

## **Carlos Correia . Pintura \***

Na sua segunda exposição individual na Galeria Pedro Oliveira, Carlos Correia apresenta pintura, desenho, uma pintura de parede e simultaneamente retoma a prática do vídeo.

O artista trabalha habitualmente por séries, recorrendo a uma necessária e esquizofrénica adaptação de técnica, suporte, dimensão ou estilo, uma vez que essas séries são produzidas em simultâneo, não indiciando por isso uma ancoragem no que poderia ser designado por ‘período’ ou ‘fase’.

Dentro das várias séries, uma cisão fundamental há, contudo, a reter: é ela a fenda que se abre entre as ‘pinturas exteriores’ e as ‘pinturas interiores’. Muito sucintamente, como a brevidade desta apresentação exige, podemos dizer que as ‘pinturas exteriores’ partem de imagens preexistentes, por oposição às ‘pinturas interiores’ que se filiam na construção de um discurso poético, não fazendo portanto uso de qualquer referente do mundo visível.

Assim, nas ‘pinturas exteriores’ o artista explora uma teia de interesses e preocupações, algumas inerentes ao próprio fazer da pintura, outras com genealogia numa muito particular observação do mundo.

Ao olharmos as pinturas da *série dos fuzilamentos* (Goya e Manet) ou a *série dos retratos do G8*, seríamos porventura tentados a dizer que o campo de investigação do artista se situa nas relações entre a história da pintura e a história contemporânea, ou na exibição de imagens de guerra - o que, por um lado, não deixa de ser verdade. Mas depois de uma observação mais aturada, essa primeira tentação logo se desvanece, para tal bastando atentarmos no diferente tratamento pictórico dado pelo artista a cada uma das obras. Essas diferentes aproximações colocam o cerne desta investigação na pintura ela mesma, no pensamento sobre o que a pintura pode fazer e dizer enquanto pintura. Ou seja, existe no trabalho de Carlos Correia uma permanente tensão entre as questões levantadas pelo assunto representado e pelo modo como esse assunto é representado.

A citação de obras de arte de um passado mais ou menos recente é um dos mecanismos mais recorrentemente utilizados pelo artista, merecendo por isso um especial destaque. Em *A Idade Neobarroca*, Omar Calabrese diz-nos que á semelhança do universo, também o mundo da cultura criativa se transformou num múltiplo fragmentário, onde vários modelos se confrontam e competem entre si, provocando o aparecimento de uma geometria não-euclidiana do conhecimento. Isto apesar das ciências culturais

continuarem a lançar sobre a cultura uma visão euclidiana. Nessa mesma obra, o autor fala-nos ainda da distorção do espaço da representação, que parece hoje estar sob influência de forças que com ele lidam como se de um espaço elástico se tratasse. A citação de outras obras de arte dentro de uma nova obra pode ser entendida como um dos mecanismos dessa distorção.

Ainda que a citação não seja uma característica dos nossos tempos, pois dela podemos encontrar exemplos em toda a história da arte, o pós-modernismo acarretou sem dúvida um acréscimo deste dispositivo de criação.

O que interessa ao artista na prática da citação é a possibilidade de através desta efectuar uma reescrita da história - particularmente da história da arte, mas não só. Como muito bem nota o autor supracitado: “(...) há muitos modos de a nós fazer voltar o passado: o histórico que reconstrói, o crítico que interpreta, o divulgador que explica, e todas as coisas ao mesmo tempo. Mas o artista faz mais alguma coisa: «renova» o passado (...)”. E de que modo se dá esta «renovação»? Colocando os conteúdos do passado em confronto directo com os da actualidade, efectuando assim o um “deslocamento”. Deslocamento em duas direcções: do passado para o presente e vice-versa. Ao acontecer, este deslocamento duplica (dobra) o espaço da representação. Ora, esta operação de desdobramento do espaço da representação pode ser entendida como a reiteração de um dos pressupostos barrocos: precisamente, a dobra Leibniziana. Ainda que num dado movimento de citação não exista qualquer referência a um autor ou a uma obra barroca, este estará sempre presente, quanto mais não seja, por via da operação de desdobramento do espaço da representação.

O presente passa assim a definir-se como o eixo temporal á volta do qual tudo gira.

Podemos ter acesso a tudo e a tudo de igual modo – no mínimo temos acesso a imagens de tudo. Apenas *o agora* é diferente de toda a história, pois é o único que está ainda a acontecer.

É por reacção a este tempo de hiper-visibilidade da imagem que a investigação de Carlos Correia opera uma ancoragem em momentos decisivos da história (como atrás se disse, maioritariamente da história da arte, mas não só), no intuito de abanar a memória que parece andar á deriva com tantas e tão díspares fontes de informação. Esta ancoragem na tradição não indicia, contudo, que o artista tenha parado nostalgicamente no passado, pois como já atrás explicitámos, a proficuidade da citação da história só tem lugar quando esta é confrontada com a actualidade.

As ‘pinturas interiores’ são obras em permanente construção, pinturas sem programa, sem modelo. Ocupam uma posição significativa e de destaque em todo o corpo de trabalho desenvolvido pelo artista até á data. Serão talvez a única secção de trabalho que possui autonomia suficiente para se apresentar em confronto directo com todo o restante corpo de trabalho. Um dos mais relevantes traços distintivos com que se apresentam será, porventura, o facto de não provirem de imagens preexistentes, de não possuem um referente directo no real. Provêm da imaginação, do *espaço interior* – para utilizar o título de um livro de José Gil -, se quisermos. São construções, de terra, de carne, de aço, de vegetais. Mas a terra apresenta-se por vezes cinzenta e o aço, por sua vez, viçoso como o caule de uma qualquer planta desconhecida, ou melhor, não facilmente identificável. Noutros casos, a mesma terra assume tonalidades carnis (de *carne-viva*), de feridas, com intumescências como se por uma luta aguerrida tivesse passado. Estão repletas de buracos ou escavações das quais escorrem (brotam?) líquidos que seriam imediatamente identificados com sangue, não fora a tonalidade esverdeada e viscosa com que, na maioria das vezes, se apresentam.

Falou-se se carne, de sangue, de aço, de seres vegetais desconhecidos, de construções. As composições constituídas por todos os elementos acima descritos são, então, passíveis de serem inscritas num universo desconhecido, ou melhor, não identificável á primeira vista. Contudo, num segundo olhar talvez seja possível descortinar mais alguma coisa: “é um prédio”; “é uma planta”. Mas rapidamente o terreno conquistado á indecisão sobre o que aquilo possa ou não ser, se revela também ele movediço, fazendo cair por terra as descodificações alcançadas até então. No livro *Construções*, John Rajchman tem uma passagem que de algum modo se aproxima do que estas pinturas podem ser: “(...) Trata-se, antes, de uma construção singular, irregular, formada por várias circunstâncias, capaz de outras coisas muito mais estranhas do que a de reflectir uma bela harmonia com a natureza; geralmente não conhece outra lógica de desenvolvimento para além das crises que atravessa. Tem, portanto, um projecto flexível e inacabado, antes de adquirir uma «forma» reconhecível ou de «representar» seja o que for. Podemos, pois, dizer que proporciona e se compõem de «sensações» anteriores às formas e às representações. Uma obra torna-se, por este processo, uma espécie de construção-sensação de algo virtual, impensado, que não se harmoniza ainda com nada.(...)” Ao observar estas pinturas, o olho efectua um movimento que em tudo se assemelha a uma objectiva fotográfica, que ora foca, ora desfoca o campo de visão, num perpétuo movimento de reconhecimento/sobressalto.

A pintura de parede pretende ler a obra de arte simultaneamente enquanto portadora de valor simbólico e valor comercial. A tradução da imagem fotográfica para a pintura mural – um dos mais arcaicos suportes da imagem pintada –, evidencia a inscrição deste trabalho num intervalo temporal que gravita algures entre a reiteração da longa tradição e o questionamento deste nosso tempo de grande visibilidade da imagem, funcionando a tinta dourada em dois registos: remetendo-nos por um lado para a “idade de ouro” da pintura, e por outro relacionando-se directamente com valor comercial que qualquer obra de arte comporta. A ironia desta intervenção reside no facto desta ser a única obra em exposição que não pode ser objecto de troca comercial.

O vídeo constitui-se enquanto leitura irónica do artista sobre uma parte significativa do seu próprio processo de criação. A T-shirt assume aqui o papel de portadora de afirmação de uma identidade, simbolizada no acto de “vestir a camisola”.

Por fim, uma nota para a montagem da exposição. Pretende-se que esta opere aqui enquanto processo de significação, convocando e confrontando realidades dispersas, tanto a nível simbólico quanto material, numa tentativa de adopção (e tradução) de uma certa ideia de montagem, originalmente explorada por S. M. Eisenstein.

Olhando a exposição como um todo, o que o artista tenta é uma manifestação da sua busca por um lugar enquanto pintor, artista e ser humano, ainda que não necessariamente por esta ordem.