

MIGUEL PALMA

(AINDA) O
DESCONFORTO
MODERNO

CURADORIA DE
MIGUEL VON HAFE PÉREZ

(Ainda) O Desconforto Moderno Miguel von Hafé Pérez

Conheci Miguel Palma em 1992, no contexto do processo de planeamento da exposição *Imagens para os anos 90*, que eu, enquanto assistente curatorial, estava a preparar com o Fernando Pernes para a Fundação de Serralves, no Porto. Desde logo, ficou acordado com o artista que uma das obras a apresentar na exposição seria *Engenho* (1993). Este objeto-bólido-escultura é uma criação na qual intervieram diversos agentes (um engenheiro, mecânicos, artesãos), numa dimensão projetual que caracterizaria muito do seu percurso ulterior. A forma desta escultura lembra o desenho dos projetos utópicos do automobilismo moderno, entre o bélico e o aerodinâmico, e naquele momento tive a certeza de que aquela obra sintetizava com cristalina assertividade uma mudança de paradigma na escultura nacional. No trabalho, opera-se a passagem do autor enquanto construtor de formas para o autor enquanto manipulador de ideias através da construção. Não se trata, então, de uma passagem da escultura para o seu campo expandido ou de uma desmaterialização conceptual; é antes uma revisão crítica da modernidade, aqui despida da urgência transformadora do mundo. A dimensão total deste projeto/evento seria sublinhada pela autorização oficial para que o carro-escultura circulasse na estrada e, mais do que isso, fosse escoltado por um carro-patrolha da GNR no percurso Lisboa-Porto pela A1. As imagens do vídeo que o artista realizou a propósito desta performance são apresentadas nesta exposição e reiteram o ineditismo mirabolante de toda a situação: uma obra de arte conduzida pelo seu autor a mais de cem quilómetros por hora que deve ter pasmado todos os que circulavam na via e que, finalmente, viria a espantar todos os que a viram estacionada à entrada da Casa de Serralves em 1993.

Num contexto em que o trabalho de ateliê dos artistas ainda se vinculava primordialmente a uma certa manualidade transformadora, as estratégias que Miguel Palma começava a desenvolver nas suas propostas antecipavam uma visão disruptiva do sistema das artes, da ideia do artista, ainda envolta num manto de romantismo. Já em 1989, com a exposição *Ludo*, na Galeria Quadrum, o artista tecia um irónico

comentário sobre a capacidade da escultura para operar passagens de sentido entre aquilo que refere e a materialidade das peças: inventava-se uma espécie de parque temático no qual pesadas estruturas em betão e ferro replicavam os elementos de um jogo impossível de manipular. O peso (físico) das peças correspondia a uma antiludicidade básica que remetia também para aquilo que o artista sempre problematizou, isto é, a dupla face de uma modernidade que tanto se ancora enquanto visão teleológica de um desenfreado avanço tecnológico como arrasta um lastro de devastação e desgraça. A eficácia de um comboio, de um carro ou de um avião, a beleza das suas formas, a inusitada mobilidade enquanto sintoma primeiro de um salto civilizacional sem precedentes são a face de uma moeda que, virada, revela o ferro contorcido que trespassa a fragilidade da nossa carne, as estradas que violentam paisagens que deveriam ser protegidas ou a poluição que todos tentamos esconder por baixo dos nossos tapetes.

É evidente o fascínio deste artista por ícones da modernidade clássica. Porém, aqui, estes elementos são continuamente sujeitos a uma migração conceptual na qual a sua intervenção reclama uma densificação hermenéutica vital. A apropriação de maquetas, por exemplo, aproxima-os de uma realidade em segundo grau — a maqueta indica precisamente a existência de uma outra entidade noutra escala; mas as situações em que essas maquetas se apresentam são situações suspensivas do real, como se o excesso de realidade destes objetos entrasse em curto-circuito em função de um jogo derrisório no qual o real se torna vertiginosamente polissémico e poético, com um tom de dilacerante cruzeza. Confira-se a este propósito a sujeição a acidentes e colisões das maquetas presentes em obras como *Lisboa-Roterdão* (2001) e *Accident Motion Pictures* (2003), além da cruel *Casa de Sonho*, do mesmo ano, apresentada num estirador onde uma miniatura de um *Porsche* espatifado numa árvore interrompe o putativo desfrute da harmoniosa maqueta de uma casa modernista.

Aquilo que Miguel Palma nos propõe em forma de obras de arte são considerações de uma espessura existencial absolutamente única. A sua curiosidade e o modo como articula diferentes horizontes do saber sublinham a capacidade de nos reinventarmos dissimulando a inexorável lei maior, que é a da vitória do tempo sobre a finitude humana.



30 minutos, 2016. Máquina de picar o ponto, cartões. Coleção do artista.

Enquanto dispositivos potenciadores de um olhar crítico sobre o nosso passado recente e sobre o nosso presente, os enunciados de Miguel Palma confrontam-nos com as tensões vividas no frágil equilíbrio da nossa existência.

A alienação de um programa de vivência ecológica sustentável nas sociedades tardo-capitalistas tem vindo a estabelecer-se enquanto motivo central nas preocupações criativas de Palma. Obras como *Ecosystema* (1995-1996), *Ambiair* (1996), *Alfacis Popularis* (1999) e aquelas que se mostram na exposição que agora se apresenta — *Carbono 14* (1999), *Projecto Sementeira* (2006), *Pinturas Catalíticas* (2007) e *Air Print* (2012) — reclamam um espaço de interrogação vital sobre a nossa relação com o meio ambiente. Concretizam-na mediante exercícios visualmente poderosos nos quais, paralelamente, se interroga o que significa fazer escultura ou pintura nos dias de hoje.

Carbono 14 é uma terrível máquina aberta à especulação crítica: a cidade estratificada apresenta-se como um corte geológico, numa arqueologia de um devir alimentado à superfície pela possibilidade de cultivo de vá-se lá saber o quê: uma visão de uma utopia perdida na

compressão da sobrevivência. Já no *Projecto Sementeira*, esta sobrevivência passa pelo belicismo desmascarado, algures entre a ameaça e a libertação. O natural (as sementes) e o artificial (o canhão) criam, uma vez mais, um sentido de urgência por vir. O artista é aquele que propõe soluções imaginárias que podem resvalar para a total inoperância — este é o seu direito absoluto. Aquilo de que não desdenha, porém, é o direito à indignação contagiante. Será que alguma vez despontaram, as sementes que Palma um dia projetou através deste dispositivo num baldio do município de Vila Franca de Xira? É uma pergunta tão inútil quanto questionarmos quantas vezes teve Richard Long de fazer o percurso de *A Line Made by Walking* em 1967, bem como a razão pela qual esta obra se tornou icónica de uma especial relação da arte com a natureza e do próprio conceito de escultura.

Pinturas Catalíticas e *Air Print*, por seu turno, reclamam a mesma leitura ecológica, agora divergindo a atenção para a tradição da pintura. Numa espécie de impressionismo revertido e perverso, *Pinturas Catalíticas* é o resultado da ação do monóxido de carbono sobre uma paisagem na qual as árvores servem como máscaras de uma superfície cada vez mais negra, à medida que um carro vai despejando a poluição para o atrelado, especialmente concebido pelo artista para viajar com as pinturas no seu interior. Já não se trata, como no caso dos pioneiros da pintura ao ar livre do século XIX, de captar a essência da luz refletida na natureza, nos corpos e nos objetos; é antes o obscurecimento gradual da possibilidade de se vislumbrar qualquer coisa mais do que aquela nuvem negra no plano de fundo da imagem, provocada por um simples carro utilitário. As árvores tornam-se espectrais, monumentos apocalípticos de paisagens despovoadas de seres e de sentido.

As monumentais telas de *Air Print* dissimulam um inócuo jogo com a abstração vanguardista; são, contudo, outra poderosa afirmação de um registo processual no qual o tempo é testemunha do efeito invisível da poluição atmosférica. Transformadas, em primeira análise, em rigorosos exercícios formalistas, elas denunciam a quantidade de poluição filtrada dentro do contentor em cujas extremidades se encontravam. O branco malevichiano, protegido por um *stencil* quadrado na parte central durante o período de exposição na Bienal de Liverpool em 2012, mostra o estado

original da tela-filtro, enquanto o cinzento não é mais do que a poluição quantificada em matéria que se agarrou à superfície destas «pinturas»: tempo e devastação num incisivo comentário às aporias de uma modernidade utópica na qual a cor (ou a não-cor) pode convocar pensamentos metafísicos e de transcendência disciplinar.

A questão do tempo na obra de Palma também se inscreve no núcleo de preocupações primordiais que vai tratar com particular incidência. Desde logo, no início do percurso desta exposição, surge a obra *30 minutos* (1999), que tive o prazer de apresentar pela primeira vez na exposição coletiva *Ruído*, na já desaparecida Galeria Cesar, em Lisboa, em 1999. Máquina de picar o ponto com cartões alterados, sugeria ao espectador uma permanência de cerca de trinta minutos no espaço expositivo. São tempos que contrariam o tempo do *croquete e beberete*, que define massivamente o tempo despendido por muitos dos frequentadores das inaugurações do universo da arte contemporânea... A equiparação neomarxista do tempo de trabalho — o aparato da máquina e dos cartões, caídos em desuso — à pseudo-obrigatoriedade de um visitante passar um determinado tempo dentro de uma exposição faz curto-circuito com as próprias ideias de trabalho e de lazer. Assim, a consciência individual vê-se imediatamente condicionada pelo sentimento de culpa de uma visita demasiado rápida.

Tempo. Tempo que não é passado nem futuro: é um presente em permanente espanto e indecifrabildade. *Valor* (2002), *Património* (2002), *1964-2044* (2004), *Bipolar* (2007), *Ocidente* (2009) e *Cinq temps* (2016) são algumas das obras da exposição que refletem desvios, compressões metafóricas e reverberações imaginadas de um tempo sem tempo, que é o presente. Numas, o tempo é um ator invisível que conduz à inevitável degenerescência — em *Valor*, uma cadeira Chippendale atacada pelo caruncho; noutras, a ação do artista provocou uma disrupção iniciadora de um tempo novo — a quebra e o posterior restauro da peça *Património*, um derrisório arco de verdade e consequência aos olhos da vida comum e da prática. Qual o valor da arte, da necessidade de ornamento, neste caso, nas vidas comuns? Será que as centenas de horas de trabalho dos restauradores não ultrapassam o valor material e simbólico da própria peça? Que decidimos restaurar hoje em

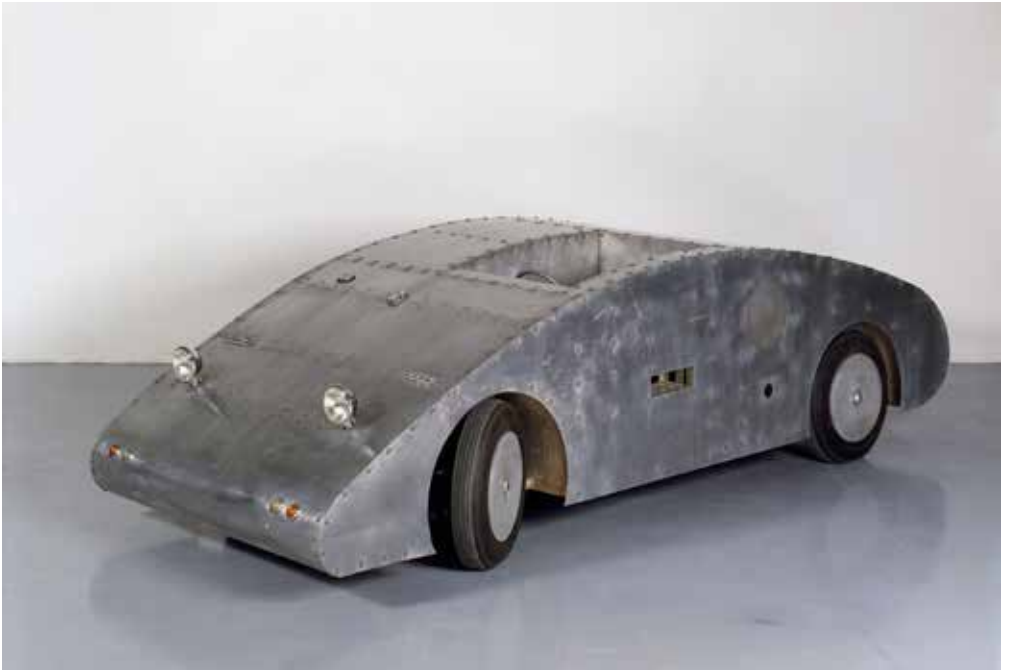
dia? Para quem? Estas são questões levantadas por estes trabalhos, num processo tão típico de Palma, pela sua assertividade, quanto urgente, enquanto reflexão generalizada sobre as estruturas de preservação da vida material, da memória individual e coletiva.

Cinq temps é uma peça de escala monumental que agora se apresenta pela primeira vez em Portugal. Produzida para o MuCEM, em Marselha, e instalada na capela do forte de Saint-Jean, trata-se de uma escultura com cinco discos giratórios, cada um representando diversos tempos da história do Mar Mediterrâneo: a civilização grega, a romana, a época medieval, a época moderna e a atualidade, no último disco. Aqui, o presente vivido transforma-se essencialmente nas sombras justapostas destes cinco discos no chão e no movimento perpétuo que aquelas geram. Anterior, mas não alheia, ao pico da crise dos refugiados no Mediterrâneo, esta peça tem uma leitura política evidente, exatamente na medida em que nomeia o grande mar europeu como caldo onde todos os grandes problemas da contemporaneidade se põem com maior acuidade.

Como sou da mesma geração de Miguel Palma, lembro-me bem do fascínio que emanavam os livros de anatomia humana, os livros sobre os mais diversos tipos de motores, as enciclopédias, que ostentavam folhas transparentes nas quais, camada a camada, se ia descobrindo a complexidade do corpo, de um motor, da geologia da terra.

A relação de Miguel Palma com a tecnologia e com os dados da natureza e da história social e política é de uma curiosidade compulsiva. Sobretudo, interessa-lhe perceber o regime da imagem na construção dos mais variados discursos e na explicação técnica. É na consulta ou coleção de milhares de revistas, folhetos promocionais, cartazes, calendários, livros técnicos, postais, material publicitário e outro género de *memorabilia* que o autor vai buscar inspiração ou material de investigação para muitos dos seus trabalhos.

Tal como Palma refere, a relação que mantém com a tecnologia, na maior parte dos casos, é estruturalmente transparente. Os desvios são quase imediatamente perceptíveis, como, por



Engenho, 1993. Chassis em ferro, carroçaria em alumínio, mecânica automóvel. Coleção Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 1996.

exemplo, a utilização de um motor de secador de cabelo profissional na peça *Little Boy* (2007) a simular a turbina de um avião: o desvio hermenêutico desta disfuncionalidade vê-se sublinhado pelo *nonsense* visual do avião comercial transformado em bombardeiro. Conforto e eficácia são transformados em putativa ameaça — uma vez mais, a dupla face da modernidade é exposta com singular pungência.

A monumentalidade instável de *Plataforma* (2008), uma das criações mais icónicas deste artista, ancora-se numa diferença do nível de água nas suas quatro sustentações. De uma simplicidade desarmante, o efeito, quase impercetível a olho nu, é de grande impacto quando a torre se encontra tombada para um dos lados. Que tal se produza por meio de uma bomba de água corresponde a um quesito essencial neste tipo de projetos, isto é, de submeter as peças a efeitos de repetição, *loops* mecânicos correspondentes aos *loops* visuais de muita da videoarte contemporânea.

Corresponde igualmente a esta circularidade de movimentos físicos uma circularidade conceptual que remete para a criação de territórios de

derrisão e densificação de uma realidade em tensão. Com *Tapete Voador* (2005), Palma convoca um certo imaginário infantil, cruzando-o com o assombreamento do belicismo contemporâneo. Comentário fora de qualquer juízo moral, como em todas as suas obras, aquele trabalho viabiliza, no entanto, a apreensão do inverosímil para, na medida em que se afasta do real, melhor o criticar. Estabelecendo uma fissura na apreensão racionalizada de determinados dados históricos (as recentes e sucessivas guerras no Médio Oriente), o apelo lúdico inicial desvanece-se à medida que o tal *loop* mecânico, aqui também utilizado, atira a peça para um insuportável sem sentido funcional.

Estáticas, referindo estratégias do universo do ready-made duchampiano, ainda que só do ponto de vista formal, obras como *Already Made* (2010), *1971-1983 (14 Verões)* (2014) e *Retrofitting* (2014) apropriam-se de objetos encontrados que ganham uma espessura particular mediante o seu *valor de exposição* por oposição ao seu *valor de uso*. Quando o artista percebeu que os funcionários

de uma oficina que frequentava, em vez de os deitarem fora, acumulavam os autocolantes dos pneus que iam vendendo na formação de uma bola que crescia com o tempo, pediu que este lixo lhe fosse oferecido. Num ímpeto nominalista e de trânsito entre universos (do material para o simbólico), *Already Made* transforma-se numa asserção que questiona tanto o estatuto do artista quanto a intencionalidade criativa e, ainda, num testemunho da percepção da passagem do tempo na sua dimensão abstrata — já que ninguém sabe ou saberá se a peça, nesta formalização atual, demorou uma semana ou um ano a ganhar a sua dimensão, para sempre cristalizada. 1971-1983 (*14 Verões*) refere também uma questão associada à passagem do tempo, aqui vertida enquanto memória de uma hierarquização do espaço público, nomeadamente através do seu aluguer temporário. No museu, a peça corresponde a um intervalo espaciotemporal que devolve ao espaço público aquilo que deveria separar, proteger e marcar a identidade privada. Já em *Retrofitting*, Palma torna-se um iconoclasta: ao desmembrar uma viatura *Rolls-Royce*, um dos ícones do poder simbólico e material, apresenta os tapetes na parede expositiva. Pequenos momentos de uma abstração enganadora, são uma vez mais índices de um desvio vital que transforma o mais desprezável daquele objeto de luxo num eventual exercício de *process art*. Todo o processo de desmantelamento do *Rolls-Royce* corresponde a uma demanda de selvática ironia: ao contrário do ímpeto embelezador/embrutecedor do *tuning* contemporâneo, quando Miguel Palma estripou um *Rolls-Royce Silver Shadow* de 1972 de todos os seus elementos decorativos e não funcionais, transformou-o num carro banal, numa vertigem blasfémia.

Nada disto poderia acontecer sem uma arma absolutamente fundamental em todo o processo criativo de Palma: o humor.

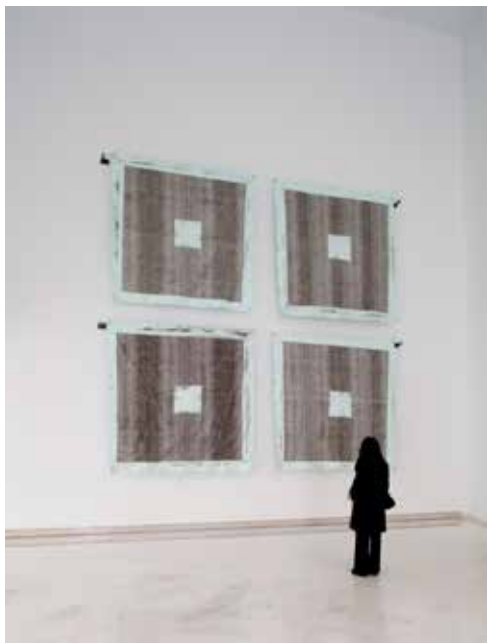
...

Numa obra como *DSEX* (2016), Palma toca o sempre inóspito mundo da pornografia nas manifestações da «alta cultura», ao criar um mundo miniaturizado de personagens de cartão (distanciamento primeiro da realidade) que interagem por ação manual do artista (segundo momento de distanciamento) em chocantes movimentos sexuais ao redor e dentro de uma miniatura (terceira alienação da realidade)

de um *Citroën DS*. Operando a partir de uma estranha miniaturização do mundo, Palma contrasta a pureza das linhas deste ícone do design do século XX com a ficção pornográfica, fundindo-se o peso da carne no brilho do automóvel e dos seus convidativos estofos. Design e pornografia — tão distantes e, no entanto, com um mesmo fim: a eficácia gráfica.

Será que estes mundos estão a acabar? O do investimento em modelos de design disruptivo na indústria automóvel para segmentos massificados, como foi o caso do DS, parece que sim... Quanto à pornografia, a conversa é outra, mas não entremos por aí. A digitalização exponencial da experiência outrora *underground*, ou dissimulada, parece desmenti-lo.

Falando da digitalização da experiência, importa aqui refletir sobre uma das questões centrais no universo Palma: o conceito de obsolescência. Interessado em vasculhar o mundo de objetos e aparatos hoje em dia atirados para o esquecimento ou para obscuros museus da história material da humanidade, Palma reinterpreta a falha programada de muitos desses objetos como a face oculta de uma sociedade



Air Print, 2012. Feltro sintético. Coleção do artista. Fotografia de Mark Ritchie. Cortesia CGAC, Santiago de Compostela.

descontrolada e hiperconsumista. Paralelamente, não deixa de admirar os intentos por vezes eivados de um utopismo visceral que, apesar de tudo, conformam a contemporaneidade. Em 2000, Miguel Palma criou um dispositivo que mais parece uma homenagem certa aos temores contraculturais dos inigualáveis *beatniks* de *Pela Estrada Fora* (1957), de Jack Kerouac: *Peneira* é um aparato monstruoso pronto a deglutir qualquer objeto de consumo contemporâneo. A sua dimensão, o seu funcionamento e o seu propósito mostram-no como o *patinho feio* das obras a apresentar em contextos museológicos. Destruir objetos ainda por encetar, objetos aos quais tantos ansiariam por aceder, reduzindo-os a pó, numa ação que não pode repetir-se demasiadas vezes em funcionamento expositivo pelo barulho e pela trepidação que causam, é um exercício de autoridade desmedida sobre o mundo ao qual poderemos assistir sempre que esta peça for montada.

O pó plastificado dos resíduos mastigados por *Peneira* é o mais evidente testemunho de um mal-estar contemporâneo. Miguel Palma, porém, não é um pessimista como E. M. Cioran, e prefere o desenho de monumentos inverosímeis à ininteligibilidade contemporânea. Neste sentido, continua uma tradição de momentos em que a sociedade se via afrontada por palavras, imagens e ações que antecipariam vivências entendíveis à luz da interpretação futura. Sem querer aqui afirmar que o artista é um «vanguardista», apenas partilho a sensação de que muitas das suas propostas têm aquela capacidade de permear o futuro com apontamentos de reificação de incertezas do presente. Na verdade, Palma nunca quis pensar a vanguarda como força motriz de um projeto positivista na sua carreira. Por vezes, estou seguro, até se admira de quão antiga é a sua *démarche*, ou seja, de como sublinha, de forma mais ou menos involuntária, questões centrais da modernidade ocidental. Isto porque parte substancial do seu motor criativo é uma ansiedade partilhada: ansiedade derivada da falência de uma construção informada da democracia que se vai esboroando ao sabor de interesses corporativos e do generalizado desinteresse cívico; ansiedade de uma sociedade que não sabe lidar com a sua crescente longevidade; ansiedade de uma sociedade imersa numa digitalização da experiência e da sensibilidade sem precedentes. Miguel Palma opera nos interstícios desta dualidade (otimismo eufórico e pessimismo

paralisante): sem falsos moralismos, transmite-nos essa dualidade em dispositivos que são tão eficazes na sua desenvoltura conceptual quanto perturbantes na sua complexidade construtiva. Então, a máquina expositiva de Miguel Palma é um dispositivo compressor de velocidades e de tempos; tensão disruptiva entre objetivos e resultados, entre realidades desencontradas, entre movimentos discrepantes e entre escalas antagónicas. Sublinhe-se, contudo, que Palma não advoga qualquer tipo de discurso moralista e muito menos aponta qualquer tipo de solução. O seu universo alimenta-se de uma expectável linha de conhecimento da própria história da arte, conjugada com a experiência imediata no confronto com a obra, como qualquer artista que verdadeiramente importe o faz. No trabalho especificamente concebido para esta exposição, Palma propõe-nos uma imensa montanha de ferro, de pendor construtivista, em dissociação clara de qualquer ímpeto naturalista. Aqui, a metáfora naturalista processa-se através de um mecanismo que produz gelo que, no cume da montanha, vai desaguar em degelo antecipado. Água a escorrer numa superfície metalizada: o alerta não poderia ser mais veemente. Ao contrário do de um Caspar David Friedrich, o sublime aqui é uma vez mais tensionado a partir de um medo ancestral do choque elétrico, paradigma do preço a pagar por um sentido de evolução moderna — desde Benjamin Franklin, pelo menos. A contemplação deste imenso volume arreiga-se, então, na ideia kantiana de sublime. De facto, aqui pensamos não somente nesta estrutura de ferro em relação à sua impositiva presença mas também, e sobretudo, em relação a um processo artificial de mimetização da natureza que representa um desvio que «ultrapassa todo o padrão de medida dos sentidos», como em *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790). Êxtase e ansiedade, reconhecimento — enquanto estrutura identificável noutros momentos da história da arte, de Paul Cézanne a Naum Gabo — e distanciamento, esta é uma obra que define o que de melhor podemos esperar da arte contemporânea: uma desconfiança revigorante perante um universo reconhecível que, ainda assim, produz ondas de choque em feixe para a sua completa apreensão.



DSex, 2016. Bancada, cartão, papel, madeira, base com dispositivos mecânicos e elétricos, vídeo. Coleção do artista.

Serviço Educativo

Visitas orientadas e atividades para escolas e famílias
213 612 800
servico.educativo@museuberardo.pt
www.museuberardo.pt/educacao

Atividade contínua

A Casa das Máquinas
De 21 set. a 19 jan. (sábados e domingos) |
15h00 às 18h00
Conceção: Jorge André Catarino
e Fabrícia Valente

Visita temática

Avaria: a máquina enquanto mito da Modernidade
28 set., 12 out., 14 dez., 11 jan.
(sábados) | 16h00
Conceção: Jorge André Catarino
e Fabrícia Valente

Catálogo da exposição

Miguel Palma. (Ainda) O Desconforto Moderno, com uma profusa documentação fotográfica da exposição e variada literatura sobre o artista. Lançamento no início de outubro



Partilhe a sua visita

@museuberardo

#museuberardo

Museu Coleção Berardo

Siga-nos



/museuberardo



Museu Coleção Berardo
Arte Moderna e Contemporânea

Mecenas:



Tintas Robbialac^{SA}

Apoio à exposição:



BACALHÃO
WINES OF PORTUGAL



**REPÚBLICA
PORTUGUESA**
CULTURA