

A Enérgica Acção do Pintor

Miguel Amado

O pós-modernismo, com a sua tónica no pluralismo estilístico – a profusão de tendências artísticas indiferentemente validadas pelo exercício crítico – afirmou-se enquanto lógica cultural hegemónica da contemporaneidade. O início deste processo data do pós-II Guerra Mundial, quando as neo-vanguardas da década de 1960 exponenciaram o legado duchampiano do *readymade*, assim diluindo definitivamente as fronteiras entre “objecto artístico” e “objecto do dia-a-dia”. Esta intersecção da prática artística com a vida quotidiana marca, pois, o período actual, conhecido como “pós-histórico”, de acordo com o filósofo Arthur C. Danto. O curto-circuito da autonomia do “objecto artístico” conduziu à proclamação do “fim da arte” durante a década de 1970, de que a denominada “morte da pintura” constitui um dos resquícios exemplares.

A presença da dimensão pictorial nos anos subsequentes e o seu crescente posicionamento na cultura visual da actualidade demonstra que não só a pintura sobreviveu como até marcou terreno face às restantes disciplinas artísticas. Porém, esta dinâmica resultou não de uma estratégia de resistência que mantivesse os ditames modernistas vigentes em meados do século XX, mas de uma reformulação dos próprios princípios da condição pictórica em resposta às exigências efectuadas pelos protocolos conceptuais entretanto imbuídos na prática artística. É neste quadro que emerge a noção de “pintura no campo expandido”, uma variação da tese da historiadora Rosalind Krauss que, em finais da década de 1970, analisou a escultura moderna através da expressão “campo expandido”.

Krauss constatou que “categorias como escultura e pintura foram amassadas, esticadas e torcidas numa extraordinária demonstração de elasticidade, uma evidência da maneira como um termo cultural pode alastrar-se até incluir praticamente tudo.” Assim, importava compreender a genealogia da prática artística que desembocara neste estado de coisas, o que Krauss efectuou analisando a condição escultórica. A autora explica que a prática artística questionou a dimensão monumental da escultura e que, conseqüentemente, esta evoluiu em duas direcções, através das quais se fundia com a arquitectura e o meio ambiente, instâncias até então distintas de si, uma situação que lhe conferia especificidade.

Ora, na pintura, verificou-se algo similar, com esta a explorar propriedades que até então escapavam à condição pictórica, entre as quais a articulação entre suporte e superfície, volumetria e relações de cor no espaço construído, além da interrogação dos regimes expositivos e do discurso em torno destes que então surgiam. Estas características detectam-se na prática artística de Pedro Calapez que, desde meados da década de 1970, edifica uma linguagem no âmbito do “campo expandido”. São muitas as obras ilustrativas deste argumento, mas basta citar algumas para que se perceba a contínua exaurição da condição pictórica modernista que Calapez protagoniza. Por exemplo, as séries de “desenhos sulcados” assentes em incisões na madeira, uma técnica que evoca a gravura; instalações como *muro contra muro* (1994); ou o núcleo de “contentores de pinturas”, cubos abertos no topo com, entre outros, motivos urbanísticos no interior.

muro contra muro exemplifica, aliás, um comentário do crítico Mariano Navarro, que chamou a atenção para o cruzamento de questões formais com problemáticas de índole social na prática artística de Calapez. A obra consiste em 18 estruturas rectangulares de grande escala, dispostas na vertical face a face e com os mecanismos de fixação à parede à vista, cujo alinhamento compõe um estreito corredor; por outro lado, embora de matriz monocromática, estes painéis contêm imagens, cada uma

inspirada em vinhetas do clássico da banda desenhada *Little Nemo in Slumberland*, de Windsor McCay (publicado no New York Herald entre 1905 e 1911), que propunha um universo alternativo, de pendor fantástico. Para Navarro, em Calapez nota-se, portanto, o “intercâmbio entre a criação de domínios próprios através da pintura e a apropriação de ou o diálogo com contextos de natureza arquitectónica entendidos como representações pictóricas.”

Obras como *Coat of Arms* e a série *Topographic Charts*, ambas de 2009, introduzem um novo esquema processual. Aqui, como noutras obras recentes, Calapez recorta chapas de alumínio com jacto de água, delineando formas previamente elaboradas digitalmente e inspiradas em fotografias e outras fontes – o seu banco de imagens. A utilização deste material, por si só, evoca a produção industrial, com a sua componente serial, entre outras facetas de índole mecânica, a desviar o trabalho de Calapez para domínios anti-auráticos, em sintonia com os parâmetros minimalistas, por exemplo. Após esta fase, Calapez aplica tinta acrílica sobre estes elementos numa actuação que remete para o que a historiadora Mion Kwon cunhou como prática artística *site-oriented*, fruto de uma “cadeia de significados gizada pelas decisões do artista”, incluindo o seu movimento corporal, no acto criativo. Dessacraliza-se, assim, ainda mais, o gesto do pintor, na medida em que o conceito substitui a pincelada e a matéria depositada no suporte enuncia metaforicamente o papel desempenhado pela mão.

Cada um dos títulos daquelas obras indicia a grelha pela qual Calapez navegou: por um lado, a heráldica e a complexidade signíca a si associada; por outro, a geografia e o território, palavras com cunho político-militar que evocam problemáticas como o imperialismo e a visão do mundo pós-colonial. Fixadas à parede de modo “flutuante” e dispostas segundo um diagrama pré-determinado, as obras ecoam-se mutuamente, seja pelos padrões que configuram e a singularidade cromática que manifestam, seja pelas referências teóricas que convocam. Com uma malha interpretativa balizada pelo design retro e atmosferas de cariz utópico, a par de quadros ideológicos variados, estas obras sintetizam os laços tecidos por Calapez entre a sua prática artística e tópicos prementes da actualidade.

Tal circunstância ocorre também numa obra de 2011, *24 Badges*. Trata-se de um conjunto de 24 peças circulares com múltiplos contornos que recordam rodas dentadas ou explosões cósmicas e cuja qualidade abstracta, embora inscrita numa expressividade pessoal, transmite sentimentos partilhados pelo colectivo, operem estes ao nível do inconsciente ou em função de um potencial comunitário. Igualmente deste ano, *Ácido* renova o interesse de Calapez pela arquitectura, mantendo-se assim ao longo das premissas sociais de *24 Badges*. Como atesta uma declaração do artista, a condição arquitectónica sempre marcou o seu pensamento. Referindo-se a “pizo zero”, exposição realizada em 2005 no CGAC, em Santiago de Compostela, o artista afirmou que o título desta “pretende demonstrar (...) a ligação ao espaço, o espaço da casa, o espaço percorrido e observado – um confronto com o espaço construído.” Aqui, a remissão para a arquitectura passa pelo suporte sobre o qual a tinta acrílica se aplica, constituído por tijolos cerâmicos, material essencial – ontológico, mesmo – da construção civil.

O espaço construído é também o referente de *Half-pipe* (2011). A palavra inglesa que intitula esta obra designa a estrutura utilizada nos desportos radicais, sobretudo os de vertente urbana, cujo cenário é a rua e que criam a sua própria sub-cultura. A obra consiste em duas chapas de alumínio côncavas, dispostas como ciclóides invertidas, sobre as quais Calapez aplicou tinta acrílica com vários tons, tanto puros como combinados, assim justapondo fundos e manchas que geram contrastes visuais tão intensos que quase elidem o plano pictórico. A obra convida o espectador a interagir com ela, deslocando-se em seu redor e ensaiando diferentes pontos de vista à maneira de uma experiência fenomenológica. O espectador imagina, assim, os adolescentes que, numa tarde solarenga, munidos

dos seus *skateboards*, efectuam *kickflips*, entre outras habilidades acrobáticas, como se o seu movimento reflectisse a vibração cromática da obra ou a enérgica acção do pintor na sua execução.