

MIGUEL BRANCO - The World's Murmur

PORTICO, December, 2025

Isabel Lucas



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

MIGUEL BRANCO - The World's Murmur
PORTICO, December, 2025
Isabel Lucas



Pedro Cera

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

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

MIGUEL BRANCO - The World's Murmur

PORTICO, December, 2025

Isabel Lucas

MIGUEL BRANCO

Encontramo-lo no seu atelier-casa no sopé da serra de Sintra. Entre muitas das suas obras através das quais se conta o seu percurso pessoal e artístico, Miguel Branco vive num equilíbrio delicado entre o visível e o que apenas se vislumbra ou intui, o que é lúdico e o profundamente profissional. É o hibridismo inerente a uma das vozes mais singulares da arte contemporânea portuguesa. Nascido em Castelo Branco, em 1963, formou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, e desde os anos 1980 constrói uma obra marcada pela constante revisitação da história da arte e pela exploração da imagem como território de inquietação e mistério.

Conhecido sobretudo pelas suas pinturas de pequena escala, mas também por esculturas, vídeos e instalações, Miguel Branco desafia as convenções do olhar, convocando figuras do passado, de Velázquez a Goya, de Rembrandt a Zurbarán, para um diálogo murmurado com o presente. Nas suas telas, a sombra adquire espessura e o espectador é confrontado com aquilo que permanece indizível. Em tudo, Branco mantém uma trajetória profundamente autoral e a sua obra tem sido descrita como uma arqueologia da imagem, onde o gesto pictórico é também uma forma de pensamento.

Nesta entrevista, Miguel Branco fala-nos sobre o seu processo criativo, as suas influências, e a persistente relação entre a pintura, o tempo e o olhar.

We meet him at his house-studio at the foot of the Sintra Mountains. Amongst his many works, which recount his personal and artistic path, Miguel Branco maintains a delicate balance between the visible and the barely glimpsed or intuited, the playful and the deeply professional.

It's the hybridism inherent in one of the most unique voices in contemporary Portuguese art. Born in Castelo Branco in 1963, he graduated in painting from the Faculty of Fine Arts (University of Lisbon). Since then (the 1980s), he has been creating an oeuvre characterised by a constant revisitation of art history and the exploration of image as a territory of unease and mystery.

Primarily known for his small-scale paintings, as well as for his sculptures, videos and installations, Branco defies conventional approaches, summoning figures from the past, from Velázquez to Goya, from Rembrandt to Zurbarán, for a murmured dialogue with the present. On his canvases, shadows acquire thickness and the spectator is confronted with that which remains unspeakable. The artist maintains a deeply authorial trajectory in everything he does and his work has been described as an archaeology of images, where the pictorial gesture is also a way of thinking.

In this interview, Miguel Branco talks to us about his creative process, his influences, and the constant link between painting, time and perspective.

ISABEL LUCAS ENTREVISTA INTERVIEW

PEDRO FERREIRA FOTOGRAFIA PHOTOGRAPHY

Há duas expressões muito associadas àquilo que faz: sombra e silêncio. Como se relaciona com elas aplicadas ao seu trabalho?

Fazem-me muito sentido. As coisas que me interessam sempre são coisas que de alguma maneira me escapam, ou seja, que eu não consigo entender totalmente. Para mim é o lado mágico da arte, críptico. Há um livro do Roberto Calasso, "Os 49 Degraus", em que fala de Adorno e de como ele se refere ao carácter críptico e enigmático; tudo é dado e na verdade existe sempre alguma coisa que nos transcende na obra de Arte, quando a peça, a escultura a instalação, seja o que for, nos escapa, em que não a conseguimos esgotar através do discurso, da nomeação, não se esgota na ideia, é mais qualquer coisa e por isso continuamos a falar dela. Nesse aspeto, acho que existe algo que sempre me atraiu: o voltar.

There are two expressions closely associated with what you do: shadow and silence. How do you relate to both in your work??

They make a lot of sense to me. The things that interest me are always those that somehow escape me, in other words, that I cannot totally understand. For me, it's the magical, cryptical side of art. There's a book by Roberto Calasso, The Forty-Nine Steps, which talks about adornment and how it refers to the cryptic and enigmatic nature of art; everything is given and, in fact, there is always something that transcends us in a work of art, when the piece, the sculpture, the installation, whatever it may be, escapes us, when we cannot exhaust it through discourse, through naming, it is not exhausted in the idea, it is something else and that is why we continue to talk about it. In that respect, I think there is something that has always attracted me: returning.

MIGUEL BRANCO - The World's Murmur
PORTICO, December, 2025
Isabel Lucas



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

MIGUEL BRANCO

No seu caso, voltar enquanto espectador ou enquanto criador?

Enquanto espectador. Ver e voltar. Aí faço uma distinção entre a arte que realmente me interessa e a que não me interessa. Não me interessa a arte que não me faz voltar, aquela em que sinto que se já vi, já percebi. Ela pode ser percebida por via das formas, pode ser percebida conceptualmente, por via das ideias que transmite, etc., mas não nos dá mais do que isso. Aachamos que já compreendemos e que já nos deu tudo o que tinha a dar. Depois há certas coisas que revisitamos, vemos uma vez e vemos uma segunda vez e dão-nos sempre mais, não se esgotam. Os trabalhos que me interessam, tanto das outras pessoas como os meus, têm que ter essa qualidade. Pegando nas suas palavras, a dimensão de silêncio talvez tenha a ver com isso. Ou seja, quando existe algo que ficou suspenso, uma espécie de paragem no tempo, há um silêncio. Por preencher ou não. Por exemplo, acho que a série das bibliotecas tem isso.

Conte como surgiu essa série?

Surgiu um bocadinho do nada, de um conjunto de imagens de hotéis. Parti de uma fotografia a preto e branco de um interior de hotel que depois digitalizei. A seguir, fui a imagens de estantes e distorci-as para se aplicarem àquilo que eu queria construir e nasceu um cenário. Inicialmente pensei em usar figuras de chimpanzés e de gorilas, mas percebi que não funcionava, porque eram demasiado humanos ou demasiado humanizáveis, ou seja, tinham uma dimensão psicológica muito forte.

Víamos uma biblioteca com primatas muito próximos de nós e atribuíamos aquelas figuras características psicológicas. Não funcionava, até mesmo em termos de escalas, porque as figuras eram maiores e de repente o cenário encolhia. Quando escolhi os babuínos percebi que era a escolha certa. São macacos, mas que se aproximam de cães, funcionam como matilha e são carnívoros. Era a ideia da invasão do espaço sagrado do Ocidente, o espaço da palavra, por seres que não têm a palavra. É quase uma metáfora de barbárie. Só depois de fazer é que percebi isso. Há este lado da procura, de ver como funciona, que é fundamental.

In your case, would you return as a spectator or as creator?

As a spectator. See and return. There I make the distinction between the art that really interests me and that which doesn't. The art that doesn't make me return doesn't interest me, that art which I feel I've seen, and I get it. It can be perceived via forms. It can be perceived conceptually, through the ideas it conveys, etc., but it gives us nothing more than that. We think we already understand it and that it has given us everything it had to give. Then there are certain things that we revisit, that we see once and we see a second time, and they always give us more. They're inexhaustible. The works that interest me, both those of other people and my own, must have this quality. To use your words, the dimension of silence may have something to do with it. Like, when something is suspended, like a pause in time, there's silence. To be filled or not. For example, I think the library series has this.

How did this series occur?

A bit out of nowhere, from images of hotels. I started with a black and white photograph of the inside of a hotel, which I then digitised. Then, I used photos of bookshelves and distorted them to fit what I wanted to build, and a scenario was created. Initially I thought of using figures of chimpanzees and gorillas, but I realised that it didn't work, because they were too human or too capable of being humanized; in other words, their psychological dimension was quite strong.

We saw a library with primates very similar to us and we attributed psychological characteristics to those figures. It didn't work, even in terms of scale, because the figures were larger and suddenly the scenario shrank. When I chose baboons, I realised it was the right choice. They're monkeys, but similar to dogs. They function in packs and eat meat. It was the idea of the invasion of the sacred space of the West, the place of the word, by beings that don't have the word. It's almost a metaphor for barbarism. It was only after having done it that I realised this. There is this side of searching, of seeing how it works, which is fundamental.

MIGUEL BRANCO - The World's Murmur
PORTICO, December, 2025
Isabel Lucas



S/TÍTULO (BANQUEIRO), 2015

Pedro Cera

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

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

MIGUEL BRANCO - The World's Murmur
PORTICO, December, 2025
Isabel Lucas



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

MIGUEL BRANCO

Nesse princípio de tudo, imaginemos que há uma tela. Olha para essa tela branca e projeta nela imediatamente uma imagem?

Eu uso muito imagens e faço colagens. Agora estou a trabalhar sobre uma imagem de uma pintura flamenga do século XVI, anterior à Natureza Morta como tema, ainda com figuras, que representa uma banca de alimentos. Neste trabalho retirei as figuras humanas e em vez delas surgem pequenos macacos no meio de peças de carne, o que provoca um efeito estranho e perturbador, pela descontextualização dos elementos.

A imagem foi construída digitalmente. Depois junto recortes de colagens de outras figuras e só a seguir é que faço a pintura, ou o desenho neste caso. Acho que esta está fracassada [aponta para outra tela], mas é um exemplo de como as coisas podem acontecer.

Quando falávamos de silêncio e de sombra, referiu o efeito de suspensão. Essa suspensão é espacial, mas também é temporal.

Sim, é uma suspensão no tempo.

Uma resistência à velocidade atual do tempo da sua parte?

Sim, claramente. Existe logo à partida uma relação muito forte com imagens fixas e uma relação muito menor com a imagem em movimento. Mas gosto de cinema, vejo muito cinema, vejo televisão. Hoje há uma velocidade no nosso relacionamento com as imagens que é um dado adquirido. Estarmos parados a fazer um desenho que demora meses é ter uma relação com o tempo de natureza completamente diferente; é até um bocado anacrónico, mas esse anacronismo tem um ganho.

Que ganho é esse?

O de ser uma interrupção no fluxo contínuo das imagens. Um artista como o Bill Viola, nos seus vídeos, tem essa dimensão. As imagens estão em movimento, mas há uma suspensão do tempo. Nesse sentido, acho que a escultura, o desenho e a pintura têm outras especificidades. O ecrã não transmite o mesmo que uma pintura, que ainda por cima é um objeto, e eu privilegio muito esse lado do objeto, as minhas pinturas são feitas em madeira e destacam-se da parede. Há um jogo com a imagem, mas não é só a imagem, há quase um elemento escultórico.

At the beginning of everything, let us imagine that there is a screen. Do you look at this white screen and immediately project an image onto it?

I use a great deal of images and do collages. I'm currently working on an image from a 16th-century Flemish painting, predating still life as a theme, still with figures, representing a food stand. I took out the human figures, replacing them with small monkeys among the different pieces of meat, creating a strange and disturbing effect due to the decontextualization of the different elements. The image was created digitally.

Then add collage cut-outs of other figures and only then do I paint or draw in this case. I think this one is a failure [points to another canvas], but it's an example of how things can happen.

When we talked about silence and shadow, you mentioned the effect of suspension. That suspension is spatial but also temporal.

Yes, it's a suspension in time.

A resistance to the current speed of time on your part?

Yes, obviously. At the outset, there's a very strong bond with still images, while a much weaker connection with moving images. That said, I like cinema, I watch a lot of films and television. Today, there's a speediness regarding our relationship with images, which is an actual fact. Standing still, doing a drawing that takes months has a completely different relationship with time; it's even a bit anachronistic, but that anachronism has a benefit.

What benefit is that?

That of being an interruption in the continuous flow of images. An artist like Bill Viola has this dimension in his videos. The images are moving, but time is suspended. As such, I think that sculpture, drawing and painting have other specific features. Screens do not convey the same thing as a painting, which is also an object. I really appreciate this aspect of the object; my paintings are done on wood and stand out when hung on the wall. There's a play with the image, but it is not just the image, there is almost a sculptural element.

MIGUEL BRANCO

No século XXI, quando se pinta ou quando se esculpe, há também uma ressignificação do ato de pintar. O que significa pintar hoje?

É uma boa pergunta. Quem disse que a pintura estava morta...

Exagerou?

Não, num certo sentido é verdade. Está morta relativamente àquilo que ela era, à sua hegemonia. Era uma prática que tinha determinadas funções que deixou de ter. A fotografia substituiu a representação. A partir do momento em que surgiu a fotografia, a pintura virou-se para outras coisas. Passou a ocupar-se muito mais da superfície, dos dados materiais, da presença que ela tem, da sua própria especificidade. Depois, claro que as imagens em movimento e os novos meios de comunicação trouxeram outras coisas que são incontornáveis e que definem a era em que vivemos.

Por exemplo, eu funciono de uma maneira muito serial, faço muitas variações, e nesse aspeto um trabalho que aparentemente é clássico (como uma pintura a óleo ou um desenho a carvão) ou que vem de uma determinada tradição, é contaminado por essa velocidade e por essa realidade em que já não há um "original". Mas também não podemos dizer que estamos perante cópias. São mutações, são diferentes paragens num percurso. São imagens, desenhos que têm a mesma fonte, são fragmentos. Aprecio esse jogo em torno do fragmento.

Estou a pensar no meu trabalho e nas diferenças que ele foi apresentando. A primeira série de animais, muito mais lúdica, na série das galinhas, a pintura é muito operática, é um palco no próprio sistema de representação. Temos um chão, um fundo, uma figura, luz e sombra. Foi a conjunção destes elementos que me interessou muito e na qual trabalhei de forma sistemática durante cinco anos, entre 1990 e 1995-96. Ao princípio, as figuras tinham mais textura, a própria pintura tinha mais textura. Com o tempo vão ficando mais económicas, mais planas. O tema das galinhas e o dos macacos estão em polos opostos. A galinha é o zero da psicologia, é o contentor vazio. Por isso é que estas pinturas são cheias de ironia. De repente, uma galinha que se apresenta numa passerelle, catwalk, apresenta-se como se estivesse em pose. Mas todo o sistema tem a ver com a tradição da pintura, mais até do século XVIII. Na altura eu via bastante pintura francesa no século XVIII, via Chardin e via Watteau, dois pintores de que gosto muito, embora eu ache o Goya a referência mais forte no meu trabalho, que impregna tudo o que faço: a pintura, a escultura, o desenho.

In the 21st century, is there a new meaning to the act of painting? What does painting mean today?

That's a good question. Whoever said that painting was dead...

Did they overdo it?

No, in a way it's true. It's dead compared to what it used to be, to its hegemony. It had certain functions it no longer has. Photography replaced representation. When photography appeared, painting became more focussed on other things much more on the surface, material data, its presence, its own specific nature. Then, naturally, moving images and new media introduced other things, which are unavoidable and define our era.

For example, I work in a very serial way, I make lots of variations, and in this respect a work that is apparently classical (such as an oil painting or a charcoal drawing) or that comes from a certain tradition, is contaminated by this speed and by this reality in which there is no longer an "original." Nor can we say that we're dealing with copies. They're mutations, they're different stops on a journey. They're images, drawings from the same source, fragments. I appreciate this play around the fragment.

I'm thinking about my work and the differences it has shown. In the first series of animals, much more playful, in the chicken series, the painting is very operatic, it's a stage within the representation system itself. We've got a floor, a background, a figure, light, and shadow. It was this combination of elements that really interested me. I worked systematically for five years, between 1990 and 1995-96. Initially, the figures had more texture, the painting itself had more texture. Over time, they become more economical, flatter. The chicken and monkey themes are polar opposites. The chicken is the zero of psychology, it's the empty container. That's why these paintings are full of irony. Suddenly, a chicken appears on a catwalk, posing as if it were on a runway. However, the whole system has to do with the tradition of painting, even more so from the 18th century. At the time, I saw a lot of 18th-century French painting, I saw Chardin and Watteau, two painters I really like, although I think Goya is the strongest influence in my work, permeates everything I do: painting, sculpture, drawing.

MIGUEL BRANCO - The World's Murmur
PORTICO, December, 2025
Isabel Lucas



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

MIGUEL BRANCO

O que é que há no Goya?

Uma força desmedida, quase brutal.

E manteve-se essa influência.

Quando eu tinha 7 anos a minha pintura favorita era o "Saturno a devorar o filho", um dos quadros mais tenebrosos, mas aquilo fascinava-me imenso, e hoje acho graça a isso. Mas tudo, a cor, o lado negro das coisas, como elas se organizam e a força que aquilo tem; o jogo da sombra com a luz. Existe um fascínio por tudo isso, mas existe em simultâneo quase o oposto. Acho que o meu trabalho é muito assim, um pouco como andar no arame, por entre coisas muito diferentes do ponto de vista simbólico e até na própria natureza dos temas. O tema da morte, as *vanitas*, os satíricos, como os esqueletos da dança macabra. Essas coisas vêm da tradição europeia, sobretudo do norte da Europa. Um dos meus quadros favoritos é "O Triunfo da Morte", do Bruegel, e também adoro o Bosch. Depois existe o outro lado, que é a pintura da corte do século XVIII francês, o Watteau, o Chardin. Também gosto muito dos frescos de Pompeia. Portanto, coisas que têm muito mais a ver com a leveza e com a subtilidade da cor. Ou por vezes com uma beleza "clássica", como a escultura do veado. Acho que os trabalhos têm todos muito disso. São uma coisa, mas também podem ser o contrário e essa ambiguidade interessa-me muito.

Havia pessoas que me diziam: "O teu trabalho está cheio de ironia, olho para as coisas e dá-me vontade de rir". Outras que diziam o contrário, "aquilo é um bocado tenebroso". Eu jogo com isso, obviamente. Mas o humor está sempre lá, é uma força vital.

Sendo difícil criar, é ainda mais difícil criar sem tomar partido, sem tornar a ideologia evidente?

Uma coisa é a questão política, outra é a ideológica. Num certo sentido, podíamos dizer que a arte é sempre política. Ela tem a ver com a polis, com a cidade, com a maneira como nós vivemos o mundo. Por vezes é política de forma discreta, menos panfletária. Mas a ideológica é quase sempre panfletária. Uma arte vincadamente ideológica é uma arte que apresenta as coisas de uma maneira clara e diz "isto é isto e é assim e as minhas ideias são estas", e quer impor isso. É uma tomada de posição radical, clara e com um certo peso, com um certo dramatismo, tem um altifalante. Ou seja, liga-se o volume, há escalas grandes, ideias grandes, o mundo deve ser assim, blá, blá, blá. E depois existem outras formas de estar que são aquelas que me interessam, onde em vez da gritaria há o murmúrio. Quando falamos de silêncio, sim, é silêncio, mas não é bem silêncio, é mais um murmúrio. Às vezes pode ser o barulho do ar-condicionado, ou seja, uma coisa completamente abstrata, mas existe a procura de um determinado som que vibre e que se mantenha.

What is it about Goya?

An excessive, almost brutal force.

And that influence remained.

When I was 7 years old, my favourite painting was Saturn devouring one of his children, one of the most terrifying paintings, but which really fascinated me. Nowadays I find it funny. However, everything about it, the colour, the dark side of things, how they are organized and the power they have; the interplay of shadow and light. There's a fascination with all of that, but at the same time there is almost the opposite. I think my work is very much like that, a bit like walking on a tightrope, between things that are very different from a symbolic point of view and even in the very nature of the themes.

The theme of death, vanitas, the satirical, like the skeletons of the dance of death. These things hail from the European tradition, especially northern Europe. One of my favourite paintings is Bruegel's The Triumph of Death, and I also love Bosch. Then there's the other side, which is 18th-century French court painting, Watteau, Chardin. I also admire the Pompeii frescoes. So, things that have much more to do with lightness and subtlety of colour. Or sometimes with a 'classical' beauty, like the deer sculpture. I think the work has a lot of that. They're one thing, but they can also be the opposite, and that ambiguity interests me a lot.

Some people told me: 'Your work is very ironic, I look at things and it makes me want to laugh.' Others would say the opposite, 'it's a bit scary.' I play with that, obviously. But humour is always there, it's a vital force.

If it's hard to create, it's even more difficult to create without taking sides, without making ideology evident?

One thing is the political, another is the ideological. We could say that art is always political. It has to do with polis, with the city, the way we live in the world. Sometimes it's political in a discreet, less propagandistic. That said, ideology is almost always propaganda-like. An ideological art is one that presents things in a clear way and says this is this and this is how it is and these are my ideas and want to impose that. It's a radical, clear stance with a certain weight, with a certain drama, it has a loudspeaker.

In other words, you use the volume, there are big scales, big ideas, the world must be like this, blah, blah, blah. And then there are other ways of being which I find more interesting, where instead of shouting there is murmuring. When we talk about silence, it's silence, but not really silence, it's more of a murmur. Sometimes, it could be the noise of the air conditioning. It can be something completely abstract, but there is a search for a certain sound that vibrates and remains.

MIGUEL BRANCO

Voltamos ao que mudou na pintura nos últimos anos.

Mudou muita coisa. Quando eu pintava no princípio dos anos 90, o mundo não era o que é agora. Pinte as galinhas. Tinha uma coisa operática, até alegre e festiva e super-irónica. E depois a passagem foi feita em pouco tempo, de 1990 até 92, em que vieram as *Vanitas*, os quadros com caveiras e os quadros com as primeiras figuras dos macacos, em que estes se tornaram cada vez mais pequenos, uma paisagem reticulada, depois uma figura no meio. Só que estavam pintados de uma determinada maneira, até porque o macaco já tem esse lado psicológico. Como é que eu ia fazer? Ter o mesmo dispositivo cénico, baseado no romantismo alemão, um fundo muito grande, uma figura pequena, já não operática como as galinhas, mas a funcionar de outra forma. Ou seja, nós tínhamos de nos aproximar mais e às vezes estávamos a centímetros do quadro para ver a cara da figura, porque ela estava pintada com tal pormenor que, quando estávamos muito próximos, de repente o fundo explodia, parecia que estávamos dentro de um quadro enorme. E depois tínhamos de nos afastar. Isso é uma coisa que sempre me interessou na pintura: a questão da escala. É fundamental.

Pode explicar?

Uma pintura é um dispositivo ótico que pode ter várias leituras. A redução da escala ao longo dos anos até ficarem cada vez mais pequenas foi algo radical. Quando exibo pinturas pequenas numa sala, elas podem estar todas alinhadas ou serem mostradas como uma constelação, quase como um arquipélago na parede. A sensação é quase sempre a mesma: parecem *pixels* de cor no espaço branco da galeria. Depois vamo-nos aproximando e vamos vendo o que lá está. Uma montanha, um drone militar, um *iceberg*. E quando nos aproximamos ainda mais do quadro, de repente aquilo tudo se desfaz. As coisas são dadas com uma certa leveza, uma certa elegância, mas têm uma profundidade ligada ao momento que estamos a viver: sistemas de vigilância, guerras, a crise climática.

Let's go back to what has changed in painting in recent years.

A lot. When I was painting in the early 1990s, the world wasn't what it is now. I painted chickens. There was something operatic about it, even cheerful and festive and super-ironic. And then the transition was really quick, from 1990 to 1992, came the *Vanitas*, the paintings with those skulls and the paintings with the first monkey figures. Those that became smaller and smaller, a rectangular landscape, then a figure in the middle. However, they were painted in a certain way, because monkeys already have that psychological side. How was I going to do it? Have the same scenic device, based on German Romanticism, a very large background, a small figure, no longer operatic like the chickens, but working in a different way. In other words, we had to get closer. Sometimes we were centimetres away from the painting to see the figure's face, because it was painted in such detail that when we were very close, the background suddenly exploded. It was like we were inside a huge painting. And then we had to step back. That's something that has always interested me in painting: the question of scale. It's key.

Can you explain?

A painting is an optical device that can be interpreted in a number of ways. Reducing the scale of the paintings over the years until they became gradually smaller was something radical. When I exhibit small paintings in a room, they can be lined up or displayed as a constellation, a bit like an archipelago on the wall. The feeling is almost always the same: they look like coloured pixels in the gallery's white space. Then we get closer and see what's there. A mountain, a military drone, an iceberg. And when we get even closer to the painting, suddenly it all falls apart. Things are presented with a certain lightness, a certain elegance but have a depth connected to the moment we are in: surveillance systems, wars, the climate crisis.

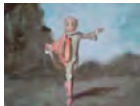
MIGUEL BRANCO - The World's Murmur

PORTICO, December, 2025

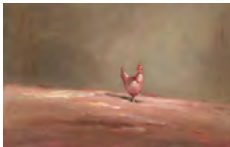
Isabel Lucas



8/TÍTULO (DRONE MILITAR), 2022



8/TÍTULO, 2000



8/TÍTULO, 1990



8/TÍTULO, 2025



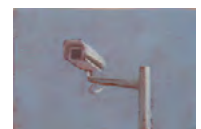
8/TÍTULO, 1992



8/TÍTULO (PASSAGEM COM SUBMARINO), 2024



8/TÍTULO (SUBMARINO NUCLEAR), 2018



8/TÍTULO, 2016

102

103

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

MIGUEL BRANCO

Quando agora olha para aquilo que foi o seu percurso de 40 anos, consegue perceber o que é que o move ou o que é que o tem movido?

Sim. O fascínio pelo poder das imagens. Pela justaposição de diferentes estratos históricos. Uma suspensão no tempo. A importância da escala. O tentar compreender o mundo em que vivemos. Quando reduzi drasticamente a escala das pinturas, elas tornavam-se mais “ideias de Pintura”. Isso abre o campo de possibilidades. Porque existe uma atitude crítica que põe entre parênteses a própria possibilidade de a pintura existir. Ou seja, nunca é um objeto decorativo. Nem é um objeto panfletário. É um gesto político, de certa maneira. Fazendo o quê? Uma redução, dando muito pouco ou utilizando muito poucas coisas e depois aquilo parece que explode, porque tem imensos sentidos, pode ser interpretado de imensas maneiras diferentes, são pequenos estilhaços do mundo.

A metamorfose é outra palavra muito aplicada e uma dimensão do seu trabalho.

Absolutamente. Tem muitos sentidos diferentes. Na escultura com os materiais, como o “fimo”, que é uma espécie de plasticina, o grau de metamorfose formal era total. Era a brincadeira sempre. Era uma figura, depois um animal, depois não sei o quê, coisas muito coloridas, uma brincadeira de miúdos. Aparentemente. E depois havia coisas que eram cópias. Há um cão que é uma cópia de uma escultura do Giacometti em versão Disney. O veado e o cavalo sem cabeça são peças que fiz em grande escala, em madeira e em bronze; são peças muito especiais e que fazem quase o oposto das escalas minúsculas que normalmente uso. A passagem dos materiais, como a massa “fimo”, por exemplo, para o bronze. Ou seja, pegar num material menor, brincar, que ninguém leva a sério, e transportá-lo para um material nobre. Isso apareceu como uma necessidade.

De repente, as escalas aumentaram e interessou-me a passagem para territórios que tinham muito mais a ver com a tradição. As próprias figuras, surgem figuras humanas, os monges, aparecem os budas que se vão relacionar com a tradição da escultura ancestral, tanto da arte europeia como da arte oriental. De repente, muitas dessas figuras são cruzamentos. A metamorfose tem a ver com ir buscar coisas a diferentes tempos e a diferentes culturas e criar um híbrido. O resultado é uma espécie de “máquina do tempo”, que é uma condensação, uma síntese de tempos diferentes que depois se projeta no futuro. Porque, por vezes, existem figuras que têm a ver com a tradição, mas que têm um lado de ficção científica.

Looking back now on your 40-year career, can you see what drives or has driven you?

Yes. The fascination regarding the power of images. The juxtaposition of different historical strata. A suspension in time. The importance of scale. Trying to understand the world in which we live. When I drastically reduced the scale of the paintings, they became more like “ideas of painting”. This opens up a host of possibilities, because there is a critical attitude that puts the very possibility of painting existing in brackets. In other words, it's never a decorative object. Nor is it an object of propaganda. It's a somewhat political gesture. Doing what? A reduction, giving very little or using very few things, and then it seems to explode, because it has so many meanings and can be interpreted in countless ways, like small shards of the world.

Metamorphosis is another word frequently used to describe your work, and one of its dimensions.

Absolutely. It has lots of different meanings. In sculpture using materials like Fimo, which is a kind of plasticine, the degree of formal metamorphosis was total. It was always playful. It was a figure, then an animal, then I don't know what, very colourful things, kid's play. Apparently. And then there were things that were copies. There's a dog that's a copy of a Giacometti sculpture in a Disney version. The deer and the headless horse are pieces I created in wood and bronze on a large scale; they're very special pieces; are almost the opposite of the tiny scales I normally use. The transition from materials like Fimo clay, for example, to bronze. In other words, taking a lesser material, playing with it, no one takes it seriously, and transferring it to a noble material. This came as a necessity.

Suddenly, the scales increased and I became interested in moving into areas more related to tradition. The figures themselves, human figures appear, monks, Buddhas appear, which are related to the tradition of ancestral sculpture, both in European and Asian art. Suddenly, many of these figures are crossovers. Metamorphosis has to do with taking things from different times and cultures and creating a hybrid. The result is a kind of 'time machine', which is a condensation, a synthesis of different times that is then projected into the future. Because sometimes there are figures that have to do with tradition, but which have a science fiction side to them.

MIGUEL BRANCO - The World's Murmur
PORTICO, December, 2025
Isabel Lucas

MIGUEL BRANCO



MIGUEL BRANCO - The World's Murmur
PORTICO, December, 2025
Isabel Lucas



O PENSADOR (NAKED LUNCH), 2019

Pedro Cera

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

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

MIGUEL BRANCO

Isso leva-nos a David Cronenberg, uma inspiração para si. O que há em Cronenberg que é tão instigante para um criador?

Uma relação com o corpo, uma relação com a prótese, com o digital, com a mutação, com a contaminação. Porque o corpo é contaminado e de repente transforma-se noutra coisa. O meu trabalho tem muito a ver com isso, com a criação de híbridos, de compostos, diferentes imagens, de diferentes culturas, de diferentes tempos, e trabalhar à volta disso. É uma parte completamente estrutural.

Antes da formação institucional, como foi feita a sua formação artística?

Eu era um miúdo que não parava de desenhar, e de olhar para os livros de arte que havia lá em casa. A minha mãe pintava, o meu pai sempre gostou de pintura, e as imagens sempre me rodearam. Com 7 anos tinha o meu quarto forrado com imagens de esculturas egípcias, mesopotâmicas e de animais. Mais tarde, foi fundamental a influência da escola de arte Ar.Co com a qual tive contacto desde muito cedo.

Este mural [um conjunto de imagens muito distintas, de muitas épocas e geografias, afixadas numa das paredes do estúdio] é uma fonte permanente?

Sim, há uma ligação muito forte com estas imagens. De as revisitar. São coisas em que uma pessoa não pensa. O "muro de imagens" vem da infância. São estruturantes. Este muro permanece em constante mutação desde que comecei a trabalhar a sério, em 1987.

Há outra palavra que aparece muito ligada à sua obra: melancolia.

Melancolia e ironia. A melancolia faz parte historicamente de um dos atributos associados à arte Ocidental, por via da reflexão que implica, de uma dimensão existencial, "interior". A ironia é o antídoto. Estar no mundo hoje em dia é difícil, exige um equilíbrio vital. Temos muitas vezes a tendência para nos isolarmos, para ficarmos fechados no nosso casulo. Acho que a COVID veio intensificar muito isso.

Conseguiu criar nessa altura?

Tive dificuldade, mas produzi bastante neste atelier. Tive momentos em que não consegui trabalhar e outros em que trabalhei muito. Os momentos de pausa são necessários. Às vezes, existe incapacidade, às vezes não se consegue fazer.

This brings us to David Cronenberg, who has been an inspiration to you. What is it about him that's so thought-provoking for a creator?

A relationship with the body, a relationship with prosthetics, with the digital, with mutation, with contamination. Because the body is contaminated and suddenly transforms into something else. My work has a lot to do with that, with the creation of hybrids, composites, different images, from different cultures, from different times, and working around that. It's completely structural.

Before your institutional training, what was your artistic training like?

As a kid, I never stopped drawing and looking at the stuff in the art books we had at home. My mother painted, my father always liked painting, and I was always surrounded by images. At seven, my room was lined with images of Egyptian and Mesopotamian sculptures and animals. Later, the Ar.Co art school, which I came into contact with at a very early age, was a fundamental influence.

Is this mural [a collection of very different images from many different periods and places, displayed on one of the studio walls] a permanent source of inspiration?

Yes, there's a very strong connection with these images. Revisiting them. They're things that you don't think about. The "wall of images" stem from childhood. They're structural. This wall has been constantly changing since I started working seriously in 1987.

There's another word closely linked to your work: melancholy.

Melancholy and irony. Melancholy is historically one of the characteristics associated with Western art, through the reflection it implies of an existential, 'inner' dimension. Irony is the antidote. Today, being in the world is hard, it requires a vital balance. We often hide ourselves away in our cocoon. I think COVID has made it much worse.

Were you able to create then?

It was tough, but I managed to produce a lot in this studio. There were times when I couldn't work and others when I worked a lot. You need breaks. Sometimes you're unable to do it, sometimes you just can't.

MIGUEL BRANCO - The World's Murmur
PORTICO, December, 2025
Isabel Lucas



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

MIGUEL BRANCO - The World's Murmur
PORTICO, December, 2025
Isabel Lucas



1

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

MIGUEL BRANCO

Como se chega a essa percepção, de que aquilo que está a fazer não é bom ou que não leva a nada?

Tem que se fazer, tem que se insistir. Agora estou numa fase em que estou a fazer coisas e não mostro a ninguém.

Porquê?

Porque não são boas. Tenho que fazer e faço, mas aquilo ainda não está lá, no sítio. Nem sequer posso mostrar. Fazer não costuma ser difícil para mim. Mas há pontuações, períodos de "espera". Quando em 96 deixei de pintar, foi uma necessidade. Tinha chegado a um beco sem saída e achei que me estava a repetir e não queria. O trabalho precisava de uma transformação. Isso coincidiu com a minha ida para Londres, com as primeiras esculturas em fimo, mas também com a redução dos formatos, ao decidir pintar em tábuas de madeira muito pequenas e que foi ao mesmo tempo uma explosão de liberdade; podia pintar o que eu quisesse. Era o contrário do que tinha acontecido até ali: o mesmo tema, uma figura, um animal pequeno num fundo grande. Repetição e diferença. Variações sobre um tema. Como as Variações Goldberg, do Bach. É uma coisa que eu adoro, artistas que fazem várias versões dos mesmos quadros. Acho sempre isso muito interessante, utilizando a mesma forma com pequenas variações.

Como é o Miguel enquanto espectador de arte?

Sou atento. Mas há períodos em que não vejo tantas exposições quanto gostaria. Há alturas em que necessito estar isolado e mais tempo focado no atelier. Das coisas que vi recentemente de que mais gostei foi uma exposição do Jorge Queiroz, um artista formado no Ar.Co, mais novo do que eu, e que eu adoro. Tem um sentido da cor extraordinário, um cruzamento de influências e de coisas que vêm de mundos diferentes, do surrealismo, da pop... Ao mesmo tempo, tem uma liberdade fantástica. Há explosões de cor e de textura e às vezes só um gesto tímido e obsessivo. Do ponto de vista vital e existencial, tem imensas camadas diferentes. Eu acho que o meu trabalho também tem isso. É um trabalho feito com muitas camadas diferentes. Depois há autores que não têm nada a ver com o meu trabalho e de que gosto imenso. Mas não tenho propriamente uma lista.

Vê-se no papel de observador em relação ao mundo?

Temos de observar o mundo, observar o que as outras pessoas fazem e sermos observadores das nossas próprias coisas, ou seja, termos distância e conseguirmo-nos distanciar das coisas que fazemos. E viver intensamente o momento presente.

How do you know what you're doing Isn't good or not going anywhere?

You have to do it; you have to persevere. Right now, I'm at a stage where I'm doing things and not showing them to anyone.

Why?

Because they're not very good. I have to do it and so I do it, but it's still not quite there, in the right place. I can't even show it. For me, it's not normally difficult. But there are pauses, periods of 'waiting'. When I stopped painting in 1996, it was out of necessity. I had reached a dead end and felt I was repeating myself, which I didn't want to do.

The work needed a transformation. This coincided with moving to London, with my first Fimo sculptures, but also with smaller formats, when I decided to paint on very small wooden boards. It was also the same time an explosion of freedom; I could paint whatever I wanted. It was the opposite of what had happened until then: the same theme, a figure, a small animal on a large background. Repetition and difference. Variations on a theme. Like Bach's Goldberg Variations. It's something I love, artists who make several versions of the same paintings. I always find it very interesting, using the same form with small variations.

What are you like as an art viewer?

I'm attentive. But sometimes I don't see as many exhibitions as I would like. There are times when I need to be on my own and spend more time focussed on the studio. I saw recently an exhibition by Jorge Queiroz, an artist trained at Ar.Co, who's younger than me, and whom I adore. He's got a remarkable sense of colour, a mix of influences and things that come from different worlds, from surrealism, from pop... At the same time, he has a fantastic freedom. There are explosions of colour and texture and sometimes just a shy and obsessive gesture. From a vital and existential perspective, it has many different layers. I think my work has that too. It's work done with many different layers. Then there are authors who have nothing to do with my work and whom I like very much. But I don't really have a list.

Do you see yourself as an observer of the world?

We have to observe the world, observe what other people do and be observers of our own things, that is, achieve distance and be able to distance ourselves from the things we do. And live intensely in the here and now.

Terra – ou os quarenta e nove degraus: Miguel Branco na Fundação Carmona e Costa

Umbigo, June 9, 2023

Laurinda Marques

Umbigo°



Miguel Branco, Terra – ou os quarenta e nove degraus, 2023. © Fundação Carmona e Costa, Lisboa. Cortesia Fundação Carmona e Costa

ARTE & CULTURA

Terra – ou os quarenta e nove degraus: Miguel Branco na Fundação Carmona e Costa

▲ Laurinda Marques

Está patente na Fundação Carmona e Costa a mais recente exposição individual de Miguel Branco *Terra- ou os quarenta e nove degraus*, uma retrospectiva do trabalho do artista ao longo de três décadas, que reúne mais de cem obras. A exposição contou com a curadoria de Bernardo Pinto de Almeida e é dedicada à vida de João Esteves de Oliveira, galerista e colecionador, que influenciou substancialmente o percurso do artista.

O primeiro núcleo da exposição é dedicado à série *Terra*, iniciada por Miguel Branco em 2013. Nesta primeira sala com paredes de cor violeta, as obras foram dispostas em constelação, sem grandes espaços vazios. O que vemos são desenhos de bibliotecas, habitadas por macacos e símios, feitos a carvão e grafite e de dimensões variadas. São bibliotecas nobres, com mobílias ricas, com estantes recheadas de livros que chegam ao teto. São salões abundantes e imponentes que conseguiam fazer parte de qualquer palácio. Podíamos pensar na palavra Revolução quando vissemos cenas deste género, mas não é isso que Miguel Branco retrata. Não se trata de uma invasão rebelde de macacos a tomarem conta de um espaço humano, trata-se de uma integração serena. Os animais não evidenciam estar a invadir um espaço que não é deles, pelo contrário, aparentam estar perfeitamente integrados no ambiente. Em grupos, ora olham para nós, ora observam o espaço ao seu redor, mas nunca com estranheza. As composições repetem-se de obra para obra, com desenhos que apresentam a mesma cena, mas com diferentes escalas.

Pedro Cera

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

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Terra – ou os quarenta e nove degraus: Miguel Branco na Fundação Carmona e Costa

Umbigo, June 9, 2023

Laurinda Marques

Caminhando pelas obras, começam a surgir alimentos nas composições, acabando por se tornarem elementos dominantes. Neste grupo de desenhos onde surgem elementos vegetais, Miguel Branco teve como inspiração a pintura flamenca do século XVI, com Joachim Beuckelaer e Pieter Aertsen, precursores do género “natureza morta”. As cenas desenhadas são de grande abundância de alimentos, os animais aparecem rodeados de cestos de vegetais e frutas, por vezes com escalas desproporcionais.

Elementos geométricos vão surgindo à medida que o trajeto pelas obras continua. Retângulos e círculos negros começam a aparecer, cobrindo várias secções de cada desenho. A repetição das cenas também sucede. Uma vez, os retângulos negros cobrem partes do desenho e outras desaparecem, deixando ver o que anteriormente escondiam. No centro desta primeira sala, é exposta à altura dos nossos olhos, uma pequena escultura de dois esqueletos humanos feitos em bronze, denominada de *Singing Sculpture* [da série *Naked Lunch*] (2019) e que faz referência à performance com o mesmo nome da dupla de artistas Gilbert & George^[1]. O artista vai recorrer a esta série de esculturas para pontuar vários momentos da exposição.

Antes de sairmos para a sala seguinte, o olhar vai ao encontro de uma pequeníssima pintura em óleo sobre madeira, iluminada por uma luz focal. Nesta obra datada de 1997, a mais antiga de toda a exposição, o que vemos é uma sala vazia. As bibliotecas com animais, as esculturas de esqueletos a cantar, juntamente com esta última sala vazia, acionam um sentimento sombrio e sinistro que se reverbera até ao fim da exposição.

Na sala seguinte, o ar flutua entre as obras, que agora abandonam a disposição anterior. Aqui, os animais continuam a ser as personagens principais, mas agora num ambiente natural, onde o desenho fica mais leve e os negros menos carregados, numa antítese ao que aconteceu na sala anterior. Este espaço é pontuado pela icónica escultura *O Pensador*, numa interpretação de Miguel Branco para a série *Naked Lunch*. Na parede de fundo nascem pequenas pinturas da série *Submarinos Nucleares* (2017), dispostas horizontalmente por todo o corredor que leva até à última sala da exposição. Nesta série, vamos assistindo a várias perspetivas do que parece ser o mesmo submarino, levemente à superfície da água, numa paisagem em tons lilás, subtilmente nostálgicos, mas atuais. Do nosso ponto de vista, caminhamos pelas pequenas paisagens como se fôssemos um drone que sobrevoa à volta deste submarino, assumindo como espetadores o papel de vigilante.

A terceira sala é conquistada pela série *Atlas* (2022-2023), formada por quarenta desenhos de borboletas. Num azul trágico e vivo, os desenhos são dispostos linearmente formando um mural que ocupa quase na totalidade a dimensão da parede. As borboletas são todas diferentes e algumas apresentam pequenas figuras humanas que se confundem com os padrões do seu corpo. Do seu processo de construção, fazem parte imagens compostas e impressas digitalmente, com referências que vão desde imagens da guerra na Europa a imagens religiosas^[2]. Ao incorporar estas imagens, Miguel Branco estabelece uma ponte entre questões históricas, espirituais e contemporâneas, associando-as às borboletas como símbolos de transformação, transcendência e efemeridade.

A exposição encerra com uma sala que acentua o mundo *vanitas* de Miguel Branco. Com todas as paredes pintadas de rosa rococó, as pequenas pinturas mostram crânios humanos, icebergs, câmaras de vigilância, drones ou crateras. O ambiente é de catástrofe, uma verdadeira *vanitas* do mundo contemporâneo, um reflexo de uma estranheza inquietante como espelho da atualidade.

Ao longo da exposição notamos como Miguel Branco parece rejeitar a figura humana nos seus desenhos ou pinturas, retratando sobretudo animais ou objetos, mas quando se trata do seu trabalho em escultura, o artista faz exatamente o oposto, representando o esqueleto do corpo humano. Naquilo que é mais físico, tridimensional e tangível, o artista confronta-nos com a mortalidade e fragilidade da vida humana. Esta dicotomia pode sugerir uma reflexão sobre a relação entre a natureza, a identidade humana e a efemeridade da existência, convidando-nos a contemplar a nossa própria condição e conexão com o mundo.

A exposição está patente até 17 de junho na [Fundação Carmona e Costa](#).

[1] *Singing Sculptures* de Gilbert & George foi apresentada pela primeira vez numa galeria em 1970. Com os rostos pintados de tinta bronze, a dupla dançou em cima de uma mesa ao som da música “Underneath the Arches”, popular no Reino Unido antes da Segunda Guerra Mundial. Registo da performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CsuHpi2gcGY>

[2] Informação retirada da folha de sala da exposição *Terra—ou os quarenta e nove degraus*.



Aspeto das esculturas de Miguel Branco na sua primeira exposição na Galeria Pedro Cera

BRUNO LOPEZ

Figuras de silêncio

Uma viagem pela história da escultura capaz de inquietar o presente

TEXTO CELSO MARTINS

Ao longo do seu trajeto, que já remonta aos anos 80 e compreende a prática da pintura, do desenho e da escultura, Miguel Branco (n. 1963) revela um aspeto constante na sua arte. Esse elemento é a presença da figura, uma possibilidade tantas vezes recalcada no decorrer do século XX e que ele usa de uma forma muito peculiar.

A figura na obra de Miguel Branco não é tanto a tradução plástica de um qualquer ímpeto naturalista mas sim a materialização do lugar do humano, por vezes da máscara; noutros casos, da anedota ou da simples erupção da história da representação.

Em "Luz", Branco apresenta um conjunto de 17 esculturas realizadas em grés negro, colocadas em plintos, como se estivessem num qualquer museu de arqueologia ou de arte antiga. Tudo nelas ressoa em nós memórias de diferentes períodos da história da arte, mas nenhuma é identificável como

sendo um múltiplo desta ou daquela escultura específica.

Reconhecemos gestos, máscaras, posições das mãos ou do tronco, a relação do corpo com as vestes, ao mesmo tempo que, como observadores, continuamos a responder intuitivamente aos seus conteúdos de autoridade, sabedoria ou gravidade. Cada escultura traz em si um subtítulo que a qualifica trans-historicamente (anão, mendigo, penitente, a morte, o escriba, o banqueiro...) e na sua morfologia, elas carregam marcas da escultura pré-colombiana, do Antigo Egito ou da tradição greco-latina, mas é também no seu (des)contexto presente que devemos procurar o seu magnetismo essencial. Desapossadas do carácter celebratório e abrigadas num halo intimista pela iluminação, confrontam-nos no seu despojamento como se procurassem nesse desenraizamento parte do seu sentido universal, e por aí encetam uma viagem até nós.

A luz, a que o título alude, é aqui

uma assombração que vem do passado e que é determinante na forma como cada uma destas novas esculturas é apresentada. Essa é uma luz que eleva e que reafirma a aura para poder lidar com as figuras fantasmáticas da história da escultura, ao mesmo tempo que as arranca a esse momento onde eram legíveis para se poderem relacionar de modo mais desamparado com o presente.

É dessa maneira que elas nos interpelam duplamente: cada uma de per si como figuras crepusculares, mas convincentemente arquetípicas, o que é acentuado pelos seus títulos, que viajam no tempo como as personagens de uma tragédia grega o fazem em direção a nós, mas também como uma assembleia indivisível na qual toma lugar, na sua variedade, quase toda a humanidade possível. E na verdade é a luz (e, portanto, também a sombra) que sela e une essa estranha comunidade numa existência comum. Por isso podemos ver esta instalação (e é assim que a vemos, como uma instalação com escultura) como uma imagem da história na qual a luz e as suas modelações invocam o tempo, o esquecimento que varre todos os significados e iconografia até só ficarem estas presenças e elas comecem a falar do alto do seu silêncio eloquente. ●



★★★★★

LUZ

Miguel Branco
Galeria Pedro Cera, Lisboa,
até 23 de maio

ípsilon

ARTES

As estranhas metamorfoses de Miguel Branco

A caminho de Áustria, Miguel Branco deixa-nos uma exposição na Sala de Veado e *Sombra*, na Fundação Carmona e Costa. Dois momentos que assinalam a afirmação plástica e conceptual de um artista que não desiste de se confrontar com a actual condição das imagens.

JOSÉ MARMELEIRA · 12 de Junho de 2015, 0:04

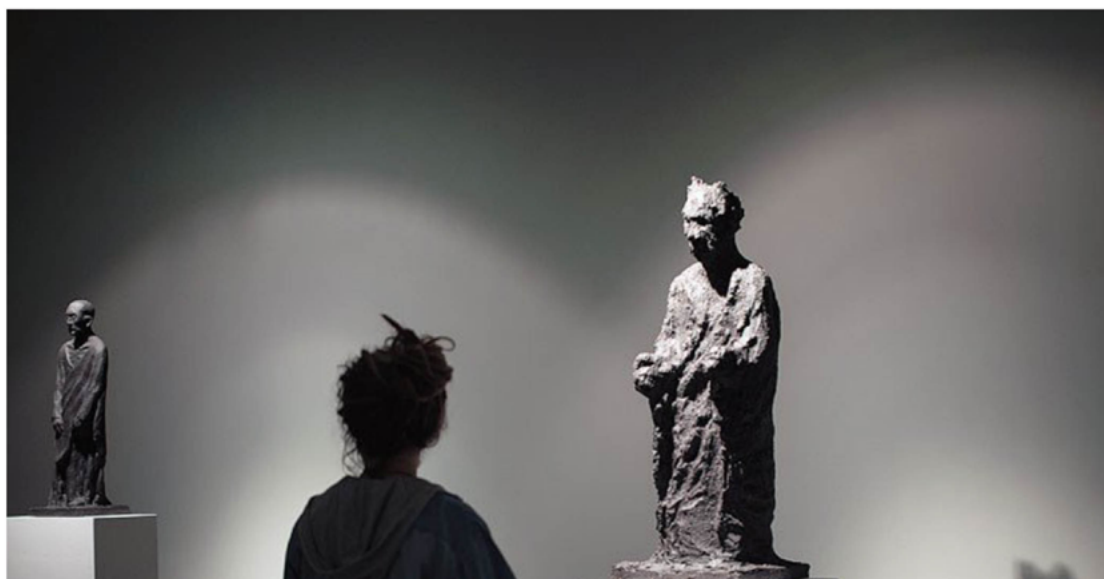


Quem entrar na Sala do Veado, em Lisboa, até 28 de Junho, encontrará no centro do espaço obscurecido, os contornos de um animal.

Os olhos habituar-se-ão, então, ao negrume para que a silhueta se imponha, com a sua superfície, a sua escala, até à revelação: a escultura de um veado sobre um plinto rectangular. Uma imagem e uma escultura, portanto. Podia descrever-se assim a exposição que Miguel Branco (1963, Castelo Branco) apresenta no Museu Nacional de História Natural. Resulta de um trabalho iniciado em 2005 e, em simultâneo, alude a conceitos e práticas de um percurso de 20 anos que se exprime, agora, numa constelação de momentos. Encerrada agora a sua exposição individual *Luz* na Galeria Pedro Cera, os espectadores podem ver *Sombra*, na Fundação Carmona e Costa (até ao fim do ano), contemplar a escultura que este texto introduz e, se viajarem até à Áustria, poderão visitar *The Silence of Animals* no palácio Schloss Ambras, na cidade de Innsbruck.

Desenham-se assim vários caminhos para a obra de Miguel Branco que, por vezes, se tocam e se cruzam, sem que a autonomia dos seus sentidos seja posta em causa. Neste universo plástico e conceptual coexistem a história de uma sala e a escultura de um animal, a mão do artista e a reprodução técnica das imagens, a intangibilidade da sombra e a presença da matéria.

Regresse-se ao majestoso veado. A sua superfície, que sugere a um primeiro olhar a resistência do barro ou da pedra, é, afinal, feita de madeira. “A peça resulta da ampliação mecânica de um modelo que fiz em menor dimensão”, revela Miguel Branco. “Ao ser terminada, a superfície foi lixada com uma lixa fina e pintada com pigmento negro. Por fim, foi queimada, o que lhe dá uma aparência absorvente e macia. Parece feita de carvão ou de veludo”. Experimentada essa sensação, produzida pelo efeito secreto do fogo, o espectador encontra-se livre de projectar sentidos, de criar associações. Miguel Branco está consciente desse acto e de que na sua escultura ecoa a simbologia do animal na cultura e na pintura ocidentais. “Esse aspecto é muito importante, está presente na capacidade de potenciar sentidos, mas vejo também a peça com uma abstracção, um contentor vazio”.



Uma sombra que escapa

Há, entretanto, uma história que se conta à volta da escultura. Depois do incêndio que em 1978 destruiu uma parte importante do Museu Nacional de História Natural, a reconstrução do edifício deixou despidas várias salas, incluindo aquela que, em 1990 nasceria como sala de exposições de arte contemporânea. E nela, entre as paredes e o tecto de cimento cru, a escultura aparece também como uma evocação. “A peça dialoga com essa história. Foi o esqueleto gigante de uma espécie pré-histórica de veado [o Irish Elk], que deu o nome à sala. Mas a escultura, apesar da sua imobilidade, vibra sozinha no espaço, confunde-se com o espaço. Parte dessa história, para criar um eco, produzir uma transformação”.

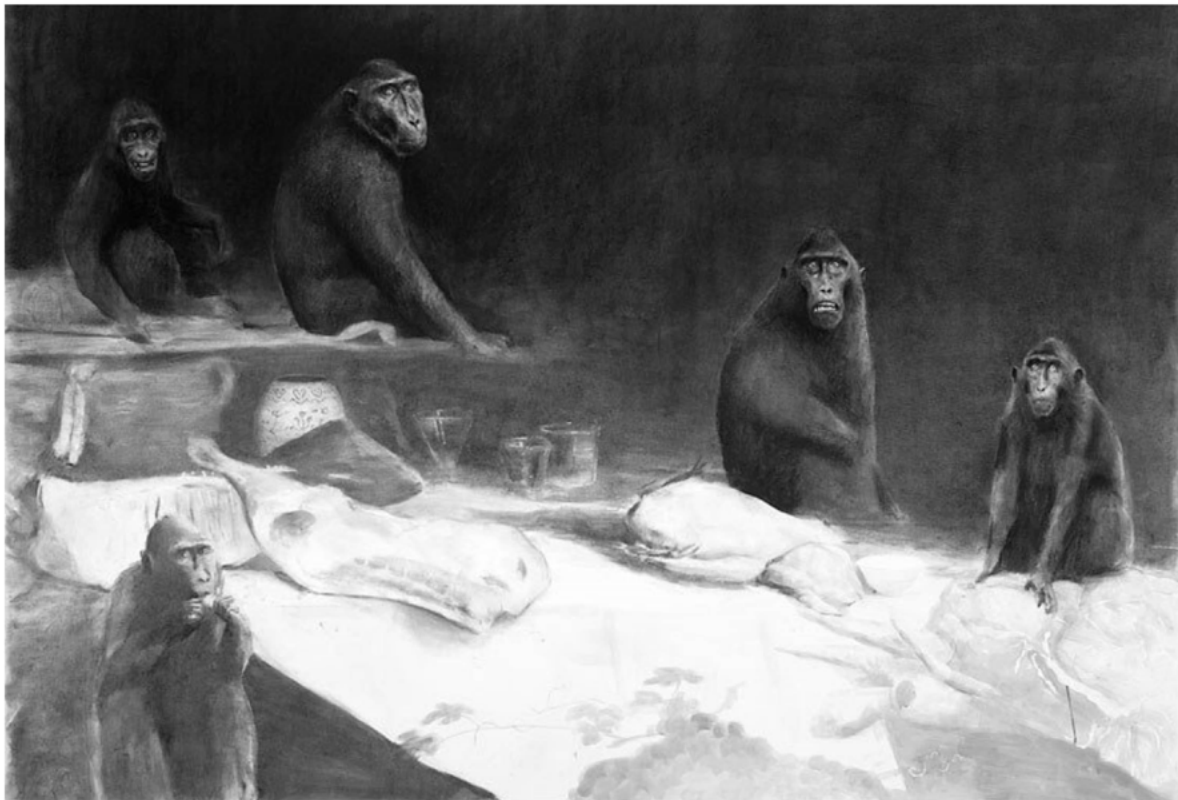
Depois de Miguel Branco, outro artista “habitará” a Sala do Veados (que encerrará para sempre no fim do ano como sala de exposições), mas não é possível negar o encontro, entre uma obra e um lugar, que a exposição significa. Para lá destas

circunstâncias, o espectador está sozinho com a sua percepção. “Há um mecanismo de visibilidade e invisibilidade. Estamos sempre a ver a peça parcialmente e no seu conjunto. Estamos a ver e deixamos de ver. Ao ver a superfície, deixamos de ver a forma”, diz Miguel Branco. “Queria que fosse feita de sombra. A maneira como está exposta a luz que banha a peça produz esse efeito, sobretudo quando olhamos para a superfície. Estamos a ver uma coisa, que se impõe como uma presença muito forte, pela escala, pela força do negro. Mas quando nos aproximamos, escapamos”.

Quem se deter, amparado nos focos de luz, diante da escultura, evitará, talvez, a evasão da imagem, a sua dissolução num espectro. Ao perceber a forma poderá vê-la como plano bidimensional. “Essa relação entre diferentes tipos de imagens e percepções sempre me interessou. No caso das minhas pinturas mais pequenas, quando vistas de longe, são como pontos de cor, mas à medida que avançamos vemos figuras, contornos, transformam-se em representações. E quando já estamos muito próximos, desfazem-se e tornam-se de novo abstracções. No caso das esculturas de grés que apresentei na Galeria Pedro Cera, algo de semelhante ocorria com a sua superfície, mas talvez esta seja a peça onde todas essas questões vão mais longe”.

As histórias que envolveram a exposição na Sala do Veado não permitem equívocos. Miguel Branco reivindica a autonomia do seu trabalho em relação à acção, à narrativa, a uma dramaturgia. “Estou muito mais interessado no movimento que as imagens fixas produzem ao nível da percepção, na reverberação que uma figura estática pode produzir. O movimento não está na peça, mas nas imagens mentais que ela desencadeia, nas alterações que traz à percepção”.

Em certos casos, a criação de peças genéricas, esvaziadas de sentido ou de significações prévias, concorre para essa possibilidade. Vão-se despindo de tudo o que é particular até se tornarem contentores, sem história ou eloquência, que o espectador pode activar ou não. Foi assim numa das salas de *Deserto*, no Museu da Cidade, em 2011, e volta a ser assim em *Sombra*, na Fundação Carmona e Costa. Uma das obras desta exposição reproduz a forma de uma taça branca “Trata-se de uma forma à qual retirei toda a informação, todas as coordenadas. A taça é feita de resina acrílica branca, um dos materiais mais inexpressivos que conheço. Não transmite nada, não tem dados específicos, não tem história, não revela nada. O que fica é um objecto vazio, um contentor puro, uma forma vazia.”



DR

O meu trabalho lida com a natureza das imagens. Basta pensar nos desenhos [de Sombra]

Miguel Branco

Só a memória da história da cerâmica parece resistir como um eco que habita a superfície da resina. Destas várias camadas de sentido em o tempo é algo central, emerge uma das questões mais prementes no trabalho de Miguel Branco: a indistinção entre o original e a cópia e a circulação de imagens que a alimenta. “O meu trabalho lida com a natureza das imagens. Basta pensar nos desenhos [de *Sombra*]. Há um lado na construção das formas que evoca as

pinturas holandesas do século XVII. A mão do artista está lá, mas se o espectador olhar com atenção verá que existe uma estranheza no desenho, que as aquelas formas resultam de um gesto construtivista. A mão do desenhador é substituída pela mão fria do cirurgião”.

Miguel Branco refere-se aos processos que constroem os seus desenhos a carvão. Usou técnicas digitais (photoshop e impressão) e máscaras de fita-cola para “compor” a imagem daqueles símios intrusivos e algo ameaçadores, deixando à vista as marcas desse processo.

“O meu trabalho centra-se sobre a ideia de um passado histórico, mas a partir da natureza própria das imagens. Face à sua reprodução sucessiva, face à impossibilidade da existência de originais, as formas do mundo são dadas como duplicações, como variações. De que forma trabalhamos sobre a condição do presente, ao habitar esse fluxo? Somos levados pela torrente, ou vamos libertando ecos, abrindo fissuras?” Miguel Branco considera que os seus desenhos são uma espécie de estilhaços, de fragmentos, pequenas fissuras de realidade, já a escultura na Sala do Veado surge como uma suspensão ou interrupção desse fluxo criando um vazio, uma presença. Ambos reflectem o presente, como as perturbantes esculturas de “*Luz*”, com os seus subtítulos (*Anão, Monge, Banqueiro, Testemunha, Senador*). “Os macacos dos

desenhos são invasores, uma espécie de seres infectados, metáforas da barbárie que nos atinge e que se vai propagando em nosso redor como uma maré negra. No caso das esculturas, as figuras são menos óbvias. Por exemplo, o banqueiro surge sereno, meditativo. Há algo de disfuncional, que nos fala do presente, da condição humana”

Miguel Branco está prestes a partir para Innsbruck, Áustria. Esperam-no num museu reconhecido pelas suas importantes colecções de gabinetes de curiosidades: o palácio Schloss Ambras onde vai preparar a montagem de *The Silence of Animals*. "Ao mostrar catálogos do meu trabalho, surgiu o convite para realizar uma exposição individual centrada no tema dos animais, desde o início do meu trabalho, até aos dias de hoje. Esta mostra acompanha a exposição anual do museu. Vou expor no lugar que foi uma das mais importantes fontes de inspiração para o meu trabalho durante quase três décadas”

Pergunta final. Porquê? “Creio que existem dois vectores no meu trabalho que estão também na raiz conceptual dos gabinetes de curiosidades. Um é a metamorfose, a proliferação e contaminação de formas, o outro é a estranheza, o contacto com aquilo que é misterioso, ilegível e, por isso mesmo, incompreensível.”

As estranhas metamorfoses de Miguel Branco

Ípsilon, June 12, 2015

José Marmeleira



DR

Creio que existem dois vectores no meu trabalho: um é a metamorfose, a proliferação e contaminação de formas, o outro é a estranheza, o contacto com aquilo que é misterioso, ilegível e, por isso mesmo, incompreensível

Miguel Branco

Miguel Branco

«A grande curiosidade quando se é um jovem artista saído da António Arroio, como eu fui, era de perceber melhor o que queria dizer ser artista plástico. E para mim, o primeiro exemplo de artista plástico que eu conheci no activo e a fazer exposições, foi o professor Miguel Branco. [...] Com o Miguel Branco eu aprendi a pensar, aprendi a projectar, aprendi a organizar as minhas ideias, mas também a ver ao vivo um exemplo de um artista plástico até hoje.»

Joana Vasconcelos

«Conheci o trabalho de Miguel Branco antes de, curiosamente, ter sido seu aluno. E a primeira vez que vi as suas pinturas fiquei impressionado por uma aparente simplicidade. O trabalho de Miguel Branco terá outros desenvolvimentos, a outros níveis e cambiantes, mas as questões substanciais para mim na altura, tinha-as como princípios básicos e estruturantes para o automatizar da pintura.»

Rui Vasconcelos

"What was most curious about graduating as a young artist from António Arroio school, like myself, was to understand better what it meant to be a visual artist. And for me, the first example of a visual artist I knew which was still working and exhibiting was Professor Miguel Branco. [...] With Miguel Branco I learned how to think, I learned how to plan, I learned how to organize my own ideas, but also by seeing a real example of a visual artist until this day."

"Curiously enough, I discovered Miguel Branco's work before becoming his student. And the first time I saw his paintings I was impressed by the apparent simplicity. Miguel Branco's work might have further evolutions, at other levels and variations, but the most substantial aspects for me at the time, he shared them as basic and structuring principles towards the automation of painting."

O devir-imagem da pintura

Qui touche à ces points, ébranle, sous le savoir, une infinité d'analogies et d'images apparentées, un passé monumental de mots tutélaires avec lesquels il se conduit, à son insu, comme un homme cautionné par une éternité de fables. Et qui le sait, qui connaît la chaîne littéraire de certaines figures, et du fait qu'il touche à ces points, entraîné au delà de toutes les certitudes de sa mémoire personnelle et saisi par un mouvement qui fait de lui le dépositaire d'un savoir qu'il n'a jamais eu.
Maurice Blanchot

Já o afirmei, antes, de outro modo: o trabalho de Miguel Branco, isto é, a forma que a obra assim designada vai tomando, na pintura tal como, mais recentemente, na escultura com idêntica força, tanto pelo seu aparente preciosismo como pela forma que assume desde dentro – a de evocar aqueles pintores, quase anónimos na sua maior parte, miniaturistas e animalistas dos séculos XVII e XVIII – caminha, de vários modos, para o domínio do que poderemos designar como o campo de uma arte pós-conceitual.

Que significa, neste contexto, tal afirmação?

Tal quer dizer, simplesmente, que o trabalho de Miguel Branco, apesar de se formular como se não fosse mais do que simples pintura representativa, aflorando mesmo nessa sua aparência uma certa feição decorativa, isto é, um sistema de signos mais ou menos convencionalizados que o simples bom gosto reconheceria, passa, na verdade, por uma desconstrução das formas mais ou menos convencionais da pintura, para se exercer como modo subtil de interrogar as possibilidades de, através dela, se ligar àquilo que, brevemente embora, se poderia designar como o novo campo expandido da imagem.

É assim que, nesta (ainda assim) pintura, inteligente, culta e ao mesmo tempo quase cruel na frieza dos seus procedimentos, os elementos tradicionais como a disciplina no uso da cor, dos recortes, da profundidade, das transparências, ou mesmo o emprego ocasional da perspectiva, tal como da figuração, servem sobretudo essa vontade e propósito altamente conceptualizado de procura e de descoberta das possibilidades de gerar imagens a partir da pintura, numa sucessão de

Bernardo Pinto de Almeida



046. Miguel Branco

Sem Título / Untitled, 2009

Fotografia / Photography: José Manuel Costa Alves

047. Miguel Branco

Sem Título / Untitled (a partir de / after George Stubbs), 2010

Fotografia / Photography: José Manuel Costa Alves

simulacros do que a pintura outrora foi, mas ao mesmo tempo destituídos, como tal, da crença no seu poder simbólico de representação.

Trata-se nela, então, e por paradoxal que isso possa parecer, não já de reforçar os referidos mecanismos da representação (que o seu aparente *verismo* parece querer reintroduzir), mas antes de evidenciar sobretudo a manifestação de uma *vontade de desaparecimento* não apenas do que já se chamou a *grande forma* como, mais radicalmente ainda, da representação inerente à pintura tal como foi concebida na longa história da sua própria tradição. Embora, arriscando forjar-se nesse limite, se trate ainda de *pintura* e, portanto, como no caso de todos os demais artistas que a praticam deste modo paradoxal, da experiência de incisões subtis que preparam já um novo capítulo na sua longa história.

Nesse aspecto igualmente teremos de compreender que todo o processo de miniaturização que o artista vem, desde há muitos anos, praticando, se torna, também paradoxalmente, análogo – mesmo se formalmente oposto – da prática dos grandes formatos, corrente desde a pintura americana da segunda metade do século XX. Essa mudança de escala, porém, sendo determinante no processo (*em-pático*, no sentido de Worringer) da sua recepção é, de facto, um modo de agenciar o processo de uma abstratização progressiva. Isto é, de produzir o efeito de um distanciamento (crítico) no interior do qual se torna possível proceder a uma subtil reorganização daquilo que John Berger chamou os *modos de ver*. Ou seja, o que importa é afinal reconduzir o espectador, através dos labirintos do que no imediato reconhece como uma forma familiar – um fruto, um rosto, um animal, uma casa, um corpo, um barco – para o limiar de uma estranheza a partir da qual começa a ver de um outro modo. E já que a questão central é, ainda e sempre, a de *tornar visível*.

Mas, perguntar-se-á o espectador: de *tornar visível* exactamente o quê, se, como atrás se afirmou, aquilo de que se alimenta esta pintura é precisamente do escapar ao acto representativo para, em seu lugar, afirmar os signos que instauram um puro domínio da imagem? Na verdade, ainda que toda a resposta a esta questão careça da maior prudência, aquilo de que se trata é justamente de tornar visível o *devir-imagem da pintura*.

Em grande medida poderá dizer-se que se manifesta aí, nessa paradoxalidade fundadora, um gesto que é subtilmente herdeiro de Duchamp. Já que, sendo nesta obra constantemente actualizada a memória da tradição da pintura, nela se opera também, disjuntivamente, um modo de exorcizar o que, nessa mesma tradição, e ainda da ordem da sombra do que foi uma grande presença histórica, para lidar antes com aquilo que se joga no plano da *pequena estória*, da micronarrativa, do pequeno acontecimento. E que toma então essa história de um modo aleatório, liberto da obrigação de «progredir», agindo à maneira de quem consulta um di-



249 Miguel Branco
Sem Título / Untitled, 1993

cionário, procurando o significado secundário dos termos, já que nela se entende que toda essa história se tornou numa simples forma de cultura como tal acessível a partir de qualquer das suas entradas.

Isto significa que esta obra nos mostra uma *outra forma de olhar*, do mesmo tipo daquela que, por vezes, caindo na distração, nos faz preferir sem dar por isso contemplar um fragmento de um quadro, uma cena marginal à sua significação conjunta, a contemplá-lo no seu todo. Porque diante de algo que, na sua significação, se pode tomar como um todo – um livro, um quadro, a história de um determinado período –, é sempre possível reduzir a nossa aproximação a uma parte desse todo sem no entanto o ferir na sua totalidade.

Este gesto, porém, implica imediatamente, no que respeita à sua apreensão, uma noção de fragmentação relativamente à referida grande forma (e sobretudo à forma modernista), que torna cada trabalho *per si* no registo de outra coisa que a tradição da pintura. Trata-se, então, de fazer operar o que é da ordem do pequeno gesto, da pequena forma, da sugestão por vezes apenas esboçada, para que através dela se instaure uma breve fractura, em que se traduzem outros tantos modos de usar a pintura como espaço de produção de imagens.

Imagens de pintura, claro, mas também imagens puras: *cristalizações do visível*, eis o que por vezes *aparece*, inesperado, quase como numa epifania, nessas breves luzes que cortam um azul quase abstracto, em sugestão de mar ou de céu, ou que enigmaticamente incidem, rasantes, sobre um crânio suspenso ou abandonado no vazio que o envolve.

Agora, no seu trabalho sobre papel, aparentemente mais próximo do desenho, estas interrogações que já antes encontrávamos no corpo de obra da sua pintura e escultura reaparecem. Como o próprio artista referiu,

«O [uso do] papel trouxe novidades: uma nova presença, uma relação com a tradição do livro e da iluminura, territórios que não tinha explorado até aqui. Outra novidade absoluta é o que tenho feito de forma extensa nos últimos meses: os constantes estudos/esboços das imagens finais. Estes têm como base imagens de outras pinturas, desenhos, iluminuras ou fotografias que são ampliadas, reduzidas, fragmentadas, coladas, justapostas, alteradas, até ficar tudo decidido sobre a pintura final, a cor, a superfície e acima de tudo: a escala exacta. Ao contrário da pintura sobre madeira, em que ao decidir o que se vai pintar (um animal, um rosto, um esqueleto, um barco...) se escolhe por aproximação o suporte já preparado, o formato e a escala adequados ao motivo, estas peças em papel trazem o dado novo da escala/formato ser ensaiada e corrigida (até ao limite) em sucessivas aproximações/versões» (de uma carta do artista, 2010).

O que significa, radicalmente, que essa transformação da escala/formato pode



2009, Miguel Branco

Sem Título / Untitled, 2009

Fotografia / Photography: José Manuel Costa Lopes

ser ensaiada e corrigida até à *escala exacta*, isto é, aquela que depois pode surgir utilizada como um aspecto tão importante quanto a cor, o gesto, ou mesmo os elementos do que se vai pintar.

Nessa medida esclareça-se que há no trabalho de Miguel Branco, sobretudo depois da experimentação no campo da escultura, a tendência para proceder a uma aproximação escultórica do suporte. Significando isto que, através do que ele mesmo designa como formas «ampliadas, reduzidas, fragmentadas, coladas, justapostas, alteradas», se opera um trabalho de sucessivos distanciamentos que se desinteressam progressivamente do que foi forma primeira, puramente pretextual, para se abrir incessantemente a uma forma outra, num acto propriamente da ordem de uma *transformação*. Trata-se, pois, de entender o trabalho da «pintura» como o de uma «reescrita» incessante: um *entretien infini* com o campo expandido da imagem, ao qual se chega através das operações sucessivas que conduzem ao plano de um palimpsesto.

Sobre uma imagem primeira, que incessantemente se refaz, reconstrói, rasura, amplia, etc., chega-se a um plano de aproximação a uma imagem outra. Aquela que já perdeu, relativamente ao seu referente, toda a significação, destituindo a função representativa em benefício de uma operação inesgotável de reconstrução. Não é, então, tanto um construtivismo aquilo que está aqui em presença como, antes, um reconstrutivismo.

É este processo precisamente o que designei antes como o do *devir-imagem*. Já que a representação, se permanece, é apenas como memória de uma forma que foi, e que entretanto se esgotou e apenas se pode doravante evocar: no limite, seria possível fazer uma aproximação semelhante através de formas abstractas, como Gerhard Richter vem tentando demonstrar. Poderia dizer-se então, do trabalho (propriamente plástico) de Miguel Branco, que nele se «inventa» a possibilidade de uma *pintura filosófica*. Ou seja, de uma pintura que pressupõe um diálogo continuado com conceitos fortes e que se abre, do mesmo modo, ao diálogo com as diversas tradições da imagem.

Essa operação sucessiva de desconstrução, porém, pressupõe a compreensão do que antes foi construção. Do mesmo modo que a distanciação em relação à história (da pintura enquanto forma representativa) supõe o seu conhecimento e a capacidade de agir sobre ela à maneira de quem consulta um dicionário. Das imagens de Fischl & Weiss às fotografias encontradas nas revistas de decoração ou de temática erótica, dos cavalos saídos das telas de Stubbs aos *ecorchées* dos compêndios de anatomia dos séculos XVI e XVII, das portas de Magritte aos macacos do bestário de Rudolfo II, tudo parece matéria, sobretudo nos trabalhos mais recentes, para estabelecer uma meditação puramente visual sobre os modos paradoxais

de forjar *imagens puras* a partir dessas tradições. Já que elas foram, longamente, o mais alto repositório do que designei, à falta de melhor termo, como a *imagem pura*.

Explico-me: se é verdade que a grande tradição da pintura veiculava, no plano do seu imaginar, as representações provenientes de crenças e de narrativas que lhe eram externas e que, de certo modo, com maior ou menor liberdade, ilustrava e reproduzia – da mitologia à religião –, é igualmente verdade que essas outras pequenas tradições, ou tradições secundárias – a da gravura, a da pintura *animalière*, a dos bestiários, tal como as ilustrações dos compêndios de anatomia, a dos *bo-dégons* e das naturezas-mortas, a das *vanitas*, etc. –, enquanto tradições menores, foram precisamente aquelas que conservaram uma maior proximidade para com um imaginário popular em que, a par de uma prática mais liberta dos constrangimentos exigidos pela grande forma, se misturava por vezes o eco da mais fantasiosa superstição com o registo, mais ou menos ingénuo e naturalmente exagerado, daquilo que precisamente não possuía qualquer representação anterior, codificada numa narrativa estruturada.

Dos ex-votos de tradição popular aos registos visuais de viagens, colhidos por anónimos artistas sobre os delírios da descrição oral dos viajantes ébrios na frustração ou na euforia do regresso, esse manancial de imagens – de que o célebre *Rinoceronte* de Dürer, apesar de erudito, ambigualmente ainda faz parte – conservou, ao longo da história, uma capacidade única de sintetizar ou de cristalizar isso que acima designei por *imagem pura*, isto é, exterior aos constrangimentos de uma narrativa de carácter pedagógico ou mítico, como tal verificável na fidelidade aos seus códigos, e desse modo susceptível de ser entregue a uma maior capacidade imaginária. Também na literatura a chamada tradição do romance de cordel, tal como a da poesia satírica e burlesca, ou dos autos medievais, se fez forma de uma *literatura menor*, quantas vezes anónima, que o Modernismo mais «sério» ignorou e que, apesar dele, o Surrealismo recuperou insistentemente, justamente porque nela se conservava, quase intacta, a fonte imaginária, prenhe de figuras eruptivas do que ainda não estava codificado ou normalizado.

Não será por acaso, então, que é sobretudo sobre essa livre tradição da imagem e do imaginar que Miguel Branco interroga, ao mesmo tempo visual, conceptual e, insisto, filosoficamente, as possibilidades do *devir-imagem* da sua arte e, sobretudo, a da sua permanência no actual.

Porque aquilo que lhe interessa é, também, se não mesmo sobretudo, a possibilidade de se medir com o acto de voltar a interrogar, no interior do campo da contemporaneidade, as questões mais arcaicas, mas fazendo-o igualmente a partir da brutalidade própria do sentido arcaico. Uma vez que, apesar das respostas que da ciência às artes e aos discursos construídos sobre o real foram sendo fornecidas

051



052

051 / 052 Miguel Branco

Sem Título / Untitled (a partir de / after George Stubbs), 2010

Fotografias: Photogallery, José Manuel Costa-Alcázar

às nossas interrogações, existe sempre o que seria da ordem da possibilidade de uma *permanência no arcaico*.

Afirmarei, então, que a procura do contemporâneo, em todas as épocas, foi sempre feita a partir da reinscrição no arcaico. Isto na medida em que, se procurarmos fugir ao constrangimento de todas as representações que fomos construindo, cultural e civilizacionalmente, o facto é que chegamos a um termo em que já não encontramos respostas para as angústias maiores do humano. Interrogá-las arcaicamente, ou a partir do arcaico, significa precisamente afrontar nuamente, despoído de quaisquer garantias de resposta (por isso a disse filosófica, a esta obra) essas representações, sem saber como elas se nos devolvem enquanto respostas.

Perseguir o que seria da ordem da *imagem pura* é, então, por paradoxal que tal possa aparecer, um acto de voltar sobre o arcaísmo, e já que o arcaico é, propriamente, o espaço por excelência da imagem e do imaginar. Uma vez que, no arcaico, tal como procuro conceptualizá-lo aqui a partir da obra de Miguel Branco, a imagem antecede a linguagem e a sua explicitação e especulação, ficando aquele, então, encerrado num espaço imaginário que, como tal, é anterior à racionalização. Procurar o que atrás chamei o *puro domínio da imagem* significa, portanto, elaborar as possibilidades de um retorno sobre o arcaico, ou de uma reinscrição deste, o que não deve, em caso algum, ser confundido com essa outra noção, muito abstracta, de origem.

Ao contrário, o arcaico é precisamente aquilo que perdeu ao mesmo tempo a origem e o sentido de uma narrativa, para ficar antes preso num espaço limiar, ocupado de obscuridade e de interrogação, entregue à imagem e ao imaginar e, como tal, ainda não tocado pelo esclarecimento da linguagem, ainda não iluminado pelo verbo original.

Por isso talvez a contemporaneidade, nos modos da sua cultura popular, se exprima preferencialmente através de múltiplas correntes do imaginar e do desimaginar que podem incorporar as representações do futuro – da *science fiction* ao cinema – lado a lado com as representações do arcaico: atentem-se essas representações, típicas da cultura de massas, como *Avatar* e outros filmes, que privilegiam tecnologias ainda experimentais, das saturações do digital às peripécias da imagem 3D. Justamente por que, ao colocar-se no plano de afrontar tecnologias ainda não dominadas (como é próprio do sentido experimental inerente ao conceito de contemporâneo), se regressa a esse incerto limiar do desconhecido, a experiência do contemporâneo cai, inevitavelmente, no plano do arcaico.

De facto, tudo se passa hoje, hipnoticamente, neste vasto sortilégio de um mundo entregue às imagens, como se vivéssemos entre a dimensão arcaica do macabro e a previsível entrada num mundo de mutantes, em que permanece frágil

a identificação da nossa incerta humanidade. É assim que, como artista consciente das forças do contemporâneo, das suas *vanitas* aos seus *écorchés*, ou à estranheza crescente das suas pequenas esculturas inquietantes, Miguel Branco nos confronta com múltiplas imagens da morte, típicas das várias tradições menores do Ocidente, algumas delas ligadas ao esoterismo e à alquimia, mas verificando a sua pertinência num tempo que a esconjurou das suas representações, mesmo se todavia convive com ela ao pé da porta. Do terrorismo à sida, atentados, ocupações violentas dos territórios vistas em directo pela televisão, múltiplas são as formas com que a morte emerge na sofisticada rede que dá conta da cena global da contemporaneidade.

É então essa passagem múltipla do contemporâneo que Miguel Branco vem surpreender de frente, tornando-a visível a cada um de nós, com as suas breves alegorias: «as metamorfoses da "parede" do meu estúdio, o muro de imagens que é um mapa, um diagrama e um ecrã de imagens em construção...» (*Ibidem*).

À maneira de um inesperado *Atlas warburgiano*, as suas imagens sucedem-se num ritmo alucinatório: entre a contenção e a revelação, contando-nos a narrativa de algo que está por vir. Para o fazer, compõem-se a partir de complexos movimentos, que vão da desconstrução das imagens que apropriam até à sua reconstrução a partir de colagens, ampliações, redimensionações, mudanças de escala, de cor, de formato, redesenhadas por cima e recompostas num *puzzle* sem fim. Reencenam cuidadosa e meticulosamente o que seria o trabalho espontâneo da criação até congelarem em si puras cristalizações da forma que cintilam, para além do representado, todo o seu (novo) fulgor de *imagens puras*.



USA Miguel Branco

Sem Título / Untitled, 2009

Fotografia / Photography: José Manuel Costa / Nível