

*Método e matéria*

Abraham González Pacheco chegou ao Rio de Janeiro no meio de uma frente fria. Ele me conta que a primeira coisa que fez foi caminhar à noite até a praia, onde foi recebido por um vento gélido que soprou em seu rosto. Assim começou seu trabalho de campo. Em consonância com seu interesse em combater metáforas batidas, clichês e noções românticas sobre o lugar — enquanto palco onde a história material e os vetores sociopolíticos convergem —, o primeiro estereótipo que González Pacheco viu ser desmantelado no Brasil foi o clima.

Utilizo a expressão “trabalho de campo” num sentido específico: o de uma pessoa que se depara com a história e a vida social através de uma interação situada com matéria arquivística, geológica ou arqueológica, e as reprocessa num objeto, num texto ou numa ideia. O que se leva ao campo é crucial e, no caso de González Pacheco, tal equipamento conceitual inclui uma crítica do progresso em sua relação com a constituição da identidade mexicana, um apetite por sucata metálica proveniente de ferros-velhos e uma estrutura especulativa que ele gosta de chamar de “arqueologia do futuro”. Como eu a compreendo, essa arqueologia consiste em reproduzir um objeto, um artefato que, por meio de sua aparência já desgastada e da qualidade enigmática das imagens que cobrem sua superfície, nos coloca diante de um tipo estranho de ruína: o que uma comunidade futura poderia fazer com isso? Essas formas têm uma tendência a mudar de significado de acordo com a situação em que se encontram. Como esse objeto pode ser interpretado quando seu contexto muda? Em outras palavras, a “arqueologia do futuro” é a ficcionalização do passado que se dá através do presente e é direcionada a um futuro especulativo. As ferramentas utilizadas pelo artista para realizar essa investigação complexa são bastante simples: alguma superfície lisa, pigmentos, grafite, grades de metal recuperadas e concreto.

O processo de González Pacheco foi alcançado por meio de um “desaprendizado” da pintura, articulado a sua formação em gravura. Ele começa reunindo pigmentos em uma superfície plana, onde são criadas formas e figuras (às quais voltaremos mais adiante). Depois que isso está decidido, ele dispõe tampas de garrafa ao redor da composição, as quais servem para manter a estrutura metálica à distância, criando um espaço vazio e fino. Por fim, ele despeja concreto no espaço vago entre a imagem e a grade. Durante a solidificação, o concreto absorve cor e forma. Esses objetos fraturados na parede não são, afinal, pintados; sua forma é adquirida através da troca física de propriedades minerais que podem levar — e geralmente levam — a configurações que o artista não pretendia. A superfície de concreto se torna, então, uma membrana que opera com materiais heterogêneos, e não uma superfície passiva que recebe inscrições ou camadas de cor. Nesse procedimento específico, pode-se dizer que a matéria organiza-se a si mesma, e

González Pacheco pode ser considerado um dos agentes na construção de um objeto coletivo, e não o único indivíduo que controla todos os resultados possíveis. Seus trabalhos são construídos por meio da volatilidade, tirando partido do ruído visual, das fraturas, das imperfeições e dos acidentes: eles tomam forma através de um caminho sinuoso, e não de um progresso linear.

Na prática do artista, há uma crítica ao progressivismo tal como ele foi entendido e implementado nas Américas Central e do Sul. O concreto, no Brasil, para citar um exemplo, foi a substância prometeica que permitiu o desenvolvimento vertiginoso da infraestrutura pública, frequentemente em detrimento dos métodos de construção e usos da terra tradicionais. Em suma, as especificidades do lugar eram ignoradas em favor da implementação generalizada da tecnologia industrial a serviço do progresso. Nos anos 1930, os muralistas mexicanos, de forma semelhante, vislumbraram uma história voltada para o futuro, desenvolvendo uma arte pública e monumental que era anti-aristocrática, modernista e de alcance épico, oferecendo uma nova leitura do México pré-colombiano, que poderia se fundir com preocupações revolucionárias pós-industriais. Com o tempo, essa linguagem de emancipação coletiva se institucionalizou, tornando-se um sistema hegemônico e sancionado pelo estado que produzia ficções a serviço das narrativas oficiais de identidade nacional. Abraham González Pacheco subverte essa lógica através de sua própria abordagem, na qual os trabalhos são deliberadamente apagados; as imagens são distorcidas e as fissuras se proliferam, minando a monumentalidade e a perenidade tradicionalmente associadas a essa linhagem. Tanto as ideologias progressivistas do início do século XXI quanto as aspirações de Rivera, Orozco e Siqueiros se tornaram relíquias — o que significa que podem ser reinterpretadas, mal compreendidas ou destruídas — de um tempo remoto. Mas, à medida que o tempo passa, novas ficções se fazem necessárias, e novos futuros precisam ser inventados, mesmo que permaneçam uma possibilidade remota. Oscilando entre o arquivo e a escavação, González Pacheco materializa tanto a substância das ruínas quanto a substância ficcional da história.

Fizemos o desvio acima para oferecer uma melhor compreensão dos materiais e procedimentos do artista, bem como do alcance histórico-crítico desse projeto. No Rio, o artista vagou por ferros-velhos e lojas de sucata, vasculhando destroços descartados em busca de formas e estruturas a serem usadas em novos trabalhos: cercas, grelhas, gaiolas de pássaro e grades metálicas variadas, algumas das quais ele nunca havia visto no México. Conhecer um lugar e sua história através de restos materiais encontrados em campo é o procedimento arqueológico em sua forma mais límpida. González Pacheco não está exatamente preocupado com as vidas passadas desses fragmentos, mas sim com seus usos potenciais e com as conexões que eles podem traçar no futuro. O fato de que esses trabalhos podem quebrar, deteriorar-se e transformar-se com o tempo constitui uma de suas características inerentes, e não uma falha. Um inesperado caráter site-specific surge em seu

encontro com o concreto brasileiro, que, segundo o artista, é mais durável e menos propenso a rachaduras do que aquele com o qual ele costuma trabalhar no México. Não se trata de uma versão da “história de antiquário”, uma coleção e conservação de curiosidades arbitrárias e descontextualizadas, mas sim da recomposição crítica de matéria dormente em um objeto reconfigurado que se origina em seu contexto ao mesmo passo que lança nova luz sobre ele.

*Ventilador de Espinas* (2025) marca a primeira vez que González Pacheco usou uma grade de ventilador como suporte de um de seus trabalhos. O título faz alusão ao aproveitamento das energias eólicas. Uma forma circular e emblemática pende da parede como um diagrama planetário e suas órbitas. Ao centro, uma configuração semelhante a uma planta cheia de espinhos que se projetam para fora. Acima desse motivo, uma tampa de garrafa permanece incrustada no concreto, como uma concha que se mantém embrenhada em sedimentos por séculos, ou como um dente de ouro em um túmulo exumado — uma lembrança de formas passadas e de processos contínuos. Trabalhos como *Máscara* (2025) e *Ídolo Frio* (2025) carregam grande semelhança com hieróglifos e esculturas arcaicas, mas suas figuras e textura parecem estar borradas, derretendo ou se movendo diante de nossos olhos, como se nos desafiassem a situá-las em alguma época remota. *Enyerbado* (2025) encena o próprio esforço de compor uma ficção histórica: encontros com fragmentos (metais descartados) se tornam eles mesmos materiais, e o artista evoca suas próprias visões subjetivas a partir de seus ambientes originais. Para González Pacheco, isso significa imprimir uma camada de figuras turbulentas, pedaços de partes do corpo, gestos e texturas sobre um solo movediço.

Pedro Köberle

Ensaio escrito por ocasião de *Machintla, La Sombra Eléctrica de Las Cosas*, primeira exposição individual de Abraham González Pacheco no Brasil.

Outubro/Novembro 2025