

Five ways of making, plus one of hosting

NOMAS Lisbon, February 17, 2026

Nicolas Vamvouklis

FIVE WAYS OF MAKING, PLUS ONE OF HOSTING

Words: Nicolas Vamvouklis

Lisbon feels like a city in motion—confident, porous, eager to connect. In just a few years the cultural map has thickened. CAM (Centro de Arte Moderna Gulbenkian) reopened with a renewed contemporary lens. New venues have sprung up alongside anchors like MAAT (Museum of Art, Architecture and Technology). Even hybrid models such as MACAM (Museu de Arte Contemporânea Armando Martins), a museum-hotel in a restored palace, signal how art now shapes urban life as much as it reflects it. Add the charged energy of ARCOLisboa, which pulls Portuguese practices into conversation with Spain and beyond. You sense a city that is outward-looking without losing intimacy. What I notice most is a taste for plurality. Spaces are nimble, collaborations are generous, and artists slip between mediums, disciplines, and audiences.

Lisbon's scene resists a single school. It is better understood as orientation: hospitality with consequence, lyricism without sentimentality, inquiry that stays open to life. That mix lends the place a distinctive tone that is curious, experimental, and grounded. The following sketches trace a few voices and infrastructures that, together, keep the ecosystem alive. An institution rethinks what hosting can be. Artists recode history through humor, metamorphosis, and care. Cinema becomes a space for tenderness and critique. This is not a definitive map. It is a personal one, assembled from exhibitions, chats, and local rhythms that keep choosing community over silos.

I start with [Kunsthalle Lissabon](#) because it sets the tone of the place: a pulsing engine that makes the rest of this portrait snap into focus. Founded in 2009 by Luís Silva and João Mourão, it has spent more than a decade asking what an institution can be if hospitality is the method, not a courtesy. Here "radical hospitality" is not a slogan but a structure. It governs how invitations are made, how resources circulate, and how visibility is distributed. Projects often take the form of partnerships that let the Kunsthalle step back so artists and peers step forward. The house becomes a host that gives itself away. This attitude has produced a programme that is lucid yet relaxed. It is as comfortable with exhibitions as with performance, publications, and informal learning. What I appreciate is the clarity of purpose. Kunsthalle Lissabon infiltrates existing value systems in order to bend them, rather than mirroring their hierarchies. Recent shows underline this range. Textile sculptures braid memory and care with Brazilian modernities. Film-based constellations unravel the politics of sacred geographies. Interdisciplinary debuts treat language, rhythm, and queer poetics as material. The point is less to declare a house style than to keep the doors open to different tempos of making and thinking. In a city that is increasingly international, this institution has helped articulate a commons. Artists, curators, and readers return because the welcome is sincere, the dialogue exact, and the risks feel shared.

Splitting his time between Portugal and Belgium, [Luís Lázaro Matos](#) has a gift for making satire feel buoyant without softening its bite. His drawings and murals seduce with bright planes, clean lines, and cartoon-adjacent clarity. The jokes land squarely on power. In his 2025 installation at S.M.A.K. Ghent, the twelve stars of the European flag morph into a cloud of sperm cells. The image is quick and fun-

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Five ways of making, plus one of hosting

NOMAS Lisbon, February 17, 2026

Nicolas Vamvouklis

ny, yet it needles the institutional machismo that shapes European public life. A swarm of rats, fragments of neoclassical façades, and erotic bodies orbit that emblem. It resolves in a mini-theatre where hypocrisy and desire occupy the same stage.

Across projects, Matos shuffles between intimacy and spectacle. He folds political gossip into myth and urban fable. What could be read as frivolity—a camp flourish here, a talking animal there—works like a scalpel, exposing the gap between stated virtue and lived behaviour. I like how his work trusts viewers to join the dots. You recognise the meme, then you recognise yourself watching the meme, and suddenly the laughter catches. When encountered in Lisbon, where humour is a daily lingua franca, Matos turns that fluency into a sharp critical tool. The art is enjoyable and clear-eyed about the structures that script our pleasures and our prejudices.

If Matos lunges outward with colour and speed, André Romão moves toward the twilight hour, when categories loosen. His sculptures and texts occupy a border where the human meets the vegetal, animal, and mineral. Objects appear to breathe. You sense the shape-shift before you see it. An antler reads as a hand. Glass seems to sweat. A poem tilts the temperature of a room. Romão is attentive to how large systems, from economies to ecologies, register as vibrations in our bodies. Rather than lecture, he composes atmospheres that invite slow looking and slower thinking. Recent exhibitions have staged nightscapes populated by hybrid presences. The effect is subtly radical, because it refuses rigid taxonomies in favour of kinships and gradients. I find these installations less about escape and more about recalibration. The work asks us to tune our attention to smaller scales of relation and attentiveness. That insistence—sensual, wistful, anchored—feels right for a city that balances research with intuition. Romão's practice shows how speculation can be rigorous and how poetry can be a method, not an afterthought. In that sense, his work models a politics of tenderness that is precise yet open.

Bruno Pacheco paints the social in a quiet register. Groups appear from the back or in profile, absorbed in tasks we can't name. Objects sit heavily on tables, both ordinary and estranged. His images withhold the easy satisfaction of closure. In that denial they spark longing. We lean in, trying to catch the conversation and complete the scene. Pacheco works the space between definition and haze: a jacket's crease is perfectly observed, yet the event remains blurred. It settles into a kind of ethical distance. It acknowledges that other people's lives are not available on demand. It is tempting to call the mood melancholic, but there is also calm here. Attending without claiming ownership.

In Lisbon, where life spills into the street, these paintings feel like soft-edged counterproposals, reminding us that privacy and publicness constantly trade places. Pacheco's craft is exacting—tones laid in with steady discipline—yet the effect is colloquial rather than austere. He gives us time to arrive and to hover. We accept not knowing. When a figure turns, finally, the paintings let us meet them without the rush to decode. Seeing is already an involvement. Look longer.

Lisbon-born, Berlin-based Grada Kilomba brings storytelling into the museum and asks the institu-

tion to reconfigure itself. Her work moves between performance, film, sculpture, and text. The core is constant: who speaks, from where, and with which images. In her latest large-scale project, the ocean serves as an oracle. Imagined empty of water, it reveals a seabed dense with memories. Lives claimed by slavery, empire, war, extractivism, and forced migration. Voices and winds travel through the installation like weather. Materials such as fabric, burnt wood, sand, and stone compose a lexicon of remembrance and resilience. Kilomba often collaborates with communities from the periphery of Lisbon. Authorship expands and the work stays accountable to lived realities.

What strikes me is her balance of lucidity and consideration. The imagery is poetic but never vague. The politics are direct but never didactic. She has described her practice as a process of unlearning. You feel that in the patient way the pieces reset myths and rebuild language. In a city attentive to histories that cross the Atlantic, Kilomba's operatic scale holds grief without shutting down hope. It lands less as a monument than as an encounter. It lingers. It asks us to adjust how we look and how we listen together.

Isadora Neves Marques moves between cinema, installation, and writing effortlessly. Genre is scaffolding, not a cage. Science often supplies the setting, whether biotech, ecology, or spaceflight. The plot is intimacy. Her work asks how bodies change and how families are made. It studies how desire and stewardship survive pressure. In her celebrated project for the Portuguese pavilion at the 59th Venice Biennale, a crew of vampires drifts through deep space. Their routines unfold over centuries. It sounds like fantasy because it is. Yet the spaceship opens onto real questions about gender transition, chosen kinship, and the fictions we need to imagine futures. Neves Marques builds narratives that are tactile. Voices, breath, and the hum of machines keep speculation near the everyday.

I admire the way research folds into affect. Theory is present and carried lightly in dialogue with sensation. This approach mirrors Portugal's best habits. It is rigorous, collaborative, and hospitable to multidisciplinary conversation. The work asks viewers to take their time. Sound and image alter our internal tempo. Technology isn't destiny; it's a toolkit that can be rewritten from lived experience upward. It is patient, gentle science fiction, with both feet in the real world. It welcomes doubt.

Any short list is unfair by nature. Lisbon today is a coalition of many more voices. Artist-run spaces and commercial galleries split the field with public institutions and pop-up initiatives. Classrooms and ad-hoc study groups matter as well. Still, the snapshots above sketch a working portrait. An institution treats hosting as form. A satirist sidesteps cynicism. A poet of transformation listens closely. A painter of considerable distance relies on our attention. A storyteller honours grief. A filmmaker turns speculation into nurture.

What unites them is not a style but an ethic, with curiosity in front. You sense it in discussions after openings and across studio floors. Collaborations overflow formal borders. Lisbon doesn't insist on labels; it extends a common, warm invitation to return.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Five ways of making, plus one of hosting

NOMAS Lisbon, February 17, 2026

Nicolas Vamvouklis



1

1. André Rômbo, *The Moon of Jupiter*, 2004. Sculptural fragment (patinated plaster, France, probably 19th century from a 17th century original), bells 30 x 25 x 25 cm. Photo: Bruno Lopes. Courtesy of Galeria Vera Cortês, Lisbon
2. Grada Kilomba, *Table of Goods*, 2017. Installation view at MAMT, Lisbon, 2017
Photo by Bruno Lopes, Courtesy of the Artist
3. Bruno Pacheco, *Drift*, 2024. Oil on canvas, 180 x 170 cm. Photo Bruno Lopes, Courtesy of Pedro Cera



2

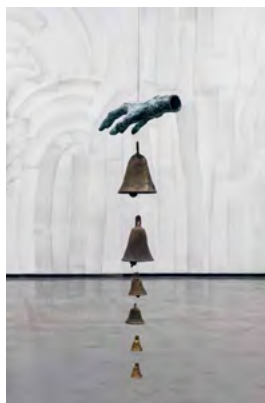
4. Grada Kilomba, *Labyrinth*, 2024. large-scale textile installation, cotton fabric, dimensions variable. Photo by Stefan Altenburger Photography Zürich. Courtesy of the Artist.
5. André Rômbo, *Movement*, 2015. Bronze and bells. 75 x 30 x 10 cm. Photo: Pedro Tropa. Courtesy of Galeria Vera Cortês, Lisbon
6. Teresa Solar Aboud, *Life on the surface*, 2023. Exhibition view RuaSthalia Lisbon, Lisbon. Photo: Bruno Lopes.



4



3



5



6

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Meeting Point

BRUNO PACHECO

Sérgio Fazenda Rodrigues

Diluting the image and proposing another gaze

Bruno Pacheco is an artist who develops his work around questions inherent in the practice of painting, exploring an action that extends to other media, such as video and sculpture. Carrying out a constant exercise of construction and deconstruction of the image, his works pursue the intrinsic dynamics of making and probe into the observation, nature, and functioning of art practice.

Using photographs he executes but also images he collects from mass media, Bruno Pacheco brings a manipulation of formal codes and alterations of an iconographic nature into play. Grounding his work on the modelling of light, colour, and temperature but also on the figures' lack of definition and on the shifting of our gaze, the artist induces a deliberately ambiguous reading. Operating in a figurative register which, at the same time, enables the reading of an autonomous composition where colours, spots, and movements articulate, his painting looks into not only the context informing its origin but also its functioning process. Thus, acting on the destabilisation of the image's permanence, existence, and mediatisation, this is a procedure that acts on the shifting of references and on how the observer apprehends them. Enquiring into the reasoning behind the practice of painting, one could say his works dilute and question the certainty of figuration, instigating another understanding on communication and meaning production. As such, painting is understood as something that transcends mere image production, focusing instead on examining what designates and makes them relevant.

Much beyond a simple exercise of style in which the figure gets faded and its value changes, Bruno Pacheco's works further a new pictorial construction that demands an engaged observer. In a dynamic between what is drawn closer and what gets hindered from taking part, topics such as nature and the conduction of attention, or the significance of what is expressed and how it is seen, regulate a fine balance where framing plays a decisive role.

Working with the figures' position, the field of action, and the means of apprehension, the way of framing conveys a degree of freedom that is recognised in the situations, landscape views, and objects adopted by the artist. Shying away from a specific composition, a theatricalised will, and a thematic disposition, all these cases (situations, views, objects) take on a typically fugacious nature. As such, his painting aspires not to distinguish

or elect, let alone metaphorise, nor does it effect nostalgia or grieve a classical perspective. In fact, ironically and intelligently, the seeming detachment of his works ironises grandiloquence and refuses to dictate directions. As such, his work laments not the past, nor does it aspire to a future counterpoint. That which distinguishes it is contained in the possibility of occupying a hiatus, where a critical consciousness is reflected that does not advocate the principle of an evident truth.

Take for example *Meeting Point* (2015). In this case, as in many other works of his, we are in the presence of something that reveals itself but prevents us from taking direct part; something that suggests to us the existence of a development but omits the verification of an event. Aloof from the action unfolding, one who gazes bears witness to a conjecture one cannot comprehend entirely. We could say we become fastened upon the painting because we expect what it brings us, but we do not intervene in the moment of the action because everything proceeds as though our presence were not noticed.

In many of his works, the figures inhabiting the canvases (sometimes with their backs turned, sometimes facing the observer) are immersed in a world of their own, indifferent to our existence. As such, even when they appear to react to a hypothetical camera, what those characters engender or carry out is beyond our presence. Thus, if on the one hand the painting asks us to stare at a promise of an action, on the other the way it influences our gaze excludes us from the event and transports us to the melancholy condition of a non-belonging.

The objects captured by the artist possess a banal nature, too; they are captured as separate elements and take on a state of potential abandonment, reinforcing a tendency already instigated by the painting. Curiously enough, such a tendency occurs too via a contemplative observer whose attention wanders between the new, emerging reality (the transformation the work enacts) and the old, diluting context (what is left from the figuration).

The fluctuating sight the painting produces, as such, is something that aspires not to recognise, decipher, and classify, rovingly carrying us instead through others paths that are intuited and distinguished as the image transforms. In this regard, notions such as sequence and fragmentation, engendered by the possibility of an interrupted story, draw us near to a cinematographic am-



Bruno Pacheco Meeting Point, 2015. Corrente do artista e Galeria Pedro Cera/Courtesy the artist and Pedro Cera Gallery

bience whose framing no longer responds to a photographic composition or arrangement, but rather shapes the action's sectioning and suspension. As such, the work moves away from the instance of capture that originated the image, and approaches the cinematographic frame.

The basis is photography, but Bruno Pacheco does not focus on revealing, enunciating, highlighting, or magnifying what the former allows for. What stands out in his work is the suggestion of something that remains in a certain moment but, possessing a cinematic nature, points out an existence that precedes what is being seen. Something that freezes a moment in time, that interrupts an action and entices us to look from the outside to a possible development of which no confirmation is achieved.

In coupling the event's suspension with the promise of a hypothetical narrative, and in combining the images' informality with the observer's distancing, Pacheco intersects the photographic premise that is his starting point with the filmic bent the work suggests. Thus, promoting the de-contextualisation of the image and the desacralisation of the painting, he ironically claims an existence in a state of transition.

Still on the same *Meeting Point* (2015), we recognise in it the dynamic of a group of people moving from right to left, opposite to our usual direction of reading. To distinguish what we gaze at soon becomes of little relevance, for the figures' identity gradually converts into the outline of a moving agglomerate. The change in the gaze takes place in what we see and in how we see it. In the harmony between the condition of the observer and the nature of what is observed, the suspended instant resonates in the observer's gaze; and so, from the movement of our head to the blurred apprehension of the outlines, perception leads us to another understanding of reality.

The elements' dimensions approximate their real size, but the ambiguity established enables us to alter the corresponding scale of reference. Thus, when the figures that appear on the canvas are understood as such, they take on their due size; however, should the image entice us to find another reading, they alter their magnitude. In working the sequencing of perception, Bruno Pacheco ensures that identifying a thing will lead us to comprehend another. As such, the real-size presentation of objects is not grounded on a dramaturgy of the image, but rather on a strategy that seeks to cancel out the idea of representation.

Pursuing the transformation and life of images through the manipulation of their very characteristics, Bruno Pacheco focuses upon the making of painting, or upon the expression of its very nature. This is an approach that dilutes the certainty of a possible representation and deploys undefinition as a tool toward reconfiguration. Thus, mutation arises as the elements fade out, as a representational nature is neutralised, but also as a will to keep the eye moving emerges. The painting opposes a closed discourse, stimulates the observer toward the several events taking place within, and prevents the image from being consumed as an immediate thing. The combinations established point to no exclusive direction, and the hierarchical relations are in motion; as such, drawing is hardly present, colours are elusive, a will not to crystallise the shapes is sensed.

Balancing the various values in play, the painting becomes simultaneously dynamic and precise; avoiding the mere illustration of a process or ideology, it remains alive. The sequencing of these stimuli points especially to a sensorial experience or to an existence that seduces, draws away, attracts, and rewards the observer's curiosity. What the painting induces, then, which is expressed as it conducts the gaze and constantly reinvents the image, is beyond photographic composition—and beyond the narrative structure of cinema, too. In fact, Bruno Pacheco's painting emerges as a form of simultaneity where the reinvented superposition of events and readings engenders a non-linear time, which is negotiated by the observer. A complex time which is not limited to a photography-based instant, nor to the suggestion of a filmic sequence. A time which reinvents the experience of the gaze and keeps the painting alive.

Bruno Pacheco: *Vaivém*



— por Carlos Vidal

Estar ou participar (palavra neste caso muitíssimo ajustada!) numa exposição de Bruno Pacheco requer sempre uma duplicidade, pelo menos, de situações ou apreensões, ou melhor ainda, diversas tarefas para o espectador: o prosaísmo dos referentes ou cenas (tanto mais intenso quanto mais repetitivo, e de série para série há elementos comuns, corpos humanos, baleias — cetáceos que são mais “ordens” pictóricas do que animais —, rochas, caixas....), este prosaísmo, como nos “repetitivos” temas de Velázquez (quantos retratos reais pintou?), faz-nos pensar acima de tudo na pintura e suas ordens de gestos, fazer manual (a mão que por vezes aqui aparece, embora sem parecença, antes massa informe de cor) e em seus desdobramentos — conceito central — cromáticos e figurais.

E se falei em “duplicidade”, no início, foi porque uma exposição de Bruno Pacheco é, também ou acima de tudo, uma reflexão sobre a pintura numa história “sem progresso”.

Entretanto, antes de desenvolver o tema, pode dizer-se que se é de Clement Greenberg a ideia de que “não há progresso em arte” (e Bruno partilha esta ideia, a seu modo), o autor desta muito bem intitulada exposição — *Vaivém* — já não partilhará com o americano a necessidade de só existir pintura em via ou no campo da sua autorreflexividade.

Ora, em dois textos seminais Greenberg vai expor este imperioso “essencialismo”, que o apartará de discípulos ligados à historicização da arte da pintura, como Michael Fried (que dirá que cada época pictórica dará as respostas correspondentes às suas perguntas também epocais) e Rosalind Krause (que valorizará a vanguarda, em moldes diferentes dos do seu “mestre”); esses textos são *Avant-garde and kitsch* (1939), importante análise histórica de um tempo crítico (início da Guerra); aqui Greenberg vê a necessidade do artista se desviar da política social e ligar-se a boémia (prolongando quiçá Baudelaire), pois esta é uma fuga ao capitalismo mercantilista posterior ao colapso do

mecenato aristocrático — daí uma certa relação entre vanguarda e niilismo (o que Dada e futurismo bem encarnam). Ou seja, há uma certa forma de a arte se preservar da "decadência" (palavra que o Bruno também utiliza), isolando-se dos ideais e requerimentos tanto burgueses quanto revolucionários. Há ainda uma determinada demiurgia não-objectiva (e talvez seja tal princípio que leva o autor a não incluir aqui os seus retratos narrativos de "grupos") que assim Greenberg descreve, contra o mutante futuro e os seus discípulos previsivelmente "desobedientes": "O conteúdo deve tanto dissolver-se na forma que a obra de arte ou literária não pode reduzir-se, nem no todo nem em parte, em outra coisa que não ela mesma".

Tudo isto será repetido em *Modernist Painting* (1960, portanto mais de 20 anos de "firmeza" neste ponto), mas aqui sob o signo de Kant. Diz Greenberg que toda a arte deve ser autónoma e que Kant foi o primeiro moderno. De facto, na *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, a "autonomia" é a vontade autónoma de a si mesmo conceder as suas leis, sem as reger pela perfeição divina, por exemplo. Aqui, portanto e como é sabido, Greenberg responderá, ou "colaborará" com Kant dizendo que toda a arte deve encontrar o fio da sua especificidade: à literatura o que é da literatura, à pintura o que é da pintura. Mas o que é de uma e de outra? Quem o determina? O autor? E quando é o autor aquele que diz que a sua arte o ultrapassa? Ele, aí, tem de a deixar agir, à sua arte, ou seja, à sua disciplina artística. E se ela o ultrapassa, se ela tem "vontade própria", é porque age por sucessivos desdobramentos imprevisíveis, irónicos (como diria Bataille, o homo ludens está acima do homo sapiens), mas num jogo de cálculo infinito. Intercambiável.



Ora neste *Vaivém* Greenberg está totalmente arredado: Bruno Pacheco mostra a sua pintura, e algumas obras estão na base de trabalhos em progresso e outras datam de 2006/2007, em livros: dir-se-ia que Mallarmé substitui Greenberg, e a arquitectura (quase) substitui a pintura. Com efeito, à maneira de Mallarmé (e devemos encadear estas interpretações como o Bruno encadeia as suas formas), *un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Exactamente: o acaso não abole o acaso. E agora descreveremos detalhadamente a exposição, a sua presentificação e o modo como a pintura passa da vertical do "cubo branco" (e da tela na parede silenciosa) para a horizontal do livro, que nada diz mas comunica. E se comunica é porque a forma não é todo o conteúdo, mas uma sucessão de possibilidades.

Temos então duas filas ligadas e paralelas de mesas verdes, onduladamente: ligadas, mas uma sobe, outra desce em suaves declives. Tudo foi pensado e desenhado com suficiente antecipação; todas as mesas são ocupadas e os 35 livros (todos com os respectivos títulos) têm em média, ora mais ora menos cerca de 14 pinturas sobre papel; cada livro é lido pelo espectador. A vista geral da exposição revela contrastes entre pinturas e entre pinturas, livros, textos (títulos), e mesas verdes — a aparente neutralidade deste jogo (o "ludens") perturba-nos e obriga-nos a averiguar a situação, portanto, vistoriar livro a livro.

Os contrastes são estes, entre elementos aparentemente díspares (que uma visão atenta tudo liga), não são os contrastes que eu chamaria de impactantes das pinturas de "grupos" (os *exércitos de palhaços* ou os *Meeting Point* de 2011/2012). O "grupo" é referencialmente identificável com facilidade, digamos, homogênea as singularidades que muitas vezes se perdem, pois pictorialmente se desagregam. Mas o retrato de "grupo" não poderia estar aqui presente, de facto, pois o que está presente é o mesmo grupo, só que matericamente diferente: o grupo dos livros, a sua instalação (palavra a usar com algum cuidado). Ora, a instalação como nova forma pictórica é descartada pelo autor que, muito certamente, dirá que a pintura de hoje é muito semelhante à pintura renascentista, a Giorgione! Curioso, muito curioso, ou coincidência a sublinhar.

Bruno descarta a ruptura numa arte que vem de Cimabue, Giotto, Leonardo, Giorgione, Velázquez, Goya ou Manet (cujo trabalho mnemónico isto mesmo compreendeu mais do que os impressionistas).

Ora o Giorgione do Bruno é o Giorgione de Federico Zuccari tratadista, *L'idea de' pittori, scultori et architetti* (Parte 1 e Parte 2, 1607). E porquê Zuccari e Giorgione. Porque lucidamente Zuccari recusou a revolução na sua arte! Conta-se que um dia romano estava Caravaggio, símbolo da revolução na arte da pintura, na Igreja de S. Luís dos Franceses trabalhando nas telas dedicadas a S. Mateus (1600). Obras espantosamente inéditas, menos para Zuccari. O mestre é chamado para contemplar os "caravaggios" e responde: nada aqui vejo que já não vira em Giorgione. Não é importante saber se foi blague ou não, mas Zuccari sabia que a pintura (ou melhor, a sua proveniência: o desenho) ora era natural, ora artificial e poética, ora fantástica. E era tudo.

Tudo o que aqui o Bruno repõe. A variedade destas figurações constrói uma secreta "auto-retrospectiva". Tudo o que o autor fez, pensou e "como fez" desde 2011-2012, ou 2006, está aqui apresentado. No livro *Love for nature* uma pintura de uma pedra é sucedida por uma roda (o círculo) dançante de figuras; se a pedra agrega (singularidade) as pessoas estão em estágio de desagregação, e talvez a mediação possa ser mesmo um OVNI que aparece e desaparece, desafiando a relação figura-fundo, como acontece noutros livros com corpos nus sem densidade matérica.

Em *Cameo* este ou estes corpos, que vemos em vários livros (e a repetição e troca passa por aqui, como forma e narrativa subvertida), gera um fato de surf que pode ser seguido, ou gerar, cogumelos. Há nestas sequências, e isso é o que faz delas seres ou realidades inéditas, improvisação, rigor, ludicidade e, talvez acima de tudo, inevitabilidade. Assim, estes livros são desdobramentos ou variantes subjectivas, sendo que por vezes o "monotema" aparece, em *Folding Box* por exemplo: a mesma caixa gera formas indefinidamente, cada dobra é forma e estrutura e cada estrutura liga-se a uma sombra colorida. Monotemático, ou seja, de forma repetida centralizada, é também o livro *Cacto*, onde um cacto (de detalhes subtraídos, ou "não incluídos", diz o autor) se vê rodeado por um mundo de toques e gestos que geram a paisagem em torno, sempre diferente de pintura para pintura.

Os afectos da violeta são um exercício cromático assaz importante: esta cor expressa a noite, presta-se para tal como poucas outras cores, por isso um mocho é pintado mas, como as cores também são subjectivas e as várias camadas nem tudo "dizem", o mocho e a noite podem ser acompanhadas de umas laranjeiras e um bouquet de flores. *Revelation* relaciona OVNIS e dolmens, porque de uma coisa e de outra pouco sabemos.

Como da pintura, pois o "homo ludens" é assertivo na sua dimensão improdutivo. Sabemos que a pintura é um jogo aberto mas não imprevisível. Mas é um jogo. E isso basta.

Bruno Pacheco (<http://www.brunopacheco.info/>)

Galeria Quadrum (<http://www.egeac.pt/equipamento/galeria-quadrum/>)

Carlos Vidal, Artista, crítico e professor. Trabalha entre Lisboa e Madrid. Licenciado em Pintura pela FBAUL, onde lecciona Temas da Arte Contemporânea, Pintura, Estudos de Pintura. Doutoramento em Pintura com a tese *Invisibilidade da Pintura: História de uma Obsessão (de Caravaggio a Bruce Nauman)*, publicada em Portugal e Espanha (2 edições, Brumaria, Madrid). Representado em colecções particulares e institucionais (Museu de Arte Contemporânea-Serralves, Porto; MEIAC, Badajoz; CAV, Coimbra, etc). Publicou recentemente *Deus e Caravaggio: A Negação do Claro-Escuro e a Invenção dos Corpos Compactos* (1ª edição: 2011; 2ª edição: 2014; duas edições espanholas: 2016, 2017).



Bruno Pacheco. *Vaivém*. Vistas gerais da exposição na Galeria Quadrum. Curadoria Bruno Marchand. © Fotos: Bruno Lopes. Cortesia de Galeria Quadrum — Galerias Municipais de Lisboa.

ARTFORUM

NEWS

Photo: Sharjah Biennial 14.
September 27, 2018 at 11:05am

SHARJAH BIENNIAL 14 REVEALS FULL LIST OF PARTICIPATING ARTISTS

The Sharjah Art Foundation (SAF) has released the list of nearly ninety emerging and established artist participating in the fourteenth edition of Sharjah Biennial, which will take place from March 7 to June 10, 2019. Titled “Leaving the Echo Chamber,” the biennial will consist of three exhibitions curated by Zoe Butt, Omar Kholeif, and Claire Tancons that will explore the possibilities and the purpose of producing art when history is increasingly fictionalized, when borders and beliefs are under constant negotiation, and material culture is under threat from human destruction.

“Contemporary life is dominated by competing information and fluctuating histories—a reality that raises important questions about the trajectory of contemporary art, as well as the conditions in which it is made,” said Hoor Al Qasimi, director of Sharjah Art Foundation. “Butt, Kholeif, and Tancons bring incredibly different perspectives to these questions, and together represent the complexity of challenges faced by today’s artists and society as a whole.”

“Journey Beyond the Arrow,” curated by Butt will feature new commissions by Khadim Ali, Kawayan de Guia, Carlos Garaicoa, Meiro Koizumi, Jompet Kuswidananto, Neo Muyanga, Tuân Andrew Nguyễn, Phan Thảo Nguyên, Ho Tzu Nyen, Lisa Reihana, Ampannee Satoh, Thamotharampillai Shanaathanan, Kidlat Tahimik, and Qiu Zhijie, as well as works by Antariksa, Shiraz Bayjoo, Adriana Bustos, Rohini Devasher, GUDSKUL, Léuli Eshraghi, Anawana Haloba, Roslisham Ismail (Ise), Nalini Malani, Lee Mingwei, Ahmad Fuad Osman, Mark Salvatus, Xu Zhen, Lantian Xie, and 31st Century Museum of Contemporary Spirit.

“Making New Time,” curated by Kholeif, will showcase the art of Lawrence Abu Hamdan, Sophia Al-Maria, Cory Arcangel, Marwa Arsanios, Alessandro Balteo-Yazbeck, Candice Breitz, Ian Cheng, Shezad Dawood, Stan Douglas, Alfredo Jaar, Ann Veronica Janssens, Otobong Nkanga with Emeka Ogboh, Bruno Pacheco, Heather Phillipson, Jon Rafman, Pamela Rosenkranz, Hrair Sarkissian, Amie Siegel, Kemang Wa Lehulere, Munem Wasif and Akram Zaatari, as well as works by Semiha Berksoy, Huguet Caland, Lubaina Himid, Barbara Kasten, Astrid Klein, Marwan, Michael Rakowitz and Anwar Jalal Shemza.

“Look for Me All Around You,” curated by Tancons will highlight commissions by Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla, Caline Aoun, Leo Asemota, Aline Baiana, Hannah Black, Mohamed Bourouissa, Jace Clayton, Christopher Cozier, Annie Dorsen, Torkwase Dyson, Alaa Edris, Alia Farid, Peter Friedl, Meschac Gaba, Nikolaus Gansterer, Eisa Jocson, Isabel Lewis, Daniel Lic, Laura Lima, Ulrik López, Carlos Martiel, Suchitra Mattai, Mohau Modisakeng, New Orleans Airlift, Tracey Rose, Wael Shawky, Caecilia Tripp and Wu Tsang.

Bruno Pacheco: vermelho era o tom

Revista Contemporânea, 2016

Celina Brás

contemporânea

Bruno Pacheco: vermelho era o tom

"A pintura é sempre uma aspiração que depois se confronta com as limitações do fazer."



Bruno Pacheco, "Mountain Flag", 2015. Vista de exposição "vermelho era o tom", Galeria Filomena Soares, Lisboa, 2016. 8. Fotografia: Teresa Ramos e Pedro Triopo. Cortesia do artista e Galeria Filomena Soares.

contemporânea



Bruno Pacheco, "Waiting Point", 2015. Exposição "vermelho era o tom", Galeria Filomena Soares, Lisboa, 2016. 9. Fotografia: Teresa Ramos e Pedro Triopo. Cortesia do artista e Galeria Filomena Soares.

Que qualidades assistem a uma obra de arte que a tornam incontornável? Uma obra que intriga e convoca os nossos sentidos, intensificando-os. De que matéria é constituído o seu poder? O que traduz a experiência do belo? Algumas obras de Bruno Pacheco possuem essas qualidades. Transcendem. Encontram-se como espectador dentro e fora da tela, convidam à contemplação, à fruição, ao entendimento da experiência total da pintura. Num confronto com os nossos próprios limites, inquietações e desejo de superação. Um breve instante de plenitude porque parte da nossa existência pertence ao domínio do que não se pode ver, nem dizer, apenas experienciar.

entrevista por Celina Brás

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com



Bruno Pacheco, "Mountain Flag", 2015. Exposição "vermelho era o tom", Galeria Filomena Soares, Lisboa, 2016. © Fotografia: Teresa Ramos e Pedro Trigo. Cortesia do artista e Galeria Filomena Soares.

Como surge este título tão sugestivo: *Vermelho era o tom*?

O título surge a partir de três pinturas: *Mountain Flag* e *Red was the tone**, iniciadas em 2014 e finalizadas em 2015, que tinham como base lumínica o vermelho. A partir dessas pinturas, pensei em realizar um grupo de trabalhos que subordinasse essa noção cromática.

"ERA" é essencial para a compreensão da exposição.

De certa forma, é o mais importante, seguido do tom. O vermelho é a consequência ou o ponto de partida. A cor não é uma grande preocupação quando estou a pintar, é sobretudo a luz que me interessa, uma vez que será através da modulação que irei introduzir uma imagem na superfície pictórica. As cores vão-se revelando e dissolvendo ao longo do processo de pintar, através de uma mancha ou pincelada. Nada é definitivo até a pintura estar concluída. Há uma sensação de perda no título da exposição, do que já foi e não volta a ser, e o vermelho corporiza essa experiência.

Mountain Flag é a única pintura da exposição onde as pessoas são representadas viradas para a frente, em todas as outras estão de costas voltadas.

Esta pintura baseia-se numa pintura antiga. Retomo, por vezes, pinturas antigas; talvez por terem sido prematuras, nalguns casos por não terem conseguido captar plenamente a essência da imagem ou porque o processo (de pintar) não se adequava ao pretendido. Seria necessário fazer outro x número de pinturas, para poder desbloquear alguns constrangimentos ou preconceitos relativamente à forma de executar e pensar essas pinturas que achei menos conseguidas, mas que eram importantes de fazer.

No caso de *Mountain Flag*, foi iniciada em 2007, houve uma segunda versão, em 2012-2013, e regresssei a ela pela terceira vez em 2014-2015. O que me interessava realmente era focar a ideia de montanha. É um grupo de pessoas que, pela posição em que se encontra, permite a leitura de uma forma semi-triangular ou piramidal, que evoca uma montanha. Uma forma que é preenchida e reforçada pelas bandeiras da mesma cor – um vermelho por vezes terroso – que dá homogeneidade a esse triângulo. Podia ser um grupo escultórico mas, assim, seria outro tipo de pintura, mais magritiano, e não era essa a intenção. Pretendi que as figuras que compõe essa pseudo-pirâmide permanecessem nesse estado intermédio de construção (um esboço com corpo), não se definindo na totalidade.

Na outra sala encontra-se outra pintura, com o mesmo título, em formato paisagem. É um aglomerado indiscernível do bandeiras que evoca novamente essa forma triangular através da apresentação frontal das mesmas.

Relativamente às outras (representadas de costas voltadas) fazem parte de um conjunto de trabalhos intitulado *Meeting Point*. Existe uma pintura muito parecida com esta, na qual as pessoas se deslocam da esquerda para a direita. Aqui

Bruno Pacheco: vermelho era o tom

Revista Contemporânea, 2016

Celina Brás

achei interessante inverter o olhar, tendo em conta as características da pintura: um certo desvanecimento, a lentidão com que esta massa humana se move no campo, vai ao encontro da forma como olhamos para a pintura – da direita para a esquerda. Um dos objectivos era também explorar a autonomização do ponto de vista da representação, perceber até que ponto há individualidade nessa massa e como é que ela se funde na paisagem (fundo) e vice-versa. Permitindo ter a sensação de um movimento simultâneo de congregação e desagregação.

No caso da pintura *Torso*, o torso acaba por ser a parte menos visível mas é o que dá sentido ao quadro, evocando um lado mais escultórico. Enquanto que na peça *Same old pattern (red was the tone)* o *quilt* assume uma forma de cordilheira ou paisagem. O mesmo objecto assume uma nova forma como pintura e enquanto representação desse objecto.

A pintura é sempre uma aspiração que depois se confronta com as limitações do fazer.

É uma negociação constante.

Sim, até atingir um certo ponto de equilíbrio, ou seja, quando percebo que qualquer mudança ou alteração a fazer na pintura implica reiniciar o processo todo. Estabelece-se, então, um acordo de paz. Aquilo que não se conseguir obter nessa pintura, passa a ser o desafio da próxima. Consequentemente, o problema inicial da próxima pintura, ao longo da sua execução, vai-se transformar noutra problema, na sua finalização.

A indefinição, a indiscernibilidade, a falta de identidade são facilitadoras ou possibilitam a definição de uma aura ou a formulação de um objecto de culto?

O meu interesse na pintura reside sobretudo na sua construção e descoberta permanente, possibilitando várias leituras, nunca uma leitura totalizante que a encerre num olhar simplista e expectável. O que não significa que o seu ponto de partida seja a indefinição ou a indiscernibilidade. Pelo contrário, a intenção é ser claro e objectivo, tendo em conta as diferentes dimensões que a pintura pode propor.

Não me parece que a ideia de imagem de culto na pintura advenha de uma vontade *a priori*, por parte do artista, de criar uma inacessibilidade da mesma. Não é um efeito estilístico no sentido em que pode criar confusão. A inacessibilidade - a acontecer - será sempre consequência do desejo do artista de tentar ir mais além, para lá da sua zona de conforto, daí a consequência de imprevisibilidade na sua finalização.

* o artista refere-se a três pinturas mas só nomeia duas, porque duas delas têm o mesmo título.

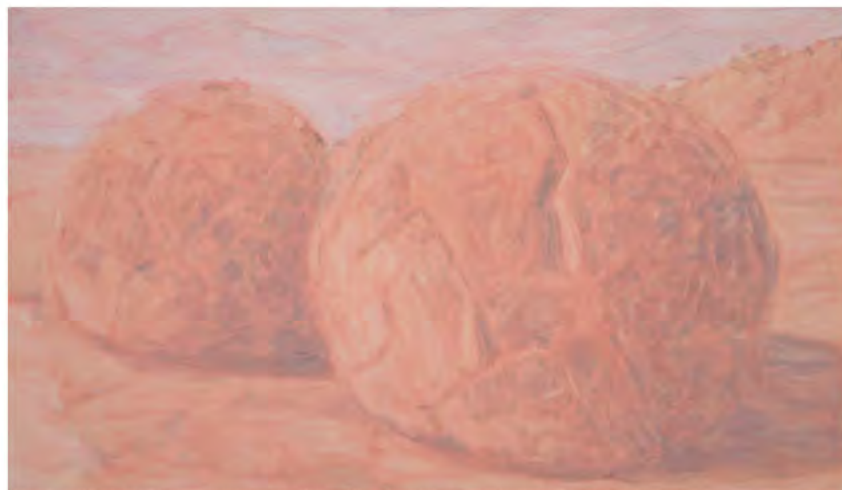


Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com



bruno pacheco, 'shoreline', 2012, exposição 'vermelho era o tom', galeria filomena Soares, Lisboa, 2012. É fotografia: Teresa Ramos e Pedro Cera. Cortesia do artista e galeria filomena Soares.

Será correcto afirmar que há uma componente forte de investigação na sua prática, assumindo-se a pintura como campo de pesquisa?

Não diria investigação. A investigação parte de um problema ou objectivo, por muito ténue que seja, ao qual se vai tentar dar uma resposta. Não me parece que na pintura haja esse sentido de investigação, não é uma resposta que se procura, é mais uma necessidade. Possivelmente é uma combinação entre escrever um diário e arrumar a casa.

Como se relaciona com o tempo? [Uma obra que demorou semanas a materializar pode ficar presente durante muito mais tempo, séculos em alguns casos].

Ou não, pode esgotar-se num primeiro olhar.



A exposição possui um lado contemplativo muito forte que nos faz parar, ficar em silêncio, como que um desejo de voltar ao essencial.

É uma porta aberta para a quarta dimensão?

Vejo as pinturas de uma forma muito terrena, aliás, foram expostas a uma altura baixa para que o espectador se possa sentir mais próximo delas e evitar o olhar de baixo para cima, tipo ascense.

Não me revejo nesse desconhecido que, por vezes, se associa à quarta dimensão. Na minha perspectiva, a pintura é uma coisa muito mundana, até bastante primária, por vezes, dada a sua simplicidade e pela forma como permite a contemplação. A contemplação tem de ser entendida dentro dos limites propostos pela pintura. Cabe ao espectador reconstruir a pintura no sentido inverso ao do pintor e tentar dar-lhe um sentido. A contemplação exige uma certa dedicação ou esforço. O belo é difícil.

Está inscrito também um desejo de totalidade, um compromisso absoluto com a obra. Incita o espectador a esse "pacto", até pela própria dimensão física da exposição.

Não me interessava formular uma ideia de gesto na montagem. Não se trata de uma instalação, mas sim da montagem de um conjunto de onze telas individuais, para o qual era necessário criar, por um lado, uma certa unidade para a experiência da exposição e, por outro, salvaguardar o carácter individual de cada pintura e evitar um ponto de vista demasiado específico ou discursivo sobre o todo.

A escala das pinturas vem da relação que estabelecem com o tipo de objectos representados. Há uma correlação de escalas que é importante, não no sentido de teatralizar essa experiência, mas de retirar o aspecto mais pictórico ou imediatista da representação. Essa neutralização da imagem vem do acto de pintar, pela falta de descrição em não haver contornos nem formas definidas. Permitindo, assim, ao espectador uma situação mais contemplativa e de absorção da imagem e da superfície pintada.

A obra deve valer por si? O que o artista acrescenta, através da palavra, não tem a importância da obra em si?

Tudo o que quero dizer deveria estar na tela de uma forma imanente. É óbvio que posso falar de uma forma geral sobre a prática de *atelier*, mas são pequenas contextualizações. As minhas ideias são de pouca importância. O que é importante é aquilo que faço, não aquilo que digo. O meu papel é privilegiar a experiência estética e esta não deve ser condicionada *a priori*. O olhar deve ser um acto individual.

A visão tem, sobre nós, um domínio maior do que os outros sentidos. Para perceber a pintura é preciso saber "Ver". O que é essencial para saber "Ver"?

Depende de cada indivíduo, graças a Deus que não há fórmulas para ver. O mais importante é haver verdadeiramente vontade, o resto vem por arrasto.

Ao entrar na exposição tive a sensação de entrar a meio da narrativa: *in media res*. Confrontei-me com uma narrativa fragmentada que precisava de ser reconstruída. Não se trata, propriamente, de uma história única, sequencial, porque cada uma das peças constrói uma narrativa própria.

Uma pintura é uma pintura, é um objecto singular. Há sempre pelo menos duas intenções que se sobrepõem no trabalho – a pintura como pintura e a forma como a pintura permite, ou não, a leitura de uma determinada imagem ou representação. A representação parte de uma intenção inicial que se torna acessível através da forma de pintar. Na apresentação de conjunto haverá sempre uma inevitável narrativa pelo facto das pinturas conviverem no mesmo espaço, o que não implica que haja a tentativa de a quebrar.

A nível individual, cada pintura tem a ambição de poder criar um mundo próprio singular que a autonomize e que todos os elementos pictóricos que a constituem como pintura sejam os suficientes para que ela possa ser experienciada de uma forma individual. Nesse sentido, o material (a tinta e tela ou o papel) é o agente que permite neutralizar os aspectos mais imediatos que uma imagem pode sugerir.

Neutralizar?

Sim. Retirar-lhe os aspectos mais óbvios, determinados detalhes que possam evocar um espaço ou uma situação demasiado concreta que condicione um olhar mais amplo sobre a pintura.

M. Duchamp disse que é o espectador que termina o quadro. Enquanto que A. Giacometti dizia que uma pintura nunca se acaba, abandona-se. O que determina a finalização de uma obra?

No meu caso é a Belén que decide. Já está, não faças mais nada. Já chega.

O filósofo José Gil diz que "a pintura não entra na vida, mas está já na vida, é uma coisa actuante, densa e real." Na minha perspectiva, o seu trabalho é paradigmático desta afirmação. Quer comentar?

Bruno Pacheco: vermelho era o tom

Revista Contemporânea, 2016

Celina Brás

Obrigado pelo elogio, fico muito lisonjeado. Não sei, a afirmação do José Gil parte de um ponto de vista ou de uma reflexão de quem viu, absorveu a pintura e escreveu sobre ela. É uma visão muito generosa. No meu caso, vem do fazer e, nesse sentido, é sobretudo uma aspiração. A realidade que posso criar é sobretudo individual e, nesse ponto, confunde-se com os constrangimentos e limitações do fazer.

A sua pintura pode ser entendida como uma metalinguagem – uma pintura que fala da própria pintura?

Gostaria que a pintura falasse da pintura, uma vez que é pintura. Porém, penso que a discussão que proporciona não se deve encerrar na pintura ou no seu sentido mais restrito. Seria bom que se expandisse a uma discussão mais aberta sobre a arte e a toda uma série de questões que daí advêm.

Qual a condição da pintura na contemporaneidade?

A mesma condição que a da arte em geral, anacrónica.

→ info

Bruno Pacheco

Galeria Filomena Soares



Bruno Pacheco, 'Vermelho era o tom' (2016). Vista da exposição "Vermelho era o tom", Galeria Filomena Soares, Lisboa, 2016. © Fotografia: Teresa Ramoa e Pedro Tropea. Cortesia do artista e Galeria Filomena Soares.

contemporânea



Bruno Pacheco. Vista da exposição "Vermelho era o tom", Galeria Filomena Soares, Lisboa, 2016. © Fotografia: Teresa Ramoa e Pedro Tropea. Cortesia do artista e Galeria Filomena Soares.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Bruno Pacheco: Pintura como contraponto

ARTES VISUAIS | 18.02.2011 às 13h56



Prémio de Artes Plásticas União Latina, em 2004, com mais de 40 exposições, mormente em Londres, onde estudou e vive, Bruno Pacheco, 36 anos, é um dos atuais artistas portugueses de referência e expõe, até 11 de Março, na galeria Chiado 8, em Lisboa. A exposição chama-se *Uma história de amor* e o JL visitou-a com o artista

CAROLINA FREITAS

"A Literatura é uma fonte de inspiração tal como ir à praia", diz Bruno Pacheco. É que para ele, não é possível hierarquizar aquilo que influencia o seu processo criativo, nem tampouco estabelecer relações diretas entre essas fontes e a sua pintura. Tudo lhe sugere "coisas", e essa experiência do mundo há de condicionar o seu trabalho de forma mais ou menos consciente. A arte surge, assim, não como "mimetização" da vida, mas antes como uma manifestação da qual a vida é uma necessária "condição".

Não obstante, a Literatura tem um papel especial na sua vida. É "um espaço para pensar, que nos questiona e leva a ver as coisas de uma forma mais lenta". "Um lugar de confronto, tal como a Pintura", acentua Bruno Pacheco, que agora expõe na galeria Chiado 8 - Arte Contemporânea, em Lisboa, e em outubro estará de volta com outra mostra, na Casa das Histórias Paula Rego, em Cascais. A atual exposição intitula-se *Uma história de amor*, título que remete para um fragmento do romance *O Homem Sem Qualidades*, de Robert Musil, transcrito no catálogo por Bruno Marchand, o comissário da exposição: "[...] 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".

Sem querer impor um sentido único à referência, o artista adianta uma das leituras possíveis: a correspondência metafórica entre o amor e a criação artística, enquanto fenómenos de continuidade/descontinuidade. No sentido em que ambos se caracterizam por "um processo contínuo,

Bruno Pacheco: Pintura como contraponto

Visão, February 18, 2011

Carolina Freitas

permanente e laborioso através do qual só é possível chegar a *momentos* de intensidade". "Numa tentativa de desenhar um círculo perfeito, há um objetivo, um ideal, mas que é interrompido pela incapacidade humana de o executar", concretiza. Daí que a pintura implique, antes de mais, uma relação de "aspiração", uma tentativa permanente de criar uma linguagem.

Porém, *Uma história de amor* não é mais do que um título, um "enquadramento" para as dez obras que apresenta na exposição, e que devem *falar* por si, não estando subordinadas a "um nome, uma palavra ou uma ideia". Nem ao seu autor. Pois à medida que a visita guiada avança, percebemos que Bruno Pacheco não nos vai 'explicar' o significado das obras, mas apenas levantar hipóteses e chamar-nos a atenção para alguns aspetos.

Na primeira sala, somos confrontados com *The Possible Ball* (2009), um objeto esférico com cerca de 180 centímetros de diâmetro, revestido por retalhos de tela virados do avesso, e duas pinturas, representando um casal de nudistas numa paisagem ao ar livre, *Nudists.com* (2009), e um par de naves espaciais estacionado num quintal, *Revelation/Shelter* (2010). *The Possible Ball* dá continuidade a uma das vertentes do seu trabalho, que consiste na construção de peças tridimensionais a partir de materiais recuperados do estúdio, como godés e baldes de tinta. Um processo de questionamento que está intimamente ligado à "prática de atelier", explica. Trata-se de reutilizar objetos "de apoio", que não executam diretamente a pintura, dando-lhes uma nova função, a de peça artística. Com efeito, aquela bola pode permitir várias alusões, desde uma "bola de trapos", pelas diferentes texturas de tela e manchas de tinta, um "globo", onde através dos vestígios podemos procurar determinadas formas, ou até uma "ideia de representação de um círculo perfeito", constituindo-se como uma esfera imperfeita e, portanto, *a bola possível*. Já diante das pinturas, o artista lança apenas a pergunta: "Qual a relação entre os nudistas, as naves e a bola?".

A pintura é, de resto, a base do seu trabalho. Licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, com bacharelato e mestrado em Belas-Artes pelo Goldsmith College, em Londres, onde atualmente reside, Bruno Pacheco encontrou naquele *meio* a sua "forma de entendimento do mundo". E, embora desenvolva uma obra com suportes diversos, desde o vídeo aos já referidos objetos tridimensionais, a pintura é aquele que mais lhe interessa explorar.

Pintura: um processo

A prática pictórica de Bruno Pacheco tem-se caracterizado pelo recurso a fotografias como ponto de partida, e as obras em exposição comprovam-no. Mas não lhe interessa uma representação fidedigna, servindo a fotografia apenas como "um modelo". "Por exemplo, quero pintar uma baleia, e interessa-me que esta seja passível de ser vista como tal, e não como um *cartoon*, então, recorro à fotografia", explica. A partir daí, as imagens passam por um processo de alteração das suas características formais (enquadramento, luz, cor, etc.), perdendo de vista o seu referente fotográfico. Afinal, o que está em causa é a problematização da pintura, nomeadamente, a forma como o artista traz outros elementos que não estão na origem da imagem, ou realça aspetos que a própria não evidencia.

Na segunda sala, encontramos um conjunto de trabalhos exemplar desse jogo de afastamento em relação à fotografia, em prol da capacidade da pintura de *editar* o seu campo visual. São sete dispositivos que se assemelham aos expositores que podemos encontrar, por exemplo, em lojas de *posters*, *R.O.Y.G.B.I.V.* (2010/2011), e uma serigrafia, que apresenta um arranjo de letras aparentemente arbitrário, *ROYGBIV* (2010/2011). Os expositores com pinturas, fixados na parede, remetem-nos, desde logo, para a ideia de um livro. E é esse o objetivo final da obra: "A paginação e a capa [a serigrafia] já estão feitas, só falta uma instituição que o produza", revela Bruno Pacheco.

No entanto, o potencial narrativo dessas pinturas não é "direto", nem "contínuo". Assim como é preciso procurar o sentido daquela 'sopa de letras' (sim, está lá uma frase), o espetador é levado a refletir sobre a lógica "inerente" ao conjunto de papéis. Em todo o caso, como escreve Bruno Marchand no catálogo da exposição, "composta por intervalos, por espaços negativos, mais do que por momentos conclusivos, esta será sempre uma narrativa elíptica (...)"'. Pois para Bruno Pacheco a pintura, como toda a arte, é o que *não* se diz, o que está por detrás daquilo que se vê.

Já na última sala, deparamo-nos com cinco pinturas que representam caixas de papel, *Folding Box* (2010). Interessou-lhe "explorar a forma como a caixa se desdobra, e não como se fecha, ou seja, a impermanência da própria caixa, que sendo duas, pode ser só uma". Um exercício onde o artista ensaia a variação desse objeto, e que parece distinguir-se das outras salas, quer pela sobriedade formal quer por um certo esvaziamento emocional.

Há, no entanto, um mesmo fôlego que atravessa a exposição, do início ao fim. Um constante movimento de atenção, uma permanente procura de sentidos de que a pintura é, simultaneamente, ponto de partida e de chegada. A ideia de "processo" revela-se, assim, fundamental no trabalho de Bruno Pacheco, no qual a construção de imagens acontece lentamente, é pensada e repensada, feita e refeita. É esse lado "anacrónico" da pintura que lhe importa, face ao atual mundo das imagens - congestionado, pouco pertinente, difuso, de produção imediata. Não como crítica, antes como um "contraponto".

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com