

# Migu Paln

**maat**

# Índice

## Index

010

**Miguel Palma  
de A a Z – A enciclopédia  
aleatória**

Adelaide Ginga

046

**Os cardumes  
do Miguel Palma**

Luísa Santos

026

**Miguel Palma  
from A to Z – The random  
encyclopaedia**

Adelaide Ginga

062

**Miguel  
Palma's shoals**

Luísa Santos

080

**Vistas  
da exposição  
Exhibition views**

084

**Obras  
em exposição  
Works  
in the exhibition**

116

**Biografia**

117

**Biography**

# Miguel Palma de A a Z —

Adelaide Ginga

# A enciclopédia aleatória

*dispositivo da instalação pode também transformar-se em teatro da memória e fazer do artista um colecionador, um arquivista ou um expositor, confrontando o visitante não tanto com um choque crítico de elementos heterogêneos como com um conjunto de testemunhos sobre uma história e um mundo comuns.*

Jacques Rancière<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *O Destino das Imagens* (trad. Luís Lima). Lisboa: Orfeu Negro 2011, p. 38.

Quando pensamos no artista Miguel Palma, há todo um imaginário composto por instalações, esculturas, objetos, vídeos e *performances* em que à partida não está incluído a obra de desenho. Esta é uma vertente do trabalho de Miguel Palma que tem sido mostrada apenas pontualmente, quase sempre em articulação com o seu trabalho de escultura ou de instalação. Há um total desconhecimento público do volume de trabalho em desenho deste artista e da importância que esta vertente de criação tem no conjunto da sua obra.

Na verdade, é curioso registar que a presença do desenho no percurso profissional de Miguel Palma data de 1989. Todavia, até cerca de 2003, tal meio de expressão assumiu uma função complementar em articulação com o trabalho de escultura, instalação ou vídeo. A partir dessa data, porém, tem vindo a ganhar autonomia e a crescer em relevância e dimensão.

A exposição que inaugura no MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia sob o título *Miguel Palma. A-Z* é efetivamente a primeira mostra individual deste artista exclusivamente dedicada ao desenho e reflete não apenas esses primeiros anos – em que os trabalhos sobre papel assumem uma faceta de estudo, esboço, maquete, registo –, mas

principalmente os últimos cerca de 15 anos, em que o desenho tem vindo a ganhar uma expressão artística autónoma com características próprias.

Esta exposição reúne cerca de uma terça parte da produção de desenhos de Miguel Palma, sendo que a grande maioria está há muito guardada no *atelier* ou saiu diretamente para coleções e nunca foi apresentada ao público. Há assim uma forte componente inédita nesta mostra que surpreende também no seu formato, uma vez que o conjunto de trabalhos selecionados não estabelece um percurso e apresenta-se como uma instalação.

Esta exposição, *Miguel Palma. A-Z*, não apresenta uma organização lógica no *display*, não foi criada uma ordem cronológica que poderia ter correspondência com a sequência alfabética sugerida pelo título, não existem núcleos temáticos nem um agrupamento por estilo ou escala. Pretende-se dar uma panorâmica quase enciclopédica do leque de desenhos desenvolvidos ao longo de quase 30 anos; contudo, impera um certo caos numa acumulação hiperbólica de obras que encham a parede. Um A a Z disperso, meândrico, que desconcentra a leitura do visitante, apresentando-se como uma enciclopédia aleatória.

Num primeiro olhar, os desenhos surgem como píxeis na parede, agrupando-se e preenchendo o espaço branco tanto na vertical como na horizontal. Mas quando voltamos a olhar percebemos que eles não são partes de uma única imagem, cada ponto é ele próprio uma imagem. A descoberta torna-se assim um desafio maior, como um jogo em que conseguimos fazer associações, identificar partes de séries, etc.

Por um lado, esta instalação ambiciona dar ideia da dimensão que o trabalho de desenho ocupa na obra Miguel Palma e, por outro, reflete a própria forma de estar e trabalhar do artista, a sua tendência para coligir e acumular, para trabalhar em simultaneidade e contaminação, para a partilha de experiências que permitem novas dimensões semiológicas. No seu *atelier* ficamos com a sensação de que se encontra de tudo, num misto de versão refinada de loja dos chineses e antiquário do século xx, onde descobrimos as coisas mais inesperadas

que estão guardadas há anos, à espera do momento certo para serem utilizadas.

É-lhe profícuo esse ambiente: «Admito que me seja necessária essa envolvimento. Algum excesso no lugar onde trabalho constrói uma abstração e uma liberdade de escolha de objetos e ideias que integram, quando considero necessário, o trabalho em causa. É como um banco de imagens e ideias.»

Miguel Palma parte sempre do figurativo para a abstração/desconstrução. Gosta de recolher e acumular imagens (fotografias, testemunhos, documentos) e objetos para os transformar. O fascínio por compilar e selecionar é ultrapassado pelo desejo de reutilização, de intervir e reinventar.

O que o seduz e estimula não é o trabalhar a matéria em bruto para lhe dar forma, mas sim desconstruir significados e contextos de objetos e materiais em desuso, perdidos no tempo, em articulação com materiais industriais. Na prática do desenho gosta de utilizar imagens de livros e revistas, fotografias ou documentos; incorpora recortes de texto, escreve, desenha, pinta, adiciona legendas, setas, sinais e outros símbolos gráficos, reinventa histórias e narrativas.

Pode-se dizer que a heterogeneidade e o hibridismo dos seus projetos está igualmente presente no domínio do desenho, que partilha quer da diversidade temática — ecologia, astronomia, geografia, arquitetura, economia, política, etc., em que ganha relevo o seu fascínio pela produção industrial e a paixão pela tecnologia ligada aos meios de transporte: carros, barcos, aviões, comboios, que pautam a sua obra desde sempre —, quer da forma de materialização — há, como já se disse, uma predominância do uso de materiais não convencionais, e o recurso a técnicas fora dos parâmetros disciplinares preestabelecidos.

Cerca de 30 anos de trabalho em desenho assente na exploração de uma dialética anacrónica e de uma prática metamórfica, em conformidade com a prática de escultura e instalação, mas com maior automatismo e, simultaneamente, maior introspeção a nível de processo.

O resultado traduz-se num corpo de trabalho com forte identidade imagética, conceptualmente estruturado entre novas aceções e poéticas de dinâmica da narrativa, que vai ser alvo da conversa que se segue.

---

O meu fascínio pelo teu trabalho de desenho surge em 2015, quando, a propósito de outra curadoria, comecei a descobrir no teu *atelier* desenhos sem fim! Já lá tinha visto vários trabalhos sobre papel emoldurados, mas não esperava encontrar tal quantidade, o que obviamente implica muitos anos de trabalho. Quando é que começou essa tua relação com o desenho?

A relação com o desenho começa ao mesmo tempo que a escultura e instalação, em 1988–89, por aí. Nessa altura, havia uma ligação forte da escultura à pedra, a pedra sempre teve uma grande presença, mas eu não gostava da pedra, preferia os moldes numa aproximação ao nível da engenharia e ao lado mais industrial e mecânico do fazer e do projetar. Então utilizei o betão como material de ligação à escultura e fiz uma exposição toda a partir dessa ideia da cofragem, não tanto na utilização das máquinas e do desbaste do material, mas antes das estruturas, e com um trabalho de desenho na preparação dos moldes, dos positivos e dos negativos. Foi na Galeria Quadrum, em 1989, chamava-se *Ludo* (foi a minha segunda individual).

Portanto, esses foram os primeiros desenhos que expuseste e a primeira vez que assumiste o desenho como parte do teu trabalho artístico?

Sim, comecei a desenhar em 1988–89, e, nessa exposição de 1989, à entrada estavam dois desenhos que, digamos, eram a maquete da própria exposição. Um dos desenhos apresentava a planificação das peças expostas e o outro era mais sobre as características técnicas de cada um dos objetos. Mas aí o desenho aparecia como algo paralelo, sem importância de trabalho autónomo ou que eu pudesse considerar como obra. E, durante muitos anos, utilizei o desenho dessa forma. Um dia, em conversa com o Vítor Pires Vieira, ele chamou-me a atenção para o

facto de o desenho ser uma coisa importante na forma como eu construía as minhas instalações — eram desenhos que eu fazia e deixava fora, serviam para explicar ao engenheiro que estava a acompanhar um determinado projeto ou funcionavam como notas. Eu não olhava para o desenho como uma obra, como um trabalho para emoldurar e apresentar como peça autónoma.

Tens ideia de quando é que foi essa conversa com o Pires Vieira?

Isso foi em 2002, por aí. A partir dessa altura, desenhei de uma forma, digamos, mais sistemática.

E os desenhos anteriores a essa conversa, o que lhes aconteceu? Guardavas ou nem te preocupavas?

Nem me preocupava. O que me interessava era o resultado, a obra da escultura ou da instalação. O desenho não tem grande importância no início do meu trabalho. Começa a tornar-se importante porque é mais eficaz, mais rápido, é mais introspetivo.

Essa questão de o desenho ser mais introspetivo é interessante. Efetivamente, na escultura geralmente trabalhas em equipa, enquanto no desenho trabalhas sozinho. É um trabalho mais individualista, um ato mais contínuo, com uma intensidade de entrega diferente, não?

Sim, no desenho há uma necessidade de estar sozinho, absolutamente concentrado com o que quero contar. Em relação à escultura (nem sempre, mas a maior parte das vezes), eu sei exatamente o que quero, mas preciso de pessoas que colaborem comigo, que saibam de determinados assuntos que eu não domino.

Há séries em que retratas vários projetos de escultura e instalação como em *Cabinet d'Amateur*, de 2003. A partir dessa data, desenvolves novas séries que se apresentam como projetos autónomos e comesças a introduzir técnicas que têm vindo a caracterizar o teu trabalho de desenho. Concordas?

Acho que sim, antigamente os desenhos surgiam por vezes

antes, depois ou durante um trabalho de escultura, não havia propriamente uma ordem. Isto porque o desenho de representação nunca foi uma dificuldade para mim. Só que é muito fácil cair no «jeito e talento» para representar uma imagem qualquer. Facilmente se encontram formas e tiques. Há já algum tempo, talvez desde 2006, que tenho mais trabalhos autónomos.

Pode-se dizer que conseguiste criar uma linguagem tua, com identidade própria nos desenhos?

Agora que olho para os meus desenhos diariamente apercebo-me disso.

Face a essa autonomia, que afinidade sentes entre a tua forma de trabalhar na composição do desenho e o processo de construção das esculturas?

O desenho, relativamente à escultura e à instalação, tem também o que no meu caso foi sempre a apropriação de determinados objetos e a transformação do sentido deles, para construir uma nova história. No desenho isso foi quase automático. Mesmo hoje em dia, quando olho para os desenhos vejo que existe escultura neles, não vejo tanto um diálogo com a pintura, que implica o saber esperar. Antes da escultura ou do desenho existirem há um compasso de espera, mas depois é mais rápido. A minha forma de construir é uma forma muito mecânica e os desenhos são isso, quando eu agrego fotografias, que às vezes vivem comigo anos. Mas quando me decido naquele papel branco a contar um assunto qualquer, parto normalmente de uma imagem preexistente, de alguma coisa que aconteceu, ou alguém pensou, ou alguém fotografou, e, digamos, a minha contribuição é quase o desenvolvimento de uma ideia que me suscitou interesse.

Nas séries de 2004, vemos já técnicas que a partir daí são recorrentes no teu trabalho de desenho. Na série *Green Spaces*, introduzes a pintura, crias limites, intervéns na imagem.

Pois, começo a estragar. O desenho não é uma dificuldade, é muito fácil cair no «jeito e talento» para representar uma imagem qualquer. Facilmente se encontram formas e tiques. A palavra «estragar» é mesmo certa, eu gosto. Porque, na verdade, quando avanço a modificar uma fotografia, como no projeto *Karmann Ghia*, isso satisfaz-me. Quando se trata de fotografia que eu tenha feito pontualmente, mais documental, não intervenho porque ela no fundo testemunha determinada ação de um trabalho<sup>2</sup>. Mas, quando estou perante uma fotografia que não é minha, é irresistível intervir, é quase infantil o desejo de alterar coisas nessa imagem, usar por exemplo uma lâmina de barbear e começar a raspar. Quando risco ou desgasto estou a corrigir, a acentuar e a modelar o desenho por tentativa e erro, dessacralizo uma imagem ou mesmo a folha de papel. Uma forma quase pré-analógica ou algo do género, não consigo viver com uma imagem tão verdadeira e tão crua como aquela que já existe.

<sup>2</sup> Como esta série, com um carro funerário que veio dos Estados Unidos da América para Portugal e que fez funerais de 1951 até, talvez, a década de 1970. Depois houve alguém que o restaurou e o transformou num carro de casamentos, pintou-o de outra cor, compôs o interior, e as pessoas casavam e andavam neste carro sem saber que era um carro funerário. Quando eu soube desta história, interessei-me e consegui comprar o carro, usava-o diariamente, levava os meus filhos à escola, a bagageira era do tamanho de um caixão, cabia tudo lá dentro, era fantástico! E depois fiz uma série de fotografia com o carro à porta de cemitérios e igrejas. Cheguei também a expô-lo no Hangar K7 em Oeiras, onde projetei uma luz e pintei o contorno do recorte da sombra, como se fosse um fantasma. Lá dentro tinha uma coroa de louro e cipreste, quando se abria cheirava a natureza.

Interessante dizeres isso, pois já tinha pensado numa teoria de Jacques Rancière que define diferentes maneiras de ativar ou desativar o potencial de exibição e de significação de uma imagem. Ele fala em três tipos de imagem: nua, ostensiva e metafórica, que funcionam melhor se não estiverem fechadas em si próprias. A primeira é a imagem crua de testemunho, como a que tu seleccionas antes de intervir. Agora deixa-me ler-te o apontamento que tirei sobre as imagens metafóricas:

«Propõem-se apenas deslocar as figuras da imagética, mudando-lhes o suporte, colocando-as noutro dispositivo de visão, pontuando-as ou narrando-as diferentemente.»<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *Idem*, p. 41.

Na minha opinião, esta ideia traduz a tua forma de trabalhar imagens no desenho. Tu és o exemplo de alguém que trabalha a metamorfose de uma imagem nua, dá-lhe um novo espaço, um novo significado.

**Sim, faz sentido... gosto. Mas, sabes, já houve pessoas que me disseram «é fantástico, uma vez estava no teu atelier e vi-te a colar uma fotografia, uma imagem, e depois fizeste um risco e o desenho foi vendido por x euros». O que não é evidente é todo um tempo dedicado a uma procura da imagem certa e da sua relação com outras.**

Gostava de voltar ao Jacques Rancière para te ler outro apontamento: «Para que a montagem ambígua suscite a liberdade do olhar crítico ou lúdico, é preciso organizar o encontro segundo a lógica do face-a-face ostensivo, re-(a)presentar as imagens (...) no espaço do museu (...) conferem a aura de obra. Ainda assim, o efeito nunca está garantido, já que é necessário colocar uma legenda à entrada que explicita ao espectador que, no espaço em que está prestes a entrar, irá reaprender a perceber e a distanciar-se das mensagens mediáticas que habitualmente o subjagam. (...) Mas são, seguramente, as metamorfoses da imagem ostensiva que melhor manifestam a dialética contemporânea das imagens.»<sup>4</sup> A apresentação

<sup>4</sup> Jacques Rancière, *Idem*, p. 42.

ostensiva no MAAT vai permitir compreender a dialética do teu trabalho.

**Por isso assumo que não consigo pintar, porque no processo da pintura estou constantemente a rever coisas que não gosto em mim. Não gostava de ver uma exposição de um artista a pintar assim, não me agrada a mim mesmo.**

Sentes que não atinges o que para ti é importante atingir?

**Sim, talvez um dia, mas neste momento não... Já em relação ao desenho, eu sei fazer o desenho mais irritante do mundo, aquele que pode até agradar a algumas pessoas mas que me**

**põe com insónias e prefiro fazer um desenho livre de mim próprio (acho que já consigo fazer isso), criar algo novo, desenhar uma coisa que quero que seja minha, que quero contar.**

Em grande parte dos desenhos incorporas colagem de imagens, recortes, fotografias, legendas, mas nesta última série adicionas um material mais industrial, o silicone, cujo resultado se aproxima mais da pintura. Num primeiro olhar não se identifica logo o material e à distância as manchas cinzentas ganham uma dimensão de matéria pictórica

**Sim, misturo tudo, mas, nesta série, resolvi uma questão que é a história da matéria... Estás a ver essa embalagem de silicone grande? Essa é para alumínio, mas há outro que gosto mais, um especial para pesos, para carga, aguenta não sei quantos quilos por centímetro quadrado, ou seja, é tudo aquilo que não é necessário para o suporte em papel. Usado no papel é completo contrassenso...**

Um paradoxo, que resulta em literal arte plástica!

**Sim é pintura plástica a sério. É muito interessante o resultado.**

Tendo em conta que o desenho, em comparação com a escultura, é mais fácil e rápido de materializar, sentes que há um grau de satisfação mais imediato que te impele a avançar para séries em que esgotas um assunto, uma temática que estiveste a maturar?

**Sim, no desenho o risco é menor, rapidamente rasgo uma folha branca, deito-a fora e retomo. Há uma dimensão diferente no tempo de pensar e construir numa instalação ou escultura em relação ao desenho. No meu caso significa que, quando me decido a estar durante um tempo a desenhar, a quantidade de ideias que surgem e de propostas resultam, muitas delas, em séries. Outras são ideias para qualquer coisa que há de vir mais tarde a acontecer, mas há uma outra liberdade, porque cada desenho pode significar uma palavra, não é uma história final, como geralmente acontece numa instalação. No desenho não há a urgência de contar tudo numa folha. Cada folha é simplesmente parte de um todo.**

Mas também tens desenhos totalmente individuais, que não se articulam com outros?

**Sim, também tenho desenhos soltos em que trabalho e o assunto encerra-se ali.**

E nas séries trabalhas em vários desenhos ao mesmo tempo?

**Quando desenho é numa bancada de grandes dimensões e geralmente coloco várias folhas numa área considerável, como se fosse uma panorâmica de *stills*. Cada desenho muitas vezes reflete problemas e soluções do desenho ao lado. Vou tirando o melhor que me aparece daqui e dali, mas é sempre um trabalho de contaminação, não é um processo fechado em si mesmo. Isto pode ser simplesmente uma defesa minha ou a minha forma de estar, não sei...**

Sinceramente acho que é a tua forma de estar e de criar, não considero uma defesa, é mais uma necessidade, uma forma de abrir planos e horizontes.

**Tens razão, é a minha forma de estar.**

É o caso do *Grey Matter*, certo?

**Exato, é um trabalho que foi feito em simultâneo, tinha várias histórias, eles são todos irmãos ou primos.**

E os livros de artista?

**Um livro é diferente, vou fazendo, tenho cerca de 50 desenhos dentro de um livro, volto atrás e vou à frente, um livro é diferente.**

O que me apercebo é que o teu trabalho de desenho acaba por incluir muita informação autobiográfica, como aquele desenho com o teu cartão de artista de Serralves, o número cem. Concordas que o trabalho de desenho tem um cariz mais autobiográfico que a escultura.

**Sim, sim, muito mais. Este, por exemplo, é um avião desenhado com a mão esquerda.**

A sério? Está muito equilibrado! Percebo, reflete a tua facilidade no desenho.

**Parece equilibrado, mas não...**

Ainda não falámos em algo que também está muito presente no teu trabalho, que é o lado do humor, tens sempre uma forma qualquer de provocação e de roçar as fronteiras da ironia ou entrar no domínio da crítica satírica. E nos trabalhos de desenho torna-se ainda mais evidente essa tua faceta.

**Acho que o humor está diretamente ligado à minha forma de lidar com a timidez e a timidez também pode existir na arte, não é só na relação com as pessoas. Quando falo em timidez, refiro-me também a algum pudor, a assuntos difíceis de abordar. Há coisas que têm de ser ditas e feitas e são por nós próprios quase censuradas. O humor, para mim, desconstrói e é talvez a forma mais hábil de conseguir falar das coisas com uma aparente leveza.**

Há uma daquelas perguntas cliché que tenho curiosidade em fazer-te: em pequeno o que querias ser quando fosses grande?

**Quando era miúdo não me imaginava adulto. Até porque como me chamava Miguel, sempre achei que era um nome de criança, tinha dificuldade em imaginar um adulto que se chamasse assim. E como não gostava muito de cumprir coisas que me pediam, achei que ser adulto ia tornar-se numa coisa muito chata. Acabei por prolongar durante muito tempo essa irresponsabilidade que me dava alguma liberdade de experimentar, de errar. Adiantamentos que foram importantes para a construção da minha personalidade.**

E sentes que tens uma expressão que vem desse estado interior irrequieto? Nos teus traços, por exemplo, há uma gestualidade inconformada.

**Acho que esse lado irrequieto de que falas tem a ver com as minhas incertezas.**

Outro dia descobri uma exposição de desenho de Paul McCarthy<sup>5</sup> que, tal como tu, é conhecido pelo trabalho de escultura e instalação, e achei muito curioso não só a afinidade com o teu trabalho em termos técnicos, a variedade de escalas, o traço gestual, o desenho hábil misturado com colagens, as anotações, como também o facto de grande parte dos desenhos nunca terem sido antes apresentados ao público...

**Sim, gosto dessas obras e faz completamente sentido falares de Paul McCarthy.**

Outra relação que não consigo deixar de estabelecer é com o dadaísmo e o surrealismo. Na forma como desconcertas o lado do racional, como exploras o pensamento interior, mais inconsciente ou onírico, e como incorporas o humor e a ironia para dissolver uma referência original e criares um outro contexto original. Ainda que haja uma maturação antes de iniciar um trabalho, quando avanças, a sensação que tenho é de uma rapidez mais espontânea, mais instintiva e automática.

**No surrealismo, talvez me consiga encaixar quando faço umas revisões de imagens, de revistas e livros antigos, e depois estabeleço algumas ligações que para mim fazem sentido e podem parecer não fazer sentido nenhum. Há um lado quase aleatório, um ponto de partida para um discurso. Sim, sou uma espécie de engenheiro na arte; ou melhor, um construtor surrealista.**

# Miguel Palma<sup>EN</sup> de A a Z —

Adelaide Ginga

# The randomness encyclopaedia

*The device of the installation can also be transformed into a theatre of memory and make the artist a collector, archivist or window-dresser, placing before the visitor's eyes not so much a critical clash of heterogeneous elements as a set of testimonies about a shared history and world.*

Jacques Rancière<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *The Future of Image*.  
Translated by Gregory Elliott. London &  
New York: Verso, 2008, p. 25.

When we think about the artist Miguel Palma, there is a whole imagery made up of installations, sculptures, objects, videos and performances in which one does not tend to include drawing. This is a component of Miguel Palma's work that has only been shown occasionally, very often in combination with his sculpture or installation work. The truth is the public is completely unfamiliar with the body of work this artist has done in paper, and the importance that drawings have in his *oeuvre*.

In fact, it is curious to note that the presence of drawing in Miguel Palma's professional career dates back to 1989. Nevertheless, until circa 2003, this form of expression took on a complementary function in articulation with his work in sculpture, installation or video. From that date onwards, however, it has been gaining autonomy and it has grown in relevance and dimension.

The exhibition that opens at the MAAT – Museum of Art, Architecture and Technology under the title *Miguel Palma. A-Z* is in fact the first solo exhibition of this artist exclusively dedicated to drawing, and it reflects not only those first years – in which the works on paper take on the form of study, sketch, model, record – but mainly the last fifteen odd years, in which drawing has been gaining an autonomous artistic expression with its own characteristics.

This exhibition gathers approximately a third part of Miguel Palma's drawing production, the vast majority of which has been kept in the studio for a long

time or has gone directly to collections, without ever being shown in public. Hence there is a strong element of novelty to this exhibition that is also surprising in its format, since the selected works do not establish an itinerary, rather presenting themselves as an installation.

There is no logical organisation in the display of *Miguel Palma. A-Z*, no chronological order was created that might correspond to the alphabetic sequence suggested by the title, there are neither thematic groups nor arrangements based on style or scale. The idea is to present an almost encyclopaedic overview of the array of drawings made over the last 30 odd years; yet, a certain chaos reigns over an hyperbolic accumulation of works that fill the wall. A scattered, meandering A to Z, which unsettles the visitor's reading and presents itself like a random encyclopaedia.

At first glance, the drawings appear as pixels on the wall, grouped together and filling the white space both vertically and horizontally. But when we look again we understand they are not parts of a single image, each point is an image in itself. The discovery becomes therefore a bigger challenge, like a game in which we can make associations, identify parts of series, etc.

On the one hand, this installation aims at giving an idea of the dimension drawing has in Miguel Palma's artistic creation and, on the other, it reflects the artist's own attitude and *modus operandi*, his tendency to collect and accumulate, to work in simultaneity and contamination, to share experiences that enable new semiological dimensions. In his studio we get the feeling anything can be found — a mixture of a refined version of a Chinese bazaar and a 20th century antique shop where we discover the most unexpected things that have been kept for years, waiting for the right moment to be used. This atmosphere is useful to him: "I admit I need this environment. A certain excess in the place where I work generates an abstraction and a freedom to choose objects and ideas that become part of the work in question when I find it necessary. It is like a data bank of images and ideas."

Miguel Palma always uses the figurative element as a starting point towards abstraction/deconstruction. He likes to collect and accumulate images (photographs, testimonials, documents) and objects to transform them. His fascination with compiling and selecting is surmounted by the desire to reutilise, intervene and reinvent.

What captivates and stimulates him is not working on raw matter to give it form, but deconstructing meanings and contexts of objects and materials that are out of use, lost in time, in combination with industrial materials. In his practice of drawing he likes to use images from books and magazines, photographs or documents; he incorporates text clippings, he writes, draws, paints, adds captions, arrows, signs and other graphic symbols, reinvents stories and narratives.

It can be said that the heterogeneity and the hybridism of his projects are equally present in the domain of drawing, sharing both the thematic diversity — ecology, astronomy, geography, architecture, economy, politics, etc., where his fascination with industrial production and his passion for the technology associated with means of transport stand out: cars, boats, airplanes, trains (that have always been present in his works) — and the form of materialisation — as mentioned before, there is a predominance of the use of unconventional materials, and the choice of techniques outside pre-established disciplinary parameters.

Approximately 30 years of drawing work based on the exploration of an anachronistic dialectic and a metamorphic practice, in conformity with the practice of sculpture and installation, but with a greater automatism and, simultaneously, a deeper introspection at the process level. The result translates into a body of work with a strong image identity, conceptually structured between new meanings and poetics of narrative dynamic. It will be the object of the conversation that follows.

My fascination for your drawing work starts in 2015 when, because of another curatorship, I began to discover countless drawings in your studio! I had already seen several framed works on paper there, but I wasn't expecting to find such a large amount, which obviously implies many years of work. When did your relationship with drawing begin?

**My relationship with drawing begins at the same time as sculpture and installation, around 1988–89. At the time, sculpture and stone were deeply connected, stone has always been an important element in sculpture, but I didn't like stone, I preferred the moulds in an approach to the engineering level and to the more industrial and mechanical aspect of doing and projecting. So, I used concrete as a material of connection to sculpture and did a whole exhibition based on that idea of formwork, focused not so much on the use of the machines and the material wear, but rather on the structures, with a drawing work in the preparation of the moulds, the positive and the negative. It was at the Galeria Quadrum, in 1989. It was called *Ludo* (it was my second solo exhibition).**

So, those were the first drawings you exhibited and the first time you took on drawing as part of your artistic work?

**Yes, I started drawing in 1988–89 and, in that 1989 exhibition, there were two drawings at the entrance, which, let me put it this way, were the mockup for the exhibition itself. One of the drawings presented the planning of the works displayed and the other was more about the technical characteristics of each of the objects. But in that case the drawing appeared as something parallel, without the gravitas of an autonomous work or as something I could consider an artistic creation. And, for many years, I used drawing in this way. One day, in a conversation with Vítor Pires Vieira, he called my attention to the fact that drawing was something important in the way I built my installations — they were drawings that I made and threw away, they were used to provide explanations to the engineer who was collaborating in a specific project or they worked as notes. I did not look at drawing as a work of art, as a work to be framed and shown as an individual piece.**

Do you have an idea of when you had that conversation with Pires Vieira?

**It was around 2002. From then on, I have been drawing, let's say, in a more systematic way.**

And the drawings prior to that conversation, what happened to them? Did you keep them or you didn't even care?

**I didn't even care. What interested me was the result, the piece of sculpture or the installation. Drawing is not very important in my early work. It starts being important because it is more effective, quicker, it is more introspective.**

That question of drawing being more introspective is interesting. In fact, in sculpture you normally work collaboratively, while in drawing you work alone. It is a more individualistic work, a more continuous act, with a different level of commitment?

**Yes, with drawing there is the need to be alone, totally focused in what I want to tell. In my sculpture work (not always, but most of the times), I know exactly what I want, but I need people to collaborate with me, people who know about certain subjects that I don't master.**

There are series in which you portray several projects of sculpture and installation such as *Cabinet d'Amateur*, in 2003. From that date on, you develop new series that present themselves as autonomous projects and you begin to introduce techniques that have become characteristic of your drawing work. Do you agree?

**I think so, in my early work the drawings would sometimes come up before, after or during a work of sculpture, there was no defined order. This is because representation drawing was never a problem for me. But it is very easy to fall into the "knack and talent" to represent any image. One can easily find tricks and habits. For some time now, perhaps since 2006, I have more autonomous works.**

Can we say that you managed to create a language of your own, with its own identity in the drawings?

**Now that I look at my drawings every day, I realise that.**

Considering that autonomy, what are the affinities you feel between your way of working in the composition of drawings and the process of making a sculpture?

**Drawing, in relation to sculpture and installation, also has what in my case was always the appropriation of certain objects and the transformation of their meaning to create a new story. With drawing, this was almost automatic. Even today, when I look at the drawings I see that there is sculpture in them, I don't see so much a dialogue with painting, which involves knowing how to wait. Before sculpture and drawing come to being, there is a pause, but then it is quicker. My way of constructing is very mechanical and the drawings are like that, when I incorporate photographs, which sometimes have been living with me for years, but when I decide to tell any subject on that blank paper, I normally start from a pre-existing image, from something that happened, or someone thought, or that someone photographed, and my contribution is almost the development of an idea that arose my interest.**

In the 2004 series, we can already see techniques that since then have become recurrent in your drawing work. In the *Green Spaces* series, you introduce painting, you create boundaries, you intervene in the image.

**Right, I begin to spoil. Drawing is not a problem, it is very easy to fall into the “knack and talent” to represent any image. One can easily**

<sup>2</sup> Like in this series, with a hearse that came from the United States to Portugal and was used in funerals from 1951 until, perhaps, the 1970's. Then someone restored it and turned it into a wedding car, painted it in another colour, changed the inside, and people got married and travelled in this car without knowing it was a hearse. When I heard this story, I was interested and managed to buy the car, I used it daily, drove my children to school, the trunk was the size of a coffin, you could put everything in there, it was fantastic! And then I did a photography series with the car parked in front of cemeteries and churches. I even exhibited it at Hangar K7, in Oeiras, where I projected a light and painted the outline of the shadow, as if it were a ghost. Inside there was a laurel and cypress wreath. When we opened the car, it smelled of nature.

**find tricks and habits. The word “spoil” is really the right one, I like it. Because, to be honest, when I decide to modify a photograph, like in the *Karmann Ghia* project, it pleases me. When it is a more documental photo that I have taken at a given time, I don't intervene because after all it bears witness to a certain action in a work<sup>2</sup>. But when I am in front of a photograph that is not mine, I can't resist intervening, the desire to change things in that image is almost childish, to use for instance a razor blade and begin to scrape. When I scratch**

**or wear out I am correcting, emphasizing and modelling the drawing by trial and error, I desacralize an image or even the sheet of paper. An almost pre-analogic method or something like that, I can't coexist with an image so truthful and so raw as the one that already exists.**

It is interesting that you say that, because I had already thought about a theory of Jacques Rancière, which defines different ways of activating or deactivating the potential of exhibition and signification of an image. He talks about three types of image: naked, ostensive and metaphorical, that work better if they are not confined into themselves. The first is the raw image of witnessing, similar to the one you select before intervening. Let me read to you now the note I took about metaphorical images: "They simply set out to displace the representations of imagery, by changing their medium, by locating them in a different mechanism of vision, by punctuating or recounting them differently."<sup>3</sup> In my opinion, this idea translates your way or working images in drawing. You are the example of someone who works on the metamorphosis of a naked image, give it a new space, a new meaning.

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *Idem*, p. 41.

**Yes, it makes sense... I like that. But, you know, there have been people who told me, "it's fantastic, once I was in your studio and saw you gluing a photograph, an image, and then you made a scratch on it and the drawing was sold for a certain amount of euros". What is not obvious is all the time that it takes to look for the right image and its relation with other images.**

I would like to go back to Jacques Rancière, to read another excerpt: "For the ambiguous montage to elicit the freedom of the critical or ludic gaze, the encounter must be organised in accordance with the logic of the ostensive face-to-face, representing the images (...) in the space of the museum (...) that give them the aura of the work. Even so, the effect is never guaranteed, because it is often necessary to place a small card on the door of the booth making it clear to viewers that, in the space they are about to enter, they will learn anew how to see and to put the flood of media messages that usually captivates them at a distance. (...) But it is doubtless the metamorphoses of the ostensive image that best express the contemporary dialectic of images."<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Jacques Rancière, *Idem*, p. 42.

The ostensive presentation at the MAAT will enable the understanding of the dialectic of your work.

**That is why I admit that I cannot paint, since in the process of painting I'm constantly reviewing things I don't like about myself. I wouldn't like to see an exhibition of an artist painting like this, I don't please myself.**

Do you feel you do not attain what is important for you to achieve?

**Yes, perhaps one day, but not right now... As for drawing I know how to make the most irritating drawing in the world, the one that can even please some people but which drives me sleepless and I prefer to make a drawing free from myself (I think I can do that by now), create something new, draw something that I want to be mine, that I want to tell.**

In many of your drawings you incorporate collages of images, clippings, photographs, captions, but in this last series you add a more industrial material, silicone, the result of which is closer to painting. At first glance, the material cannot be identified right away and from a distance the grey patches acquire a dimension of pictorial matter.

**Yes, I mix everything but, in this series, I solved a question, which is the history of matter... Do you see that big silicone package? That one is for aluminium, but there is another one I prefer, a special one for weights, for cargo, it supports I don't know how many kilos per square centimetre; in other words, it is everything which is not necessary for the paper medium. To use it on paper is complete nonsense...**

A paradox that turns out to be literally plastic art!

**Yes, it is real plastic painting. The result is very interesting.**

Bearing in mind that drawing is easier and quicker to materialise when compared to sculpture, do you feel there is a more immediate degree of satisfaction that prompts you to move on to series in which you exhaust an issue, a theme that you were developing?

**Yes, the risk is smaller in drawing; I quickly tear a white sheet of paper, throw it away and start again. There is a different dimension to the**

time you spend thinking and creating an installation or a sculpture in relation to drawing. In my case it means that, when I decide to draw for a while, many of the ideas and suggestions that come up result in series. Others are ideas for something that will happen later, but there is a different kind of freedom, since each drawing can signify a word, it is not a final story, as usually happens with an installation. In drawing the urgency to tell everything on a single sheet does not exist. Each sheet is simply part of a whole.

But you also have totally independent drawings that do not articulate with others, right?

**Yes, I also have loose drawings in which I work and the subject ends there.**

And in the series, do you work in several drawings at the same time?

**I draw on a large workbench and I generally place several sheets in a large area, like a a panorama of stills. Each drawing frequently reflects problems and solutions from the drawing next to it. I take the best bits from here and there, but it is always a contamination work, it is not a closed process. This can simply be a defence of mine, or my way of being, I don't know...**

Frankly, I think it is your way of being and creating, I don't think it is a defence; it is rather a need, a way to open planes and horizons.

**You're right, it is my way of being.**

Which applies to *Grey Matter*, right?

**Exactly, it is a work that was done simultaneously, it had several stories, they are all brothers or cousins.**

What about the artist's books?

**A book is different, I stretch it in time, I have around 50 drawings inside a book, I go back and forth, a book is different.**

What I realise is that ultimately your drawing work includes a lot of autobiographic information, like that drawing with your Serralves artist card, the number

one hundred. Do you agree that the drawing work has a more autobiographic nature than the sculptures?

**Yes, yes, much more. This one, for instance, is an airplane drawn with the left hand.**

Really? It is very balanced! I understand, it reflects your gift for drawing.

**It seems balanced, but no...**

We still haven't talked about something which is also very present in your work, the aspect of humour; you always have a way of provoking and you come close to the boundaries of irony or you enter the domain of satirical criticism. And this aspect is even more evident in the drawing works.

**I think humour is directly connected to my way of dealing with shyness, and shyness can also exist in art, not only in the relationship with people. When I speak of shyness, I mean also some reserve, subjects that I find difficult to talk about. There are things to be said and done, and yet are almost censored by ourselves. Humour, for me, deconstructs and is perhaps the shrewdest way of talking about things with apparent lightness.**

There is one of those *cliché* questions that I am curious to ask you: when you were a child what did you want to be when you grew up?

**When I was a kid I didn't imagine myself as an adult. Because my name is Miguel, I always thought that it was a child's name, it was difficult to imagine an adult with such a name. And as I wasn't very fond of doing what people asked me to do, I thought that becoming an adult would be something very boring. I ended up extending that irresponsibility for a long time, which gave me some freedom to experiment, to make mistakes. Postponements that were important in building my personality.**

And do you think you have an expression that comes from that inner restlessness? Your strokes, for instance. There is a nonconformist quality to them.

**I think that restless side that you mention has to do with my uncertainties.**

The other day I found a drawing exhibition by Paul McCarthy who is known, like you, for his sculpture and installation work, and I found very curious not only the affinity with your work in technical terms, the diversity of scales, the gestural stroke, the skilled drawing mixed with collages, the notes, but also the fact that a large part of the drawings had never before been shown to the public...

**Yes, I like those works by Paul McCarthy and it makes complete sense that you should mention him.**

Another connection I can't help establishing is with Dadaism and with Surrealism. In the way you disconcert the rational side, how you explore inner thought, more unconscious or oneiric, how you incorporate humour and irony to dissolve an original reference and create another context. Even if there is mature reflection prior to the work, the feeling I get when you start doing it is that of a more spontaneous, instinctive and automatic swiftness.

**It is possible that I do fit into Surrealism, when I make revisions of old images, magazines and books, and then establish some connections that make sense to me and may seem to make no sense at all. There is an almost random side to it, a starting point for a discourse. Yes, I am sort of an engineer in art; or, rather, a surrealist constructor.**

**MIGUEL PALMA** nasceu em 1964, em Lisboa, onde vive e trabalha atualmente. O seu percurso artístico, caracterizado por uma forte componente escultórica, distingue-se sobretudo pelas instalações improváveis. Trabalha frequentemente em colaboração com equipas de engenheiros, mecânicos, carpinteiros e biólogos, entre outros especialistas. A sua produção tem um caráter híbrido, ligado à produção industrial do século XX. A obra de Palma aborda frequentemente o modo como a tecnologia tem influenciado a vida do homem moderno, a sua relação com o ambiente e as ideias de conforto humano e de poder. Paralelamente às instalações, utiliza o desenho, o vídeo e a *performance*.

Desde 2007 que participa regularmente em residências em instituições como o Location One, o International Studio & Curatorial Program, o Headlands Center for the Arts, o Montalvo Arts Center, o Arizona State University Art Museum, nos E.U.A., ou a *voyons voir | art contemporain et territoire* e a *Association Château de Servières*, em França.

Das suas exposições individuais destacam-se: *Cinq Temps* (MuCEM, Marselha, 2016), *Desconforto Moderno* (CGAC, Santiago de Compostela, 2013), *Trajectory* (ASU Art Museum, Phoenix, 2012), *Atelier Utopia* (Fundação EDP, Porto, 2012), *Linha de Montagem* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011), *Private View/Jaguar Project* (Warwick Arts Center, Warwick, 2010), *Miguel Palma: COMMA 01* (Bloomberg SPACE, Londres, 2009), *O Mundo às Avestas* (Culturgest, Lisboa, 2007), *Miguel Palma* (CCC OD, Tours, 1997) e *Cemiterra-Geraterra* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1991).

Das exposições coletivas em que participou, destacam-se: *Utopia/Dystopia* (MAAT, Lisboa, 2017), *Convidados de Verão* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2016), *Eppur si muove – Art et technique, un espace partagé* (MUDAM, Luxemburgo, 2015), *Fântomes dans la machine* (FRAC, Limoges, 2015), *Daqui Parece uma Montanha* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Museet for Samtidskunst, Roskilde, 2014), *93* (CGAC, Santiago de Compostela, 2013), *City States* (Liverpool Biennial of Contemporary Art, Liverpool, 2012), *Prospect.1* (Prospect New Orleans, Nova Orleães, 2008), *Squatters #1* (Witte de With Center for Contemporary Art, Roterdão, 2001), *El Espacio como Proyecto/ El Espacio como Realidad* (Bienal de Pontevedra, Pontevedra, 2000), *Signs of Life* (Melbourne International Biennial, Melbourne, 1999), *Côté Sud... Entschuldigung* (Institut d'art contemporain, Villeurbanne, 1998), *Die Schrift des Raumes: Kunst Architektur Kunst* (Kunsthalle Wien, Viena, 1996) e *Imagens para os Anos 90* (Fundação de Serralves, Porto, 1993).

**MIGUEL PALMA** was born in 1964, in Lisbon, where he currently lives and works. His artistic career, characterised by a strong sculptural component, is notable for the unlikely installations he produces. He frequently works in collaboration with teams of engineers, mechanics, carpenters and biologists, among other specialists. His production has a hybrid nature, closely connected to the 20<sup>th</sup> century industrial production. The work of Palma frequently addresses the way technology has influenced the life of modern man, his relationship with the environment and the ideas of human comfort and power. In parallel to the installations, he uses drawing, video and performance.

He participates regularly in artistic residences since 2007, at institutions such as Location One, the International Studio & Curatorial Program, the Headlands Center for the Arts, the Montalvo Arts Center, The Arizona State University Art Museum, in the U.S.A., or the *voyons voir l'art contemporain et territoire*, and the Association Château de Servières, in France.

Among his solo exhibitions are: *Cinq Temps* (MuCEM, Marseille, 2016), *Desconforto Moderno* (CGAC, Santiago de Compostela, 2013), *Trajectory* (ASU Art Museum, Phoenix, 2012), *Atelier Utopia* (Fundação EDP, Oporto, 2012), *Linha de Montagem* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, 2011), *Private View/Jaguar Project* (Warwick Arts Center, Warwick, 2010), *Miguel Palma: COMMA 01* (Bloomberg SPACE, London, 2009), *O Mundo às Avessas* (Culturgest, Lisbon, 2007), *Miguel Palma* (CCC OD, Tours, 1997), and *Cemiterra-Geraterra* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, 1991).

Among his group exhibitions are: *Utopia/Dystopia* (MAAT, Lisbon, 2017), *Convidados de Verão* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, 2016), *Eppur si muove – Art et technique, un espace partagé* (MUDAM, Luxembourg, 2015), *Fântomes dans la machine* (FRAC, Limoges, 2015), *Daqui Parece uma Montanha* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon; Museet for Samtidskunst, Roskilde, 2014), *93* (CGAC, Santiago de Compostela, 2013), *City States* (Liverpool Biennial of Contemporary Art, Liverpool, 2012), *Prospect.1* (Prospect New Orleans, New Orleans, 2008), *Squatters #1* (Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 2001), *El Espacio como Proyecto/ El Espacio como Realidad* (Bienal de Pontevedra, Pontevedra, 2000), *Signs of Life* (Melbourne International Biennial, Melbourne, 1999), *Côté Sud... Entschuldigung* (Institut d'art contemporain, Villeurbanne, 1998), *Die Schrift des Raumes: Kunst Architektur Kunst* (Kunsthalle Wien, Vienna, 1996), and *Imagens para os Anos 90* (Fundação de Serralves, Oporto, 1993).

## EXPOSIÇÃO / EXHIBITION

Miguel Palma. A-Z  
MAAT, Project Room  
20/03 – 28/05/2018

Curadoria / Curatorship

**Adelaide Ginga**  
**Luísa Santos**

Coordenação Curatorial / Curatorial Coordination

**Inês Grosso**

Produção / Production

**Ana Fryxell**  
**Suzanne Marivoet**

Apoio Produção / Production Support

**Matilde Neves**

Apoio Técnico / Technical Support

**Versátil Partilha**  
**Estagiários PE – MAAT (22.ª ed.)**

Transporte / Transport

**Paulo Arantes**

Montagem / Installation

**Maria Torrada**

Textos / Texts

**Adelaide Ginga**  
**Luísa Santos**

Revisão / Proofreading

**Manuel Alberto Vieira**

Tradução / Translation

**Rosa Vasconcellos Tyskiewicz**

Design Gráfico / Graphic Design

**João Turvo**

Produção Gráfica / Graphic Production

**Logotexto**

## CATÁLOGO / CATALOGUE

Textos / Texts

**Adelaide Ginga**  
**Luísa Santos**

Coordenação editorial / Editorial coordination

**Nuno Ferreira de Carvalho**

Design gráfico / Graphic design

**Luís Alegre e Maria João Carvalho**  
**(Ideias com Peso)**

Fotografia / Photography

**Luís Silva Campos**  
assistido por / assisted by **Pedro Duarte**

Revisão / Proofreading

**Manuel Alberto Vieira**

Tradução / Translation

**Rosa Vasconcellos Tyskiewicz**

Impressão / Printing

**Gráfica Maiadouro, Maia, Portugal**

Tiragem / Print run

**900 exemplares / copies**

ISBN

**978-972-8909-51-2**

Depósito Legal / Legal Deposit

??

© das obras reproduzidas, dos textos e das traduções: os autores / of the works reproduced, texts and translations: **the authors**

© desta edição / of this edition:

**Fundação EDP, 2017**

Distribuição / Distribution

**Stolen Books**

(+351) 213 430 408

stolenbooks.publisher@gmail.com

## **FUNDAÇÃO EDP / EDP FOUNDATION**

### **Conselho de Administração / Board of Directors**

António Mexia, Presidente / President

Nuno Alves

Miguel Coutinho

José Manuel dos Santos

Paulo Campos Costa

### **Conselho Diretivo / Executive Board**

Miguel Coutinho, Diretor Geral / General Manager

José Manuel dos Santos

Margarida Pinto Correia

Pedro Gadanho

Catarina Seixas

Eduardo Rosa Silva

Sandro Fonseca

## **MAAT**

Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia /  
Museum of Art, Architecture and Technology

Diretor / Director

**Pedro Gadanho**

Produção Executiva e Gestão de Parcerias /  
Executive Production and Partnership Management

**Rita Costa Gomes**

Curadoria, Gestão de Coleção e Publicações /  
Curatorship, Collection Management and Publications

**Ana Anacleto**

Curadoria, Gestão Internacional e Programas /  
Curatorship, International Management and Programmes

**Inês Grosso**

Serviço ao Visitante / Visitor Service

**Raquel Eleutério**

Serviço Educativo / Education Service

**Joana Simões Henriques**

Secretariado de Direção / Executive Assistant

**Vanessa Pires**

Publicações / Publications

**Nuno Ferreira de Carvalho**

Comunicação / Communication

**Leonor Carrilho**

**Bárbara Martins**

**Carlota Meirelles**

**Inês Rebelo Pereira**

**Matilde Paiva Raposo**

**Elisabete Sá**

Relações Públicas e Institucionais / Public Relations  
and Institutional Partnerships

**Filipa Sanchez**

Coleção e Produção / Collection and Production

**Margarida Almeida Chantre**

Produção / Production

**João Covita**

**Ana Fryxell**

**Suzanne Marivoet**

**Patrícia Guerreiro**

Assistência Curatorial / Curatorial Assistance

**Rita Marques**

Apoio Serviço ao Visitante / Visitor Service Support

**Ana Cachado**

**António Banza**

**Francisco Barros**

**Fernando Ribeiro**

**Beatriz Uva**

Apoio Serviço Educativo / Education Service Support

**Inês Sampaio**

Apoio Relações Públicas / Public Relations Support

**Maria José Dantas**

Apoio Produção / Production Support

**Matilde Neves**

Estagiários / Interns

**Teresa Seabra** (curadoria / curatorship)

**João Fernandes** (design gráfico / graphic design)