

M I G

U E

MUNDO

L

DO

MURMÚRIO

THE

N

MURMUR

B

R

A

WORLD'S

C

O





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 caráter 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.



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 conceitualmente, por via das ideias que transmite, etc., mas não nos dá mais do que isso. Achamos 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 àquelas 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.

S/TÍTULO (BANQUEIRO), 2015





S/TÍTULO (TERRA), 2014

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.

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.



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.

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 retangulada, 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.



S/TÍTULO (DRONE MILITAR), 2022



S/TÍTULO, 2000



S/TÍTULO, 1990



S/TÍTULO, 2025



S/TÍTULO, 1992



S/TÍTULO. (PAISAGEM COM SUBMARINO), 2024



S/TÍTULO (SUBMARINO NUCLEAR), 2016



S/TÍTULO, 2016

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.



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 compósitos, 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.

O PENSADOR (NAKED LUNCH), 2019







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.