

# Miguel Branco

## Naked Lunch

9 março—24 abril, 2019

### ADMIRÁVEL MUNDO NOVO

E, no entanto, eles estão em nós, aqueles que esquecemos há muito tempo, em nós como uma tendência, um peso sobre o nosso destino, um sangue que corre em nós e um gesto que remonta à noite dos tempos.

— Rilke

Que esta excursão através das regiões meio subterrâneas onde são elaborados os valores expressivos do espírito humano, nos ajude a ultrapassar o método puramente formalista em estética, e a preparar a via de uma teoria da dinâmica da expressão humana.

— Aby Warburg

1.

Venho defendendo, de há algum tempo a esta parte, que o fenómeno cultural de disrupção que instaurou o novo regime cultural e epistemológico que, à falta de mais precisa e melhor definição, chamamos de Contemporâneo, veio reavivar, na arte como nas demais expressões humanas, uma tensão fundamental entre o *tecnológico e o arcaico*<sup>1</sup>. Forçando, desse modo, a revisão das próprias definições anteriores da arte e da cultura, pela re-polarização de elementos antropológicos, visuais, estéticos e sensíveis que — pelo menos até à crise que levou à dissolução do Modernismo, em meados do século XX — haviam sido longamente recalcados, na sequência da instauração da Modernidade, no processo cultural vivido pelo Ocidente a partir do Renascimento. Não sendo menos verdade que tal instauração se vem operando de modos por vezes ínvios, difusos e, sobretudo, não susceptíveis de uma imediata verificação em todos os planos da sua emergência, poderíamos dizer, nesse sentido, que o Contemporâneo não chegou todo de uma só vez, mas que o vemos antes ir tomando lugar, substituindo matrizes culturais anteriores, que imediatamente destitui.

Assim, e ao contrário da *epistemologia* foucauldiana<sup>2</sup>, que sustentava a pertinência de um modelo estrutural em que todos os pólos de desenvolvimento — fosse este científico, tecnológico, cultural ou artístico, entre outros — se corresponderiam dinamicamente entre si, fornecendo rapidamente as pistas de reconhecimento que permitiam avaliá-los em conjunto no espaço e tempo alargado de uma dada episteme, o novo campo, aberto pela erupção violenta dos signos do Contemporâneo, que exprime ao mesmo tempo o advento da era da Inteligência Artificial, da globalização da arte, ou da mundialização da economia, suscita, em cada uma das suas dimensões, uma transformação profunda e, ao menos por agora, descoordenada e longe de ter atingido a sua estabilização.

Formas múltiplas e incertas que ameaçam substituir, senão mesmo varrer de vez, modelos anteriores, incorporando-os agora de sinais de uma diferença que os muda na estrutura anterior. Uma mudança a que hoje assistimos, quase estupefactos, em diversos níveis e planos, do campo social ao tecnológico, do cultural ao económico e político, sem perceber até onde poderá chegar a desenvolver-se, já que não tem, pelo menos

<sup>1</sup>- Cf. meu ensaio *Arte e Infinitude*, Relógio D'Água, Lisboa, 2018.

<sup>2</sup>- Veja-se, sobretudo, o clássico *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966.

aparentemente, precedentes reconhecíveis, que vai da geo-política às redefinições da cultura, do espaço altamente potenciado e dominante da tecno-ciência às redistribuições territoriais, ou da expansão espacial aos modelos de transformação económica. Essa mudança, recorta-se por agora, como um tecido profundamente incerto, altamente plástico e dinâmico e em constante mutação, afectando, por isso mesmo, os índices anteriores da nossa percepção do tempo, do espaço, da matéria e do corpo. E, evidentemente, o modo como encaramos a arte, a partir destas novas percepções, que pedem uma nova fenomenologia.

O advento da imagem — e, conseqüentemente, das suas múltiplas conseqüências e campos de operação — tornada agora no elemento central de todas as formas de comunicação e de expressão, redefiniu e mudou os anteriores termos de equivalência e de relação estrutural que se processavam entre as diversas formas em presença no campo cultural, que permitiam mapear as formas da arte e das suas expressões mais correntes. Foi também esse novo regime de circulação da imagem, o factor novo e diferenciador que fez da arte o altar, o ponto de observação por excelência e o barómetro das transformações tipificadoras do *Contemporâneo*. Fê-lo, ao mesmo tempo que introduziu uma desestabilização que fez cair por terra formas anteriores de reconhecimento e de compreensão anteriores, operando preferencialmente como modelo, em si mesmo instável, que constantemente desregula as possibilidades de normalização e de fixação, em detrimento da manutenção de uma infinita *plasticidade*, senão mesmo de uma mobilidade errática que desloca e impede as possibilidades de mapeação e de definição precisa de um território. O tempo e o espaço, e mesmo a matéria, afiguram-se-nos, hoje, como infinitamente mutáveis e incertos.

Assim, a expansão ilimitada e a extrema dependência entre as coordenadas temporais e espaciais pela sua redefinição face às descobertas possibilitadas pela imagem — evidenciando planos de contiguidade entre micro e macroscópico (das percepções do espaço cósmico, graças aos telescópios, até à percepção dos espaços interiores mais íntimos, que os microscópios vieram permitir, os exemplos seriam incontáveis) — ou o modo como esta veio agir em todos os domínios da expressão, da publicidade à internet, fomentaram uma percepção muito acelerada do tempo e do espaço, que muda igualmente a nossa compreensão do que é a matéria e as formas de pensar o corpo.

Um modelo que a chamada Inteligência Artificial ainda virá acelerar num futuro próximo, com conseqüências imprevisíveis, que inevitavelmente irão redesenhar o mapa do nosso conhecimento e da nossa cultura, nomeadamente ao facilitar o advento de uma sociedade de controle como nunca antes se conheceu, assente na ilimitada partilha de dados.

Alguns artistas e criadores, ligados às mais diversas formas de expressão, vêm intuindo, desde há pelo menos meio século, a progressiva entrada em cena desta nova forma, emergindo directamente da tecnologia, quando considerada sem ter em devida conta a sua necessária apropriação em benefício dos humanos. Do imaginário da interzone de W Burroughs, intuindo e antecipando, zonas de sombrio e sinistro recorte, afectas a um mercado global sem regras, que em tudo se assemelha, nos dias de hoje, à misteriosa internet negra, configurada na chamada Deep Web, até às espacialidades oníricas e às relações dementes que David Cronenberg previu em Videodrome, alucinada viagem no submundo das drogas e do comércio sexual das imagens, que parecem semelhantes das que hoje se desenvolvem nas grandes metrópoles mundiais, ou a algum cinema recente, (por exemplo o filme *2049 Blade Runner* — a partir da novela de Phillip K. Dick) muitos são os sinais do advento dessa nova era que nos espreita do interior do nosso próprio mundo, a recordar o *Admirável Mundo Novo* de Huxley, numa vertigem de ainda maior crueldade. Aquela em que a tecnologia redesenha os mapas humanos em benefício do surgimento de um mundo sem regras, partilhado entre o novo modelo de coexistência de um capitalismo selvagem e de um controle de estado quase total, cada vez mais envolvidos entre si em relações promíscuas. Tudo contribui para uma inexistência de obstáculos para que as grandes corporações aliem o mais despudorado cinismo do lucro aos interesses de estados totalitários, que graças à informação controlam tudo e todos, que se encontra agora dissipado por todas as camadas manipulando dados, abandonando de vez toda a defesa dos cidadãos, protegendo apenas os interesses obscuros e sinistros dessas mesmas corporações sem rosto.

2.

Há muito tempo já que o trabalho de Miguel Branco —mais do que se fixar nas formas estabilizadas da pintura, do desenho ou da escultura, que usou sempre e apenas enquanto suporte de imagens — se inscreve numa estratégia de invenção e de produção imaginária que, alegoricamente, nos permitem tomar conhecimento lúcido do surgimento desse *admirável mundo novo* que o crescente desenvolvimento do *tecnológico* vem gerando, e que procurei descrever, ainda que brevemente, mais para cima. Ao mesmo tempo que lhe opõe, numa dinâmica intensiva de invenção, a medida exemplar de oposição que pode nascer do confronto dialéctico que as presenças e figurações surpreendentes do *arcaico* estabelecem para com esta nova paisagem, gerada pelas formas típicas da aceleração tecnológica. As mesmas que, afinal, a interrogam a partir de uma consciência diferenciada do tempo. Tal é, creio, a função maior de toda a arte actual: opor ao fluxo opressivo de imagens contínuas, virtuais, incessantemente geradas pela hipnose do tecnológico, outras imagens, que abrem espaço para as presenças inquietantes e interrogadoras do *arcaico*. Aquelas em que se manifesta, como resistência e margem, uma outra e mais profunda revivescência da nossa realidade antropológica, que impede a fixação definitiva dessa superfície de *aparências e sombras* que define a paisagem actual redesenhada pelo desenvolvimento da tecno-ciência (na terminologia de Lyotard), através das quais se revela a dimensão, impensada e impensável em si mesma, da nossa humanidade.

A arte actual (que nisso permanece ligada ao seu conceito ancestral) reintroduz não apenas símbolos, como também *realidade na realidade*, (Godard) desmontando as tentações da sua virtualização e da sua deriva na irrealidade fantasmagórica anunciada em força pelo tecnológico. O que de facto apenas chega a exercer quando se torna capaz de rememorar, no seu corpo como nas suas formas, transfigurando-as, o que é da misteriosa ordem de uma referencialidade arcaica. Como referiu Warburg, “só aqueles que partilham a herança espiritual do passado estão em medida de encontrar um estilo criador de novos valores expressivos. Porque esses valores tiram a sua força da penetração não da supressão, mas da *nuance* que trazem à transformação de antigas formas<sup>3</sup>.”

Foi assim que, com os seus monges e anciãos — estranhas figuras fantasmáticas que, quais budas ou guerreiros descarnados, nos enfrentavam chegadas desde um tempo mítico — ou com os macacos a povoar as bibliotecas e os salões desertos de palácios de outrora, como com as figuras mistas de monstros coloridos e de animais fabulosos nas esculturas em pasta de modelar de reduzidas dimensões que realizou entre 1997 e 2008, Miguel Branco foi criando uma espécie de multidão secreta, errática e funâmbula, misteriosa, obscura e ao mesmo tempo vital, habitando um tempo e um espaço contíguos aos nossos, mas cuja presença nos tomou, sempre, da maior perturbação. Assim, justamente ao confrontar-nos com emergência dessa *uneimliche*, dessa inquietação que assomava nos contos de Hoffmann e que Freud comentou, as personagens desse submundo chegavam até nós quais aparições vindas de um tempo e de um espaço imemorial, em que se figurava, precisamente, o *arcaico*.

Como, de outro modo, o figurava também aquele magnífico e gigante cavalo negro acéfalo, feito em madeira negra, posteriormente queimada que, abandonado num recinto, evocava a presença dos animais da escultura arcaica com particular violência. Foi assim, também, que nas pequenas pinturas começaram a aparecer, cada vez mais intensamente figuradas, solitárias caveiras que, quais vanitas deste nosso tempo, feriam de gravidade irónica e distanciada o desprendimento cego que nos move pelos labirintos anestesiados da displicência do consumo. Tal como nas pinturas que, sob a doçura anilada de tranquilos céus, emergiram *drones* militares a captar, em voo rápido, a nossa descuidada intimidade.

O universo de estranheza com que nos confronta a obra, longa de três décadas, de Miguel Branco, acorda assim a nossa atenção para a ameaça, presente mas difusa, que os tempos recentes só têm vindo a adensar, de que sob as nossas mais sólidas crenças e expectativas, ancoradas todavia sobre alicerces frágeis, se escondem de facto as formas emergentes de *outro mundo*, que vai preparando o desagregar do nosso sob a pressão da agitada loucura da comunicação e do controle geral que sobre nós recaem.

<sup>3</sup>- Aby Warburg, *El almuerzo sobre la hierba de Manet*, ed. espanhola, Casimiro, Madrid, 2014.

3.

É assim, aliás, que essas figurações que nos parecem sempre ecoar da rememoração do mais remoto passado (mesmo se refeitas agora, sofisticadamente, a partir desses modelos expressivos) servem de facto para nos interrogar sobre os encaminhamentos irracionais que tomam forma no nosso próprio tempo. Já que, e como escreveu Warburg, “não devemos exigir da Antiguidade que ela responda imediatamente à questão de saber se é classicamente serena ou se revela sob a modalidade de um frenesi demoníaco, como se não existisse senão essa alternativa. Saber se a Antiguidade suscita em nós a acção apaixonada, ou nos incita à serenidade de uma tranquila sabedoria, depende na realidade da natureza subjectiva da posteridade. Mais do que do carácter objectivo da herança clássica<sup>4</sup>.” Assim também, já que os elementos sobreviventes da Antiguidade, sendo normalmente apercebidos como ameaçadores dos nossos valores actuais, funcionam, simultaneamente, como guias potenciais para a sua expressão.

É assim, então, que esta nova série, povoada de figuras que evocam as representações da morte tal como figuradas antes na pintura e na escultura gótica e do alto renascimento nórdico que se prolongou pelos séculos XVI e XVII— tal como, de outro modo, reaparecem na estranheza das obras de Borremans e nas fantasmáticas instalações de Jan Fabre — o artista nos coloca, ironicamente, face a face com os limites da nossa actual circunstância.

Imagens que tanto recriam, numa *fórmula de pathos* (retomando a célebre expressão de Warburg), o icónico retrato romano que segura nas suas mãos dois bustos dos seus antepassados, as figurações das *Três Graças*, primeiramente representadas numa pintura romana (que depois Rubens, Canova e tantos outros recriaram), como revisitam as figurações atormentadas do corpo nas performances em torno da lebre morta de Beuys (*How to Explain Paintings to a Dead Hare*) ou nas *Singing Sculptures* da dupla Gilbert and George.

Todas essas figurações parecem agora servir-lhe para recriar, em inesperadas encenações, essas recaídas nas trevas e no fracasso do humano, que de facto nos ameaçam. Retomam assim, a capacidade de reflectir, no plano da (re)criação, o que é da ordem de um corajoso enfrentamento com essa polaridade trágica com que toda a arte, desde a mais remota idade, nos confronta, fazendo-o de forma vital, sarcástica, através de uma contagiante alegria.

Como referiu Gombrich, “No símbolo — no sentido mais largo do termo — acontece que são conservadas essas mesmas energias de que ele mesmo é o resultado. Essas energias que deram nascimento aos símbolos da civilização, derivam das intensas experiências originais que constituíam igualmente a vida do homem primitivo<sup>5</sup>. É a uma interrogação sobre a sobrevivência, em nós, da eventual continuidade dessa *antiquíssima razão* humana, que as obras de Miguel Branco interpelam, com uma surpreendente lucidez.

Bernardo Pinto de Almeida

(Janeiro/Fevereiro, 2019)

<sup>4</sup>- Citado por Ernst Gombrich in Warburg, une biographie intellectuelle, Klincksieck, Paris, 2015, p.225.

<sup>5</sup> - idem, p. 230