

## Envolvimento Enganoso Ulrich Loock

Alguns jovens, equipados para passar um dia no exterior, vestindo t-shirts de manga curta e calças compridas, com uma mochila às costas, são vistos de trás, dirigindo-se a uma multidão de jovens em tudo semelhantes a eles, mas virados em sentido oposto, olhando na direção dos primeiros; no entanto, os seus olhares não se dirigem para os que chegam nem para o espectador em frente do quadro, mas antes para cima, para algo que não está representado e que é impossível adivinhar. Uma multidão de pessoas, com os braços levantados, algumas empunhando bandeiras brancas e a bandeira com as cores do arco-íris do Movimento pela Paz, atravessa o primeiro plano do quadro, da direita para a esquerda, enquanto o fundo da tela é ocupado por um conjunto idêntico de jovens – nem a relação entre os dois grupos é completamente clara (exceto que formam uma unidade), nem o são o propósito e o destino final da sua marcha. Uma multidão semelhante de adolescentes, dispersos num terreno recoberto de ervas, caminha em direção ao espectador, passando por ele pela nossa esquerda, ignorando-nos completamente. Um grupo similar afasta-se do espectador, dirigindo-se de forma decidida para um objetivo não revelado, que se encontra mais abaixo. Um agrupamento de oito adultos está de pé, num terreno aberto, alguns deles têm na mão folhas A-4, uma das pessoas usa-as para proteger os olhos da luz do sol. Estão embrenhados numa discussão, que decerto não é irrelevante para eles, mas também não parece particularmente mobilizadora. Um grupo de caminhantes faz uma pausa num alto, acima de uma planície quase impercetível e observa fixamente algo à distância – estarão a contemplar o vale que se estende abaixo deles ou o monótono céu? O que poderão estar a ver? Um agrupamento semelhante, parado numa praia, tendo por trás uma faixa de mar e uma montanha de contornos singulares, aponta binóculos e câmaras fotográficas para um e o mesmo ponto não revelado, situado para lá dos limites do quadro, à direita de um observador que se encontre em frente da obra. Os membros de um outro grupo estão sentados ou ajoelhados, em torno e nas margens

## Deceptive Engagement

A couple of young people, equipped for a day outdoors, wearing short-sleeved T-shirts and long trousers, carrying a backpack, are seen from the back walking towards a crowd of peers who are facing the other way, in their direction, without however gazing at the new arrivals nor at the beholder in front of the painting, but rather up towards something that is not depicted and impossible to divine. A crowd of people, their arms raised, some of them waving white flags and the rainbow-coloured flag of the Peace Movement, are crossing the painting's foreground from right to left while the background is occupied by a similar group of youngsters – neither is the relation between the two crowds completely clear (except that they belong together), nor the purpose and destination of their march. A similar crowd of adolescents, loosely scattered about a piece of grassland, is walking in the direction of the spectator, ready to pass him or her to our left while completely ignoring us. Another such crowd is moving away from the spectator in a quite resolute manner towards an unrevealed goal further away. A group of eight grown-ups is standing together on a piece of open land, some with sheets of A4-paper in their hands, one of them using it to shade her eyes. They are engaged in a discussion that is evidently not irrelevant to them, but also not that gripping. A group of hikers pausing on a ridge overlooking a barely distinguishable plain are looking intently into the distance – are they gazing at the ground spread out below them, or at the monotonous sky? What do they see? Another such group standing on a beach with a stretch of sea and a distinctive mountain behind them is directing its binoculars and cameras at the one and the same undisclosed sight to the right of the onlooker in front of the painting, outside its borders. The members of another group of people are sitting or kneeling on the seams of a rectangular piece of white fabric that is spread out on the floor of an unspecified outdoor location. Their heads are lowered, they are concentrating on some common concern (perhaps they are praying), while a man has lifted his hand in a gesture indicating speech or explanation.

de uma peça retangular de tecido branco, estendida no chão numa localização exterior não especificada. As cabeças estão inclinadas, estão concentrados num tema comum (talvez estejam em oração), enquanto um dos homens tem um braço levantado, num gesto que parece remeter para um discurso ou uma explicação. Finalmente, vários caminhantes estão de pé em torno de um deles, acorrido junto de alguma coisa que está aberta no chão, provavelmente um mapa, como se todos eles estivessem igualmente aplicados em descobrir o caminho a seguir.

Algumas características comuns associam estas imagens umas às outras: a representação de um grupo de pessoas ou de uma multidão abarcável, e não de uma massa constituída por uma imensidão de indivíduos; a sua localização num espaço exterior não especificado; o seu envolvimento numa atividade que está mais próxima do ócio do que do trabalho, mas que requer uma considerável concentração da atenção e lhes proporciona um foco comum: alguma coisa que para os espectadores das pinturas de Pacheco permanece desconhecida. Mas a particularidade mais importante que partilham reside no facto de cada um dos grupos estar profundamente absorto numa qualquer atividade – contemplam ou observam, com ou sem o concurso de instrumentos apropriados, escutam ou marcham – enquanto são retratados como ignorando totalmente a presença de alguém em frente do quadro. Michael Fried, crítico e historiador de arte americano, designou como “estado de absorção” esta condição de pessoas e objetos que são mostrados sem demonstrarem quaisquer sinais de reconhecimento da presença de um observador. Fried distingue este estado específico da “teatralidade” de uma situação encenada de certa maneira pelo artista para reclamar que a participação do observador se complete – pense-se, por exemplo, nas figuras de uma pintura barroca, gesticulando na direção de quem as olha, ou em todos os projetos artísticos recentes, pensados para “ativar” o visitante da exposição. Para Fried, o paradigma primordial da teatralidade é o minimalismo ou, como ele o chama, a “arte literalista” que se integra na situação espacial de que o espectador faz parte. Por outro lado,

Finally several hikers are standing round one of their group who is squatting next to something spread out on the ground, probably a map, as if they were all busy searching for their way.

A number of characteristics unite these images: the depiction of a group of people or an easily surveyable crowd, not a mass comprising countless individuals; their location at an unspecified place outdoors; their involvement in an activity that is closer to leisure than to work, but demands fairly concentrated attention and affords them with a common focus on something that remains unknown to the spectator of Pacheco's paintings. The most important shared feature resides in the fact that each group is immersed in the activity of gazing or looking, with or without the assistance of the appropriate devices, of listening or walking while being depicted as utterly unaware of anyone in front of the painting. The American art critic and historian Michael Fried has referred to this condition – in which people or objects are shown without displaying any signs of acknowledging the presence of an observer – as a state of absorption. He distinguishes this specific state from the theatricality of a situation that is staged by the artist so as to demand viewer participation – as for instance with the figures in a Baroque painting gesturing towards the onlooker or all recent art projects that are designed to ‘activate’ the exhibition-goer. Fried's main paradigm for theatricality is minimal or, as he calls it, literalist art that integrates the spatial situation of which the viewer is part. A pictorial state of absorption on the other hand promotes an *oubli de soi*, the total separation of the image world from the surrounding reality, which the spectator is invited to observe while at the same time being excluded from it. Everything that matters to the work is contained within it; it is complete in itself and thus instilled with ‘presentness’. Fried opposes ‘presentness’ to ‘presence’, a condition of being-there that is nothing but one passing state in an infinite flow of time between past and future. Anti-theatricality or absorption are the means to provide an artwork's distinction from all other

um estado de absorção pictórico promove o *oubli de soi*, o esquecimento de si próprio, a total separação do universo da imagem da realidade em torno, que o espectador é convidado a observar ao mesmo tempo que é excluído dele. Tudo o que interessa para a obra está contido nela: é completa em si mesma e consequentemente enformada por “presentidade”<sup>1</sup>. Fried opõe “presentidade” a “presença”, uma condição de “estar presente” que não é senão um estado passageiro num fluxo infinito de tempo entre o passado e o futuro. Antiteatralidade ou absorção são os meios que promovem a distinção entre uma obra de arte e todas as outras coisas, que garantem a autonomia da arte e, em última circunstância, a própria existência da arte.

A forma como as imagens de Bruno Pacheco estão organizadas para ignorar a presença de um espectador que as olhe faz com que pareçam exemplos modelares dessa representação absorção. As pessoas que vemos nas pinturas estão interessadas em algo que cativa a sua atenção comum; não há para elas maneira de desviarem essa atenção para se centrarem no observador. Para além destas pinturas de multidões, e complementarmente, os trabalhos sobre papel revelam diversos casos de figuras singulares em posições de absorção, particularmente um vasto grupo de pessoas vistas de costas, pintadas em diferentes modos de translucidez e em diversas tonalidades. É justamente essa percepção de uma imersão não-autoconsciente, transmitida por pinturas como estas, que prende o observador e atrai o seu olhar para o quadro. Pode até supor-se que o observador é atraído para a pintura no mesmo grau em que é excluído dela. Dentro da economia da concessão e retenção da atenção é curioso, e contudo inquietante, que nas obras de Pacheco as pessoas se centrem em algo explicitamente exterior a si próprias, em vários casos até bastante afastado. A força dominante, o objeto ou o objetivo que os mantém cativos enquanto indivíduos e que os une em grupos ou multidões não é revelado; o espectador em frente do quadro não tem forma de adivinhar o que motiva as pessoas nas diferentes pinturas, para onde olham os caminhantes, para onde marcham os manifestantes. Desta forma, o estado de absorção representado aparece

things, to guarantee art's autonomy and ultimately the existence of art itself.

The way Pacheco's depictions are organized so as to ignore the presence of a spectator looking at them, makes them appear like schoolbook examples of absorptive representation. The people in the pictures are concerned with something that holds their mutual attention; there is no way for them to divert that attention and refocus it on the onlooker. In addition to these paintings of crowds, the works on paper reveal numerous instances of single figures in absorbed poses, especially a broad range of people seen from the back or in lost profile, painted in different modes of translucency and colour shift. It is precisely this sense of un-self-conscious immersion transmitted by such paintings that arrests the viewer and attracts his or her own gaze to the painting. It might even be supposed that the viewer is drawn to the painting to the same degree that he or she is excluded from it. Within the economy of bestowing and withholding attention, it is curious and disturbing however that the people in Pacheco's paintings focus on something explicitly outside of themselves, in several cases even far removed. The commanding force, the object or goal that holds them captive as individuals and unites them in groups or crowds, is not revealed; the spectator in front of the painting has no way of guessing what is motivating the people in the different pictures, what the hikers are looking at, where the marchers are aiming for. In this way the depicted state of absorption appears imbued with a sense of incomprehensible urgency, verging on uncontrollable obsession. The *oubli de soi* is represented as a loss of the capacity to be one's own master. This extraordinary effect is staged in precarious contrast to the average appearance of the elderly hikers, the members of a peaceful youth movement or participants in a professional ad hoc meeting in the country.

The focus of attention provided by the paintings is either a blank area that empties the centre of the picture, or is located somewhere beyond its margins. The spectator does not see what is there for the people

saturado de uma incompreensível urgência, quase no limiar de uma obsessão incontrolável. O *oubli de soi* é representado como uma perda da capacidade de se ser dono de si mesmo. Este extraordinário efeito é encenado em contraste precário com a aparência média das pessoas retratadas: caminhantes de meia-idade, membros de um movimento pacifista juvenil ou participantes de um encontro profissional reunidos algures no campo para um determinado fim.

O centro de atenção que as pinturas facultam ou está localizado para lá dos seus limites ou é uma área em branco que esvazia o centro da imagem. O observador não vê aquilo que para as pessoas que habitam as pinturas está lá para ser visto; ao olhar para as obras, ele é antes confrontado com um ponto cego da sua visão. Deste modo, a completude absorvora da pintura fica duplamente comprometida: é perfurada pelo vazio representado no seu centro e desagua para lá dos limites da superfície pictórica, no ponto para onde estão direcionados os movimentos e os olhares. E aqui chegamos a uma das características do trabalho pictural de Pacheco: muito embora adotando o modo da representação absorvora, ele simultaneamente subverte a completude e (evocando o conceito de Fried) a “presentidade” da pintura – não para restabelecer um elo com a realidade do observador, mas para a remeter para uma realidade inteiramente diferente, que é ao mesmo tempo específica e inapreensível. Por outras palavras, esta pintura esquiva-se à alternativa de absorção e teatralidade, de contenção modernista e contextualidade pós-modernista, e induz um estado de envolvimento enganoso: atraído pela convergência focal da multidão, não é concedida ao observador uma experiência de autossuficiência pictórica, antes lhe é infundido um sentimento de inquietude pela inacessibilidade do objeto sobre o qual recai a atenção da multidão.

Como que em reação a essa frustração, Pacheco cria algumas obras nas quais um objeto – somos quase tentados a afirmar que se trata do objeto ausente que atrai a atenção e rege a ação comum nos quadros das multidões – ocupa a pintura. Estes objetos são: uma grande bola,

in the paintings to see. Looking at the paintings the beholder is confronted rather with a blind spot in his or her vision. Which means the absorptive completeness of the painting is compromised; it is pierced by the voided depiction in its middle and flows out there where movements and gazes are directed beyond the bounds of the picture plane. We are now arriving at one of the characteristics of Pacheco’s pictorial work: while adopting the mode of absorptive representation he subverts the painting’s completeness and, to use Fried’s concept, presentness – not in order to connect it back to the spectator’s reality, but so as to extend it towards an altogether different reality that is simultaneously specific and ungraspable. In other words, this painting eludes the alternative of absorption and theatricality, of modernist containment and post-modernist contextuality, and induces a state of deceptive engagement: attracted by the crowds’ sense of focus, the spectator is not awarded an experience of pictorial self-sufficiency but instilled with a feeling of concern about the inaccessibility of the object of their attention.

As if to react to this frustration, Pacheco has made a few paintings where an object – one is tempted to say the missing object that attracts attention and commands communal action in the pictures of crowds – occupies the painting. Such objects include a large ball made of unidentifiable material, strange heaps on a flat deserted stretch of land casting otherworldly shadows, a tent illuminated from the inside and glowing in the dark or, most impressively, the huge, almost formless mass of a stranded whale. Largeness and bulging simplicity paired with an almost complete absence of detail determine these items. A transitional painting showing a brownish, decoloured bush placed in the centre of the painting and approached by several hobby scientists clad in ill-fitting outdoor clothes confirms this notion of something-to-be-seen reversing the previous invisibility of the centre of attraction. But this reversal does not curb the viewer’s deceptive engagement, it does not explain the hitherto inexplicable attraction to an unknown cause. Rather it aug-

feita de um material inidentificável; estranhos montículos sobre um terreno plano e deserto, que projetam sombras sobrenaturais; uma tenda iluminada do interior e brilhando no escuro; e, mais impressionante, a massa imensa e quase informe de uma baleia que deu à costa. Grandeza e uma volumosa simplicidade das formas, em conjunto com uma quase total ausência de pormenor, caracterizam estes objetos. Uma pintura de transição onde está representado um arbusto acastanhado e descolorido, situado no centro da imagem e rodeado por vários cientistas amadores em inadequado vestuário de exterior, confirma esta noção de algo-para-ver, contrariando a anterior invisibilidade do centro de atração. Mas esta inversão não refreia o envolvimento enganoso do observador, não explica a até aqui inexplicável atração por uma causa desconhecida. Antes aumenta e especifica o seu sentimento de urgência por uma estranha sensação de desconcerto.

Ao mesmo tempo que mantém um estado de obsessiva absorção, a deslocação, tal como a reintrodução do objeto de atenção, liberta o olhar do espectador para percorrer a extensão total da superfície pictórica; de diferentes maneiras, a representação está organizada para promover o movimento lateral do olhar em todas as direções, ignorando parcialmente as funções miméticas do objeto. Numa coreografia de gestos, os braços das pessoas dificilmente perceptíveis que constituem a multidão da marcha pacífica ecoam-se uns aos outros para lá dos limites individuais dos corpos; ou as pessoas que estão de pé num círculo para discutir um assunto desconhecido formam três conjuntos de corpos que ocupam de forma bastante regular três zonas adjacentes da superfície da imagem. O incitamento à observação lateral surge ainda mais explícito num corpo de trabalho de 2006, que apresenta pessoas em pose para uma fotografia de grupo: três filas de nudistas em águas pouco profundas junto à linha de costa, os da frente mais dentro de água, os de trás mais acima, na praia; turistas numa gruta gesticulando, uma forma de comunicar com o futuro observador da fotografia, presumivelmente antes de mais eles mesmos; um grupo de raparigas não só envergando

ments and specifies the viewer’s feeling of urgency by a strange sense of bewilderment.

While supporting a state of obsessive absorption, the displacement as well as replacement of the object of attention allows the spectator to sweep their eyes across the whole extension of the picture plane; the depiction is organized in various ways to foster the lateral movement of the gaze, partially ignoring the objects’ mimetic functions. In a choreography of gestures, the limbs of hardly distinguishable people who make up the crowd of peace-marchers echo one another across the boundaries of individual bodies, or the people standing in a circle to discuss an unknown topic form three clusters of bodies that occupy in a fairly regular way three adjoining zones of the picture plane. This prompting of a lateral gaze is even more explicit in a body of work from 2006 depicting crowds of people posing for a group photo: three rows of nudists standing in the shallow water close to the shoreline, the ones in front deeper in the water, the ones in the back higher up on the beach; tourists in a cave gesturing in order to communicate with the future viewer of the photograph, presumably first of all themselves; girls not only wearing the uniform of an association, but also a uniform smile and hairdo, and in another painting their male counterparts; a frontal row of paintball practitioners in their fatigues or the members of the Red Hat Society integrated in an ornamental array of bodies. Obviously each one of these groups has only one reason to congregate the way they do: to expose themselves to the camera and have their picture taken in a way that confirms their collective identity. This attitude towards the photographer and thus towards an imagined viewer could hardly be more remote from the state of absorption in Pacheco’s more recent pictures of crowds. And yet the particular disposition of the people in the image deflects the viewer’s gaze from confronting the depicted individuals and turns it in a lateral movement across the picture plane: an obstinate symmetry attending the multiple repetition of white sleeves which introduces



o mesmo uniforme de uma qualquer associação, mas também um sorriso e um penteado uniformes; e numa outra pintura os seus equivalentes masculinos; praticantes de *paintball* em alinhamento frontal envergando os seus camuflados ou membros da Red Hat Society numa cuidada disposição de corpos. Evidentemente, cada um destes grupos conhece apenas um motivo para se congregarem da forma como o fazem: exporem-se à câmara para que lhes seja feita uma fotografia, de certo modo confirmando a sua identidade coletiva. Esta atitude para com o fotógrafo, e consequentemente para com um observador imaginado, dificilmente poderia estar mais distante do estado de absorção que caracteriza as mais recentes pinturas de multidões de Pacheco. E no entanto, a disposição particular das pessoas nas imagens desvia o olhar do observador do confronto com os indivíduos retratados, remetendo-o para um percurso lateral pela superfície pictórica: uma simetria obstinada, associada à múltipla repetição de mangas brancas introduzindo uma cadência forçada no tom global escuro de uma composição; os camuflados fundindo-se com um fundo de folhagem; a composição de chapéus vermelhos e vestidos azuis e lilás, encenando um bailado visual de atração e rejeição; e mesmo a curiosa justaposição de corpos nus não eróticos. Em cada um destes retratos de grupo, a organização estética é implementada para promover o escrutínio por parte do observador de uma composição que se expande para os lados, evitando qualquer relação recíproca de visualização (perspetiva).

Para desviar o olhar da disposição figurativa da pintura e de quaisquer traços que poderiam ser entendidos como direcionados para o observador, a escolha deliberada de Pacheco de uma particular paleta de cor a aplicar em cada obra é pelo menos tão importante como a organização autónoma de elementos pictóricos ao longo da superfície da pintura. E aqui, o facto de Pacheco usar quase exclusivamente fotografias como fonte de imagens para as suas pinturas tem de ser considerado. Enquanto Gerhard Richter declarou que o objetivo das suas chamadas “pinturas fotográficas”

a forceful scansion in the overall darkness of one arrangement, the merging of fatigues with a background of foliage, the composition of red hats and blue/purple dresses performing a visual ballet of push-and-pull, and even the curious juxtaposition of unerotic naked bodies. In each of these group portraits an aesthetic arrangement is implemented to prompt the viewer to scan a laterally expanding composition that eludes any reciprocal (perspectival) viewing relation.

In order to divert the viewer's gaze away from the painting's figurative character and any features that might be understood as being directed towards him or her, Pacheco's wilful decision for a particular colour scheme in each painting is no less important than the autonomous organization of pictorial elements across the picture plane. At this point Pacheco's use of photographs as almost his sole source material for the paintings needs to be considered. While Gerhard Richter has stated that it was the goal of his so-called photo paintings to make a photograph out of painting and Marlene Dumas strives to make her figures 'less dead' by painting a photograph, the painting and the photograph in Pacheco's work do not seem to be related to each other along the lines of a transformational process. Metaphorically speaking he doesn't 'paint' a photograph, but 'colours' it. Painting a picture has been turned into the secondary application of a coat of paint that consequently can be changed at liberty. Numerous variants of one and the same picture in different dominant colours (often works in acrylics on paper) bear witness to the dissociation of the picture and its painterly implementation. In Pacheco's case, photographs are taken as a pretext for painting in order to deal an incisive blow to the modernist quest for the unity of form and content. Actually the pictorial manifestation, less than full-coloured and executed in fairly mechanized brush-strokes, creates the impression of a translucent veil covering and obscuring the picture. Thus abstraction in Pacheco's painting is not a paradigm opposing the paradigm of representation. Anything that appears

era fazer de uma pintura uma fotografia, e Marlene Dumas se empenha em fazer as suas figuras “menos mortas” pintando uma fotografia, no trabalho de Pacheco a pintura e a fotografia não parecem relacionadas uma com a outra, de acordo com os termos de um processo transformativo. Metaforicamente falando, o que ele faz não é “pintar”, mas antes “colorir” uma fotografia. Pintar uma imagem tornou-se a aplicação secundária de uma camada de tinta que consequentemente pode ser mudada com toda a liberdade. Numerosas variantes de uma e a mesma imagem em diferentes cores dominantes (muitas vezes trabalhos em acrílico sobre papel) testemunham a dissociação da imagem da sua concretização pictórica. No caso de Pacheco, as fotografias são escolhidas como um pretexto para pintar, de forma a aplicar um golpe decisivo na busca modernista de unidade entre forma e conteúdo. Na verdade, a manifestação pictórica, não completamente colorida e executada em pinceladas bastante mecanizadas, cria a impressão de um véu translúcido que recobre e obscurece a imagem. Por conseguinte, a abstração na pintura de Pacheco não é um paradigma que se opõe ao paradigma da representação. Qualquer coisa que pareça abstrata nestas obras é uma representação de um género diferente, aparentado com a representação no sentido em que esta, por definição, inclui elementos de abstração em relação a um modelo preexistente.

Pacheco mostra-se perfeitamente consciente da natureza dissociativa da sua pintura. Pode-se considerar que um determinado número de trabalhos torna explícita a pulsão para desintegrar a pintura. Imagens de palhaços nos seus fatos típicos e com as caras pintadas demonstram o profundo poder desfigurativo que reside numa camada de cores e uma pintura de bandeirolas e confetti coloridos diante de um edifício escuro enfatiza a desconexão entre as cores e o seu suporte figurativo.

O trabalho surge como uma oscilação permanente entre os esforços para reconfirmar a completude autónoma da pintura e a sua dissolução numa aglomeração de coisas coloridas. Pelo menos numa ocasião os extremos de ambas as opções tocaram-se

abstract in these works is a representation of a different sort, akin to representation in the sense that the latter by definition includes elements of abstraction in relation to a pre-existing model.

Pacheco shows himself to be fully aware of the dissociative nature of his painting. A number of the works can be regarded (among other things) as making the drive to disintegrate the painting quite explicit. Images of clowns in their appropriate apparel and with painted faces demonstrate the power of profound defiguration residing in a layer of colours, and a painting featuring colourful confetti and pennons in front of a dark building emphasizes the disconnection of colours from their figurative support.

The work appears as an ongoing oscillation between efforts to reconfirm painting's autonomous completeness and its dissolution into an agglomeration of coloured things. In at least in one instance the extremes of both options have been touched upon within the same iconographical framework. Various absorptive representations of marching crowds feature the rainbow-coloured flag of the Peace Movement, fully integrated in the respective painting's rendering. On the other hand the seven colours of the flag have also been individually applied to the same number of boards leaning against the wall, ordered in increasing size and reproducing the actual sequence of the rainbow colours. The clear-cut separation of the individual colours according to a pre-established code and the association of each one with a particular material support that shares the space with the viewer on equal footing is repeated in the form of seven stacks of paper on a pallet, each presenting one of the colours – whereby the homophony of the freight pallet and the painter's palette is probably not totally fortuitous. Additional works affirm the objectification of the spectral colours and the opposition of that practice to the creation of absorptive painting. The introduction of individually contained colours in the exhibition space – underlined by the proximity of a wooden art transport box bearing the stencilled

no âmbito do mesmo quadro iconográfico. Em diferentes representações absorvedoras de multidões em marcha aparece, completamente integrada na pintura respetiva, a bandeira com as cores do espectro do movimento pacifista. Por outro lado, as sete cores da bandeira foram também aplicadas individualmente a um igual número de placas de diferentes tamanhos, que estão encostadas umas às outras e à parede, ordenadas por dimensão crescente e reproduzindo a real sequência das cores do arco-íris. A clara separação das cores individuais segundo um código preestabelecido e a associação de cada uma delas a um suporte material específico que partilha, em pé de igualdade, o espaço com o observador é repetida sob a forma de sete pilhas de papel sobre uma paleta, cada uma delas exibindo uma das cores em questão – provavelmente não é aqui completamente acidental a homofonia da paleta de transporte e da paleta do pintor<sup>2</sup>. Outros trabalhos adicionais afirmam a objetivação das cores espectrais e a oposição dessa prática à criação de pintura absorvedora. A introdução no espaço da exposição de cores contidas individualmente – sublinhada ainda pela proximidade de uma caixa de madeira para transporte de arte marcada com a palavra “FRAGILE” e os pictogramas correspondentes – é ainda apoiada por um determinado número de objetos, cada um dos quais relacionado com a pintura como atividade artística de estúdio, sem que possam contudo ser considerados pinturas no sentido habitual do termo: a reprodução em contraplacado de um contentor, cujo interior está inteiramente recoberto de pingos de tinta de todas as cores; alguidares com tinta plástica empilhados de forma a ironizar a *Coluna Infinita*, destinados a serem usados como cinzeiro de estúdio; uma grande bola feita com pedaços descartados de tela virados do avesso; e até uma coleção de gatos, que poderiam ter estado no estúdio antes de terem passado para o espaço de exposição, etc. Todos estes trabalhos derivam de coisas e objetos que estão relacionados com a prática da pintura; porém, só o contexto da exposição lhes confere o estatuto de obras de arte e apenas sob essa condição estão aptos a partilhar o mesmo espaço de consideração

word ‘FRAGILE’ and corresponding pictograms – is extended by a number of objects that each relate to the studio activity of painting without being able, however, to be considered paintings in the common sense: the plywood reproduction of a skip, completely covered inside with paint drops in all colours; plastic paint containers stacked to form a mock *Endless Column* for use as a studio ashtray; a large ball made of pieces of discarded canvas turned inside out; even a collection of cacti that may have been located at the studio before being introduced to the exhibition space, etc. All these works are derived from things and objects that relate to the painterly practice – only the exhibition context however confers them the status of artworks and under this condition alone are they fit to enter the same space of consideration as the absorptive paintings. Within this space, the diverse exhibits reveal the multitude of differences between a number of coloured objects and a painterly body of work.

As elements of an oeuvre that stages the drama of painting oscillating between ‘art and objecthood’, to refer to Michael Fried’s notorious antithesis, Pacheco’s works may at the same time assume an allegorical function. For him painting is as strange, fascinating and confusing as the huge, near-formless mass of a dead whale encountered at an unspecified place between the land and the sea; it is as phantasmatic as the blind spot in vision; it is as promising as the colours of the rainbow pointing to a pot of gold. All such possible meanings of painting are summoned, implemented and revoked, through the actual making of individual works. They are neither stated nor criticized (the allegorical is nothing but one possible reading of the works). Due to its recent history, painting has turned into an open field embracing diverging options which, at the time of essentialist definitions, were variously deemed to be included in and excluded from the realm of art. Pacheco criss-crosses an open field in all directions so as to pick up what painting has to offer – everything from coloured things to manifestations of pictorial

com as pinturas absorvedoras. Dentro desse espaço, as peças divergentes expostas estabelecem uma multiplicidade de diferenças entre um certo número de objetos coloridos e um corpo de trabalho pictórico.

Como elementos de uma obra que encena o drama da pintura oscilando entre “arte e condição de objeto”<sup>3</sup>, para referir a famosa oposição de Michael Fried, os trabalhos de Pacheco podem simultaneamente assumir uma função alegórica. Para ele a pintura é tão estranha, fascinante e desconcertante como a gigantesca massa quase informe de uma baleia morta encontrada num local indeterminado entre a terra e o mar; é tão fantasmática como o ponto cego da visão; é tão prometedora como as cores do arco-íris apontando para um pote de ouro. Todos estes significados possíveis de pintura são invocados, implementados e revogados pela efetiva realização de trabalhos individuais. Não são nem explicitados nem criticados (a alegoria não é senão uma leitura possível dos trabalhos). Devido à sua história recente, a pintura tornou-se um campo aberto, integrando opções divergentes que no tempo das definições essencialistas eram escrutinadas para serem incluídas ou excluídas do domínio da arte. Pacheco cruza em todas as direções esse extenso território para colher o que a pintura tem para oferecer – tudo, desde coisas coloridas a manifestações de autonomia pictórica, interligado dentro de um contexto de diferenças. Essa viagem é a “busca de um milagre”<sup>4</sup>, para citar um dos seus próprios títulos. O milagre não é um evento extraordinário mas um domínio de possibilidades que se abre e que é tão promissor como a representação absorvedora de uma das pinturas.

autonomy, interconnected within a context of differences. This journey is Pacheco’s ‘miracle search’, to quote one of his own titles. The miracle is not one extraordinary event but a realm of possibilities that is laid out and is as full of promise as the absorptive representation of one of the paintings.

<sup>1</sup> No original, *presentness*; cf. “Art and Objecthood” (1967), in Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1998, pp. 148–172 [N.T.].

<sup>2</sup> A homofonia referida é total em inglês mas apenas parcial em português [N.T.].

<sup>3</sup> No original, “Art and Objecthood”, título do artigo de Fried citado anteriormente (cf. Nota 1) [N.T.].

<sup>4</sup> O título original da obra é *Miracle Search* [N.T.].