

Uma história de amor

«[...] existe no mundo um estado a que não podemos aceder, mas que as coisas aqui e ali por vezes deixam entrever quando nós próprios nos encontramos num estado de especial excitação. Só nesse estado nos apercebemos de que as coisas “são feitas de amor”. E só nele percebemos também o que isso quer dizer. E só esse estado é então real, e nós poderemos ser verdadeiros.»¹

O excerto que acima transcrevemos é parte integrante do seminal e inacabado romance do austríaco Robert Musil, *O Homem sem Qualidades*. Posto na escrita diarista da personagem principal, Ulrich, este trecho faz parte de uma reflexão alargada e particularmente arguta sobre o estatuto do amor: o que é, qual a sua relação com o mundo, com a verdade, com essa entidade abstracta e aglutinante a que chamamos sentimentos, ou mesmo de que matéria é feita a sua peculiar condição. Seguindo a melhor tradição dos romances modernos, mais do que nas respostas, é no discorrer de um processo de procura metódico, ponderado, estruturado e eminentemente racional, que se descobre o brilhantismo de uma investida especulativa sobre algo de tão central nas grandes narrativas humanistas (se é que hoje ainda as poderemos sequer considerar) como são a ideia de amor e a possibilidade da sua vivência. A hipótese avançada por Ulrich é clara: o amor é uma entidade genésica cuja manifestação está em todas as coisas, mas cujo acesso depende de um particular estado de atenção. Talvez de uma predisposição. Em todo o caso, o amor é algo a que só excepcionalmente se acede, provavelmente porque a sua experiência contínua seria insustentável e sem dúvida aniquilaria o referido (e essencial) carácter de excepção.

O título da exposição que Bruno Pacheco (Lisboa, 1974) agora apresenta no Chiado 8 remete directamente para esta reflexão de Ulrich. Contrariamente ao que poderia inicialmente dar a entender, a

¹ Robert Musil, *O Homem sem Qualidades*, tradução de João Barrento, Lisboa, Dom Quixote, 2008, vol. III, p. 113.

expressão “Uma história de amor” não vem imbuída de qualquer ironia. À luz do que acima explanámos, este título é, aliás, particularmente revelador do método, do modo e dos objectivos que têm vindo a orientar a prática recente deste artista, e dos quais esta exposição é exemplar. Mais que isso, entre os resultados da busca interior de Ulrich e a experiência que as obras de Bruno Pacheco nos oferecem existe uma correspondência metafórica que não só nos ajuda a compreender (se tal necessário fosse) a tarefa a que o artista se dedica, mas também a forma como esta responde aos desafios que a ubiquidade e a extraordinária mediação da imagem colocam à pintura contemporânea.

Dois modelos pictóricos na era da imagem

Tendo na fotografia a base referencial da maioria das suas obras, a questão que acabámos de enunciar é de importância capital para o trabalho de Bruno Pacheco, bem como para uma parte significativa das expressões artísticas que animaram as últimas décadas. De facto, a presença quase asfixiante de imagens no nosso quotidiano é um factor inalienável quando consideramos o posicionamento dos artistas face a este panorama em permanente expansão, e, particularmente, dos artistas a trabalhar em pintura.

As origens desta relação conturbada, é sabido, encontram-se na profunda transformação que a invenção da fotografia, na terceira década do século XIX, trouxe a uma cultura visual até então dominada pela imagem pictórica. Por esta altura, a onda de choque que atravessou a comunidade artística era apenas comparável ao espanto que os primeiros daguerreótipos causaram na comunidade científica, bem como na sociedade em geral. De entre os efeitos imediatos da disseminação da imagem fotográfica contam-se a autêntica revolução que esta trouxe aos métodos de observação do mundo material e à difusão do seu conhecimento, o fundamental contributo para a sedimentação de toda uma outra forma de pensar e

comunicar identidades no espaço anónimo das grandes metrópoles², e, evidentemente, a deriva moderna que impôs ao campo das artes visuais.

No que diz respeito à prática da pintura, e ao modo como esta respondeu à realidade cultural que a partir de então partilhou com a fotografia, é curioso atentar nas palavras do artista Antoine Joseph Wiertz, logo em 1855: “Boas notícias para o futuro da pintura. Como é sabido, a arte divide-se em duas partes – a material e a intelectual... O pintor que modela bem é como o pedreiro que constrói; o outro é o arquitecto que inventa e compõe. Daqui a um século, não haverá pedreiros na pintura: apenas arquitectos, *pintores* em todo o alcance da palavra. Que não se pense que o daguerreótipo mata a arte. Não, ele apenas mata o trabalho de paciência e homenageia o labor do pensamento.”³

Os diversos eixos de actuação que as artes visuais prosseguiram no rescaldo do aparecimento da fotografia desaconselham perspectivas unívocas sobre o que foi a história da pintura nas décadas seguintes. Contudo, as palavras de Wiertz são representativas de um movimento que entendeu que a sobrevivência desta prática passava pela sua reinvenção longe do paradigma da proficiência técnica ancorada no ilusionismo e na fiel tradução do real, para abraçar a exploração da sua identidade enquanto disciplina e enquanto campo de produção autónomo, tendo na análise crítica da sua especificidade material, formal e conceptual um desígnio inevitável.

² Sobre o impacto social e científico da descoberta da fotografia, sugere-se a consulta do livro de Pedro Miguel Frade, *Figuras do Espanto*, Edições ASA, Porto, 1992.

³ Antoine Joseph Wiertz, “Photography”, in Charles Harrison e Paul Wood (ed.), *Art in Theory, 1815-1900 – An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998, p. 655. É impossível não encarar esta reflexão de Wiertz como uma resposta directa à famigerada afirmação, atribuída ao pintor Paul Delaroche, quando confrontado com o daguerreótipo: “A partir de hoje, a pintura está morta!”

Os diversos movimentos que animaram esta corrente histórica partilharam entre si aquilo a que se pode chamar a investida ontológica da pintura. Quer isto dizer que uma parte importante dos desenvolvimentos que o campo pictórico conheceu entre o final do século XIX e a década de 1960 foi pautada pela produção de pinturas que se concentravam nas propriedades que as tornavam absolutamente distintas em relação às restantes tipologias artísticas. Tinta, cor e superfície foram, genericamente, os pilares que sustentaram o edifício ontológico da pintura, e que albergou obras de inúmeros artistas, de Paul Cézanne e Henri Matisse a Ad Reinhardt e Robert Ryman.

O aparente esgotamento desta via foi decretado em momentos diversos ao longo da primeira metade do século XX, e em particular sempre que este gesto de depuração formal parecia tocar um extremo inultrapassável (a monocromia é um dos exemplos mais evidentes). Não obstante, a resistência do projecto idealista da modernidade verificou-se até meados da década de 1970, altura em que a sedimentação de um conjunto de fenómenos – como sejam os mecanismos vernaculares da arte pop, a miscigenação minimalista da escultura e da pintura, a afirmação da arte conceptual, a abertura dos campos disciplinares à sua contaminação recíproca, o aparecimento do happening e da performance, apenas para nomear alguns – facilitou uma revisão crítica e global do projecto moderno que logrou substituir o modelo ontológico em voga por um modelo epistemológico⁴. As implicações desta alteração são vastas e complexas mas, no que respeita à prática pictórica, podem sumariar-se dizendo que, para além de abraçarem uma reavivada intenção alegórica⁵, os pintores do período pós-moderno não estão já

⁴ Cf. Robert Hobbs in AAVV, *Words of Wisdom – A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art*, Nova Iorque, Independent Curators International, 2001, p. 87.

⁵ Aqui remetemos para a discussão deste termo, e da sua aplicação na era pós-moderna, levada a cabo por Craig Owens em “The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism”, in

interessados em apurar uma noção de pintura como processo analítico, ensimesmado e tautológico, mas antes em aferir de que modo esta disciplina se pode afirmar como veículo para a partilha de um conhecimento e de uma experiência singular sobre o mundo. Um mundo em que ela própria participa, sem pruridos, na sua forma material, iconográfica e semântica.

We did it, it's true

A pintura de Bruno Pacheco goza plenamente deste renovado estatuto de liberdade. O seu é já um trabalho eximido do “luto” a que se dedicaram muitos dos pintores modernos quando confrontados com a crise que a fotografia e a reprodução industrial instalou no seio da pintura⁶. Tal facto coloca ao trabalho deste artista, como a tantos outros a operar neste campo, a questão fundamental de saber que realidade iconográfica é passível de ser incorporada numa prática imersa num universo cada vez mais mediado por imagens. Foi precisamente sobre esta realidade, sobre os mecanismos que a suportam e sobre as suas particulares aplicações, que o artista se debruçou, sensivelmente desde 2004, altura em que iniciou uma série de trabalhos a partir de imagens que têm em comum a representação de grupos de indivíduos, e onde convergem as duas grandes funções que a fotografia, enquanto tecnologia de massas, adquiriu nas sociedades contemporâneas: a função de produzir memória e a função de produzir identidade.

Recrutadas de um vasto arquivo que Bruno Pacheco mantém e que tem vindo a alimentar com fotografias produzidas por si ou resgatadas dos mais variados meios e suportes – sejam jornais, revistas, materiais publicitários ou a internet –, as imagens que serviram de base para estas obras apresentavam grupos de nudistas,

Charles Harrison e Paul Wood (ed.), *Art in Theory, 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas*, pp. 1051-1059.

⁶ Cf. Yves-Alain Bois, “Pintar: A Tarefa do Luto”, in Johannes Meinhardt (ed.), *Pintura: Abstracção depois da Abstracção*, Lisboa, Jornal Público/Museu de Serralves, 2005, pp. 118-131.

palhaços, *cheerleaders*, meninos de coro, sociedades sénior, equipas de *paintball* ou excursionistas⁷, todos eles claramente posando para a câmara. Para além do jogo de interpelação de olhares característico desta tipologia de imagens – e que introduz um curto-circuito na habitual univocidade do binómio observador-observado – o que imediatamente ressalta nestas pinturas é a forma como os representados se oferecem voluntariamente à imagem, sinalizando uma consciente e colectiva vontade de fixar a memória de um evento que, para tal efeito, precisa de ser, paradoxalmente, suspenso. Na maior parte destas obras, o evento ou a acção específica que decorre e justifica as diferentes reuniões é um dado impossível de apurar em detalhe, sendo que nas raras situações em que o é – como acontece, por exemplo, com *Eclipse* (2008) – o motivo encontra-se fora de campo, remetendo a imagem à mais superficial instância representativa, bem como à condição de suplemento de uma memória diferida.

Por outro lado, é evidente a relação deste conjunto de obras com a tradição do retrato e com os expedientes que este género põe ao serviço da construção de uma identidade. E se é através da *mise en scène* destas imagens – isto é, através das paisagens, das indumentárias, dos adereços ou dos instrumentos que nelas figuram – que acedemos aos diferentes contextos aflorados pelas pinturas, é importante notar também como a presença constante de acessórios como máscaras, chapéus, visores ou óculos escuros, aliados ao carácter quase displicente da representação dos rostos e das expressões de cada um dos participantes destes retratos, vem sublinhar o quão imprescindível é a elisão das características do indivíduo na construção de uma qualquer comunidade.

⁷ Falamos, respectivamente, de *Au naturel* (2006), *Happy Hour* (2005), *Girls Shape* (2006), *Boys Shape* (2006), *Red Hat Society* (2006), *Let's Paint* (2005) e *Miracle Search* (2006). Para uma referência a este conjunto de obras aconselha-se a visita à página web do artista em www.brunopacheco.info.

Este conjunto de obras é particularmente representativo da postura que Bruno Pacheco mantinha, à época, face aos usos e às supostas virtudes da fotografia quotidiana. As imagens que aqui encontramos assumem-se como puros factos, como instâncias contidas e auto-suficientes. Nesse sentido, elas são exemplos arquetípicos da função declarativa da imagem, da sua vocação probatória e do seu valor facial, condição que o artista resumiu de forma sagaz no título *We did it, it's true* (2008). Significa isto, também, que estas pinturas são o resultado de uma criteriosa selecção que procurou estabelecer as manifestas limitações da fotografia face a alguns dos seus mais ambiciosos objectivos, não propriamente para sobre elas lançar uma crítica, mas porque a sua peculiar estrutura permitia instaurar uma tensão entre o conteúdo extremamente circunscrito das imagens e a exuberante valência pictórica que o artista lhes conferiu. Uma tensão, acrescente-se, que se alimenta a si própria e se renova a cada olhar.

I. Genealogia e escatologia

Nos últimos três anos, sensivelmente, o trabalho de Bruno Pacheco conheceu um desenvolvimento que, embora não o tenha afastado por completo da estratégia que acabámos de descrever, soube estender-se para outros regimes e aprofundar soluções diversas para a mesma demanda epistemológica da imagem pictórica. Organizada em três núcleos distintos, porém concomitantes, a exposição que agora se apresenta no Chiado 8 permite mapear alguns destes desenvolvimentos, bem como aferir a sua progressiva sofisticação.

Na primeira das três salas deste espaço, o espectador é confrontado com a presença de um objecto esférico com cerca de 180 centímetros de diâmetro, cuja superfície é composta por faixas de tela seguindo a disposição dos gomos das primitivas bolas de futebol. O lugar dúbio que este objecto ocupa, entre a sugestão lúdica e a afirmação como objecto artístico, dá continuidade a uma vertente de trabalho pautada pela construção de peças de cariz tridimensional, constituídas essencialmente por materiais

recuperados do estúdio. Godés, tigelas, alguidares e até mesmo os cactos que coabitam naquele espaço de trabalho, todos eles foram já alvo da atenção do artista que, por intermédio de simples reorganizações materiais, produz objectos que se situam frequentemente entre a pintura e a escultura⁸.

Tendo em conta esta particular condição, é com maior facilidade que identificamos, em muitos destes objectos, subtis comentários às práticas minimalistas. Isso mesmo se verifica em *The Possible Ball* (2009), cuja dimensão foi calculada tendo em vista que este corpo não se assumisse nem como objecto (ou seja, como algo que pudéssemos manusear), nem como monumento (como algo cuja escala excede a medida do nosso corpo e com ele cria uma relação impositiva) – dado que remete directamente para o seminal trabalho de uma das referências maiores da escultura dita minimalista, o americano Tony Smith⁹. O facto de esta ser uma esfera – porventura a mais gestáltica de todas as formas¹⁰ – prolonga a relação com o contexto minimalista, o que não significa que a peça se esgote neste reenvio. Tal não acontece, essencialmente, pela natureza da intervenção pictórica que aqui podemos encontrar, bem como pelo carácter metafórico que a peça ganha quando confrontada com as duas pinturas presentes na mesma sala.

⁸ É o caso de *Studio Ashtray* (2005) ou do mais recente *Untitled (Buckets)* (2009). Importa notar que nem toda a produção escultórica de Bruno Pacheco obedece a este primado da reutilização de materiais. Vejam-se os casos de *A Pot of Gold at the End of the Rainbow* (2008) ou *Pedestal* (2009).

⁹ Cf. Tony Smith, *Not an Object, Not a Monument: The Complete Large Scale Sculptures*, Londres, Steidl mm, 2006.

¹⁰ Sobre a relação fundamental entre o projecto minimalista e a teoria gestáltica, consultar Robert Morris, “Notes on Sculpture 1-3” in Charles Harrison e Paul Wood (ed.), *Art in Theory, 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas*, pp. 813-822. Neste artigo encontram-se também referências à prática de Tony Smith.

Numa primeira instância, e através de uma inspecção mais cuidada, rapidamente se descobre que as manchas que pontuam partes da superfície da esfera correspondem a trespasses de tinta, o que sugere a existência de uma imagem que se encontra virada para o interior da esfera, e que nos é, portanto, negada. Esta estratégia de ocultação – que, como veremos, ganhará preponderância na sala seguinte – não pretende fixar um gesto iconoclasta, mas antes criar uma disrupção que, acentuando a dimensão provocatória da obra, estabelece um jogo de forças entre a pulsão de ver e a possibilidade de experienciar este corpo, plena e autonomamente, nos termos da relação física que ele próprio impõe.

Dir-se-ia que esta interdição centra a tónica de toda a exposição na ideia de que o acesso ao fulcro da imagem é algo que está dependente do modo como lidamos com as nossas próprias expectativas, bem como da nossa autonomia face aos regimes visuais convencionados. Porém, uma parte substancial do trabalho de Bruno Pacheco assenta nos múltiplos desdobramentos e contaminações que as peças estabelecem entre si, facto que revela a edição como o seu método por excelência e a percepção dialéctica como base para a experiência das suas obras¹¹.

É exactamente através desta relação dialéctica que a presença de *Nudists.com* (2009) e *Revelation/Shelter* (2010) confere um sentido metafórico a *The Possible Ball*. Tomando literalmente o seu conteúdo iconográfico, o que estas obras nos apresentam são um casal de nudistas que percorre uma paisagem ao ar livre, e um par de naves espaciais estacionado num quintal. Obviamente, o ónus do sentido desta conjugação – como de todas as outras no decurso desta exposição – recai totalmente sobre o espectador; todavia, o

¹¹ Paira sobre esta afirmação o espectro da influência do cinema na obra de Bruno Pacheco, dado que ganhará expressão mais adiante. Importa mencionar – pelo lugar de destaque que teve no percurso do artista, mas também pelo desvio que representa face à condição actual do seu trabalho – que Bruno Pacheco desenvolveu, entre 1998 e 2005, uma importante exploração do vídeo como meio artístico.

inescapável laço entre os nudistas e a herança imagética que partilhamos sobre o Jardim do Éden faz deflagrar todo um conjunto de associações que colocam estas duas peças no lugar da genealogia e da escatologia (ou seja, enquadradas directamente nas narrativas bíblicas sobre a origem e o fim do mundo) e, conseqüentemente, transformam a esfera na imagem – bastante secular, refira-se – do mundo ele mesmo.

II. Moldura, corpo e substância

A segunda sala do Chiado 8 é totalmente ocupada por sete dispositivos cuja estrutura e funcionamento se assemelham aos expositores que podemos encontrar, por exemplo, em lojas de *posters*. A inclusão de vulgares dispositivos de apresentação na obra de Bruno Pacheco remonta ao ano de 2005, altura em que produziu *25 meters of piece* – obra composta por 25 metros de tela pintada em sete faixas verticais, correspondentes às cores do espectro visível, e enrolados em torno de uma estrutura similar aos dispenseiros de tecido que adornam as retrosarias. As peças que agora se apresentam partilham com *25 meters of piece* esta apropriação do mobiliário expositivo que encontramos no nosso quotidiano, mas também a referência às cores do espectro visível, embora de forma menos directa.

À entrada da sala, o espectador encontra uma serigrafia que apresenta um arranjo tipográfico aparentemente arbitrário, pontuado por subtis rectângulos de cor. Para o visitante mais empenhado, será possível descobrir que, lidas de baixo para cima, as colunas de caracteres formam a frase “Richard of York Gave Battle in Vain”: a mnemónica com que os anglófonos decoram as cores do arco-íris (respectivamente, red/vermelho, orange/laranja, yellow/amarelo, green/verde, blue/azul, indigo/índigo e violet/violeta). Ocupando claramente o lugar de preâmbulo, esta peça tem a dupla capacidade de relembrar ao leitor que nada nas imagens de Bruno Pacheco é propriamente gratuito, mas também de estabelecer uma correspondência entre o número de cores invocadas e o número de

dispositivos apresentados, deixando intuir o modo como cada uma das cores superintende ao conteúdo seleccionado para cada módulo expositor.

Ao aproximarmo-nos destes dispositivos, podemos observar como todos eles são constituídos por molduras amovíveis que apresentam obras em ambas as faces, aproximando-se, desta forma, do funcionamento da folha de um livro. Confrontados com esta peculiar estrutura material, é inevitável ponderar sobre a escolha da moldura como estrutura central deste conjunto de peças. Por um lado, o carácter escultórico que adquirem, quando fechadas, prolonga o gesto de interdição da imagem enunciado em *The Possible Ball*; por outro, a cadência sincopada em que estes elementos se dispõem na parede estabelece uma referência directa ao trabalho de outro célebre escultor minimalista, Donald Judd¹². E ao atentarmos nesta última constatação ficaremos a braços com um gigantesco paradoxo. Porque o programa em que assentava a obra daquele americano tinha como um dos seus objectivos a criação de uma tipologia de objectos entre a pintura e a escultura (a que chamou “objectos específicos”), cujo estatuto concreto afastasse liminarmente quaisquer hipóteses de ilusão pictórica ou espacial. Ora, a função primeira de uma moldura é precisamente a de criar um espaço ilusório. A moldura é o dispositivo que, por si só, suspende a realidade e anuncia ao espectador que está perante um espaço representacional, cujo conteúdo é plenamente dominado pela ficção. O choque conceptual que estes objectos escultóricos feitos de molduras despoletam, aponta para algo de fundamental quando consideramos o trabalho de Bruno Pacheco: a absoluta necessidade de considerar as suas pinturas, a um tempo, como imagens que assumem totalmente o seu conteúdo iconográfico, representacional e ficcional, mas também como corpos (concretamente) pictóricos,

¹² Cf. Óscar Faria, “As ilusões da arte”, in *Público*, suplemento *Ípsilon*, 12 Junho 2009; Donald Judd, “Specific Objects”, in Charles Harrison e Paul Wood (ed.), *Art in Theory, 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas*, pp. 809-813.

cujas características servem uma extrapolação da experiência da imagem para lá da sua valência interpretativa, centrando-a no âmbito de uma relação háptica (ou seja, matérica, táctil) e perceptiva.

Naturalmente, estas duas condições são inseparáveis e a sua concomitância manifesta-se logo no início de cada trabalho. De facto, o método de selecção de imagens que o artista leva a cabo é orientado por parâmetros de relevância iconográfica e de sugestão associativa, bem como por critérios de pregnância visual e potencial pictórico. Uma vez seleccionadas, estas imagens passam depois por um aturado processo de alteração das suas características formais – enquadramento, luz, cor, acuidade – diluindo a sua relação umbilical com o objecto fotográfico, a favor da opacidade de toda a construção pictórica. Convém notar, todavia, que este processo de afastamento em relação à fotografia não significa que a pintura rarefa o laço referencial que mantém com a imagem que lhe deu origem. Pelo contrário: as múltiplas transformações a que o artista a sujeita servem essencialmente para libertar a fotografia, não da sua referencialidade, mas da sua total incapacidade para editar o que quer que seja do campo visual por ela captado. Embora não se trate propriamente da sinalização ou da criação de um *punctum*¹³ artificial, este é, sem dúvida, um processo que procura reforçar a qualidade significativa que a imagem já possui (quer de forma patente, quer de forma latente), por intermédio de um expressivo conjunto de recursos formais e pictóricos que admitem, inclusive, a adição e a subtracção de elementos como estratégia viável e necessária¹⁴.

¹³ Nem o poderia ser; o *punctum*, nos termos em que foi formulado, é um fenómeno circunscrito à experiência fotográfica, não à experiência pictórica. Cf. Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 2010.

¹⁴ Este último parágrafo acompanha, embora refutando, a posição de Pablo Lafuente no que respeita à relação entre as pinturas de Bruno Pacheco e as fotografias que lhe servem de base. Não só é nossa convicção que as pinturas deste artista não perdem a referencialidade das imagens originais (perdem, isso sim, a sua valência indexical,

Isso mesmo é visível nas pinturas presentes em *R., O., Y., G., B., I., e V.* (2010). O extraordinário corpo de trabalhos que aqui se reúne, assume-se como uma oportunidade para identificar as rupturas e continuidades que atravessam o trabalho actual deste artista. Se a multiplicidade das suas escolhas ao nível da representação não permite já uma leitura de base iconográfica nos termos que ensaiámos para a série dos retratos de grupo¹⁵, não deixa de ser possível, contudo, identificar o modo como a recorrência do mesmo motivo (como acontece no módulo *G.*, constituído apenas por imagens de luvas de cozinha) ou do mesmo contexto (módulos *R.* e *O.*, claramente dominados pela presença da figura feminina e de árvores, respectivamente) estabelece a estrutura iterativa como modelo para a valorização da diferença, do detalhe, do desvio e, conseqüentemente, para a concentração da atenção do espectador nestes subtis movimentos. Por outro lado, a repetição de categorias de imagens (por exemplo, a presença de cavalos em *O.* e *B.*) ou de modelos circunstanciais (pessoas de costas em *V.* e *R.*) sugere que a aparente diversidade iconológica destas imagens responde, afinal, a um conjunto de interesses específicos que enformam um campo de interesses potencialmente restrito mas, também por isso, particularmente desconcertante.

É essencialmente por via desta relativa circunscrição que pressentimos a presença de uma narrativa a correr por entre estas obras. Mais que na emulação da estrutura de um livro que estes dispositivos tão claramente assumem, é nos desdobramentos entre obras, na sua inter-remissibilidade, na forma como se prolongam e se contaminam entre si, que esta sugestão ganha espessura. Em todo

visto serem uma dupla mediação da realidade), como acreditamos que a leitura deste autor encerra o trabalho do artista numa perspectiva essencialmente formalista. Cf. Pablo Lafuente, “Balões de ensaio: o trabalho de Bruno Pacheco em cinco capítulos”, in *Bruno Pacheco*, Porto, Galeria Quadrado Azul, 2006.

¹⁵ Note-se, aliás, que a série, enquanto estrutura operativa, praticamente desapareceu do trabalho do artista.

o caso, e a existir, esta nunca seria uma narrativa aferível na base do intuito do autor. Não se trata aqui de um processo comunicativo. Composta por intervalos, por espaços negativos, mais do que por momentos conclusivos, esta será sempre uma narrativa elíptica cuja condução está totalmente a cargo do espectador.

No que respeita às características pictóricas destas obras, importa notar como as soluções aplicadas pelo artista ao nível da pincelada e do tratamento cromático contribuem fortemente para a estabilização de um leque de recursos e, conseqüentemente, para a criação de um universo autoral em permanente avaliação crítica. Embora se permita desvios pontuais (veja-se o caso das pinturas estilizadas, quase pictográficas, de pássaros em *I*, a monocromia em *V*, ou as explorações *hard edge* em *B*), são manifestas as opções pela exploração da velatura, do contraste e da vibração tonal, da pincelada curta, de uma gestualidade que define volumes e direcções, e de uma deliberada perda de acuidade que confere uma qualidade difusa à imagem. Esta generalizada perda de detalhe remete directamente para a questão da memória, o que, contudo, não a afirma enquanto questão programática – aliás, é notório como o artista descontinuou a apropriação de imagens que possam, mesmo que minimamente, remeter para contextos históricos ou sociais localizáveis, como acontecia com *HELP* (2004) ou *Finalle* (2005) – mas como processo de nivelção e como lugar em permanente construção, onde o real e o ficcionado têm precisamente o mesmo valor e convivem sem hierarquias.

III. Ética e repetição

Talvez se encontre aqui a vertente política da prática de Bruno Pacheco. Talvez seja nesta deliberada e consciente abertura aos fenómenos do mundo, na despreconceituosa atenção ao diminuto, ao vulgar, ao quase nada, que melhor se define uma ética pessoal que transborda inevitavelmente para a prática artística. Não que esta posição se defina contra o modo maior dos assuntos que também cabem na sua pintura. Ela define-se, ao invés, numa coexistência de

modos, de modelos e de intentos, concretizando uma disposição para procurar na superfície das coisas o caminho para a desconstrução da sua vivência eminentemente funcional, bem como para dirimir relações convencionadas, substituindo-as por uma postura que questiona, a cada vez, as suas próprias premissas, os seus métodos e os seus resultados.

Esta postura é evidente no conjunto de obras que se apresentam na última sala da exposição, composta por pinturas que representam vulgares caixas de papel, e onde o artista ensaia um estreito programa de variação do mesmo. Desta iniludível insistência, sobressai o referido movimento de aproximação, de teste, de constante perscrutação, assumindo a imperativa necessidade de ver de novo, talvez mais, certamente melhor. É dos fôlegos desta perseverança que se faz a história de amor que Bruno Pacheco aqui nos trás. Como quem presume que o momento extático invocado por Ulrich – esse instante de especial atenção que conduz à experiência do amor, a um estado onde seremos, finalmente, verdadeiros – se atinge por via da imanência, por intermédio das fendas que certos corpos abrem em certas predisposições, pelo desvelar do insondável mistério que se guarda para lá de toda a aparência.