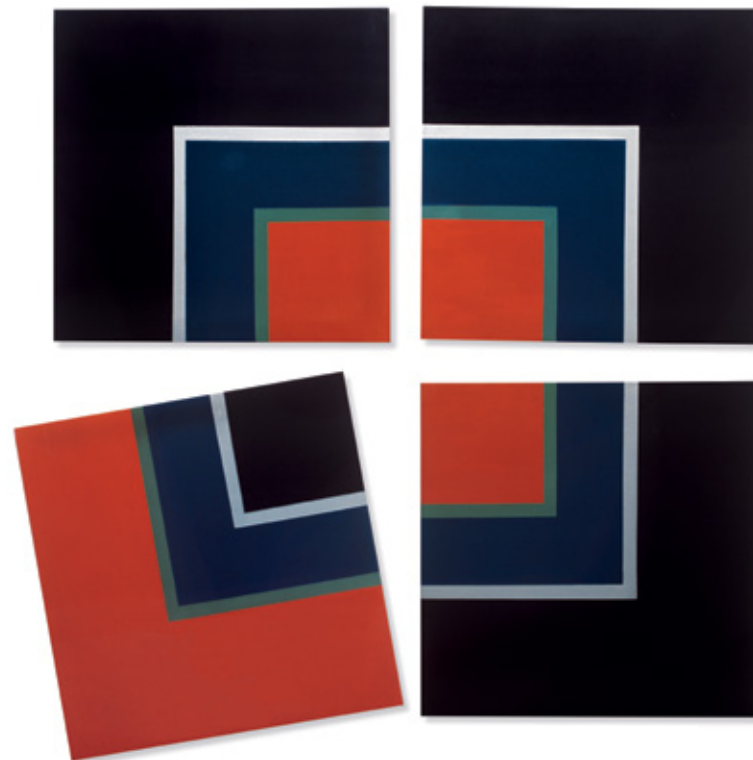
MMM, Ascânio. "Ray: meu amigo Raymundo Colares". In: *Raymundo Colares: poéticas pop*. Curadoria Denise Mattar. Rio de Janeiro: ADupla, 2011.

MORAIS, Frederico. "Colares: gigantismo e impasse". In *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1969. Artes plásticas.

_____. "As estradas do cometa – Velocidade suicida, paixão e rigor". *O Globo*, 01/04/1986.

OSORIO, Luiz Camillo. "Moderno / Fora da moda". In *Raymundo Colares*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

VENANCIO FILHO, Paulo. "Pintura e Caos". In *Raymundo Colares: Trajetórias* [curadoria de Ligia Canongia]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1997.



Orgia, 1983
esmalte sintético sobre madeira
118 x 117 cm



Ponto de Mudança, Ocorrência
de uma Trajetória, 1968
esmalte sintético sobre madeira
160 x 160 cm



Ultrapassagem Pista Livre, 1968
esmalte sintético sobre madeira
160 x 160 cm

RAYMUNDO COLARES

OBRAS COMENTADAS

As pinturas das séries “Ônibus” / “Trajetórias” são certamente o núcleo mais emblemático da produção de Raymundo Colares. A coleção MAC de Niterói/Satamini possui um conjunto precioso dessas obras, cinco no total. Nas peças aqui selecionadas [*Tentativa de ultrapassagem*, déc. de 1960; *Sem título*, 1968], pode-se verificar como Colares elege uma imagem-tema que se tornará uma referência basilar em sua produção.

Objeto-chave para externar o encantamento do artista pela cidade grande, o ônibus era para Colares o catalisador por excelência do dinamismo da urbanidade – veículo agenciador e ativador de seu caos, suas muitas velocidades e intensidades. E que simbolizava também, de um ponto de vista pessoal, o mesmo meio que o tirou do isolamento pacato de sua pequena Montes Claros [MG] e o conduziu ao novo mundo de possibilidades – e excessos – que a capital carioca oferecia. Observando de um ponto de vista mais distanciado, o ônibus era ainda um fator que aludia simultaneamente às ideias de progresso e de atraso; era, ao mesmo tempo, símbolo de uma promessa [sub] desenvolvimentista em escala industrial no país e indicativo de um contexto periférico na economia global, onde ainda se sonhava com o asfalto e a efetividade de tal perspectiva permanecia em suspenso.



Sem Título, 1968 – esmalte sintético sobre madeira – 160 x 160 cm

A representação muito própria que o artista confere a esses veículos guarda essa medida: eles surgem apenas em fragmentos, mas são reconhecíveis sem maiores dificuldades a partir de padrões de identificação característicos – os números das linhas ou de matrícula, a típica pintura em faixas com as cores das empresas –, executados em um registro estilizado à maneira *Pop*, mas obedecendo a uma estrutura formal pautada pelo rigor geométrico. Curiosamente, em termos de origem da escolha iconográfica, a referência aqui está menos no repertório da *Pop Art* – como se poderia supor – que no *Nu descendo a escada* de Duchamp e nas telas do futurista Giacomo Balla, conforme ressaltado pelo próprio artista.

Nessas pinturas, desenvolve-se uma operação de elegante radicalização da ideia de movimento; não se estaria apenas diante de um exercício de [de]composição estilizado e racionalista de um deslocamento físico, mas de registros da captação de tais movimentos que remetem para além da própria ação. A alusão aos trajetos dos veículos em si não possui grande relevância, mas sim suas trajetórias em sentido ampliado – no que elas encerram, em sua concretude transcendente, da experiência do cotidiano na metrópole. *The journey is the destination*, portanto, se não no sentido *zen* da expressão, então na percepção de que o movimento interessa aqui mais pelas possibilidades que suscita como meio ou elemento ativador de uma sensibilidade inquieta, voltada para a investigação sistemática de aspectos que conformavam sua prática artística.

A respeito do objeto-tema que tanto marcou sua obra [e que o artista temia que os Ônibus acabassem por estigmatizar sua produção, pela grande visibilidade que esta série teve à época], Colares uma vez sentenciou:

“O ônibus é como um homem que tem uma trajetória a cumprir e o fará de qualquer maneira, apesar de encontrar em sentidos contrários outras forças. E tentará vencer, forçando trajetórias contrárias e barreiras, já que fazem parte da vida essas ultrapassagens.”



Tentativa de Ultrapassagem, déc. de 60 - esmalte sintético sobre aglomerado [eucatex] - 100 x 100 cm

Essa analogia feita pelo artista resume também, em sua pungente objetividade metafórica, seu próprio percurso poético. Que afinal, após se defrontar com tantas “forças em sentido contrário”, acabou tragicamente ultrapassado pela vida, cedo demais.

As duas pinturas-objeto [Sem título, ambas de 1969], pertencentes à coleção MAC de Niterói/João Sattamini, constituem-se como obras essenciais na trajetória de Colares, fortemente representativas de seu interesse em incursionar pelo território do tri-dimensional. Por suas características diferenciadas, têm a capacidade de traduzir, visual e sensorialmente, aspectos caros à poética do artista. O fascínio pela materialização do movimento [leia-se, por sua decomposição] é alavancado pela vontade de avançar para o espaço com a introdução do dado volumétrico, quase escultórico; uma busca também impulsionada pelo desejo de insuflar – ou convocar – um grau de experiência mais participativa para o público-espectador.

Essas peças de grandes dimensões - adjacentes à série dos Ônibus – conjugam tais anseios. A tinta esmalte é aplicada diretamente sobre placas de alumínio seccionadas e articuladas, num desdobramento de presença escultórica da produção que até então se ativera a funcionar sob a lógica do quadro. Pode-se notar como Colares valoriza o cinza-metálico da superfície do suporte, incorporando-o como cor e material que remete à “pele” de seu objeto de eleição, as carrocerias, mais e menos coloridas que tanto o inspiraram.

A estrutura modular articulada dessas obras retoma o dinamismo fragmentário, composto por eixos diagramáticos e planos superpostos – o efeito cinemático já apontado em sua produção, por vezes explorado à maneira de um zoom – que caracterizava suas pinturas. Se por um lado a solução modular instaura novos modos de percepção da multiplicidade de planos, criando camadas visualmente mais literais ao utilizar as



Sem Título, 1969 – esmalte industrial sobre metal [alumínio] – 100 x 232 x 15 cm

dobras do material como campos compartimentados, também faz com que o conjunto seja dotado de uma organicidade inédita. Resulta um efeito que intensifica a experiência sensorial do objeto, com a interpenetração e rebatimento dos planos visuais sendo a um só tempo suavizados e intensificados pela estrutura articulada da obra, e o observador sendo instado a uma percepção mais envolvente da mesma.

São trabalhos que em boa medida realizam a vontade objetual sempre almejada pelo artista, e uma pulsão tão característica de vários outros de seus colegas de geração, ou pouco mais velhos. Interessados em expandir as premissas construtivistas – ou, por outro viés, superá-las – e injetar uma dimensão mais mundana, de um imediatismo comunicante, e mais participativa na experiência de fruição da obra, diversos artistas do movimento neoconcreto investiram nas possibilidades que o elemento tridimensional oferecia para alargar suas práticas até então limitadas ao plano pictórico. Casos como os de Lygia Clark e de



Sem Título, 1969
esmalte industrial
sobre metal
[alumínio]
100 x 231 x 15 cm

Hélio Oiticica são os mais notórios dessa tendência, adotando uma plataforma experimental que por vezes conduzia aos limites da linguagem. Entre meados dos anos 1950 e início da década seguinte, os dois dariam grandes passos para uma maior autonomia nesse sentido – tendo ambos partido da pintura, Lygia com suas Superfícies moduladas, Contra-relevos e finalmente os Bichos; e Hélio, principalmente, com seus Bilaterais e os Relevos espaciais.

A Raymundo Colares não interessava chegar tão longe no radicalismo experimental: embora identificado com práticas e princípios do neoconcretismo, não aspirava à “desintegração do quadro” ou à “abolição da estrutura significativa” nos termos postos por Oiticica. Para ele, bastava atingir uma espessura de contato mais tátil com o mundo, que melhor articulasse e comunicasse o delicado sentido de urgência que seus Ônibus carregavam; e essas duas obras são exemplares disto.

ENGLISH VERSION

The State Secretariat of Culture of Rio de Janeiro (SEC) has been working since 2008 to publicise, stimulate and strengthen Rio de Janeiro culture, creating mechanisms and policies to promote and structure all the different branches of the industry, with a view to covering all sectors and areas, from the most traditional manifestations and encompassing cultural agents statewide.

As part of this effort, the SEC created the Visual Arts public bidding – within a package of 41 public biddings launched in August 2011 – with the aim of encouraging artistic creation, as well as cultural integration, research of new languages and staff training and education in their field of work.

Grounded on these guidelines, the public bidding provided financial sup-

port to projects that promoted the circulation, exchange and implementation of Art projects in Rio de Janeiro, in order to stimulate multiple and diverse trends and languages.

Through the bidding, projects like this one, as well as art exhibitions, urban interventions and art publications were considered by the SEC, thereby reinforcing the Rio de Janeiro State Government's commitment to offering a plural, high quality, broad and distinctive programme.

STATE SECRETARIAT
OF CULTURE OF
RIO DE JANEIRO

Committed to promoting its works not only in exhibitions, but also through various projects, in 2000 the Museu de Arte Contemporânea de Niterói began a series of pocket books intended to present its valuable João Sattamini and MAC de Niterói collections. Since then, the series has brought over ten publications about artists such as Antonio Dias, Rubens Gerchman, Ione Saldanha, Aluísio Carvão, Hermelindo Fiaminghi, Emmanuel Nassar, Carlos Zilio, Wanda Pimentel and others.

There is still a great deal to be studied among the works in the MAC de Niterói. A detailed list of the artists would immediately capture the reader's imagination. Therefore, the support of the Secretary of State for Culture, through the 2011 Visual Arts public bidding project, has enabled

further steps to be made in this direction. Thanks to that support, this new set of pocket books now brings readings of the works of Anna Bella Geiger, Jorge Guinle, Ivan Serpa and Raymundo Colares. As well as widening the audience for the collection, it equally intends to invite new authors, fostering further critical reflection.

Distributed to several different institutions in Brazil, the books can also be downloaded free of charge from the MAC de Niterói website, broadening access to them even more. Promoting a heritage of such magnitude is, at the end of the day, in line with the museum's mission of helping construct citizenship and taking Brazilian art to different places.

MAC DE NITERÓI

RAYMUNDO COLARES

A SHOOTING STAR OUTSIDE THE MAINSTREAM

Guy Amado

Brazilian art in the 1960s underwent intense and dramatic developments. On an international level, the decade was marked by the movement generically referred to as New Figuration, which saw artists from all over the world converging to break away from the precepts of abstraction, which had, toward the end of the previous decade, become the dominant trend through its various forms (geometric-constructive, informal, lyrical and abstract expressionism). In Brazil, this current showed befitting characteristics, geared toward an interest in keeping up with what was happening in the world combined with the given imperative of meeting the demands that the sociopolitical context imposed, in view of the military dictatorship taking power. The period was also marked, by the re-assimilation and critical questioning of the constructive legacy had prevailed in the country until the previous decade, and

which focused with incisive expression on experimentation with the avant-garde neoconcrete language.

Pop Art was one of those tendencies partially reactive to the preceding paradigm, and would reach Brazil in the mid-1960s with an aesthetic code that, just like the propositions of the French New Realism and the Argentinian *Otra Figuración*, conveyed a stronger sociopolitical thrust. Yet while the Pop Art of the northern hemisphere was typified by an impersonality and expressive neutrality, promoting the emptying-out of iconic celebrities and objects of advanced capitalist society by means of repeated, serial exposure, with the relationship between art and everyday life being explored through consumption, the Brazilian context presented other demands, more committed to the sense of urgency as a result of the military dictatorship. Amid the flux of influences of these new international

manifestations, the need for a critical stance regarding the sociopolitical reality in Brazil led to the establishment of an artistic agenda aimed more directly at the domestic situation.

The point is that, against such an oppressive backdrop, marked by the military regime's strict rules, allusions to American references – although in final analysis constituting critical works, just like pop art – provoked strong resistance in the arts and culture sphere as a whole. It was, in a way, natural for there to be a degree of ideological surveillance against the adoption of a foreign artistic code, from the “made in the USA imperialism”; but such reservations often conditioned the assimilation of external influences to the registration of a pale copy of their premises, thus creating the dynamic of superficial incorporation of their formal attributes, re-engaged in a way that was more in tune with the demands of the time.

Such contingency factors would afford the Brazilian art¹ of the time a unique character, swinging between the assumed – to a greater or lesser degree – external stylistic reference and strong political hues – incorporated as a required standpoint during

those *anos de chumbo* (“dark years”) – in such a way that distanced that production from any of American and European matrix. Several artists working during that period tailored, for want of a better word, the *pop* spirit without, however, impairing their autonomy by the formal stylistic traits of the foreign proposition with an emphasis on sociopolitical comment. Their works often suggested a certain degree of precarious preparation; the technical limitations (especially, but not only, concerning the quality of the materials used) were an inherent aspect to the adverse, third-world conditions, particularly apparent when contrasted with the American Pop Art. Such a contrast was explicitly evinced at the 9th São Paulo International Art Biennial².

1. When we refer to 1960s “Brazilian art”, we have in mind the art produced almost exclusively in São Paulo and Rio de Janeiro, the two dominant cultural hubs of the time.

2. At the 9th edition of the Biennial, held in 1967, there was a strong US delegation, with several representatives of Pop Art, as well as a special room for Edward Hopper's works. It was the first time that exponents of the Brazilian New Figuration came face to face with their counterparts from the Northern Hemisphere – like Warhol, Lichtenstein and Rosenquist – and the event highlighted the contrast, or the considerable structural, logistic and technical differences between the productions, reinforced by that context.

And that is where Raymundo Colares emerged like a shooting star in the Brazilian art world; his unique works causing a real short-circuit of far from orthodox influences and stylistic relations allied to a refined sense of composition and extreme originality. One could assert that his work touched on the issue commented above, in its urban-inspired, constructive-pop features, dynamic rhythms and intense industrial chromatism. But any further direct relation to the art being produced in the USA would be purely physiognomic, given his work specific features; the unique combination he produced was enough to constitute an autonomous personal style and rule out precise classifications of his art. His painting did not send out libertarian, combative statements or any more explicit message in that sense, as was the dominant trend among so many of his contemporaries. On the other hand, from a modern-day standpoint, such characteristics have helped maintain his work so up-to-date, when compared to much of the art of time, including some of our leading names³.

Originally from the small town of Montes Claros (MG), he settled in Rio de Janeiro in 1965, where he came to study art, following his newly-con-

firmed vocation after having decided not to study civil engineering. Between his studies at the *Escola Nacional de Belas Artes* and attending Ivan Serpa's prestigious course at MAM-RJ, Colares forged friendships with the likes of Antonio Dias and Hélio Oiticica, assimilating the wonders – and, later, the disenchantments – offered by the big city, quickly establishing himself at the forefront of the Rio de Janeiro and Brazilian art scene. It was a meteoric rise. In a four-year span (1967-1970), the newcomer to the big city had featured in a dozen exhibitions, presenting his debut solo show in 1969 and winning several awards during that period, the last two of which⁴ were key to his decision to live abroad (in the USA and Italy) from 1971 to 1973.

His intense experience of urban life with its particular visual rhythms led to his choice of the key object in his pictorial production. Fascinated by these silvery and coloured carriages on the roads, constantly present in his day-to-day, Colares decided to make them his *leitmotif*, characterising his art and main body of works. He took an obsessive interest in the different ways of decomposing the designs of the patterns and motifs painted on the sides of buses, seeking the visual

synthesis of a residual dynamism inevitably contained therein. Which, interpreted more broadly, could be seen as uncontained drive to capture and visually translate the multiple speeds that propelled each fragment of the very experience of the accelerated big city life, such an important factor in the artist's path.

And this is where we enter the universe of personal influences and references invariably associated to his multi-hued and multi-layered work, resonating or transposing shapes and patterns: Marcel Duchamp, Italian futurism, cinema and comics, culminating in the artist identified as his key influence, Piet Mondrian. At first sight this relationship may seem unusual, in terms of connecting the pillars of modernism and products of mass culture, but when examined more thoroughly some common traits are found. The most prominent of them is a certain convergence to the idea of *motion*, a notion so dear to Colares' oeuvre as a whole. Whether in his interest in decomposition at the service of a drive as rational as it was subtly iconoclastic (the early Duchamp of the kinetic study of "Nude Descending a Staircase", as specified by the artist⁵) or celebratory (as the

futurist preferred, particularly evinced in Balla's painting), or in the dynamic of sequences (comic books and cinema) or in the search for an absolute synthesis (Mondrian), this factor demonstrates the artist's fascination by a cinematic understanding of the space-time relation, an issue undertaken through a highly personalized approach. Moreover, in the artist's idiosyncratic mental ordering, such references had equivalent hierarchical status, meaning that a Mondrian could, in Colares' scheme of processes, have the same weight as, say, comic book stories – of which he was a fanatic. This fact is perhaps more revealing and less frivolous than it may seem, as it shows a praxis shaped to a great extent by formal and stylistic cross-referencing in accordance with selected affinities, and pretty much sums up what would come to define the uniqueness of his work.

3. As Paulo Venancio Filho already pointed out in "Pintura e caos", 1997.

4. The "Trip Abroad" prize from the Salão Nacional de Arte Moderna and the IBEU Prize, which included an exhibition in Washington – both in 1970.

5. According to the account given by Colares to Frederico Morais: "Actually the painting that most influenced me was 'Nude Descending a Staircase' by Marcel Duchamp [...]". In "Colares: gigantismo e impasse". *Diário de Notícias*, 22 August 1969.

On the other hand, one can also immediately notice the neat presence of a constructive element in the compositional design of his works. Although not explicitly mentioned by the artist, the legacy of this trend, developed and broadened by the achievements of the then-recent neoconcrete experience, no doubt exerted a structural influence on his production. In any case, the constructive contribution is unavoidably manifest in his works, naturally incorporated as the dominant formal procedure in his *modus operandi*, making it needless to justify its importance in Colares' art.

The artist borrows the constructive grid as the foundation to develop an absolutely unique geometrical design of space; wherein, a rigorous and "rationalist" formal scheme is to share the plane (which may unfold into several planes) with an intense, expressive – and almost inconvenient, from a classical constructive perspective – drive, engaged primarily by the reference to the bus, so central to the artist's work. An element which in principle is so detached from any relations of such affection, the bus, in Colares' repertoire, is endowed with a high degree of singularity and affection. Bearing in mind that it is the

same bus that, while still symbolising the dubious, if not fallacious project of progressivist Brazil and thus providing a measure of the gap between our underdeveloped context and the glamorous cosmopolitanism presented by northern hemisphere Pop, it was also the vehicle that plucked him from anonymity and shaped his dreams. It is still the bus that pervaded his daily life on the streets of Rio de Janeiro and allowed his ambivalent enchantment with the metropolis, and that took him back to Montes Claros; and that would, fatally, end up crossing his life once and for all, in an image conveying a tragic and powerful synthesis of the path he followed.⁶

On the presence of Mondrian in his works, a comment a side is perhaps fitting, despite the lengths to which his importance has already been discussed. Colares clearly acknowledged admiration for the Dutch master, even paying him explicit tributes in some pieces. To begin with, there is an emotive component of contingency in this choice, as Colares' first contact with the world of art was precisely through Mondrian's work during a short stay in Bahia. However, and as already superbly explained by Ligia Canongia⁷, the effective degree of such influence

on his art is questionable, since it is easy to point out considerable differences between both. In terms of formal correspondence, one can note an affinity for the capacity of visual synthesis and a strict, pure sense of organization of the atomic elements. On the other hand, his painting moved away from Mondrian's metaphysical-scientific abstraction allowing himself, for instance, to play freely with the simultaneity and juxtaposition of planes in a way which was frankly contrary to the Dutchman's rationalist precepts. It is worth recalling that Colares' interest in visual cleanliness could equally be driven by more prosaic sources, such as the simple experience of observing billboards on the streets, as he himself admits: "Following the example of billboards, I eliminate the superficial details and seek visual force".⁸

In other words, provided the due distance is maintained, we could speculate that his work embodies an ambivalent record in which *reference* is confused with *reverence* for Mondrian's spirit, for the historic character of the Artist with a capital A, for a trajectory founded on an obsessive aesthetic project that instilled a radical adventure in language for

which the Brazilian cultivated an intense fascination. It should be pointed out, however, that the Mondrian reference flows more naturally in his *Gibbis*, handheld book-objects designed as graphic experiments of pure visuality (started in 1968) which invited the spectator-reader to an inventive participation-interaction in the always unique "sensory readings". His friend Hélio Oiticica noted the intention of these pieces in a letter-poem written in his unmistakable telegraphic-neoconcretist style:

*Book – MONDRIAN dissects blowing into space post-painting representation that dissolves into the reconstructed plane of time*⁹ [...]

6. Colares actually died as a result of severe injuries caused by a fire at a psychiatric hospital where he was being treated (by his own will), back in his home town of Montes Claros. However, some time before he had been hit by a bus in Rio de Janeiro, which marked the start of a self-destructive spiral from which he never recovered and would culminate in his tragic death.

7. CANONGIA, 1997. "Análise das referências". In Raymundo Colares: Trajetórias. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1997.

8. MORAIS, Frederico. "Colares: gigantismo e impasse". Diário de Notícias, 22 August 1969.

9. Unpublished text-poem by Hélio Oiticica, signed "HO, nyk, febr. 26, 72". Catalogued in the Hélio Oiticica Project as 0447.72 pl.

In these pieces, Colares stamps a logic that enables him to build the narrowest relations with Mondrian's rationale. There are even some *Gibis* which bear direct references to the master – his grid and his primary colours are there, although afforded an unlikely and inviting availability, awaiting the countless possible reconfigurations to be executed by the reader-activator. Another explicit quote emerges in *Broadway, boogie-woogie*, the “work-movie” that the artist described as an “attempt in terms of cinema to obtain/remake Mondrian’s masterpiece”.¹⁰

In any case, apart from the subjectivism that governs the degree of assimilation of his influence, the experience of enjoying Colares' work as a whole is certainly enhanced when free from this kind of *a priori* “verify-ist” conditioning - which is otherwise applied to almost all good art. If having access to the personal pantheon of an artist's references can help form a deeper understanding of his production, it can be equally healthy to maintain a distance between the expected transposition of such references and the work which has just been presented to our eyes.

In brief, Colares' painting – and even the parallel studies in other media, like the *Gibis*, visual poems, comic strips and the occasional video experiment - consists roughly of an incessant process of possibilities of synthetic investigation into movement, operating on a grid of constructive/neoconcrete procedures and fed by an iconographic repertoire rooted in an urban realm of Brazilian style pop extraction.

The MAC de Niterói/Sattamini Collection has a consistent set of works by Raymundo Colares, among the artist's most significant one. Which, in the case of an artist with such sparse production as his¹¹, represents a privileged opportunity to experience a fundamental artistic oeuvre. The selection in the collection includes seven emblematic and highly representative pieces of the best of Colares, all produced during the artist's golden years, between 1968 and 1970. There are five paintings from the famous bus-inspired series, always made directly on wood or *eucatex*, as well as two examples of the artist's incursion into three-dimensional work, expanding his

work into space (both untitled and produced in 1969). One more work, *Orgia* (Orgy), a painting on wood from 1983, completes the collection. The latter is distinct from the others as it was produced much later and displays features more eminently restricted to a strict concrete-constructive vocabulary, consisting of pure geometrization and a restrained chromatic pattern. Moreover, it makes no concessions to the figuration always present in the artist's better known works.

The unique way in which his work emerged and established itself in the sphere of Brazilian new figuration imprinted Raymundo Colares name definitively in the history of national art. He engages a fascinating and absolutely original connection that combines an inventive rereading of the constructive and neoconcrete legacy with the influences of Pop Art, crafted by an ambivalent urban sensitivity and a hybrid pantheon of personal references. A unique way of combining a particular iconography with a *pop* approach grounded on a constructive logic, switching between sophistication and simplicity, rigour and relaxation, tradition

and subversion, speed and stillness.

What remains is a reduced, yet exceptionally consistent body of work, marked by an elegantly anarchic and passionate direction, of someone who took it upon himself to combine such elements for the sake of a highly personalised aesthetic project. A shooting star outside the mainstream, we could say, crossing the Brazilian art scene at high speed and vigourously leaving his mark on it. Against certain trends, fads and behavioural conventions perhaps; and in the end even against success itself, undermined by external factors and internal motives that obstructed a promising path, opened on the basis of will, gifted artistic intuition and graphic intelligence.

10. Account extracted from the text “Some ideas on the Expo-Projection 73”, by Aracy Amaral, originally published in the catalogue for the Expo-Projeção exhibition, organised by the author. São Paulo: Grife, June 1973.

11. Colares was a slow worker, which, associated to his frequent financial difficulties, which might have hindered his purchasing of materials, and his early death, resulted in a relatively scarce body of works.

SELECTED BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

BUENO, Guilherme. "Raymundo Colares: Ocorrência em uma trajetória". In *DasArtes* n.12, Oct-Nov 2010.

CANONGIA, Ligia. "Análise das referências". In *Raymundo Colares: Trajetórias* [curated by Ligia Canongia]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1997.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: Transformações da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos, 1998.

MATTAR, Denise. "Raymundo Colares – Viver uma vez só". In: *Raymundo Colares: poéticas pop*. Curadoria Denise Mattar. Rio de Janeiro: ADupla, 2011.

MMM, Ascânio. "Ray: meu amigo Raymundo Colares". In: *Raymundo Colares: poéticas pop*. Curadoria Denise Mattar. Rio de Janeiro: ADupla, 2011.

MORAIS, Frederico. "Colares: gigantismo e impasse". In *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 Aug 1969. Artes plásticas.

_____. "As estradas do cometa – Velocidade suicida, paixão e rigor". *O Globo*, 01/04/1986.

OSORIO, Luiz Camillo. "Moderno / Fora da moda". In *Raymundo Colares*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

VENANCIO FILHO, Paulo. "Pintura e Caos". In *Raymundo Colares: Trajetórias* [curated by Ligia Canongia]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1997.

COMMENTED WORKS

The paintings from the "*Ônibus*" / "*Trajetórias*" series are no doubt the most emblematic core of Raymundo Colares artwork. The MAC de Niterói/ Sattamini collection boasts a precious set of these works, five in all. In the pieces shown here [*Attempted Overtaking*, December 1960, *Untitled*, 1968], one can note how Colares chose a theme-image that would become the grounding reference for his work.

The key-object to externalize the artist's fascination with the big city, the bus was to Colares the quintessential catalyst of urban dynamism – the vehicle that mediated and engaged its chaos, its multiple speeds and intensities. And it also symbolized, from a personal perspective, the same means which brought the artist from peaceful isolation in his small hometown of Montes Claros [MG] to the new world of opportunities – and excesses – that Rio de Janeiro presented. From a more detached standpoint, the bus was also a factor that simultaneously alluded to the ideas of progress and backwardness; it was, at the same time, a symbol of an (under)developmentalist promise of industrial scale in Brazil and indica-

tive of the country's peripheral role in the global economy, where the perspective of effective development was uncertain remained in suspense.

The very personal representation of these vehicles created by Colares is measured by the fact that they only appear in fragments, but are easily recognizable from the unmistakable paintwork – the bus number, the typical stripes in the company colours – reproduced in Pop-style, but following a formal structure based on geometric rules. It is curious that, in terms of the origin of his choice of icon, the reference comes less from the Pop Art world – as one would imagine – than from Duchamp's *Nude Descending a Staircase* and the paintings of the futurist Giacomo Balla, as stressed by the artist himself.

In these pictures, an elegant radicalization of the idea of movement is developed; here we are not faced with merely an exercise of stylized and rationalist [de]composition of a physical displacement, but rather with the capture of such movements that refer to beyond the action itself. The allusion to the actual journeys of the vehicles is not of great relevance, but rather their journeys in a broader sense – in that, in their transcenden-

tal tangibility, they encapsulate the experience of everyday life in the metropolis. The journey is the destination, therefore, if not in the *zen* sense of the expression, then in the realization that the movement is of interest here in terms of the possibilities it opens as a means or engaging element of a restless sensitivity, geared toward a systematic investigation of the aspects that shape his art.

As regards the thematic object that was so typical of his work (and that the artist feared would end up stigmatising his production, due to the significant exposure the series enjoyed at the time), Colares once said:

"The bus is like a man who has a journey to follow and will make it whatever it takes, despite coming up against other forces in the opposite direction. And he will try to win, forcing his way through opposing traffic and barriers, as such overtaking manoeuvres are part of life."

This analogy given by the artist also sums up, in his biting, metaphorical objectivity, his own artistic path, which in the end, after coming up against so many "forces in the opposite direction", was tragically overtaken by life, far too early.

The two object-paintings [*Untitled*, both from 1969] belonging to the MAC de Niterói/Sattamini collection are core elements of Colares work, representing his interest in experimenting with three-dimensional projects. Their distinctive features convey both visual and sensorial aspects dear to the artist's ideas. His fascination for the materialization of movement [in other words, its decomposition] is leveraged by the will to progress into space with the introduction of the volumetric, almost sculptural element; a search also driven by the desire to inflate – or summon – a more participatory experience for the public.

These large-scale pieces – adjacent to the *Ônibus* series – embody such yearnings. The enamel paint is applied directly on to segmented, jointed aluminium sheets, in a sculptural development of his work that until then had been tied to the logic of two-dimensional paintings. Note how Colares stresses the metallic grey of the surface of the support, incorporating it as the colour and material resembling the "skin" of his chosen object of study, the colourful and not so colourful carriages that served as such inspiration for him.

The jointed, modular structure of these works reflects the fragmentary dynamism composed of diagrammatic axis and superimposed planes – a cinematic effect previously indicated in his works, sometimes in a zoom-like fashion – that so typical of his paintings. While on the one hand the modular solution established new modes of perceiving the multiple planes, creating visually more literal layers by using the folds as compartmented fields, it also gives the ensemble an original organicism. This results in an effect that intensifies the sensory experience of the object; the visual planes interpenetrate and rebound, at once both softened and intensified by the jointed structure of the work, and the observer is drawn into a more enveloping perception of the piece.

These works, to a great extent, achieve the objectual focus always sought by the artist, and a drive shared by several colleagues of his own generation, or slightly older. Interested in expanding the constructivist premises – or, from another angle, surpassing them – and injecting a more mundane, more participatory and immediately communicative dimension into the

experience of enjoying an artwork, several artists from the neoconcrete movement ventured into the three-dimensional to broaden their practices, which had been limited to flat pictures until then. Cases such as those of Lygia Clark and Hélio Oiticica are the most prominent of this trend, adopting an experimental platform that at times led us to the limits of language. From the mid-1950s to early 1960s, both artists would make great strides towards more autonomy in this regard – having both departed from painting, Lygia with her *Superfícies moduladas*, *Contra-relevos* and finally the *Bichos*; and Hélio, especially with his *Bilaterais* and *Relevos espaciais*.

Raymundo Colares was not interested in going so far in his experimental radicalism; although he identified with neoconcrete practices and principles, he did not aspire to "disintegrate the painting" or "abolish the significant structure" as Oiticica proposed. For him, it sufficed to achieve a depth of more tactile contact with the world, that better conveyed the delicate sense of urgency that his *Ônibus* carried; and these two works are emblematic in such regard.

PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI

PREFEITO

Rodrigo Neves

VICE-PREFEITO

Axel Graef

SECRETÁRIO MUNICIPAL DE CULTURA

Arthur Maia

SUBSECRETÁRIO MUNICIPAL DE CULTURA

Cláudio Salles

SUBSECRETÁRIO MUNICIPAL DE

PLANEJAMENTO CULTURAL

Kiko Albuquerque

FUNDAÇÃO DE ARTE DE NITERÓI

PRESIDENTE

André Diniz

SUPERINTENDENTE CULTURAL

Víctor De Wolf

SUPERINTENDENTE ADMINISTRATIVO

Fernando Cruz

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI

DIRETOR GERAL

Luiz Guilherme Vergara

DESENVOLVIMENTO CULTURAL

Sabrina Curi

CHEFE DA DIVISÃO DE ACERVO

Marcia Müller

CONSERVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

Ana Lúcia Capabianco, Elisabete

Pereira e Juliana Assis

CHEFE DA DIVISÃO DE MUSEOLOGIA

Angélica Pimenta

COORDENAÇÃO DE EXPOSIÇÃO

Débora Reina

ESTAGIÁRIA DE MUSEOLOGIA

Maria Livia Petersen

ESTAGIÁRIA DE ARQUIVOLOGIA

Jéssica Linhares

CHEFE DA DIVISÃO DE TEORIA E PESQUISA

Lêda Maria Abbès

ASSISTENTE ADMINISTRATIVO

Adriana Rios

ESTAGIÁRIAS DE BIBLIOTECONOMIA

Fernanda Moura

CHEFE DA DIVISÃO DE ARTE-EDUCAÇÃO

Márcia Campos

PRODUTORA CULTURAL

Fernanda Fernandes

ARTE-EDUCADORES

Bruno Gomes, Eduardo Machado,

Igor Valente e Leandro Crisman

ASSISTENTES ADMINISTRATIVOS

Cristiano de Oliveira e Marcus Vinícius

CHEFE DA DIVISÃO DE ADMINISTRAÇÃO

Luís Rogério Baltazar

ASSISTENTE ADMINISTRATIVA

Juliana Dias

ESTAGIÁRIA ADMINISTRATIVA

Isabela Oliveira

ESTAGIÁRIA DE ARQUITETURA

Mirtes Gonçalves

TÉCNICO DE INFORMÁTICA

Carlos de Souza

TÉCNICO EM EDIFICAÇÕES

Charles Santos

TELEFONISTA

Elisabete Costa

BILHETERIA

Chaiana Barbosa e Tatiana Caetano

LOJA

Cláudia dos Santos,

Maria Helena Melegari e

Maria de Lourdes Rossi

ASSISTENTES DE LIMPEZA

Adilza Quintanilha, Bianca Soares,

José Cordeiro Sobrinho, Kátia

Silva, Luiz Eduardo Vicente, Marlon

Vinícius das Neves, Maria Verônica

dos Santos, Roseni Viana e

Sebastiana das Neves

ZELADORES

Alexsandro Rosa, Eduardo Peres,

Eliseu Ferreira, Israel Barreto,

Leandro do Nascimento, Marcelo

Barbalho, Robson de Moura,

Severino de Oliveira, Ubirajara

Cordeiro, Wesley Escocard e

Vagner Rocha

ENCARREGADO DE MANUTENÇÃO

Pôncio Pereira

MANUTENÇÃO

Getúlio da Silva, Geovan

Alexandre, Givaldo Falcão, José

Carlos Souza, Luiz Fernando

Carrazedo, Rosemir de Aguiar

e Valdo Nogueira

PROJETO ARTISTAS BRASILEIROS – MONOGRAFIAS DE BOLSO

COORDENADOR

Guilherme Bueno

CATÁLOGO RAYMUNDO COLARES

AUTOR

Guy Amado

PRODUÇÃO

Daniel Braga

ASSISTENTE

Simone Reis

PROJETO GRÁFICO

Dupla Design

REVISÃO E TRADUÇÃO

Quesco Brasil

FOTOGRAFIA

Paulinho Muniz

AGRADECIMENTOS

João Leão Sattamini, Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (AAMAC), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), Mayra Brauer, Marcia Müller, Angélica Pimenta, Filipe Farias, Vanessa Duarte, Luciana D'Aulizio e Therezinha Colares



MAC
DE NITERÓI

Mirante da Boa Viagem, s/n
Boa Viagem, Niterói, RJ
tel/fax [55 21] 2620 2400 / 2620 2481
mac@macniteroi.com.br
www.macniteroi.com.br

HORÁRIO DE VISITAÇÃO
de terça a domingo, das 10h às 18h

VISITAS MEDIADAS PARA GRUPOS
Agendamento pelos telefones
[55 21] 2620 2400 / 2620 2481 ramal 229
(Divisão de Arte e Educação)

PATROCÍNIO

Projeto realizado
com o patrocínio do
Governo do Rio de Janeiro e
Secretaria de Estado de Cultura
Edital Artes Visuais 2011



SECRETARIA
DE CULTURA

SOMANDO FORÇAS

REALIZAÇÃO



a^aMAC ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI

