

Mapeamento, Memória, Política

Luís Palma

**Mapeamento,
Memória, Política**
Luís Palma

Mapping, Memory, Politics

Conselho de Administração /

Board of Directors

António de Almeida

António Mexia

Sérgio Figueiredo

João Paulo Mateus

Pedro Neves Ferreira

Diretor de Cultura / Cultural Director

José Manuel dos Santos

Diretora de Comunicação /

Communication Director

Catarina Seixas

Exposição / Exhibition

11.07.14 – 19.10.14

Coordenação / Coordinator

José Manuel dos Santos

Curador / Curator

João Pinharanda

Assessor Cultural / Cultural Adviser

António Soares

Produção / Production

Fernando Ribeiro

Joana Simões Henriques

Margarida Almeida Chantre

Comunicação / Communication

Elisabete Sá

Inês Rebelo Pereira

Matilde Paiva Raposo

Seguros / Insurance

AXA Seguros

Design Gráfico / Graphic Design

SGFMais, Lda.

Montagem / Setting

Móveis Afonso VI, Lda

Audiovisuais / Audiovisuals

Filipe Duarte

Receção e acolhimento de públicos /

Public greeting and reception



Catálogo / Catalogue

Conceito / Concept

Luis Palma

Coordenação Editorial /

Editorial Coordination

Clara Távora Vilar

Autores / Authors*

António Soares

Fernando José Pereira

João Pedro Seródio

João Pinharanda

Luis Palma

Nuno Félix da Costa

Nuno Grande

Pedro de Llano

Sérgio Mah

Tradução e revisão /

Translation and proofreading

Kennis Translations – Ana Yokochi,

Maisie Fitzpatrick, Andrew Tasker,

Ana Taborda, Dan Whitcombe

Clara Távora Vilar

Design Gráfico / Graphic Design

Rui Belo

Tipo de letra / Typeface

Neue Haas Grotesk

Papel / Paper

Creator Volume 135 g/m²

Pré-impressão, Impressão

e Acabamento / Prepress,

Printing and Binding

Gráfica Maiadouro

1ª Edição / 1st Edition

Fundação EDP e / and Luis Palma, 2014

300 exemplares / copies

ISBN

978-989-99031-0-4

Depósito Legal / Legal Deposit

377 120/14

© das imagens, o artista /

of the images, the artist

© dos textos, os autores /

of the texts, the authors

Todos os direitos reservados.

Esta obra não pode ser reproduzida, no todo ou em parte, por qualquer forma ou quaisquer meios electrónicos, mecânicos ou outros, incluindo fotocópia, gravação magnética ou qualquer processo de armazenamento ou sistema de recuperação de informação, sem prévia autorização escrita dos editores.

All rights reserved.

No part of this publication may be printed or used in any form or by any means, including photocopying and recording, or any information or retrieval systems, without permission in writing of the publishers.

* À excepção de Nuno Félix da Costa, os restantes autores não adoptaram o Acordo Ortográfico em vigor.

**Mapeamento,
Memória, Política**
Luís Palma

Mapping, Memory, Politics

Este livro é dedicado à minha Mãe.
This book is dedicated to my Mother.

A legenda que antecede a visita à Torre de Tajo informa-nos que este monumento do século XVI servia para vigiar a costa da Andaluzia, alertando para a presença de piratas. Este posto de vigia comunicava com outras torres semelhantes que se avistavam entre elas. Para o efeito, era usado fumo durante o dia e fogo à noite.

Uma construção tipicamente muçulmana, existente em toda a costa do Norte de África desde o século VIII: um sistema perfeito em que uma mensagem podia percorrer numa só noite um território geográfico desde Alexandria a Ceuta.

O que seria de nós sem este imaginário?
O que seríamos sem esta liberdade, limitados a uma penosa equação conceptual?

Luís Palma
Tarifa, 2 de Maio de 2014

The text that greets visitors to the Torre de Tajo states that this 16th century monument was used to guard the coast of Andalusia and warn of the presence of pirates. This lookout communicated with similar towers that could be seen from one another. Smoke was used to raise the alarm during the day, and fire at night.

This was a common Muslim fortification found along the North African coast since the 8th century; an effective system whereby a message could travel the distance from Alexandria to Ceuta in the course of a single night.

What would we do without this vision?
What would we be without this freedom,
limited to a painful conceptual equation?

Luís Palma
Tarifa, May 2, 2014

"A importância da distinção entre objecto actual e objecto memorizado [...] permite explicar como os objectos recordados são tão capazes de gerar consciência nuclear como os objectos percebidos agora. É esta a razão pela qual podemos estar tão conscientes daquilo que recordamos como daquilo que realmente vemos ou ouvimos. Se assim não fosse nunca teríamos podido desenvolver um si autobiográfico."

António Damásio, em *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*.
Lisboa: Publicações Europa-América, 2000, p. 192.

"The distinction between actual object and memorized object [...] permits memorized objects to engender core consciousness in the same way that actually perceived objects do. This is why we can be conscious of what we remember as much as we are conscious of what we actually see, hear, or touch now. Were it not for this magnificent arrangement, we could never have developed an autobiographical self."

António Damásio. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*.
New York: Harcourt Brace & Company, p. 161.

Da série: Mapeamento, Memória, Política /
From the series: Mapping, Memory, Politics
Objecto Actual #1, interpolação / *Actual Object #1*,
interpolation, 2013
Fotografia em moldura digital / Photograph in digital frame
10 x 20 cm



Índice

Table of Contents

11	Luís Palma: proposta de uma tábua da memória política subjectiva Luís Palma: proposal for a panel of subjective political memory João Pinharanda
23	A propósito de <i>Mapeamento, Memória, Política</i>, um diálogo entre Luís Palma e António Soares About <i>Mapping, Memory, Politics</i>, a conversation between Luís Palma e António Soares
37	Às margens da sorte Towards the shores of fate Pedro de Llano
51	Micro-história(s), a propósito de <i>Mapeamento: As Cidades Encalhadas</i> Micro-history(ies): a response to <i>Mapping: The Stranded Cities</i> Fernando José Pereira
73	Sobre a fotografia da Estação Internacional de Canfranc On the photograph of the Canfranc International Station Sérgio Mah
89	O pesadelo de Howard Howard's nightmare Nuno Grande
103	Sobre uma fotografia da série <i>Mapeamento, Memória, Política</i> On a photograph from the series <i>Mapping, Memory, Politics</i> Nuno Félix da Costa
117	Janelas e <i>bunkers</i> Windows and bunkers João Pedro Serôdio
129	Obras seleccionadas Selected works 1998 – 2013
155	Biografias Biographies

**Luís Palma: proposta de uma tábua
da memória política subjectiva**

**Luís Palma: proposal for a panel
of subjective political memory**

João Pinharanda



A exposição *Mapeamento, Memória, Política*, cujos conteúdos esta publicação concentra e desenvolve, coloca no seu centro a questão da memória. Não de uma memória estática (à qual pudéssemos regressar para a exibir incólume) mas de uma memória em permanente (re)construção, em permanente movimento temporal e espacial. A memória subjectiva individual (nomeadamente a memória política individual) e a/na sua relação com o conjunto acumulado de camadas e o conjunto desarticulado de derivas permitidos pela memória colectiva são os campos de trabalho de Luís Palma.

O artista constrói o seu discurso a partir de uma selecção de imagens visuais e verbais relacionáveis com determinadas experiências (pessoais ou absorvidas em relatos alheios); sustenta esse edifício interpretativo em múltiplas leituras (obras políticas e filosóficas, estudos psicológicos e sociológicos), observações e audições (música, televisão, cinema) e atribui a esse conjunto não um estatuto de síntese (o de poder ser entendido como resultado de um processo) mas um papel inicial de desencadeador desse mesmo trabalho. Pretendendo expor um processo de consciencialização, o artista deseja que possamos reflectir sobre essas mesmas memórias (políticas/pessoais/colectivas) para agirmos a partir delas.

Ao empreender a sua tarefa como meio de auto-conhecimento mas também com um sentimento de urgência cívica, Palma pretende também reflectir sobre modalidades de reconstituição de um passado que lhe importa e que acha essencial à compreensão do presente – de tal modo a que a narrativa que o garante se mantenha credível, balizada dentro de tópicos determinados (política e cientificamente sustentados) e se torne eficaz no momento da sua apresentação (em exposição ou em livro) mesmo permitindo a abertura de uma multiplicidade de linhas à interpretação.

Os dados finais fornecidos pelo artista no dispositivo de sala (na exposição) parecem escassos. Para mais, a sua organização e articulação surgem deliberadamente fragmentárias. Porém, a sustentar esses elementos

visuais/sonoros/textuais está uma longa pesquisa e recolha documental, leituras e audições, deslocacões a locais determinados e determinantes na composição narrativa, documentação através de registos visuais próprios desses locais e, finalmente, a selecção de dados visuais e sonoros de outras realidades que, por processos de associação formal e simbólica, por atracção ou repulsão, o artista acaba por agregar ao projecto.

De algum modo, este livro (com as suas imagens e textos) ajuda a resolver essa escassez de elementos. Mas mesmo que nos concentremos apenas na exposição, em vez de uma ideia de escassez devemos antes reforçar a ideia de que se trata de uma consciente estratégia de interrogação do real: há uma deliberada exposição das falhas de informação que caem sobre o passado colectivo e individual, uma deliberada sobre-exposição do modo como, através dos vários processos de transferência simbólica e metafórica das imagens e objectos, e a partir da vertigem provocada pela concentração de significados díspares numa mesma imagem, podemos iniciar a construção incerta do nosso conhecimento desse passado. Estas estratégias suportam-se na negação de toda a prolixidade justificativa e na recusa de toda a facilidade ilustrativa. Parece que nos faltam sempre peças para constituirmos as várias linhas de raciocínio que sabemos coexistirem, subjacentes ou adjacentes ao que é oferecido ao nosso imediato reconhecimento. E parece que as peças existentes não esclarecem nem o seu próprio conteúdo nem o que as liga entre si. Aliás, Luís Palma testemunha que é partindo de “um objecto memorizado” qualquer que chega ao “objecto actual” apresentado (às imagens expostas). E nós percebemos que esse objecto é, afinal, um “objecto natural”, que vive connosco, e que o reconhecemos como qualquer coisa de tal modo integrada (dissolvida, mesmo) na nossa natureza cultural e psicológica que chegamos a ter dificuldade em o situar e em nos situarmos criticamente em relação a ele.

Ao deixar o espectador numa situação de falta (de referências) e desorientação, quer temporal, quer espacial, quer semântica, Palma introdu-lo

directamente no campo que lhe interessa tratar. Ou seja, no reavivar do seu/nosso universo de memórias pessoais: confrontando-as com dados apreendidos nos estudos complementares que desenvolve sobre os temas, confirmando-as com outras memórias de outros protagonistas, transmitindo os resultados desses confrontos em forma de discurso apreensível e compreensível. Mas, ao mesmo tempo, Palma deseja criar um clima de incerteza que propicie as interrogações sucessivas que a fricção entre o individual e o colectivo, o passado histórico e a actualidade política, a temporalidade subjectiva e a neutralidade do real provocam em quem vê/pensa todos os elementos assim recolhidos e narrativamente compostos.

Para o artista, tornou-se evidente que, ao convocar o passado através de sucessivas operações de anamnese, encontraria e construiria os indícios necessários a uma história capaz de expor todas as feridas e rasgões dos tecidos social e individual, uma história reveladora dos modos como as sombras do nosso passado tenebroso persistem (ou regressam, ou se adivinham prontas a regressar) – e isso tanto serve como metáfora à democracia social, ameaçada quarenta anos após o 25 de Abril, como à personalidade de cada um de nós, ameaçada por reminiscências de vivências pessoais perturbadoras. Fundem-se numa só acção o problema e a resolução do problema, a necessidade de auto-(re)conhecimento dos medos individuais e o dever cívico de revelação dos conjuntos de constrangimentos colectivos.

Alertando-nos para esse perigo, para esse clima, que é psicológico e sociológico, político e estético, Palma encontra imagens dispersas (longa mas provisoriamente perdidas na memória dos seus arquivos), através das quais chega a outras, através das quais compõe as dimensões espacial e temporal de um Atlas pessoal: o espaço e o tempo de um livro; o espaço e o tempo de uma exposição. Essas imagens dispersas, elege-as como decisivas no processo de esclarecimento dos seus problemas. Assim, o que parece aleatório ganha valores de causalidade, o que parece pessoal assume dimensão

colectiva (do mesmo modo, o que é colectivo acaba apropriado como história pessoal) e o que parece garantido pela pura racionalidade de um programa deixa, ainda assim, espaços para releituras poéticas.

O artista quer ver respondidas questões gerais e éticas (o que é a liberdade individual, o que é a liberdade colectiva; o que é a responsabilidade individual, o que é responsabilidade colectiva) a partir das perguntas absolutamente específicas que a sua obra coloca. A saber: como se garantiu a paz portuguesa no seio dos desastres civilizacionais que foram quer a Guerra Civil espanhola quer a II Guerra Mundial (como nos relacionámos, e a troco de quê, com os nossos vizinhos espanhóis e com os restantes actores de um mundo em violento confronto militar e ideológico?); ou como vivemos e esquecemos a Guerra Colonial; ou como podem as ideias ser silenciadas pela manipulação censória das imagens e das palavras sob um regime ditatorial como o franquismo. Mas o seu inquérito recolhe elementos que mais parecem as pontas soltas de uma realidade impossível de definir e de controlar, como se os campos de recolha estivessem perfurados por buracos de amnésia colectiva, como se um desastre natural ou humano tivesse deixado lacunas quase irreversíveis em todos os arquivos e uma amnésia global tivesse varrido todas as memórias individuais, restando-lhe a tarefa do arqueólogo frente a um passado incompleto.

As respostas àquelas questões conduzem a sua investigação para zonas desagradáveis do comportamento humano: o triunfo do compromisso sobre as ruínas dos princípios, o triunfo da mesquinhez sobre a agonia da grandeza moral, o triunfo da oportunidade sobre o fim da generosidade do heroísmo, o triunfo do medo, o triunfo da censura (pior, da auto-censura) sobre a débil liberdade de pensamento e acção. Luís Palma faz-nos ver, através de exemplos por vezes dispersos no tempo e tematicamente desgarrados entre si mas que ele põe em correlação (exemplos históricos concretos mas também imagens tomadas de realidades quotidianas a que atribui intencionalidades novas), a ameaça

de um passado que deseja esconjurar. Estando a colectividade adormecida pela normalidade democrática e enfraquecida pelos efeitos de uma crise que não consegue sacudir, as sombras desse passado não revelam facilmente os seus perigos – metamorfoseiam-se mesmo em súbitos fulgores – mas não deixam de rodar de novo sobre as nossas vidas, de novo ameaçando obscurecer o mundo.

Como método de associação, a sua tarefa pode integrar a família das associações warburgianas, mas, no seu sentido utilitário, a exposição e o livro de Palma abrem-nos um outro universo: o da arte política. Vejamos a operacionalidade desta aproximação a Aby Warburg e como surge a politização das suas opções.

O mundo globalizado da *internet* vive hoje, de modo exponencial, aquilo que Warburg ensaiou e alcançou com a iconografia artística do Renascimento. O número de imagens que Warburg dominava, as “tábuas” onde expunha e explicava as suas ideias e temas, era vasto mas podia, ainda assim, ser perfeitamente controlado. O pensamento actual (preso pela avalanche de imagens e textos que de modo equivalente invadem o espaço da *web*, que nele se deixam caçar e que a partir dele nos caçam a nós) vê-se na impossibilidade de dominar a quantidade dessa massa informativa e de discernir nela a qualidade. Tal parece ser uma das razões das selecções radicais de imagens neste trabalho, rarefazendo os elementos do discurso: Warburg vivia ainda numa época de exaltação e desejo da imagem mecanicamente reproductível; nós vivemos, com Palma, uma época de esgotamento e cansaço, de tédio e sobre-informação. Warburg procura com o seu trabalho estabilizar, no mundo em que vive, a interpretação das relações entre o mundo renascentista e o passado clássico; Palma tende a desestabilizar a relação de cada parte com as restantes e mesmo a fazer desabar todos os fundamentos sólidos da (e dentro da) própria imagem.

Tendo, como o mestre alemão, a Memória como fio condutor, Palma estabelece um mapeamento subjectivo e objectivo onde imagem e palavra são eixos definitivos do entendimento

do mundo, ou seja, da realidade histórica objectiva e subjectiva. Através deles, o artista mostra o contraditório e a deriva de significados inerente a toda a narrativa histórica.

A definição warburgiana da civilização como sendo garantida pela existência de uma distância crítica entre o objecto e o pensamento sobre ele (levando-o mesmo a falar numa “estética do intervalo”) é já inerente (inteiramente assimilada) ao pensamento actual, nomeadamente por Luís Palma. É também sobre esse(s) intervalo(s) ou distância(s) que o artista funda a sua selecção de imagens e as soluções da sua associação e integra, também, a consciência que Warburg tem do papel determinante desempenhado pela sociedade nos mecanismos e caminhos da reconstrução da memória. Mas ele instaura esse entendimento social da memória através de uma dominante política e subjectiva, ambas capazes de absorver os valores do *pathos* trágico e do *pathos* triunfal que Warburg define. Finalmente, ainda na esteira de Warburg, verificamos, na fundamentação do discurso de Palma, uma valorização da espacialidade (entendida aqui como orientação do homem no espaço) que, no contexto da recuperação/reconstituição/fixação da memória, se faz coincidir com o (re)conhecimento do lugar, com o (re)conhecimento da imagem, com o (re)conhecimento do seu significado. Ao confrontar várias imagens (o tempo histórico e tecnológico permite-lhe que tenham cor e que algumas tenham também movimento e som), Palma pratica ainda exercícios de interpretação iconográfica através da aplicação de uma simbologia comparativa. Porém, procurando o que coincide entre cada imagem (entre cada facto recordado por essa imagem), o que migra entre cada uma delas e atribuindo também ao símbolo uma função de transformador energético, o artista analisa essa leitura para o sentido político e para o sentido subjectivo que quer o marxismo, quer a psicanálise lhe podem emprestar.

Há, finalmente, uma diferença máxima entre o procedimento de Luís Palma e a teorização e prática de Aby Warburg. Este último procura estabelecer condições de entendimento

da formação dos valores visuais da civilização ocidental, as suas correspondências internas e externas, as suas raízes Antigas e os seus prolongamentos modernos (nomeadamente em Manet). Procura-os, como vimos, na sua idade central ou clássica, percebendo que essa mesma civilização se encontra já no final de um arco de que o Renascimento é a chave. Warburg procura os valores da estabilidade – mesmo quando o tempo transformou os objectos do seu estudo em ruínas, o cânone de perenidade que os formou sobrevive historicamente a essa/nessa ruína. Em fotografias apropriadas ou registadas directamente, proporcionando jogos de escala da mesma imagem, usando documentação histórica ou registos de total banalidade, a Palma restam apenas objectos/imagens de objectos cuja ruína é tanto interior como exterior – mesmo se a forma resiste ao desgaste do tempo, todos eles nasceram desamparados, sem crença em quaisquer modelos de referência. Pior, sem crença no seu papel como elementos de reconhecimento do seu próprio futuro. Mais do que migrarem de umas para as outras, como propõe Warburg, as imagens de Palma são, por um lado, sequenciais (desencadeiam séries de símiles) e, por outro, contaminadoras.

A ruptura duchampiana e suas consequências, questionando o significado ou a própria existência da obra de arte e permitindo, nos seus estádios finais, a intromissão das ciências sociais e o uso de dados científicos no campo da representação artística, permitem-nos tentar entender o discurso de Luís Palma como uma proposta para uma nova tábua no universo pós-warburgiano: uma tábua da memória política subjectiva.

The exhibition *Mapping, Memory, Politics*, the contents of which form the focus and subject of this publication, puts the issue of memory at its centre. This is not static memory (to which we can return in order to exhibit it unscathed) but rather a memory that is undergoing permanent (re)construction, constantly moving through time and space. Luís Palma's work concentrates on the field of individual, subjective memory (more precisely individual political memory) and/on its relationship with the various layers and the disjointed set of drifts which collective memory allows for.

The artist shapes his discourse from a selection of visual and verbal images that can be associated with various experiences that are either personal or absorbed from narratives by third parties. He sustains this interpretative structure in multiple readings (political and philosophical works, and psychological and sociological studies), observations and broadcasts (music, television, film), and assigns this selection not the status of a synthesis (which would allow it to be seen as the result of a process) but of a role leading to the beginning of that very work. In attempting to implement a process of awareness, the artist wants us to reflect on those same (political/personal/collective) memories in order to act as a result.

In approaching his task as a means of self-knowledge and with a sense of civic urgency, Palma attempts to reflect on modes of reconstituting a past that is important to him, and which he believes is essential to understanding the present, in such a way as to ensure that the narrative remains credible, contained amidst certain topics that are politically and scientifically substantiated, and becomes effective at the moment of its presentation, in the exhibition or in print, and even allows it to be opened up to multiple lines of interpretation.

The final data supplied by the artist for the exhibition seem scarce, and their organisation and articulation appear purposely fragmentary. However, these visual/sound/textual elements are backed up by extensive research and documentary background, reading and listening

experiences, trips to various places that are key to the narrative composition, documentation through the visual records of those places, and, finally, the selection of visual and sound data from other situations that the artist ultimately added to the project through processes of formal or symbolic association, or due to personal likes or dislikes.

To a certain extent, this book, with its images and text, makes up for this shortage of elements. Yet even if we concentrate on the exhibition alone, rather than the idea of lack of information, we should instead focus on the notion that this is a conscious strategy for interrogating reality: there is a deliberate exposure of gaps in our information about the collective and individual past, and a spotlight is deliberately directed to the way in which we can start shakily building our knowledge of that past, through processes of symbolic and metaphorical transference of images and objects, and past the vertigo caused by the concentration of disparate meanings within the same image. These strategies are based on the negation of all associated verbosity and the rejection of any illustrative ease. It seems as if we are always lacking pieces to reconstruct the lines of reasoning that we know underlie or accompany the information offered up for our immediate appraisal. And it seems as though the existing pieces do not clarify either their own content or the information that connects them. Incidentally, Luís Palma has stated that it is by working from “a memorised object” that he ends up producing the “actual object” (the images displayed). Ultimately, we perceive that this object is a “natural object” that exists in our midst, and recognise it to be something that is in some way integrated (or even dissolved) into our cultural and psychological nature to such a degree that we have difficulty placing it and taking a critical position in relation to it.

By leaving the viewers in a position of disorientation, whether temporal, spatial or semantic, and lacking in references, Palma leads them straight into his field of interest. In other words, he reawakens his and our interest in the world of personal memories, confronting them with data collated during the complementary studies

that he carries out on his subjects, confirming them against other memories by other people, and disseminating the results of these confrontations in an accessible and comprehensible form of discourse. Yet at the same time Palma seeks to create a climate of uncertainty that triggers questions about the friction between the individual and the collective, the historic past and the political present, subjective time and the neutrality of the real, in those who see and ponder all of the elements gathered and composed in a narrative way.

As far as the artist is concerned, it has become clear that in evoking the past through successive processes of anamnesis he can find and construct the necessary signs for a story that is able to expose all of the wounds and tears of social and individual fabric; a story that reveals the ways in which the shadows of our dark past persist (or return, or can be seen to be about to return). This serves both as a metaphor for social democracy, which is still under threat forty years on from the 1974 April Revolution, and for the personality of each of us, threatened by reminiscences of disturbing personal experiences. The problem and its solution form one and the same thing – the need for self-(re)cognition of individual fears and the civic duty to disclose sets of collective constraints.

In alerting us to that danger, to that atmosphere, which is psychological and sociological, political and aesthetic, Palma finds images that have been scattered (long, yet not irretrievably, lost in the memory of his archives), through which he arrives at others, and through which in turn he composes the spatial and temporal dimensions of a personal atlas: the space and time of a book; the space and time of an exhibition. Those scattered images are selected as key points in the process of clarifying his questions. Thus, things that might seem random take on causative qualities, and things that seem personal assume a collective dimension (in the same way, collective elements end up being appropriated as personal history). Things that seem certain to be supported by pure rationality as part of a programme are shown to leave room for poetic readings.

The artist wants to find answers to general and ethical questions (What is individual freedom? What is collective freedom? What is individual responsibility? What is collective responsibility?) on the basis of very specific questions posed by his work. Namely, how peace was kept in Portugal at the time of catastrophic blows to civilisation such as the Spanish Civil War and World War II (and how we related to our Spanish neighbours and other world players involved at the time in violent military and ideological conflicts, and in exchange for what?); how we have experienced and forgotten the Portuguese colonial war or how could ideas be silenced by censorship and the manipulation of images and words under a regime like the Franco dictatorship. Yet Palma's quest brings together elements that look more like the loose ends of a reality that is impossible to define or control, as though the different areas of research were pierced by holes of collective amnesia, as if a natural or human catastrophe had left almost irreparable gaps in all of the archives, and a global amnesia had taken hold of all the individual memories, leaving him the task of piecing together an incomplete past, like an archaeologist.

The answers to those questions lead the artist's investigation into unpleasant areas of human behaviour: the triumph of compromise over the ruins of principles; the triumph of meanness over the agony of moral greatness; the triumph of opportunism over the remains of heroic generosity; the triumph of fear; the triumph of censorship (and worse, self-censorship) over the feeble freedom of thought and action. Through examples that are in certain cases scattered over time and without fixed themes, yet correlated by the artist (concrete historic examples, but also images taken from everyday realities, to which he attributes new intentions), Palma shows us the threats of a past he wishes to ward off. But with collective society inattentive through the normalisation of democracy and weakened by the effects of a crisis that it has not managed to shake off, the shadows of that past do not easily reveal their dangers – which may even metamorphose into sudden brightness – and again they hover over our lives, threatening to overshadow the world.

As a method, Palma's work could integrate the group of Warburgian associations, but in its utilitarian sense the exhibition and book open up another universe for us – that of political art. Just consider the functioning of this approximation to Aby Warburg and how it appears in the politicisation of the artist's choices.

Today, the globalised world of the internet is experiencing what Warburg broached and wrote about with his art iconography of the Renaissance. The number of images that Warburg considered and the "panels" on which he expounded and explained his ideas and themes were vast, yet they could be perfectly controlled. Current thought (trapped by the avalanche of images and texts that are also invading the space of the web, compelling us to take up the pursuit and capturing us in the process) is confronted with the impossibility of mastering this quantity of information and discerning any quality that might exist. This seems to be one of the reasons behind the radical selections of images within this series, with the reduction of the elements in the discourse. Warburg still lived in a time of exaltation and desire for the image to be mechanically reproducible; we and Palma live in a time of depletion and fatigue, of tedium and information overload. In his work, Warburg sought to give stability to the interpretation of the relationship between the Renaissance world and the classical past, in the world in which he lived. Palma, on the other hand, seeks to destabilise the relationship of each part with the others, while forcing the solid foundations of the image itself (and within the image) to collapse.

Like the German master, Palma uses memory as a thread throughout his work, creating subjective and objective mapping in which images and words are key prisms for understanding the world and its objective and subjective historic reality. The artist thus demonstrates the contradiction and shift of meanings inherent to the whole historical narrative.

The Warburgian definition of civilisation as guaranteed by the existence of a critical distance between the object and any thought about it (leading him to speak of an "iconology

of the interval”) is inherent in (and entirely assimilated into) current thinking, particularly by Luís Palma. Such intervals or distances also form the foundation for his choice of images and the solutions for associating them with one another, while the artist is, like Warburg, conscious of the key role played by society in the mechanisms and paths of memory reconstruction. Yet he sets out this social understanding of memory through a predominantly political and subjective approach, which is able to take on the values of tragic pathos and triumphal pathos as defined by Warburg. Finally, and also in the wake of Warburg, we see that Palma’s discourse contains a valorisation of spatiality (understood here as the orientation of the person in space), which, in the context of the recovery / reconstitution / fixing of memory, coincides with the (re)cognition of the place, the (re)cognition of the image and the (re)cognition of its meaning. By confronting multiple images (historical and technological advances have given them colour, while some also feature movement and sound), Palma also carries out iconographic interpretation exercises through the application of a comparative symbology. However, by looking for elements that match between each image (or each fact recorded by that image), by searching for what migrates between the images, and also by giving the symbol the power to transform, the artist examines this reading for its political sense and subjective meaning, whether that be Marxism or elements of psychoanalysis.

Ultimately, there is a vast gulf between Luís Palma’s processes and the theory and practice of Aby Warburg. The latter seeks to establish conditions for understanding how the visual values of Western civilisation were formed, their internal and external references, their Ancient roots and their modern extensions (especially in Manet’s work). As we have seen, he seeks them out in their central or classical era, recognising that that same civilisation is already at the final stages of a period for which Renaissance is the key. Warburg looks for values of stability – even though time has transformed the objects that he studies into ruins, the remaining canon

has survived. In appropriated or directly recorded photographs, playing with scale in the same image and using historical documentation or banal records, Palma is left only with objects or images of objects whose state of ruin is as much on the inside as it is on the outside – even if the form resists the ravages of time, all of them have emerged destitute, without belief in any particular model of reference, or even worse, without belief in their role as tools for recognising their own future. Rather than migrating from one to the other, as Warburg proposes, Palma’s images are, on the one hand, sequential (they set off series of similes), and, on the other, capable of contaminating.

The Duchampian rupture and its consequences, which called the meaning or the very existence of the work of art into question, and, in its final stages, opened the way for the intrusion of the social sciences and the use of scientific data within artistic representation, allow us to attempt to understand the discourse of Luís Palma as a proposal for a new panel within the post-Warburgian universe: a panel of subjective political memory.

**A propósito de *Mapeamento*,
Memória, Política, um diálogo
entre Luís Palma e António Soares
About Mapping, Memory, Politics,
a conversation between
Luís Palma and António Soares**

"A maior parte das vezes, quando me é colocada
uma questão, mesmo que seja pertinente, apercebo-me
que não tenho rigorosamente nada para dizer.
As questões fabricam-se, como outra coisa qualquer."

Gilles Deleuze e Claire Parnet, *Diálogos*.
Lisboa: Relógio d'Água, 2004, p. 11.

"Most of the time, when someone asks me a question,
even one which relates to me, I see that, strictly, I don't have
anything to say. Questions are invented, like anything else."

Gilles Deleuze and Claire Parnet, *Dialogues*.
New York: Columbia University Press, 2002, p. 1.



[a] Da série: Mapeamento, Memória, Política /
From the series: Mapping, Memory, Politics
Objecto Actual #1, interpolação / Actual Object #1,
interpolation, 2013



[b] Da série: Ocupação / From the series: Occupation, 2009.
Projeção de slides, cor / Slide projection, colour; 2'40''

¹ "The distinction between actual object and memorized object [...] permits memorized objects to engender core consciousness in the same way that actually perceived objects do. This is why we can be conscious of what we remember as much as we are conscious of what we actually see, hear, or touch now. Were it not for this magnificent arrangement, we could never have developed an autobiographical self." António Damásio. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt Brace & Company, p. 161.

At the beginning of the exhibition you quote a passage from the book *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* by António Damásio. This study seeks to explain the biological bases of consciousness implicit in autobiographical memory. Why did you choose this work as a starting point?

It was not a premeditated choice, quite the opposite. I started reading *The Feeling of What Happens* for a particular reason: I was looking for information on Alzheimer's disease and memory loss. The relationship between the book and photographic memory occurs in the affinity between certain themes (like light, mapping, image, object, memory, recall, archive...) and the included material.

On the other hand, I thought that the analogy between Woody Allen's movie, *Deconstructing Harry*, and memory loss was curious. Poetry in the relationship with the self and the heteronyms with a "state of dissociative identity", were among other themes which quickly caught my attention. According to this affinity, which Damásio notes in his book¹, I associated a photograph taken at that time with a quotation from the book. It is an image of a rustic and coarse fixture [a] which supports a popular architectural construction, similar to the constructions we find in *Occupation* [b]. An image with a focal length close to the plane of the lens of the camera, so close that it surprised me. In the mapping/object context, we can consider that it was a starting point.

The image of this fixture is opposed in a way to the understanding of your work as "restrained and distant". Is the "approximation" associated to the distinction between the "actual object" image and the "memorised object"?

First of all, I understand this comment – "restrained and distant" – in relation to the *Peripheral Landscapes* project. This proximity, along with the text, seemed to me to make sense. It was the beginning of an important part of this project. Later, I was thinking about

No início da exposição, citas uma passagem do livro *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência* do neurocientista António Damásio.

Este estudo procura explicar as bases biológicas da consciência implícitas à memória autobiográfica. Porque escolheste como ponto de partida esta obra?

Não foi uma escolha premeditada, pelo contrário. Comecei a ler o livro *O Sentimento de Si* por uma circunstância em particular: procurava matéria sobre a doença de Alzheimer e a perda de memória. A relação do livro com a memória fotográfica ocorre na afinidade com alguns termos (como: luz, mapeamento, imagem, objecto, memória, recordação, arquivo...) e a matéria compreendida.

Por outro lado, achei curiosa a analogia com o filme *As Faces de Harry*, de Woody Allen¹ e a perda de memória. A poesia na relação com o eu e os heterónimos com o “estado de dissociação de identidade”, entre outros temas que cedo me chamaram a atenção. Nessa afinidade com o livro de Damásio², associei uma fotografia, tirada na altura, a uma citação do livro. Trata-se de uma imagem de um apetrecho, rústico e grosseiro [a], de apoio a uma construção de arquitectura popular, similar às construções que encontramos em *Ocupação* [b]. Uma imagem cuja distância focal está próxima do plano da objectiva, tão próxima que me surpreendeu. No contexto mapeamento/objecto, podemos considerar que foi um ponto de partida.

A imagem desse apetrecho opõe-se de um certo modo ao entendimento do teu trabalho como “contido e distante”. A “aproximação” associa-se à distinção entre a imagem do “objecto actual” e do “objecto memorizado”?

Antes de mais, entendo esse comentário – “contido e distante” – na relação com o projecto *Paisagens Periféricas* [c]. Essa aproximação, na cumplicidade com o texto, pareceu-me fazer sentido. Foi o começo de uma parte importante deste projecto. Posteriormente, fui pensando num processo capaz de reproduzir algumas dessas imagens mapeadas, implícitas ao arquivo da “nossa consciência nuclear”³.



[c] Da série: Paisagens Periféricas /
From the series: Peripheral Landscapes
Oito Fotografias de Oito Fotógrafos Portugueses
Edição / Published by Fundação de Serralves, 2008

Achei que poderia ser um desafio interessante, tentar perceber qual o género de imagens mapeadas pela nossa mente. Qual a influência dessas imagens na nossa própria identidade. Que relação elas podem ter para o desenvolvimento de um trabalho artístico. Enfim, foram questões pensadas até perceber como é que poderia reproduzir parte das mesmas e assim trabalhar com as minhas próprias referências.

¹ Título original: *Deconstructing Harry*, de 1997.

² “A importância da distinção entre objecto actual e objecto memorizado [...] permite explicar como os objectos recordados são tão capazes de gerar consciência nuclear como os objectos percebidos agora. É esta a razão pela qual podemos estar tão conscientes daquilo que recordamos, como daquilo que realmente vemos ou ouvimos. Se assim não fosse nunca teríamos podido desenvolver um si autobiográfico.” António Damásio, *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Lisboa: Publicações Europa-América, 5.ª Edição, 2000, p. 192.

³ “A qualquer momento da nossa vida, geramos pulsações de consciência nuclear para um ou mais objectos e para um conjunto de memórias autobiográficas reactivadas que as acompanham. Sem estas memórias autobiográficas não teríamos qualquer sentido de passado ou de futuro, não existiria uma continuidade histórica para as nossas pessoas.” *Idem, ibidem*, p. 253.



[d] *A Experiência do Lugar, Arte e Ciência / The Experience of Place, Art and Science*, 2001
Edição / Published by Porto 2001, Capital Europeia da Cultura.

26

a process capable of reproducing some of these mapped images, integral to “our nuclear consciousness” archive².

I thought that it might be an interesting challenge to try to understand what kind of images are mapped by our minds. What influence these images have on our individual identities. What relationship these can have to the development of an artistic work. Finally, questions were formulated to understand how I could reproduce part of these and, as such, work with my own references.

This photograph is an image of an “actual object” which reminds me of a rudimentary past. It brings me, for example, to a memory of one of these cottage industries that run through the outskirts and centre of the city of Porto.

² “At any point in our lives we generate pulses of core consciousness of one or more objects and of a set of reactivated autobiographical memories which accompany them. Without these autobiographical memories we would not have any sense of past or future, with no existence of historical continuity for our people.” Translation of the original Portuguese quote in António Damásio, *O Sentimento de Si*. Lisbon: Publicações Europa-América, 5th Edition, 2000, p. 253.

Many of them are no longer active; others are recovering and operating as restaurants and bars. At this time, in order to save money on renovations, they came up with improvised solutions, such as opening holes in the top floor of a warehouse and building some wooden stairs to access the floor below, or vice-versa. Another example of this “tight” daily life is this photograph from 2001 [d], taken in the Institute of Forensic Medicine, in Porto. A corridor which serves as a waiting room, and a heater which stops the door from closing. I think that our collective memory supports these images of “heavy files”.

How did you imagine this process?

How to transfer these images of objects mapped by the mind onto paper?

I thought about the interpolation of image, a common practice in analogue photography that consists of reproducing an original – a negative or slide – in a different, larger format, starting from the paper print. It may seem a “poetic” idea, but if we understand the context of the interpolation and we consider that these images (mapped by the mind) are “latent images”, then we understand this exercise.

However, it is necessary to take into consideration a simple method which allows us to photograph a found object, with the same identity as one of those mapped, and to add some conviction and sense of humour to this premise.

In some of your previous works, such as *Landscape, Industry, Memory* [e], *Occupation or Sleep Runners* [f], this mapping is made within a defined territory, confined to a geographic map. In this project there is no such definition. Was this an intentional choice?

It is true that the mapping of each of the projects mentioned is confined to a geographic map: the Basque Country, the Ria Formosa Natural Park and the Strait of Gibraltar. In this project – *Mapping, Memory, Politics* – form and substance coincide with the same register of intimate nature. An exercise confined to a political memory between April 25th and the end of the [Portuguese] colonial war. This does not happen with the

Esta fotografia é uma imagem de um “objecto actual” que me recorda um passado rudimentar. Remete-me, por exemplo, para uma recordação de uma dessas indústrias familiares que percorrem a periferia e o centro da cidade do Porto. Muitas delas estão desactivadas, outras estão recuperadas e funcionam como restaurantes ou bares. Nesse tempo, para se poupar dinheiro em obras de remodelação, desenrascavam-se situações como esburacar o chão do piso superior de um armazém e construir umas escadas em madeira a fim de permitir o acesso ao piso inferior e vice-versa.

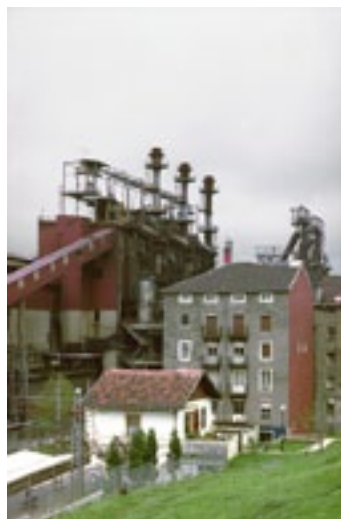
Um outro exemplo deste quotidiano “apertado” é esta fotografia de 2001 [d] tirada no Instituto de Medicina Legal, no Porto. Um corredor que serve de sala de espera e um aquecedor que impede a porta de se fechar. Acho que a nossa memória colectiva suporta estas imagens de “ficheiros pesados”.

Como imaginaste esse processo?

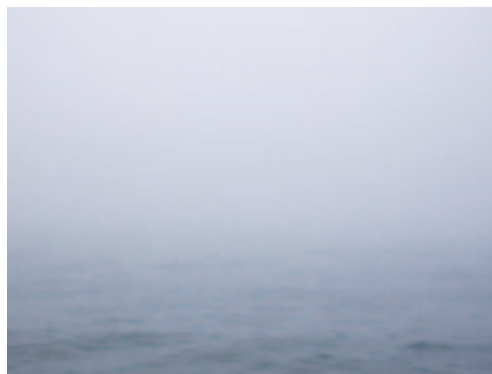
Como fixar em papel essas imagens de objectos mapeadas pela mente?

Pensei na interpolação de imagem, uma prática recorrente na fotografia analógica que consiste em reproduzir um original – um negativo ou *slide* – para outro formato maior, a partir da impressão em papel. Pode parecer uma ideia “poética”, mas se entendermos o contexto da interpolação e se considerarmos que essas imagens (mapeadas pela mente) são “imagens latentes”, então compreendemos este exercício. Porém, é necessário ter em consideração um método simples que passa por fotografar um objecto achado, com a mesma identidade de um desses mapeados e acrescentar, a este pressuposto, alguma convicção e sentido de humor.

Em alguns dos teus trabalhos anteriores como *Paisagem, Indústria, Memória* [e], *Ocupação* ou *Anatomia de um Sonho* [f] esse mapeamento efectua-se num território definido, circunscrito a um mapa geográfico. Neste projecto não existe essa delimitação. Foi uma escolha intencional?



[e] Da série: Paisagem, Indústria, Memória / From the series: Landscape, Industry, Memory. *Sestao #8*, País Basco / Basque Country, 1998



[f] Da série: Anatomia de um Sonho / From the series: Sleep Runners, 2012

É verdade que o mapeamento de cada um dos projectos citados está circunscrito a um mapa geográfico: País Basco, Parque Natural da Ria Formosa e o Estreito de Gibraltar. Neste projecto – *Mapeamento, Memória, Política* – a forma e a substância coincidem com o mesmo registo de natureza intimista. Um exercício circunscrito a uma memória política entre o 25 de Abril e o fim da Guerra Colonial. O que não acontece com os projectos citados, à excepção de *Ocupação* que, no entanto, se distancia na forma e sem a mesma densidade autobiográfica.

projects mentioned above, with the exception of *Occupation* which, however, distances itself in form and without the same autobiographic density.

In what way was this project built?

I had two options: the chosen option or the option to limit the theme to one territory, as in the past. I opted for the first for the sake of freedom. I did not want to return to the same intensity of being in one single place. I decided to broaden this political memory to more than one theme. The identity of each of the places is, therefore, related. On the other hand, the photographed objects appear in the sequence of a mapping designed from a pre-planned route, from its starting point to its extreme.



[g] Da série: Mapeamento, Memória, Política /
From the series: Mapping, Memory, Politics
N 330a. *Spain Road Map, Somport # 1*, 2011



[h] *Linha P / P Line*, 2013
Projeção vídeo, cor, som / Video projection,
colour sound; 10'15"

And how are these different places and routes related to the exercise of memory?

I read an article in the magazine *Visão* (April 2010) about the "Nazi gold" from Germany, as a form of payment for the supply of tungsten. This article had an illustration of the train route from Berlin to Canfranc. According to the report, the remaining route until Madrid, and after to Lisbon, was made by Swiss trucks. I thought it curious that I had already been there without having taken notice of the place (the Somport Tunnel is the direct route to France). I decided to return with the design of a different route, between Jaca (Spain) and the city of Pau (France), passing through Canfranc and the mountain road [g].

After this, I do not know how many times I returned to Canfranc. I know that on December 31st 2013 I was filming inside one (of the many) bunkers which Franco constructed along the Pyrenees during the [Spanish] Civil War. Until then I was unaware of this fact, but the truth is that only very recently has this group of bunkers been made public. Many of them serve as shelter for those who practice high mountain sports. And in this case they played a part in the creation of the video work, *P Line* [h].

Another example is the borderline between Minho and Galicia [i]. It is known that the Galician Republicans, persecuted by the Franco dictatorship, sought refuge in the mountains in the region of Gerês. Franco was born in Ferrol, he was Galician and knew the area well. It is known that Galicia is the most vulnerable region of Spain. During the Civil War Franco used Galicia as a form of intimidation and an example to the other regions. One of the methods of intimidation was to lay the bodies of the murdered Galician republicans along the roadsides.

I wanted to get to know this borderline. During the trip, I recalled the time when a whole generation of people would buy records in Spain (which were released there much earlier than in Portugal), with an altered alignment of the songs or censored record sleeves. After the April Revolution, on a family trip to Madrid, I bought the record *Rock 'n' Roll Animal* (1974) by Lou Reed: the song *Heroin* was not included in the Spanish

De que modo este projecto foi sendo construído?

Tinha duas opções: a hipótese escolhida ou concentrar o tema circunscrito a um território, como no passado. Optei pela primeira por uma questão de liberdade. Não quis voltar à mesma intensidade de estar num único lugar. Decidi alargar essa memória política a mais do que um tema. A identidade de cada um dos lugares está assim relacionada. Por outro lado, os objectos fotografados surgem na sequência de um mapeamento concebido a partir de um caminho previamente planeado, desde o seu ponto de partida ao seu extremo.

E como se relacionam estes diferentes lugares e percursos com o exercício de memória?

Li um artigo na revista *Visão* (Abril de 2010) sobre o “ouro nazi” proveniente da Alemanha, como forma de pagamento de fornecimento de volfrâmio. Esse artigo tinha uma ilustração do percurso de comboio de Berlim até Canfranc. Segundo a reportagem, o restante percurso até Madrid e depois para Lisboa era feito por camiões suíços. Achei curioso, já lá tinha passado sem que tivesse dado pelo lugar (o túnel de Somport é a opção directa para França). Decidi voltar com o desenho de um percurso diferente, entre Jaca (Espanha) e a cidade de Pau (França), passando por Canfranc e pela estrada de montanha [g].

Depois disso, não sei quantas vezes voltei a Canfranc. Sei que no dia 31 de Dezembro de 2013 estava a filmar dentro de um (dos muitos) *bunkers* que Franco mandou construir ao longo dos Pirinéus, durante a Guerra Civil de Espanha. Até então desconhecia este facto, mas a verdade é que só muito recentemente este conjunto de *bunkers* é público. Muitos deles servem de abrigo para quem pratica desporto de alta montanha. E serviram, neste caso, para a criação da peça videográfica *Linha P* [h].

Outro exemplo é a linha de fronteira entre o Minho e a Galiza [i]. Sabe-se que os republicanos galegos perseguidos pelo ditadura franquista procuraram a Serra do Gerês para se refugiarem. Franco nasceu em Ferrol, era galego e conhecia



[i] Da série: Mapeamento, Memória, Política /
From the series: Mapping, Memory, Politics
Linha de Fronteira, Marco 31 #2 / Borderline,
Landmark 31 #2, 2011

bem a região. É sabido que a Galiza é a região mais vulnerável de Espanha. Durante a Guerra Civil, Franco usou a Galiza como forma de intimidação e exemplo para as restantes regiões. Um desses métodos de intimidação passava por estender os corpos dos republicanos galegos assassinados ao longo das estradas.

Quis conhecer essa linha de fronteira. Durante o percurso recordei o tempo em que uma geração comprava discos em Espanha (que eram editados bem mais cedo do que em Portugal), com o alinhamento das músicas alterado ou as capas dos discos censuradas. Já após o 25 de Abril, numa viagem familiar a Madrid, comprei o disco *Rock 'n' Roll Animal* (1974) de Lou Reed: a música *Heroin* não foi incluída na edição espanhola deste álbum originalmente gravado ao vivo, tendo sido substituída por outras duas músicas gravadas em estúdio.

version of this originally live-recorded album. It had been replaced by two other songs which were recorded in the studio.

In *Occupation* you highlighted the importance of the choice of photographic process in relation to the project. In that exhibition/installation you presented a slide projection. In *Mapping, Memory, Politics*, apart from the work in the digital frame, which accompanies the quote from the book, *The Feeling of What Happens*, and the framed large works printed on paper which you mention, there are also four other videos. What correspondence exists between this support and the mapping achieved through photography?

What, in particular, is the role of the video in this project?

About *Occupation*, I would like to mention something which I never previously referred to. We know that this project addresses an ironic situation related to the illegal constructions along a territory currently classified as the Ria Formosa Natural Park. It happened during the period just after the 1974 revolution: at that time, small fishing support shelters were transformed into houses. Also at this time, in the mid-1970s, *Cibachrome*³ was a novelty among professional and amateur photographers. This means that, at this time, slide projection was common among those who were working with photographs in a distinct form from the popular negative colour concept. Working with materials from this time was an option.

³ *Cibachrome* was a printing process, created at the beginning of the 1960s, which allowed the printing of a transparency or slide on photographic paper. The process also became known for positive-to-positive photographic printing.

⁴ *Pictures of Architecture – Architecture of Pictures: A Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall, moderated by Philip Ursprung*. Vienna, New York: Springer, 2004.

⁵ *Duratrans* is a brand created by the Eastman Kodak Company. It consists of a rigid and translucent film for application in a light box, utilised as a support to commercial photography.

Regarding the second part of the question, it is true that my relationship with photography is more distant. Currently, digital images pass quickly through social networks and we watch, in high numbers, the transmission of amateur videos in the news.

The digital image has become a global phenomenon. The photographic and videographic industry knows this and has substantially improved the quality of equipment with cameras like the GoPro. Today, in comparison with the past, it is not necessary to have great technical knowledge to take a good photograph. The camera's own installed programmes facilitate this production. And when this is not sufficient one can always resort to working with Photoshop. Currently, a well-produced anonymous photograph is susceptible to being confused with a photographic art work. The digital image has overcome the intention of photography itself.

In this regard, I frequently recall a quote from the artist Jeff Wall, who, in a conversation with the architect Jacques Herzog, said the following:

“Now, so many people are so good at, so skilled at, making really rather good things, well-thought-out, well-designed, well-crafter, very self-aware things – art works, buildings, publications, event, and so on – all our ‘cultural production’. It isn’t awkward, bad and ugly. It’s good, but at the same time mediocre, chic, trivial and therefore depressing [...]”⁴.

I have great admiration for his work. He opted for the more complex side of photography and he knew how to brilliantly contextualize all of his working process. He brought technical equipment and the photography studio to artistic photography and had the courage to introduce *Duratrans*⁵. He began this approach at a time when the “Leica format” of artistic photography programming was reaching exhaustion. Through its technical characteristics, the large format distances itself from other photographic equipment. It is probably that which, in the linear meaning of photography, is the closest to the context of the work of art. (I often differentiate the work of art from the photographic art work).

Em *Ocupação* destacavas a importância da escolha do processo fotográfico em função do projecto. Nessa exposição/installação apresentavas ainda uma projecção de *slides*. Aqui, em *Mapeamento, Memória, Política*, para além da obra em moldura digital, que acompanha a citação do livro *O Sentimento de Si*, e das obras de grande formato impressas em papel com moldura que referes, são expostos mais quatro vídeos. Que correspondência existe entre esse suporte e o mapeamento realizado através da fotografia? Qual o papel do vídeo neste projecto em particular?

A propósito de *Ocupação*, gostava de deixar uma nota nunca referida. Sabemos que este projecto aborda uma situação irónica relacionada com as construções ilegais ao longo de um território, actualmente classificado de Parque Natural da Ria Formosa. Aconteceu durante o período revolucionário do 25 de Abril: nessa altura, pequenos abrigos de apoio à pesca foram transformados em casas. Também nessa época, em meados da década de 1970, o *Cibachrome*⁴ era uma novidade entre profissionais e amadores. Quer dizer que, nesse tempo, a “projecção de *slides*” era comum entre aqueles que se relacionavam com a fotografia de uma forma distinta do conceito popular negativo cor. Trabalhar com os materiais dessa época foi uma opção.

Quanto à segunda parte da pergunta, é verdade que a minha relação com a fotografia está mais distante. Actualmente, a edição da imagem digital passa muito pelas redes sociais e assistimos, em número elevado, à transmissão de vídeos amadores nos noticiários.

A imagem digital tornou-se num fenómeno global. A indústria fotográfica e videográfica sabe disso e melhorou substancialmente a qualidade dos equipamentos, o exemplo está nessas pequenas câmaras como a GoPro. Hoje, em comparação com o passado, não é necessário um grande conhecimento técnico, para conseguir uma boa fotografia. Os próprios programas instalados nas câmaras fotográficas facilitam essa produção. E quando não são suficientes, há sempre o recurso a um exercício primário

de Photoshop. Actualmente, uma fotografia anónima bem produzida é susceptível de se confundir com uma obra fotográfica. A imagem digital superou o pressuposto da própria fotografia.

A este propósito, recordo com alguma frequência uma citação do artista Jeff Wall que, num diálogo com o arquitecto Jacques Herzog, diz o seguinte:

“En la actualidad, hay mucha gente que es muy buena, que está muy cualificada, que hace cosas muy buenas, bien desarrolladas, bien diseñadas, bien trabajadas, conscientes de sí mismas: obras de arte, edificios, publicaciones, acontecimientos, etc., toda nuestra ‘producción cultural’. No es torpe, malo, ni feo; es bueno, però al mismo tiempo mediocre, chic, banal y, portanto, deprimente [...]”⁵.

Tenho uma grande admiração pela sua obra artística. Optou pelo lado mais complexo da fotografia e soube contextualizar de uma forma brilhante todo o seu processo de trabalho. Trouxe à fotografia artística o equipamento técnico, a fotografia de estúdio e teve a coragem de introduzir o *Duratrans*⁶. Iniciou esta abordagem numa altura em que a programação da fotografia artística se esgotava no “formato Leica”.

Pelas suas características técnicas, o grande formato distancia-se do restante equipamento fotográfico. É, provavelmente, aquele que, no sentido linear da fotografia, mais se aproxima ao contexto da obra de arte. (Costumo diferenciar a obra de arte da obra fotográfica.)

⁴ O *Cibachrome* era um processo de impressão, criado no início dos anos de 1960, que permitia imprimir um diapositivo ou *slide* em papel fotográfico. Um processo que também ficou conhecido pela impressão fotográfica positivo a positivo.

⁵ *Una Conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall: Fotografías de Arquitectura – Arquitectura de Fotografías*. Barcelona: Gustavo Gili, 1.ª Edição, 2006.

⁶ O *Duratrans* é uma marca criada pela Eastman Kodak Company. Consiste numa película rígida e translúcida para aplicação numa caixa de luz, utilizada como apoio à fotografia comercial.



[j] *Mapeamento: As Cidades Encalhadas / Mapping: The Stranded Cities*, 2014
 Projecção video, cor, som / Video projection, colour, sound; 43"

I started using photography with less intensity in opposition to this universe of digital velocity. I accentuated the priority through scale and light. Photographing became an exercise of contemplation. Without wanting to literally paraphrase Francis Bacon – “Too many people mistake a photograph for a work of art, a plagiarism for an audacity, a parody for a laugh, or worse yet, a miserable stroke of inspiration for a creation.”⁶ – I also do not take a find for a work of art: Photography does not need to be so predictable to assert itself.

With a video camera, I made a steep movement from an urban zone. This vertical movement, at eye level, crosses the façade of a building and ends in a kennel seen from above: *Mapping: The Stranded Cities* [j]. An improvised construction which should respect the distance between two urbanised territories. And so began this re-territorialization in video.

You mentioned at the beginning of the interview that *The Feeling of What Happens* by António Damásio was a reference for the exhibited works, in the mapping/object relationship. What other works and authors stood out for you in carrying out this project?

⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon – The Logic of Sensation*. London: Continuum, 2003, p.89.

⁷ Original title: *Notre Musique*, Directed by Jean-Luc Godard (France, 2004). The quote appears in the film's subtitles.

⁸ Another quote from *Notre Musique*.

I think that everything that is related with the formation of our identity ends up being reflected in artistic work. By the expression “everything”, I mean all our sensory emotions.

In failing to mention all these works, authors, sites and places, smells and flavours, which have been important throughout this journey, I should say that in this complicity between the past and the present, in addition to *The Feeling of What Happens*, I found the book *Dialogues* through which I have learned how to travel along other roads and paths, tracing lines and creating points of escape.

At this stage of preparing this book I have been accompanied by the film *Our Music*⁷, by Jean-Luc Godard. A work full of annotations, with concerns that unsettle me, and which I approach in this conversation. In this film there is a question: “M. Godard, do you think that the new, small digital cameras can save cinema?” The “response” is a black “photogram”.

Does *Mapping, Memory, Politics* represent the beginning of a new cycle in your work or does it constitute a unique project in the context of your work?

In *Peripheral Landscapes* there was the intention of working with the extension of cities, which grew with the demise of the industry that had developed on the outskirts of cities during the industrial revolution. *Peripheral Landscapes* is the time of shopping centres, of roundabouts and of the politics of cement as a symbol of progress; a project with some critical symbolism, alongside a photographic regard on the housing crisis [l].

Memory is a key factor in our lives, it is important to preserve it and to know how to respect the meaning of Freedom. They say that poetry is a weapon, but I lack that talent, I will seek work with other means. I will continue to write as best I can with light.

I agree with whoever said that “modern democracies lead to totalitarianism.”⁸

Passei a usar a fotografia com menos intensidade por oposição a este universo de velocidade digital. Acentuei a prioridade pela escala e pela luz. Fotografar tornou-se um exercício de contemplação. Sem querer parafrasear literalmente Francis Bacon – “Há imensa gente que toma uma fotografia por uma obra de arte, um plágio por uma audácia, uma paródia por um riso, ou pior ainda, um achado por uma criação.”⁷ –, também não tomo um achado por uma obra de arte: a Fotografia não precisa de ser tão previsível para se afirmar.

Com uma câmara de vídeo, realizei um movimento a pique a partir de uma zona urbana. Esse movimento vertical, ao nível dos olhos, percorre a fachada de um prédio e termina num canil visto de cima: *Mapeamento: As Cidades Encalhadas* [j]. Uma construção improvisada que deveria respeitar a distância entre dois territórios urbanizados. E assim começou esta re-territorialização, em vídeo.

Afirmaste no início da entrevista que *O Sentimento de Si* de António Damásio, foi uma referência para as obras expostas, na relação mapeamento / objecto.

Que outras obras e autores te interpelaram ao realizares este projecto?

Penso que tudo aquilo que está relacionado com a formação da nossa identidade acaba por se reflectir na obra artística. Pela expressão tudo, quero dizer todas as emoções sensoriais.

Na impossibilidade de citar todas essas obras e autores, sítios e lugares, aromas e olfactos, que tenham sido importantes ao longo deste percurso, devo dizer que nessa cumplicidade entre o passado e o presente, para além do livro *O Sentimento de Si*, encontrei o livro *Diálogos* que me motivou a percorrer outras estradas e outros caminhos, a traçar linhas e a criar pontos de fuga.

Nesta fase de preparação deste livro, acompanharam-me o filme *A Nossa Música*⁸, de Jean Luc Godard. Uma obra repleta de apontamentos, com preocupações que me inquietam, e que abordo neste diálogo. Nesse filme há uma pergunta: “M. Godard, acha que as novas pequenas câmaras digitais poderão salvar o cinema?” A “resposta” é um “fotograma” negro.

***Mapeamento, Memória, Política* representa o início de um novo ciclo no teu trabalho ou constitui-se como um projecto singular no contexto da tua obra?**

Em *Paisagens Periféricas* houve a intenção de trabalhar com a extensão das cidades, que cresceram com o desaparecimento da indústria que durante a revolução industrial se desenvolveu na periferia das mesmas. *Paisagens Periféricas* é o tempo dos centros comerciais, das rotundas e da política de cimento como sinónimo de progresso. Um projecto com algum simbolismo crítico, a par de um conjunto fotográfico sobre a crise imobiliária [l].

A memória é um factor determinante para a nossa vida, é importante preservá-la e saber respeitar o sentido de Liberdade. Dizem que a poesia é uma arma, mas há falta de talento meu, irei procurar trabalhar com outros meios. Vou continuar a escrever o melhor que puder com a luz.

Concordo com quem disse que “as democracias modernas levam ao totalitarismo.”⁹

⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 1.ª Edição, 2011.

⁸ Título original: *Notre Musique*, 2004. A citação está assim legendada.

⁹ Outra citação de *Notre Musique*.





pp. 34, 35

Da série: Memória, Urbanismo, Periferia /
From the series: Memory, Urbanism, Periphery

Salamanca # 1, 2008

Impressão LightJet artservice, colada sobre Dibond /
LightJet artservice print mounted on Dibond
180 x 124 cm

Museu de Arte Contemporânea de Elvas,
Colecção / Collection António Cachola

Salamanca # 2, 2008

Impressão LightJet artservice, colada sobre Dibond /
LightJet artservice print mounted on Dibond
180 x 124 cm

Museu de Arte Contemporânea de Elvas,
Colecção / Collection António Cachola

Às margens da sorte
Towards the shores of fate
Pedro de Llano

Da série: Linha de Fronteira / From the series: Borderline
Marco 31 #1 / Landmark 31 #1, 2011
Impressão LightJet artservice, colada sobre Dibond /
LightJet artservice print mounted on Dibond
180 x 124 cm



A fotografia da série Linha de Fronteira, *Marco 31 #1*, de Luís Palma, poderia confundir-se facilmente com uma imagem anódina, vulgar, caso não tivesse pelo menos três detalhes que, ao surgirem, a tornam num enigma: o muro, a estrutura metálica rodeada por um tubo de plástico e o riacho, que aparece visível apenas em segundo plano. Estes três elementos alteram a leitura da imagem; esta deixa de ser uma simples vista de uma paisagem agreste, tornando-se em vez disso numa história narrada por estes objetos.

O lugar que Palma registou nesta obra situa-se na serra que separa Portugal da Galiza, a qual, para os que estão a norte do Rio Minho, recebe o nome de Xurés, e para os que estão a sul, Gerês. É um ponto específico da “raia” que serve de limite para ambos os estados. A imagem mostra a encosta de dois montes rochosos cobertos por uma capa espessa de arbustos, zimbros e louro. No horizonte é visível outro cume que assinala a continuidade da cordilheira e demonstra, categoricamente, uma verdade irrefutável: que as fronteiras são arbitrárias e atentam contra a liberdade natural, e que são os poderes políticos, económicos e religiosos que se empenham em negar esta evidência, inclusive através da guerra, se necessário.

São precisamente os objetos que aparecem na imagem que nos recordam esta realidade, como personagens de um conto pertencente ao realismo mágico. Em primeiro plano existe um murete que divide o espaço e deixa o espectador de fora, destacando de uma forma quase performativa esta separação do sensível. Esse muro é construído com pedras de granito rudemente esculpidas e polidas pelo tempo. Perguntamo-nos acerca dos motivos por trás do esforço para construir uma barreira como esta num lugar tão remoto. O muro é também uma manifestação da cultura popular, e sugere-nos que, não muito longe dali, se encontra Castro Laboreiro, um dos sítios arqueológicos mais importantes da Península Ibérica, datado de muitos séculos antes de a batalha de São Mamede, entre Teresa de Leão e o seu filho Afonso Henriques, dividir em duas a antiga *Gallaecia* dos romanos: uma comunidade que se estendia, sem interrupções,

desde o mar Cantábrico até ao rio Douro, e na qual se falava o mesmo idioma, que mais tarde deu origem ao galego e ao português.

A qualidade distintiva deste primeiro elemento, a estrutura metálica rodeada por um tubo – uma espécie de totem abstrato que se torna o protagonista da história –, atua como repositório da memória recente deste lugar e remete-nos para um momento histórico mais próximo. A ferrugem que o recobre assinala um salto temporal de tal magnitude como o que levou à passagem da Idade da Pedra para a do Ferro. A sua função não é clara. É, antes, misteriosa e desconhecida. Pode-se imaginar um uso ilegal, certamente relacionado com o tubo que a liga ao ribeiro. Deste ponto de vista, a fronteira retratada por Palma parece ser uma fronteira em ruína, uma vaga lembrança de um passado remoto visto de um presente indeterminado, que tanto poderia ser o nosso como o de um futuro espectador.

Em projetos anteriores, Luís Palma investigou a territorialidade e a simbologia das fronteiras. Recentemente visitou e trabalhou sobre os 6000 *bunkers* que o ditador Francisco Franco construiu nos Pirenéus para defender Espanha de um hipotético ataque do complô “marxista e judaico-maçónico” que o obcecava. Neste caso, a fascinação do artista por este lugar “perdido da mão de Deus” está vinculada à década de 1970, quando os jovens portugueses viam nessa fronteira inóspita uma forma de escapar à Guerra Colonial. Paradoxalmente, os espanhóis contemplavam-na de forma oposta: para eles, Portugal era uma porta aberta para fugir do franquismo ou dos seus fantasmas, tal como sucedeu, por exemplo, em 1981, quando a tentativa de golpe de estado do Tenente Coronel Tejero fez com que muitos considerassem a possibilidade de atravessar para o lado de Portugal, em busca de asilo político e escapando assim a possíveis represálias.

A fronteira, com efeito, estava então ligada à liberdade e à ausência desta. Por essa razão o crime e o contrabando lhe eram inerentes, dando lugar a situações bizarras, como foi o caso das “peregrinações” de espanhóis a Biarritz ou a Perpignan para ver filmes eróticos, os quais estavam proibidos pela censura no seu país.

Hoje em dia, a fronteira entre ambos os países desapareceu a nível físico; no entanto, continua a existir noutros âmbitos, invisíveis. Os muros verdadeiros – como é o caso deste em ruínas que aparece na fotografia de Luís Palma –, constroem-se mais a sul, onde a riqueza e a pobreza se desafiam com o olhar, como acontece no estreito de Gibraltar, por exemplo. Os seus protagonistas clandestinos já não são os autores dessa “escultura” minimalista que serve como testemunho de uma época; eles são agora multidões migrantes que pressionam e rodeiam as vedações até as vencerem e ultrapassarem, “pontos negros que caminham, às margens da sorte”¹, como canta a cantora de ascendência mexicana Lhasa de Sela. São eles que lutam por tornar realidade a utopia de um espaço sem limites, uma história sem fronteiras, que os artistas imaginam e de que nos relembram constantemente.

¹ “La Frontera”, do álbum *The Living Road*, 2003.

The photograph from the series *Borderline*, *Landmark 31 #1*, by Luís Palma, could easily be mistaken for an insipid image – humdrum – if it were not for three details, at the very least, which appear in it and turn it into an enigma: the wall, the metallic structure surrounded by a plastic tube, and the rivulet which appears, barely visible, in the background. These three elements alter the reading of the image. And we are not just dealing here with a simple view of a rough landscape, but a story narrated by these objects.

The place that Palma shot in this photograph lies in the mountain range separating Portugal and the Spanish region of Galicia, which for those from the north of the river Miño/Minho is given the name Xurés and for those from the south, Gerês; a specific point along the borderline (“raia”) which serves as a divide between the two States. The image depicts the hillsides of two rocky peaks with a dense covering of bushes, juniper and laurel. On the horizon one can make out another peak which points to the continuation of the range and is conclusive proof of an undeniable truth: that borders are arbitrary and a violation of natural freedom, and that it is the political, economic and religious powers that insist on denying this fact, if necessary through war.

It is precisely the objects which appear in the image that recall this reality, like characters from a “magical realism” tale. In the foreground, there is a low wall dividing the space and leaving the viewer outside, underlining, almost performatively, this separation of what may be felt. This wall is made up of granite stones, roughly hewn and polished by the elements. One asks oneself what reasons may lie behind the efforts to construct this barrier in so remote a spot. The wall is also a manifestation of popular culture, and suggests to the viewer that not far from there we will find the “Castro Laboreiro”, one of the most important archaeological sites on the Iberian Peninsula, dating from many centuries before the battle of São Mamede, between Teresa of Leon and her son, Afonso Henriques, which split in two the ancient Roman *Gallaecia*, a community which stretched without interruption from the Cantabrian Sea to the river Douro, throughout which the same

language was spoken, which would later give rise to Galician and Portuguese.

In contrast to this first element, the metallic structure surrounded by a tube – a sort of abstract totem which sets itself up as the protagonist of the story – acts as a depository for the location’s recent memory, and transports us to a closer historic moment. The rust with which it is covered points to a leap in time of such magnitude as that which brought on the passing of the Stone Age into the Iron Age. Its function is not clear; it is mysterious and unknown. One might well imagine an illegal use, doubtless related to the tube which connects it to the stream. From this perspective, the border depicted by Palma appears to be a border in ruins; a vague memory of a remote past seen from an indeterminate present, which might either be ours or that of a future spectator.

In previous projects, Luís Palma investigated the territorial nature and symbology of borders. Years ago he visited and documented some of the 6,000 bunkers that Francisco Franco built in the Pyrenees to defend Spain from a hypothetical attack from the “Marxist and Jewish Masonic” plot that obsessed him. In this case, the artist’s fascination for this “God-forsaken” place is linked to the 1970s, when the youth of Portugal saw in this inhospitable border a way of escaping the Portuguese colonial war. Paradoxically, the Spanish looked upon it from the other side: for them Portugal was an open door to escape Francoism or its spectres, such as occurred in 1981, for example, when Lt. Colonel Tejero’s attempted coup made many people consider the possibility of crossing over into Portugal to escape possible reprisals and in search of political asylum.

The border, indeed, was linked then to both freedom and to its absence. As such, crime and smuggling were circumstantial to it, and bizarre situations came about, such as the pilgrimages of Spanish men to Biarritz or Perpignan to watch the erotic films banned by the censors in their own country.

Nowadays the border between both countries has disappeared on a physical level, but it continues to exist in many other spheres that pass unseen.

The real walls, like this ruined one that appears in Luís Palma's photograph, are built further south, there where rich and poor dart challenging looks at each other, as occurs, for instance, in the Strait of Gibraltar. Their clandestine protagonists are no longer the creators of that minimalist "sculpture" which serves as witness to an era, but rather migrant hosts which push up against or skirt around the fences until they overcome or overrun them, "black dots that walk towards the shores of fate"¹ in the words of the Mexican-American singer-songwriter Lhasa de Sela. These are the ones struggling to make a reality of the utopia that is an unenclosed space, a history without borders, which artists endlessly imagine and remind us of.

¹ "La Frontera", from the album *The Living Road*, 2003.







Micro-história(s), a propósito de
Mapeamento: As Cidades Encalhadas
Micro-history(ies): a response
to *Mapping: The Stranded Cities*
Fernando José Pereira

Mapeamento: As Cidades Encalhadas /
Mapping: The Stranded Cities, 2014
Projecção vídeo, cor, som / Video projection,
colour, sound; 43"



As cidades escondem no seu âmago todos os segredos.

Sabemos todos que assim é. E, no entanto, um olhar mais analítico permite compreender algo que se afirma da maior importância: é que os seus maiores segredos escondem-se nas suas maiores evidências. Aquelas que a própria cidade, na sua trivialidade quotidiana, se encarrega de banalizar e retirar importância. É nesta descoberta de uma espécie de cartografia secreta que o trabalho videográfico de Luís Palma ganha o seu significado. As micro-histórias que nos oferece são, antes de mais, o resultado de um mapeamento intenso que o artista realiza nos interstícios da cidade. Uma deriva constante que lhe permite amplificar o sentir espacial para outras dimensões que lhe são próximas: o tempo e o pensamento.

Um plano descendente acompanha as diferentes camadas desde o nível superior até ao mais baixo. Estas são as primeiras imagens da obra intitulada *Mapeamento: As Cidades Encalhadas*. Primeiro o céu sobre os edifícios, depois os próprios edifícios. De seguida, o olhar inverte-se. Deixa de estar virado para cima para agora se concentrar no que está em baixo. Afirma-se, desde logo, como um forte *statement* em torno de uma forma de estar que não quer ser neutral. Um olhar, politizado, que concentra a sua atenção num espaço impossível. Uma espécie de espaço endo-fronteiriço que, por isso mesmo, se exclui do binómio interior e exterior imposto pela própria noção a que se encontra associado. É uma espacialidade alegórica, aquela com que somos confrontados. Uma estranheza que emerge, como memória reactivada de um tempo que é presente e que já é passado, na violência das imagens que se formam neste lugar aparentemente desértico mas que obviamente se encontra ocupado: a chamada terra de ninguém.

Este elemento fundamental e constituinte da própria ideia de fronteira apresenta-se, sempre, por mais paradoxal que essa situação se afirme, como pertença de alguém. Que vigia e pune. O olhar que o plano picado nos oferece é, por isso, um olhar sobretudo atento.

Berlim, Belfast, Qalqilya, Schengen, são memórias que nos visitam perante as imagens

com que somos confrontados. Representações violentas que remetem para realidades de violência. Imagens que exigem a atenção do espectador e que, ao fazê-lo, sabem os riscos que correm nestes tempos de superficialidades compulsivas e que, mesmo assim, assumem a sua condição por inteiro.

A aparente democratização das imagens, em curso nos nossos dias, coloca questões ao nível da sua sustentabilidade que se afirmam, no mínimo, problemáticas. Porque, acima de tudo, a produção imagética provoca um curto-circuito na recepção que, de tão saturada, a nivela de forma decisiva. Quer dizer, podemos conscientemente questionar-nos sobre a validade de tal condição, isto é, a sua dissolução imediata e a consequente substituição por outras imagens que já aí estão. O nosso tempo não contempla a possibilidade de ingenuidade para as imagens que produz; devora-as sem qualquer espécie de tolerância. Por isso, é plausível afirmar que essas imagens são hoje intrinsecamente necessárias à condição pós-espectacular em que nos encontramos pois constituem o seu alfa e ómega. Uma polaridade que encerra em si a realidade aporética que aparentemente afirma renegar quotidianamente na sua apologia de uma total abertura. Não restam, pois, dúvidas da necessidade imperiosa de produzir discursos que permitam a (im)possível existência exilada para a produção das imagens que os artistas realizam, quer dizer, uma espécie de “inexterioridade” que possibilite a sua afirmação em situação de interioridade compulsiva.

Os segredos das micro-histórias dos vídeos de Luís Palma introduzem o espectador numa complexidade alegórica e ao mesmo tempo reflexiva acerca da realidade da cidade e da paisagem urbana contemporânea: um mundo de aparências mediadas que escondem todo um conjunto de camadas mais profundas e desconfortáveis que nestas imagens ganham por inteiro o seu protagonismo. O olhar para baixo, para o chão, não é, nunca foi, inocente.

Sabemos isso, também.

Cities hide all kinds of secrets in their core.

We all know this to be the case. However, a closer look reveals something very important: their greatest secrets are hidden in the most obvious places, in the things that the city itself manages to trivialise and play down as part of its humdrum, everyday life. The videographic work of Luís Palma draws its subject from the discovery of this secret kind of cartography. The micro-histories that he offers us are, first and foremost, the result of an intensive bout of mapping carried out by the artist in the city's interstices. This constant drifting allows him to amplify the spatial sense in terms of other pertinent dimensions: time and thought.

A descending view accompanies the different layers, from the top level to the bottom. These are the first images of the work entitled *Mapping: The Stranded Cities*. First we see the sky above the buildings, then the buildings themselves. Then the gaze is reversed. Instead of looking up, it concentrates on what is down below. It now presents itself as a strong statement about a form of being that has no intention of being neutral. It is a politicised gaze, focusing its attention on an impossible space. A type of space defined by its own inner borders, thus excluding itself from the interior and exterior relationship imposed by the very notion with which it is associated. We are confronted with an allegorical sense of space. There is a certain strangeness that comes from a reactivated memory of a time that is both past and present, and in the violence of the images that take shape in this apparently deserted place, but which is clearly occupied: a no-man's land.

This fundamental and inherent element of the very notion of borders always crops up, no matter how paradoxical the situation, as if it belongs to someone who controls the space and punishes trespassers. The view offered to us by the high angle shot is, therefore, particularly watchful.

The images call to mind Berlin, Belfast, Qalqilya and Schengen. They show violent scenes that make reference to violent realities. They demand the viewer's attention, and in doing

so it makes the viewers aware of the risk that they run in this time of compulsive superficiality, while wholeheartedly accepting the consequences.

The apparent democratisation of images that occurs nowadays raises questions about their sustainability, which come across as problematic, to say the very least. Ultimately, producing images causes a short-circuit in the way in which they are received, making the experience decidedly more uniform due to the sheer bombardment in numbers. In other words, we can consciously question the validity of such conditions, due to the immediate dissolution of images and their immediate replacement with others. These days the possibility of naïveté in images is impossible; they are devoured without a trace of tolerance. We might, therefore, say that images are seen as intrinsically necessary to the post-spectacle state in which we find ourselves today, being that they constitute their very own alpha and omega. This polarity encapsulates an aporetic reality that appears to renege on its argument for complete openness on a daily basis. There is no doubt an urgent need for discourse that addresses the (im)possible exiled existence of images produced by artists – a type of “inexteriority” that enables them to affirm their position within a context of compulsive interiority.

The secrets of the micro-histories that feature in the videos of Luís Palma initiate the viewer into a complex allegory that also reflects the reality of the city and the contemporary urban landscape: a world of mediated appearances that conceal a whole swathe of deeper, more uncomfortable layers that take a leading role in these pictures. Looking down, looking at the floor, is not and has never been innocent.

And we are quite aware of that too.





Mapeamento entre a Rua General Norton de Matos
e a Rua Vitorino Nemésio #3, 2014
Mapping between Rua General Norton de Matos
and Rua Vitorino Nemésio #3, 2014





Mapeamento entre a Rua General Norton de Matos
e a Rua Vitorino Nemésio #5, 2014
Mapping between Rua General Norton de Matos
and Rua Vitorino Nemésio #5, 2014







**Sobre a fotografia da
Estação Internacional de Canfranc**
**On the photograph of the
Canfranc International Station**
Sérgio Mah

Da série: Mapeamento, Memória, Política /
From the series: Mapping, Memory, Politics
N 330. France Road Map, 2012
Impressão LightJet artservice, colada sobre Dibond /
LightJet artservice print mounted on Dibond
180 x 124 cm



Qual o alcance do fotográfico na representação e percepção de certos lugares? De que modo é que a imagem fotográfica activa a reflexão sobre a história e sobre as ressonâncias simbólicas ligadas ao lugar representado? De que forma a representação do lugar permite discernir categorias singulares de experiência visual – nomeadamente no que se refere à experiência da memória e do tempo, aos modos de descrição e de ficção, à análise histórica e política – que assinalam uma exigência do papel do espectador? Estas têm sido questões centrais no imaginário de Luís Palma, para quem o trabalho sobre a territorialidade, a arquitectura e a paisagem envolve um desafio cada vez mais necessário: o de resgatar as incidências, os dilemas e os ecos da história sobre os lugares, de escrutinar os seus sentidos físicos e sociais.

Esta imagem reproduz um edifício situado na Estação Internacional de Canfranc, na fronteira entre a França e a Espanha, onde se sabe que, entre 1936 e 1945, passaram comboios a caminho de Portugal transportando ouro nazi, facto nunca assumido pelas comissões – e respectivos relatórios oficiais – com a responsabilidade de investigar estes acontecimentos. É portanto uma imagem simultaneamente descritiva e especulativa, que articula a expectativa de documentação de um lugar “exemplar” com a assunção da imagem como uma forma privilegiada de (re)apreciação histórica e política.

O interesse que a arte contemporânea, em particular a fotografia, tem dedicado ao conceito de lugar deve ser entendido também no contexto de um quadro muito concreto, o que assinala a existência de uma convergência essencial entre a conceptualização da história e a prática fotográfica, na medida em que ambas procuram fixar, condensar, enquadrar relações e eventos vinculados a uma determinada realidade espaço-temporal. Este é um quadro que muito deve a Walter Benjamin, que valorizou a fotografia como um modelo de inteligibilidade dos fenómenos espaciais, sociais e políticos, como um meio que se distingue pela sua capacidade de isolar um detalhe, de reter e imobilizar o movimento histórico, como um olhar de medusa que tem o condão de atolar a história na esfera da especulação, suspendendo a continuidade temporal entre passado e presente, e criando a possibilidade de um outro modo de entender e examinar a história.

Este edifício abandonado em Canfranc é *um sintoma*, um indício desolador de um tempo trágico e inimaginável. Foi por aqui que passaram aqueles comboios carregados de infâmia. Neste mesmo período, num outro ponto desta mesma fronteira, morreu Walter Benjamin, tentando chegar a Portugal.

What is the scope of photography in the representation and perception of certain places? In what way does the photographic image activate reflection on history and on the symbolic resonances linked to the represented place? In what way does the representation of the place allow us to discern singular categories of visual experience – particularly regarding the experience of memory and time, to modes of description and of fiction, to historical and political analysis – making a demand on the role of the spectator? These have been central questions in the imaginary of Luís Palma, for whom work on territoriality, architecture and landscape involves an increasingly necessary challenge of recovering the incidences, dilemmas and the echoes of history within the places, to scrutinise their physical and social meanings.

This image reproduces a building located in the Canfranc International Station, on the border between France and Spain. It is known that, between 1936 and 1945, trains passed through this place carrying Nazi gold on the way to Portugal, a fact that was never admitted by the commissions and their respective official reports, which had the responsibility of investigating these events. It is therefore both a descriptive and a speculative image, which articulates the expectation of the documentation of an “exemplary” place with the assumption of the image as a privileged way of (re)appreciating history and politics.

The interest that contemporary art, and in particular photography, has dedicated to the concept of place should be understood also in the context of a very specific framework. This points to the existence of an essential convergence between the conceptualisation of history and the practice of photography, in that both seek to fix, condense, and frame relations and events related to a particular spatio-temporal reality. This is a framework that owes much to Walter Benjamin, who valued photography as a model of intelligibility of spatial, social and political phenomena; as a medium that is distinguished by its capacity to isolate a detail, to retain and to immobilise the historic movement, like a look from Medusa, who has the power to bog down history in the realm of speculation, suspending the temporal continuity between past and present, and creating the possibility of another way of understanding and examining history.

This abandoned building in Canfranc is a *symptom*, a bleak sign of a tragic and unimaginable time. It was through here that those trains loaded with infamy passed. In this same period, at another point of the same border, Walter Benjamin died trying to reach Portugal.



Da série: Mapeamento, Memória, Política /
From the series: Mapping, Memory, Politics
N 330. Spain Road Map, Canfranc #2, 2011
Impressão LightJet artservice, colada sobre Dibond /
LightJet artservice print mounted on Dibond
110 x 80 cm





Da série: Mapeamento, Memória, Política /
From the series: Mapping, Memory, Politics
N 330a. Spain Road Map, Somport # 1, 2011
Impressão LightJet artservice, colada sobre Dibond /
LightJet artservice print mounted on Dibond
80 x 110 cm



O pesadelo de Howard

Howard's nightmare

Nuno Grande

Da série: Memória, Urbanismo, Periferia /
From the series: Memory, Urbanism, Periphery
Lordelo #1, 2011
Impressão LightJet artservice, colada sobre Dibond /
LightJet artservice print mounted on Dibond
124 x 180 cm



Herdámos do Liberalismo dos finais de Oitocentos a ideia da cidade como um novo e próspero “negócio”, vital para os processos de expansão, renovação ou densificação das urbes, fomentada por uma burguesia capitalista que passaria, desde então, a acumular, ao seu património industrial e comercial, o investimento no que se vulgarizou chamar de “imobiliário”. Várias foram, também então, as tentativas de “corrigir” essa febre imobiliária, como a encabeçada pelo idealista inglês Ebenezer Howard, que proporia, em 1899, a construção de novas comunidades residenciais na periferia das grandes cidades, onde se tornaria possível – acreditava ele – recuperar a memória dos vilarejos pré-industriais, numa simbiose entre tradição e inovação, campo e cidade, homem e natureza. Chamou-lhes *Garden Cities of To-morrow*, título da sua afamada edição de 1902.

As “cidades-jardim” de Howard espalharam-se rapidamente pelos subúrbios ingleses – com as suas correntezas de casas de dois ou três pisos, em paredes de tijolo maciço, à vista, e telhados com chaminés pronunciadas e ritmadas – constituindo-se mesmo como política de Estado para a des-densificação de Londres, Manchester ou Liverpool, ao longo da primeira metade do século XX.

O problema é que o modelo de Howard se tornou também no grande paradigma do *sprawl* das modernas cidades americanas – cada vez mais dependentes do automóvel –, e ainda numa das principais soluções para a reconstrução e expansão das cidades europeias, a partir do pós-segunda guerra, respondendo ao desejo da emergente classe média de possuir uma pequena “casa particular”, ainda que no seio de milhares de tantas outras idênticas.

Em países com uma política urbanística débil, como Portugal, o “sonho” de Howard tornou-se rapidamente num “pesadelo”, alimentado, ao longo das últimas décadas, por mirabolantes operações de loteamento privado, à custa de um crédito bancário fácil, sobre territórios (ex-)rurais mal infra-estruturados.

Foi essa realidade, agora agravada pela profunda crise que se vive no “negócio imobiliário”, que a objectiva de Luís Palma captou no lugar de Lordelo, na periferia do Porto. Nessa imagem, simultaneamente doce e dura, uma correnteza de casas de três pisos, revestidas por uma fina parede de tijolo maciço amarelo e coroadas por telhados com chaminés ritmadas, aguardam pelos seus caixilhos, pelas suas portas, enfim, por uma vida interior que provavelmente nunca chegará.

Esta fotografia de Luís Palma mostra-nos, de modo cru, como no actual mapa urbano português nunca a memória colectiva pareceu tão amnésica, nem as políticas de cidade tão ausentes. Terá passado pouco mais de um século, mas estes conjuntos de casas em Lordelo estão, na verdade, a “anos-luz” das “cidades-jardim” sonhadas por Howard.

In the late nineteenth century, Liberalism bequeathed us the idea of the city as a new, prosperous form of “business” that was vital for processes of expansion, renovation or densification in urban areas. This notion was espoused by the capitalist bourgeoisie, who from that point would proceed to pile their money into what we might dub “real estate”, adding up to their industrial and commercial patrimony. Even back then, a number of attempts were made to “remedy” this “real estate” fever, such as that spearheaded by the English idealist Ebenezer Howard, who in 1899 proposed the construction of new residential communities on the edges of major cities. He believed that this would allow the memory of pre-industrial villages to be resurrected, in a symbiosis between tradition and innovation, countryside and city, man and nature. He called such places *Garden Cities of To-morrow*, and in 1902 published an acclaimed book under that title.

Howard's “garden cities” quickly spread to the English suburbs, with their rows of two- and three-storied houses featuring walls of solid brick and roofs with regularly spaced, pronounced chimneys. Moreover, they became part of state policy for reducing population density in industrial cities such as London, Manchester and Liverpool throughout the first half of the twentieth century.

The problem was that Howard's model became also the chief paradigm for the sprawl of modern American cities, increasingly dependent on cars. It has also been one of the main solutions for the redevelopment and expansion of European cities ever since the period immediately after World War II, responding to the desire of the emerging middle class to own “a place of one's own”, even amongst thousands that look exactly the same.

In countries with a weak urban planning policy, such as Portugal, Howard's “dream” rapidly became a nightmare, and over recent decades this has been fuelled by lavish private land division schemes, at the expense of easy bank credit, in (formerly) rural areas with poor infrastructure.

Luís Palma's camera captured this situation, which has now been exacerbated by the profound crisis in the real estate market, in a village called Lordelo, on the edge of Porto. This bittersweet image shows a row of three-storied houses fronted by a thin wall of yellow clay brick and topped by a roof with regularly spaced chimneys. Abandoned, without window frames or doors, these houses await for an interior life that will probably never come to pass.

Palma's photograph starkly demonstrates that collective memory has never seemed so prone to amnesia, nor city planning policy so absent, as it does in these urban areas of Portugal today. Little more than a century has gone by, but these clusters of houses in Lordelo are indeed light years away from the “garden cities” dreamed up by Howard.







Sobre uma fotografia da série
Mapeamento, Memória, Política
On a photograph from the series
Mapping, Memory, Politics
Nuno Félix da Costa



¹ Walter Benjamin. *Imagens do Pensamento*.
Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
² *Idem, Ibidem*.

Mapeamento, no sentido de uma quadricula que se projeta sobre um plano visual. Ao lado de cada quadrado corresponde uma métrica: a demora, se descemos um rio numa jangada; as horas que descontamos à chegada a uma cidade se viajamos para oeste ou que acrescentamos se viajamos para nascente; os mantimentos necessários para uma travessia; as garrafas de água consumidas, penduradas ao vento da margem como fantasmas enforcados; sobre as rochas, como anacrônicas sentinelas, garrafas de vodka, anis e aguardente de aspeto suspeito, colocadas a intervalos regulares, parecem pautar uma memória de embriaguezes. Memória, no sentido de um acontecimento que se quis mera exultação báquica, cujo grotesco empolamento a própria euforia anula. A água amarrada, fixada, enrolhada, contida, contrastando com o rio que corre com a cidade ao fundo, em tensão com as garrafas esvaziadas, lembra Walter Benjamin quando, a propósito de Paris, refere o “conhecimento ultravioleta e outro infravermelho desta cidade, que não cabem já na forma do livro: a fotografia e a planta – o mais exato conhecimento do pormenor e do todo. Dispomos das mais belas amostras destas extremidades do campo visual [...] A planta da cidade é a própria cidade, porque bairros inteiros revelam os seus segredos através dos nomes das ruas. Na grande praça em frente da gare de St. Lazare temos meia França e meia Europa diante de nós.”¹ Sempre surpreendente e inesgotável, a humilde procura de um sentido nas imagens – tão fotográficas – que Benjamin evoca dos sítios que não soube ver sem paixão: Paris, por onde deambulou miseravelmente nos anos de exílio até à invasão alemã, ou o quase nojo com que descreve Marselha (“dentadura de foca amarela e cariada, com a água salgada a escorrer-lhe por entre os dentes. Se as suas fauces abocanham os corpos proletários negros e pardos com que as companhias de navegação”²...), ou outras cidades para onde viajou até se suicidar, por um equívoco burocrático franquista, a caminho de Portugal. Fica sempre indecível se as coisas têm de ser trágicas para atingirem o seu sublime desprendimento, mas provavelmente, se a Universidade Goethe de Frankfurt lhe tivesse

aceitado a tese de doutoramento, o peso da academia teria afetado negativamente o seu percurso e a sua relação com a filosofia. O mapeamento, a memória e a política: três discursos tão diversos sobre o real fotografável, mas que se cruzam constantemente no pensamento de Benjamin e, também, de uma forma trágica, na sua própria vida. Com a noção de aura, pretendeu caracterizar uma nova teoria da arte – contemporânea da fotografia, do cinema e do que são hoje as tecnologias de produção de imagens. A reprodução mecânica, entendia, retirava o carácter único da obra de arte, mas tornava-a acessível às massas proletárias, disseminando, no mesmo movimento, a informação, uma ética própria e uma possibilidade de fruição. Na verdade, o equívoco da fotografia clivou-se entre uma produção documental, ou pseudo-documental, suscetível de manipulação (aquela a que Benjamin aludia), e uma outra fotografia, pictural, burguesa, na tradição das artes plásticas nas quais lentamente se inseriu e que resistiu à perda deste efeito de aura. Na contemporaneidade das imagens contemporâneas da ascensão de Hitler, período em que escreveu a sua teoria, sentimos ainda essa aura, quer nas imagens do fotojornalismo agilizadas pelo aparecimento das *Leicas*, quer nas imagens de autores como Sudek, Rodchenko ou tantos outros. Talvez só com a inundação das imagens digitais se veio a verificar a predição de Benjamin: agora sim, a fotografia perdeu a aura, quer a fotografia burguesa, elitista, produzida para o mercado da arte incorporando um perfeccionismo formal e elegendo a epopeia do irrelevante como o seu domínio temático (as texturas, os indícios, as alegorias cósmicas maximamente reducionistas, os detalhes que se separam dos seus significantes e nos deixam perplexos como perante um louco), quer a fotografia pictural, penetrada pelo potencial da sua fascinante transformação digital. A ausência é uma mera exigência formal pois tudo são artefactos, o mundo são simulacros e não há realidade descontaminada do humano. Mapear foi o primeiro passo desta apropriação. A memória perde-se numa demência sôfrega e já nem a política nos ilude.

¹ Translation of the original Portuguese quote in Walter Benjamin. *Imagens do Pensamento*. Trans. João Barrento. Lisbon: Assírio & Alvim, 2004.
² *Idem, Ibidem*.

Mapping, in the sense of a grid projected on a visual plane. At the side of each square is a metric scale: the delay, if we are sailing down a river on a raft; the time subtracted upon our arrival at a city if we travel west, or added if we travelled east; the supplies necessary for a crossing; the bottles of water consumed, blowing in the wind like hung ghosts; on the rocks, placed at regular intervals like anachronistic sentinels, are somewhat suspect bottles of vodka, absinthe and brandy hinting at the memory of past drunken escapades. Memory, in the sense of an occurrence that might be mere bacchic frenzy, its grotesque exaggeration cancelling out the euphoria. The water is bound, fixed, tightly wound, in contrast with the river that runs, with the city in the background, in tension with the emptied bottles. In reminiscing about Paris, Walter Benjamin refers to "an ultraviolet and an ultra-red knowledge of this city, neither of which allow themselves to be confined to the book form: the photo and the city plan – the most accurate knowledge of the individual element and of the totality. We can see the finest examples of these extremities of the visual field [...] The city plan is the city, because entire districts reveal their secrets through the names of their streets. In the large square in front of the Gare St Lazare we can behold half of France and half of Europe before our very selves."¹ The humble search for a meaning in images – almost photographic – that Benjamin uses to evoke places which he always viewed with immense passion, is always inexhaustible and full of surprises: Paris, where he wandered miserably during his years of exile until the German invasion, or the near disgust with which he describes Marseilles ("The yellow-studded maw of a seal with salt water running out between its teeth. When this gullet opens to catch the black and brown proletarian bodies thrown to it by the ship's companies"²...) or other cities to which he travelled until he committed suicide, due to a Francoist bureaucratic mistake, when he was on his way to Portugal. There is always a question over whether things have to be tragic in order to be exalted, but in all likelihood if the Goethe University in Frankfurt had accepted his

doctoral thesis, the weight of academia would have negatively affected his trajectory and his relationship with philosophy. Mapping, memory and politics: three very different discourses on what can really be photographed, but which criss-cross constantly in Benjamin's thinking and, tragically, in his very life. With his idea of aura, he attempted to define a new theory of art which would encompass photography, cinema and what is today classed as technologically reproduced images. He believed that mechanical reproduction robbed the work of art of its uniqueness, but made it accessible to the proletariat, while simultaneously disseminating information, its own ethics and the possibility of enjoyment. In fact, the misconception of photography was cleaved between documental or pseudo-documental production, which is susceptible to manipulation (to which Benjamin alluded) and another type of photography, pictorial and bourgeois, in the tradition of the fine arts in which it gradually inserted itself, thus resisting this loss of the effect of the aura. In contemplating images from the time of Hitler's rise to power, the period in which Benjamin wrote his theory, we can feel that aura, both in the photo-journalistic images expedited by the advent of the *Leica*, and in images by photographers such as Sudek, Rodchenko and so many others. Perhaps it is only with the contemporary flood of digital images that we finally witness Benjamin's prediction come true. Now, photography has indeed lost its aura – whether it is bourgeois, elitist, produced for the art market and featuring a certain formal perfectionism, with the epic of the irrelevant as its subject area (textures, signs, cosmic allegories reduced to their very barest, details separated from their signifiers leaving us baffled, as though we have been confronted by a madman) or whether it is pictorial photography, imbued with the fascinating potential for digital transformation. Absence is a mere formal requirement, because everything is an artefact, the world is made up of surrogates, and there is no reality that remains unstained by humanity. Mapping was the first step in this appropriation. Memory becomes lost to a rapacious dementia, and not even politics manages to still delude us.







Janelas e *bunkers*

Windows and bunkers

João Pedro Serôdio

Da série: Mapeamento, Memória, Política /
From the series: Mapping, Memory, Politics
NA 2032. Spain Road Map, 2013
Diapositivo Laserchrome, montado em caixa de luz /
Laserchrome diapositive, mounted on lightbox
180 x 94 cm



Há num livro de Erskine Caldwell uma passagem sobre um abrigo, uma cabana, onde por uma falha entre duas tábuas se vislumbra uma floresta que, vista deste modo, ganha uma vida que a todos maravilha, na medida inversamente proporcional à do nível do garrafão de vinho dos observadores.

As janelas podiam ser como as de Adolf Loos, acontecimentos do espaço, pois afinal “um *gentleman* não se põe à janela”, nesse equívoco que implica Oscar Wilde e é tão bem explicado por Yehuda Safran: janelas que propositadamente excluem o mundo. Mas a fresta da cabana de Caldwell é mágica, e ao contrário de outras janelas mágicas, como as da casa Malaparte, que emolduram partes escolhidas de uma paisagem de tirar o fôlego, ou algumas de Aldo Rossi, ou tantas – extraordinárias – de Siza, esta janela inventada por Caldwell não enquadra, não retém, não escolhe nada.

As construções, pensava eu há muitos anos, são gestos de defesa, de resistência, estruturas onde vive a ordem. As casas são o abrigo do caos. Mas as janelas são também a porta que permite ao mundo entrar, e o mundo é a desordem. As janelas ligam o abrigo, a nossa cabana, o nosso espaço defendido, resistente à vida, à sua desordem natural e, às vezes, brutal. Quando as janelas retêm um exterior escolhido (que sabemos que não controlamos), criam essa magia que é fixar um momento e, com esse gesto, o domesticar. O mundo, a paisagem tornada fotografia, não nos ameaça mais: é só um pedaço de um mundo que na janela ficou adormecido, e talvez nem esteja mais vivo. Há paz nessa paisagem adormecida, e nós cá dentro usufruímos dessa ordem, dessa magia que também é uma ilusão.

Podemos facilmente imaginar que pela janela da cabana de Caldwell não se observa nada que seja mais notável do que qualquer outra mostraria, nessa ou noutra cabana, nessa ou noutra floresta. Será que estes homens, que se juntam dentro da cabana de Caldwell com o propósito de olhar para a floresta por essa exígua janela, ao mesmo tempo que esvaziam o recipiente do vinho, experimentaríamos o mesmo noutra floresta?

Eles caminharam, atravessaram a floresta para chegar a esta cabana mágica, eles estiveram nessa paisagem antes de se isolarem, antes de a isolarem, espreitando para uma fracção aleatória desse arvoredo agitado pelo vento. Eles conhecem o todo e agora experimentam intensamente uma parte. O todo não tem, para eles, no momento em que o observam por essa janela, a importância que tem essa parte. Por essa janela percebe-se melhor que a floresta está viva e nós, lá dentro, também. Esta falha que liga esse mundo da floresta ao nosso, é uma janela para viver.

Há outras janelas, assim como frestas: as dos *bunkers*. Mas as dos *bunkers* são diferentes, porque estar do lado de dentro não deve ser como estar na cabana de Caldwell. Está-se certamente melhor do lado de fora, e no nosso tempo, não no deles. Gosto desses *bunkers* de guerra e gosto da parcialidade dessas janelas às vezes viradas para o lado errado, armadas e no entanto inúteis, e de onde agora também se vê a paisagem. Mas são de um tempo sujo e violento e ligam esse tempo ao nosso. Esse tempo violento ainda está gravado nos seus interiores, pois a função deixa marcas profundas nos espaços. Nesse contraste, entre a paz da floresta e o tempo brutal dos *bunkers*, reside a sua atracção.

Mas quando se estava nesses abrigos, lá dentro, a observar sem ser visto, a olhar para um exterior que já não nos pertence, estranhos num exterior inimigo, num exterior que nos cerca e que é imenso, então o nosso mundo é pequeno, pequeno mas ordenado. E é ordenado porque lhe falta a floresta.

Quando – imagino – se está dentro desse pequeno mundo ordenado, sabe-se que o mundo, o verdadeiro mundo, o mundo todo, inteiro, as árvores, as montanhas, o céu e o universo, o espaço onde se vive, está do lado de fora. E do lado de dentro lutamos, sem glória, contra tudo o que está do lado de fora. Mas se estamos assim protegidos, estaremos vivos? Olhar de fora para esses *bunkers* diz-nos que estamos vivos. Mas as suas janelas põem a vida do lado de fora.

E os *bunkers* nucleares, debaixo das casas? Esses *bunkers* sem janelas, onde vive a neutralidade, onde nada se passa, longe de todo o distúrbio, para um dia em que o mundo acaba com tanta força, que até lá chega o fim. Esses *bunkers* servem para o dia em que tudo o que está do lado de fora termina. E se do lado de fora tudo acabou, também de nada serviriam as janelas. Que dizem estes precavidos *bunkers*?

E por fim os maiores *bunkers* de todos, os do futuro de *The Penultimate Truth* de Philip K. Dick, onde cabemos todos, onde cabe toda a humanidade, protegida e longe do mundo, onde uma janela é só um sonho.

E é esta a nossa vida.

In one of Erskine Caldwell's novels there is a passage about a shelter, a hut, where a forest can be seen through a crack between two planks. Viewed from this point the forest takes on a fantastical life that makes everyone marvel, in inverse proportion to the amount of wine consumed.

The windows might be like those designed by Adolf Loos – events in space. After all, “a gentleman never looks out of the window”, as stated in that misconception cited by Oscar Wilde and so well exemplified by Yehuda Safran: windows that purposely shut out the world. But the crack in Caldwell's cabin is magical, and unlike other magical windows, such as those in Malaparte's house, which frame selected parts of a breathtaking landscape, or certain windows designed by Aldo Rossi, or so many of Siza Vieira's extraordinary creations, the window made up by Caldwell does not frame, hold or select anything.

For many years I have considered buildings to be gestures of defence and resistance – structures where order reigns. Houses are a shelter from chaos. But the windows are also the door through which the world can enter – and disorder along with it. Windows link shelter – our cabin, our defended space, resistant to life – with its natural and sometimes brutal disorder. When the windows hold a selected part of the outside world (which we know that we do not control), they create the magic that pins down a moment and, with that act, domesticates it. The world turns into a photographed landscape, and no longer threatens us: it is only a piece of a world that lies dormant beyond the window; perhaps it is no longer even alive. There is peace in that dormant landscape, and our inner selves enjoy that sense of order and that magic, however illusory.

We might easily imagine that from the “window” in Caldwell's cabin we see nothing more notable than we might see from any other window, in this or another cabin, in this or another forest. Would these men, who meet at Caldwell's cabin to look at the forest through this tiny window, while draining their bottles of

wine, experience the same thing in any other forest? They have walked, they have crossed the forest to reach this magic cabin, and have been present in this landscape before isolating themselves, and isolating it, by spying on a random fraction of this thicket as it is stirred by the wind. They have known the whole and now intensely experience a part of it. At the moment at which they peer through the gap, as far as they are concerned, the whole does not have the same importance as that part. Through the window it is easier to see that the forest is living, as are we, indoors. This gap, which links the world of the forest to our own, is a window to live through.

There are other windows, like that crack: those of bunkers. But the gaps in bunkers are different, because being on the inside should not be like being in Caldwell's cabin. It is certainly better on the outside, and in our time, not theirs. I like these war bunkers and I like the partial nature of those windows, which sometimes face the wrong side, armed and yet useless, and from where it is now also possible to see the landscape. But they date from a dirty and violent time, and they link that time to our own. That violent past is still etched on the interiors of the bunkers, because function leaves profound marks on spaces. This contrast between the peace of the forest and the brutal past of the bunkers is the key to their attraction.

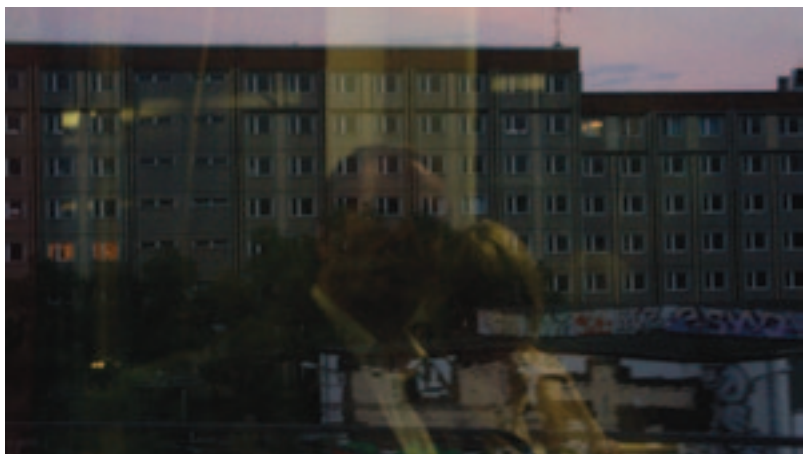
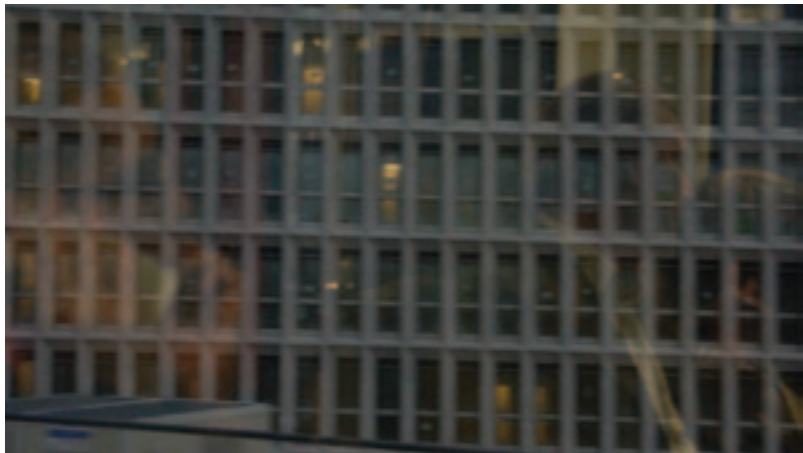
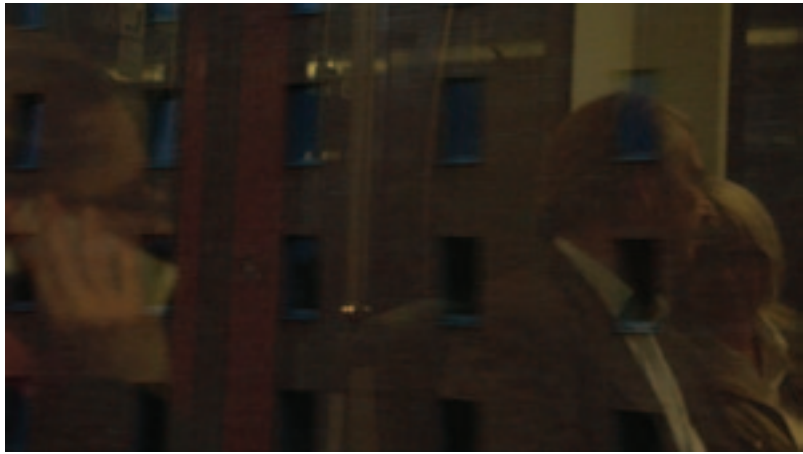
But when inside these shelters, observing without being seen, looking out onto an exterior that does not belong to us, strangers to an enemy outside territory that encircles us and is immense, our world is small – small yet ordered. It is ordered precisely because it misses the forest.

I imagine that when we are within this ordered little world, it is clear that the world, the real world, the whole, entire world – the trees, mountains, sky and universe – the space where people live, is on the outside. And it is on the inside that we fight, without glory, against everything that is on the outside. But if we are protected in this way, are we really alive? Looking at these bunkers from the outside tells us that we are alive. But their windows put life on the outside.

What about nuclear bunkers beneath houses?
Windowless bunkers, where neutrality reigns
and nothing happens, far from any kind of
disturbance, waiting for a day when the world
ends with such a bang that even these might
not resist. Those bunkers are for the day when
everything that it on the outside stops. And if
everything on the outside were to stop, windows
would serve no further use. What about these
guarded bunkers?

And, finally, the biggest bunkers of them
all – Philip K. Dick's vision in *The Penultimate
Truth*, where all of us, the whole of humanity,
will fit, protected and far from the world,
where a window is but a dream.

Such is our life.





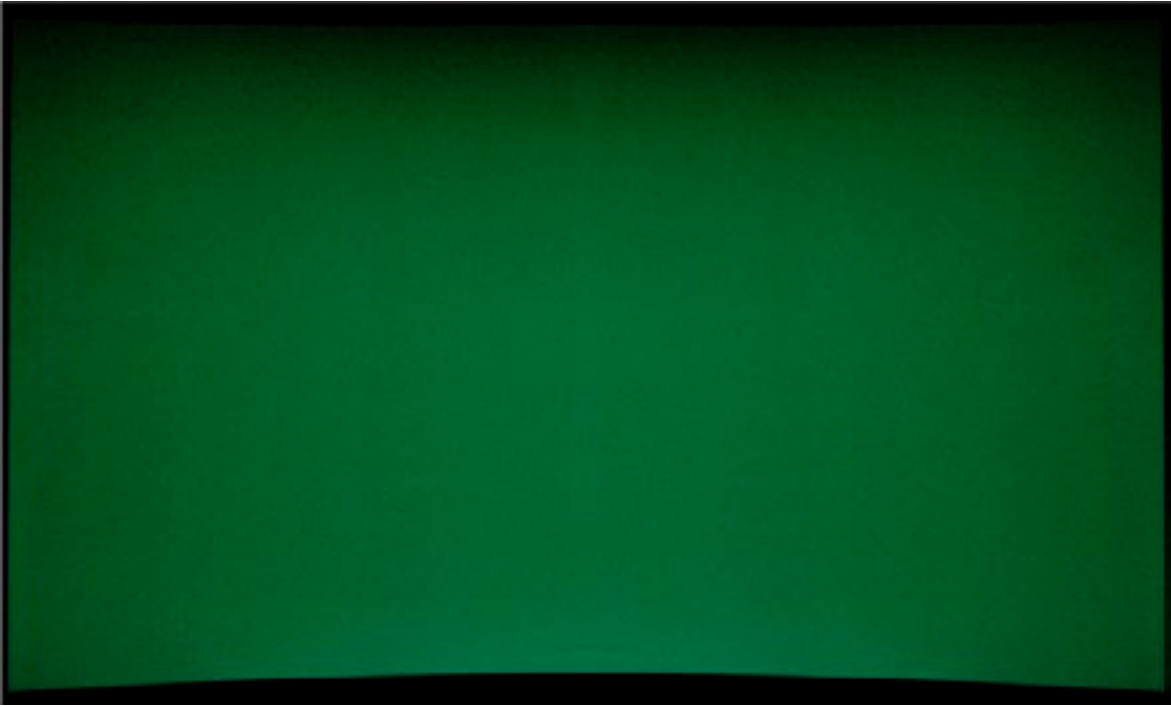


pp. 126-127

Planetário, Berlim, ex-RDA, 2013
Planetarium, Berlin, former GDR, 2013

Obras seleccionadas
Selected works
1998 – 2013

Da série: Paisagens Periféricas /
From the series: Peripheral Landscapes
AMC Arrábida Shopping # 3, 1998
Impressão Lambda / Lambda print
120 x 180 cm
Colecção / Collection Museu de Arte
Contemporânea de Serralves.





Da série: Paisagem, Indústria, Memória /
From the series: Landscape, Industry, Memory.
Sestao #8, País Basco / Basque Country, 1998
Impressão Lambda, colada sobre Dibond /
Lambda print mounted on Dibond
180 x 120 cm
Coleção / Collection BES Art







Strata Comunale Carriona di Colonnata #1, 2008
Impressão LightJet artservice, colada sobre Dibond /
LightJet artservice print mounted on Dibond
180 x 124 cm
Museu de Arte Contemporânea de Elvas,
Colecção / Collection António Cachola



Da série: Memória, Urbanismo, Periferia /
From the series: Memory, Urbanism, Periphery
Fez, 2009
Impressão LightJet artservice, colada sobre Dibond /
LightJet artservice print mounted on Dibond
180 x 124 cm
Museu de Arte Contemporânea de Elvas,
Coleção / Collection António Cachola













Biografias
Biographies

Luís Palma (Porto, 1960) frequentou o Curso Superior de Fotografia da ESAD, no Porto. Esteve ligado ao ensino e à divulgação da fotografia, foi curador da exposição *Fotografias* de Dieter Appelt, no âmbito da programação da 1.ª Edição do Mês de Fotografia (Fotoporto) que se realizou na Fundação de Serralves em 1988.

Apresentou o projecto “Confidências para o Exílio” no Seminário Internacional “El Relato de Exposición / Le Récit d’Exposition”, a convite do Instituto Francês de Bilbao em parceria com a Arteleku, Donostia / San Sebastián, País Basco, Espanha (1995).

Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian (Serviço de Belas-Artes) para o projecto “Memórias Metafóricas”, apresentado no Centro Cultural La Beneficência, Valência, Espanha, em 1997, e do Ministério da Cultura / Centro Português de Fotografia em parceria com o Gipuzkoa Foru Aldundia para o projecto “Paisagem, Indústria, Memória”, apresentado no Museu San Telmo, Donostia (País Basco), Espanha, e no Centro Português de Fotografia, Porto (1999). No contexto da programação dos 700 anos da cidade de Bilbao, participou na exposição colectiva 7x7x7 que decorreu na Sala Rekalde, naquela cidade, em 2000. Colaborou na edição *A Experiência do Lugar*, para a Porto 2001, Capital Europeia da Cultura.

Editou o livro *Territorialidade* com o apoio do Programa para a Arte Contemporânea da Fundação Ilídio Pinho (2007) e foi nomeado para o prémio BES Photo (edição de 2008).

Por mais de duas décadas a sua obra tem sido exposta regularmente em relevantes instituições. Esteve presente na exposição *A Colecção* que se realizou no Centro de Arte Contemporânea Domaine Kerguéhennner, Birgnan, França (2010) e em *Impressões e Comentários*, uma exposição organizada pela Salla Parpalló, em Valência, Espanha (2010). Nestes eventos foram expostas obras da sua autoria que fazem parte das colecções do Banco Espírito Santo e do Museu de Serralves. Em 2010, a convite do Museu de Serralves em parceria com o Ministério da Economia e Inovação, participou no evento *Art Algarve: “Tão Brilhante Quanto o Sol”* com uma instalação no convento de Santo António dos Capuchos, em Loulé. No decurso da programação de Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura, participou no projecto “Obra em Papel”.

A sua obra integra várias colecções institucionais portuguesas e encontra-se editada em diversas publicações. No contexto da sua obra monográfica destacam-se as seguintes edições: *Paisagem, Indústria, Memória* e *Ocupação* (uma edição de autor com uma tiragem limitada de 100 exemplares e que inclui um texto inédito do arquitecto Pedro Gadanhó) e *Anatomia de um Sonho*.

Nuno Félix da Costa (Lisboa, 1950). Psiquiatra e professor da Faculdade de Medicina de Lisboa. Expõe, desde 1983, fotografia e/ou pintura em mostras individuais e colectivas. Produziu e editou para a Galeria Alda Cortez o livro *Pena Capital* (1993). Publicou ainda livros de fotografia: *Retratos de Hábito, fotografias* (Assírio e Alvim, 1983) e *Portulíndia* (Córtex Frontal, 2009); poesia: *Noutro Sítio* (& Etc, 1995), *Panfletarium* (& Etc, 1996), *Cinematografias* (& Etc, 1998), *Catálogo de Soluções* (Córtex Frontal, 2010), *Agora nós* (Córtex Frontal, 2012); e o livro de poesia e fotografia *Arte Última* (Casa Fernando Pessoa, 1998).

Nuno Grande (Luanda, 1966) Arquitecto, doutorado pelo Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, onde lecciona desde 1993. Docente, por extensão de serviço, na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, onde se licenciou em 1992. É investigador do Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra, no Núcleo “Cidades, Cultura e Arquitectura”.

Exerceu, na última década, as actividades de programador cultural (Porto 2001, Capital Europeia da Cultura), de curador (Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2007; Bienal de São Paulo, 2007; Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura) e de crítico de arquitectura (é membro português da AICA, Association Internationale des Critiques d’Art), com textos publicados em edições nacionais e estrangeiras. O seu trabalho crítico e curatorial abrange a relação entre Cultura, Cidade e Arquitectura, com especial incidência no impacto urbano dos grandes equipamentos e eventos culturais.

155

Pedro de Llano (Santiago de Compostela, 1977) é historiador de arte e curador. Organizou as exposições *Disparity and Demand* (La Galerie, Noisy-le-Sec, 2014), *Tunel debaixo do rio*, com Jorge Barbi (2014), *FUTURE es Dan Graham* (com Mauro Cerqueira e André Sousa), *Uma Certa Falta de Coerência* (Porto, 2013), *Loretta Fahrenholz & Reena Spaulings* (Galeria Babelos, Madrid, 2013), *The Black Whale* (MARCO, Vigo, 2012), *In Search of the Miraculous: Thirty Years Later*, centrada no projecto póstumo de Bas Jan Ader (Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 2010) e *El medio es el museo* (MARCO, Vigo, e Mitxelena, San Sebastián, 2008).

Alguns dos seus textos foram publicados no *Exit Express*, *Carta*, *Afterall Online*, *Springerlin*, *Texte zur Kunst* e no jornal *La Vanguardia*. Tem escrito sobre os artistas Tino Sehgal (Museu de Serralves, Porto, 2005), Fernando Pereira (Anamnese, Porto, 2005), Hans Schabus (*A cidade interpretada*, 2006), Sergio Prego (Galeria Soledad Lorenzo, 2009), Stephen Prina (*Afterall Online*, 2009), Mauro Cerqueira (2012), Daniel Steegmann-Mangrané (2013), John Knight (2013) e Susana Mendes Silva (2014), entre outros.

Sérgio Mah (n. 1970) é professor na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. É comissário de exposições e investigador no domínio das artes visuais. Foi director artístico da Bienal LisboaPhoto (2003-2005) e da PhotoEspana (2008-2010). Foi o comissário da representação oficial de Portugal à Bienal de Arte de Veneza em 2011.

Fernando José Pereira (Porto, 1961) Licenciado em Artes Plásticas na Universidade de Porto e doutorado em Belas-Artes na Universidad de Vigo. Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian (1985-1989, 1997-1998, 1999-2001). É co-director do projecto virose-org e investigador no Instituto de Investigação em Arte e Design.

Expõe regularmente em museus, galerias e outros espaços. Entre as mais recentes participações, destacam-se *The 10th Berlin International Directors Lounge* [DLX], Berlim (2014); *Region 0. The Latino Video Art Festival of New York*, King Juan Carlos I of Spain Center at NYU, Nova Iorque (2013); *Colección: adquisiciones e incorporaciones recientes*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela (2013); *Colecção de Serralves: Obras Recentes*, Museu de Serralves, Porto (2013).

As suas obras fazem parte de diversas colecções públicas nacionais. É autor de diversos textos publicados e participa com comunicações em congressos e conferências internacionais.

João Pinharanda (Moçambique, 1957). Licenciado em História pela Faculdade de Letras de Lisboa e mestre em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa. Tem numerosos estudos publicados sobre arte portuguesa contemporânea. Iniciou a sua carreira como crítico de arte nos primeiros anos da década de 1980 para o *Expresso*, *Jornal de Letras* e outras publicações periódicas nacionais e internacionais. Foi editor de artes plásticas no jornal *Público* (de 1990 a 2000) e professor no Departamento de Arquitectura da Universidade Autónoma de Lisboa (entre 1999 e 2002). Integra actualmente o corpo docente do Mestrado em Gestão e Mercados de Arte do ISCTE.

Entre 2007 e 2010 foi director de programação do Museu de Arte Contemporânea de Elvas/Colecção António Cachola.

Foi curador de diversas exposições individuais e retrospectivas em museus nacionais, como o Museu de Serralves e o Centro de Arte Moderna, e responsável pela representação portuguesa à Feira Internacional de Arte de Madrid (ARCO), em 1998. Organizou ainda diversas exposições de artistas portugueses no estrangeiro.

Desde 2000 é programador das exposições e espaços de exposição da Fundação EDP, curador da sua colecção de arte e organizador dos seus prémios (Grande Prémio e Prémio Novos Artistas).

João Pedro Serôdio (n. 1963). Licenciado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto em 1991. Estagiou com Herzog & de Meuron em Basileia, Suíça, em 1990. Seleccionado, com Isabel Furtado, para integrar a Bienal de Arquitectura de Veneza em 2002 e 2004, e para a Bienal de São Paulo, em 2004.

É actualmente professor auxiliar convidado na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto onde lecciona desde 2002.

António Soares (n. 1975). Licenciado em Comunicação Social e Cultural e Mestre em Ciências da Comunicação, variante Gestão Cultural, pela Universidade Católica Portuguesa.

Tem exercido desde 2004 a sua actividade na área das artes visuais e da gestão cultural. Entre vários projectos, desenvolveu investigação, participou na produção e co-editou os catálogos das exposições *Mário Cesariny – Grande Prémio Fundação EDP Arte 2002*, *Mário Cesariny – Navio de Espejos*, *Álvaro Lapa – Grande Prémio Fundação EDP Arte 2004*, *Prémio Novos Artistas Fundação EDP 2009* e *Povo-People*. Desenvolveu investigação e co-editou a obra *Gatos Comunicantes: Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny, 1952 – 1985*. É actualmente assessor da Direcção de Cultura da Fundação EDP.

Luís Palma (Porto, 1960) did an advanced course in Photography at Escola Superior de Artes e Design (ESAD), Porto. He focused on the teaching and dissemination of photography and was curator of the exhibition *Fotografias* by Dieter Appelt as part of the very first Month of Photography (Fotoporto) event, which took place at the Fundação de Serralves in 1988.

He put forward his “Confidências para o Exílio” project for the international seminar “El Relato de Exposición / Le Récit d’Exposition”, at the request of the French Institute of Bilbao in partnership with Arteleku, Donostia / San Sebastián, Basque Country, Spain (1995).

Palma was awarded scholarships from the Fine Arts Department of the Calouste Gulbenkian Foundation for “Memórias Metafóricas”, presented at the Centro Cultural La Beneficência, Valencia, Spain, in 1997, and from the Ministry of Culture / Centro Português de Fotografia in partnership with the Gipuzkoa Foru Aldundia for “Paisagem, Indústria, Memória”, presented at the Museu San Telmo, Donostia (Basque Country), Spain, and at the Centro Português de Fotografia, Porto (1999). As part of Bilbao’s 700-year anniversary celebrations in 2000, he took part in the 7x7x7 group exhibition at the city’s Sala Rekalde. He contributed to the show *A Experiência do Lugar* for Porto 2001, European Capital of Culture.

Palma edited the book *Territorialidade* [Territoriality] with backing from the contemporary arts programme of the Fundação Ilídio Pinho (2007) and was nominated for the 2008 BES Photo prize.

For more than two decades his work has been regularly exhibited at important institutions. He took part in the exhibition *A Coleção* at the Domaine Kerguéhennec Contemporary Art Centre, Birnhan, France, and in *Impressões e Comentários*, an exhibition organised for the Salla Parpalló in Valencia, Spain (2010). These exhibitions included works by Palma that belong to the Banco Espírito Santo and the Museu de Serralves collections. In 2010, at an invitation by the Museu de Serralves in partnership with the Ministry for the Economy and Innovation, he took part in *Art Algarve: “As Bright as the Sun”* with an installation at the Convento de Santo António dos Capuchos in Loulé. As part of the programme of events for Guimarães 2012, European Capital of Culture, he took part in the project “Obra em Papel”.

His work can be found in the collections of several Portuguese institutions and is featured in various publications. Artist monographs on him include the following notable titles: *Paisagem, Indústria, Memória* [Landscape, Industry, Memory], *Ocupação* (Occupation, an author’s edition by Palma, with a limited print run of 100 copies; the book includes a hitherto unpublished essay by the architect Pedro Gadanhó) and *Anatomia de um Sonho* [Sleep Runners].

Nuno Félix da Costa (Lisbon, 1950), psychiatrist and professor at the Faculty of Medicine at the Universidade de Lisboa. Since 1983 he has exhibited his photographic work and/or paintings in solo or group exhibitions. He produced and edited the book *Pena Capital* (1993) for the Galeria Alda Cortez. He has also published books on photography: *Retratos de Hábito, fotografias* (Assírio e Alvim, 1983) and *Portulíndia* (Córtex Frontal, 2009); poetry: *Noutro Sítio* (& Etc, 1995), *Panfletarium* (& Etc, 1996), *Cinematografias* (& Etc, 1998), *Catálogo de Soluções* (Córtex Frontal, 2010), *Agora nós* (Córtex Frontal, 2012); and the poetry and photography book *Arte Última* (Casa Fernando Pessoa, 1998).

Nuno Grande (Luanda, 1966) Architect, with a PhD from the Department of Architecture at the Universidade de Coimbra, where he has lectured since 1993. He is also a member of the Faculty of Architecture at the Universidade do Porto, from where he graduated in 1992. He is a researcher at the Centro de Estudos Sociais (CES) at the Universidade de Coimbra, concentrating on “cities, culture and architecture”.

Over the last decade he has also acted as a cultural events organiser (Porto 2001, European Capital of Culture), a curator (Lisbon Architecture Triennial, 2007; São Paulo Biennial, 2007; Guimarães 2012, European Capital of Culture) and an architecture critic (he is a member of AICA, Association Internationale des Critiques d’Art), with articles published in national and international publications. His critical and curatorial work concentrates on the relationship between culture, cities and architecture, with a particular emphasis on the urban impact of large-scale developments and cultural events.

Pedro de Llano (Santiago de Compostella, 1977) is an art historian and curator. He organised the exhibitions *Disparity and Demand* (La Galerie, Noisy-le-Sec, 2014), *Tunel debaixo do rio*, with Jorge Barbi (2014), *FUTURE es Dan Graham* (with Mauro Cerqueira and André Sousa), *Uma Certa Falta de Coerência* (Porto, 2013), *Loretta Fahrenholz & Reena Spaulings* (Galeria Bancelos, Madrid, 2013), *The Black Whale* (MARCO, Vigo, 2012), *In Search of the Miraculous: Thirty Years Later*, focusing on a posthumous project by Bas Jan Ader (Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 2010) and *El medio es el museo* (MARCO, Vigo, and Mitxelena, San Sebastián, 2008).

Some of his articles have been published in *Exit Express*, *Carta*, *Afterall Online*, *Springerin*, *Texte zur Kunst* and the newspaper *La Vanguardia*. He has written about the artists Tino Sehgal (Museu de Serralves, Porto, 2005), Fernando Pereira (*Anamnese*, Porto, 2005), Hans Schabus (*A cidade interpretada*, 2006), Sergio Prego (Galeria Soledad Lorenzo, 2009), Stephen Prina (*Afterall Online*, 2009), Mauro Cerqueira (2012), Daniel Steegmann-Mangrané (2013), John Knight (2013) and Susana Mendes Silva (2014), among others.

Sérgio Mah (b. 1970) is a professor at the Faculty of Social and Human Sciences of the Universidade Nova de Lisboa and at the Faculty of Fine Art of the Universidade de Lisboa. He commissions exhibitions and is a researcher in the field of visual arts. He was the artistic director of the LisboaPhoto Biennial (2003–2005) and PhotoEspaña (2008–2010). He was the commissioner for Portugal's official representation at the Venice Biennial in 2011.

Fernando José Pereira (Porto, 1961). Graduated in Visual Arts at the Universidade do Porto and received his PhD in Fine Art from the Universidad de Vigo. He was awarded several scholarships by the Calouste Gulbenkian Foundation (1985–1989, 1997–1998, 1999–2001). He is a co-director of the virose-org project and researcher at the Instituto de Investigação em Arte e Design.

His work is exhibited regularly at museums, galleries and other spaces. Most recently, he has been involved in *The 10th Berlin International Directors Lounge [DLX]*, Berlin (2014); *Region O. The Latino Video Art Festival of New York*, King Juan Carlos I of Spain Center at NYU, New York (2013); *Colección: adquisiciones e incorporaciones recientes*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela (2013); *Colecção de Serralves: Obras Recentes*, Museu de Serralves, Porto (2013).

His works can be found in various public collections. He is the author of many published articles and gives talks at international gatherings and conferences.

João Pinharanda (Mozambique, 1957). Graduated in History from the Faculdade de Letras (Faculty of Arts and Humanities) at the Universidade de Lisboa, and received his master's degree in Art History from the Universidade Nova de Lisboa. He has had numerous studies on contemporary Portuguese art published. He began his career as an art critic in the early 1980s for *Expresso*, *Jornal de Letras* and other national and international periodicals. He was the visual arts editor at the newspaper *Público* (from 1990 to 2000) and a lecturer at the Department of Architecture at the Universidade Autónoma de Lisboa (between 1999 and 2002). He is currently a member of the teaching body for the master's course in Management and Art Markets at ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. Between 2007 and 2010 he was exhibition programmer at the Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Colecção António Cachola.

He has curated various solo and survey exhibitions at national museums such as the Museu de Serralves and the Centro de Arte Moderna, and directed the Portuguese representation for the Madrid International Art Fair (ARCO) in 1998. He has also organised various exhibitions for Portuguese artists abroad.

Since 2000 he has been the programmer and exhibition space organiser at the Fundação EDP, as well as the curator of its art collection and its awards organiser (Grand Prix and New Artists Prize).

João Pedro Seródio (b. 1963). Graduated from the Faculty of Architecture at the Universidade do Porto in 1991. Did an internship with Herzog & de Meuron in Basel, Switzerland, in 1990.

Selected alongside Isabel Furtado to take part in the Venice Architecture Biennial in 2002 and 2004, and the São Paulo Biennial in 2004.

He is currently an auxiliary professor at the Faculty of Architecture at the Universidade do Porto, where he has taught since 2002.

António Soares (b. 1975). Graduated in Social and Cultural Communication and received a master's degree in Communication Sciences, with a major in Cultural Management, at the Universidade Católica Portuguesa.

Has, since 2004, pursued his activity in the field of visual arts and cultural management. Among several projects, he has taken part in the research, production and co-edition of catalogues for the exhibitions *Mário Cesariny – EDP Foundation Grand Prize 2002*, *Mário Cesariny – Navio de Espelhos*, *Álvaro Lapa – EDP Foundation Grand Prize 2004*, *EDP Foundation New Artists Award 2009* and *Povo-People*. Has contributed with research and co-edited the book *Gatos Comunicantes: Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny, 1952 – 1985*. He is currently adviser to the Cultural Committee of the Fundação EDP.

Agradeço a todos aqueles que colaboraram neste projecto: à equipa de montagem em particular ao Filipe Duarte e à Ana Amorim que colaborou na edição de vídeo, aos autores dos textos que generosamente aceitaram este desafio e tiveram a paciência de criar um texto específico para este livro. Um agradecimento muito especial à Fundação EDP que criou todas as condições de trabalho para a realização deste projecto, ao João Pinharanda que tem acompanhado com interesse este percurso, ao António Soares que tem a virtude de dizer o que é oportuno e à Clara Vilar que foi um elemento importante e decisivo para esta edição. E porque os últimos não são menos importantes, um grande abraço para o meu sobrinho Afonso Niepoort Palma Nogueira com esta citação: “o sapiente tem duas línguas, uma para dizer o que é verdade e a outra para dizer o que é oportuno”.

I would like to thank all those who have worked on this project, particularly the set up team, Filipe Duarte and Ana Amorim, who helped in editing the video; the authors of the texts, who generously accepted this challenge and had the patience to write specific pieces for this book. I am particularly grateful to the EDP Foundation, which created all of the working conditions necessary for carrying out this project; to João Pinharanda, who has followed its progress with great interest; to António Soares, who has the virtue of always saying the right thing, at the right time; and to Clara Vilar, who has made a significant and decisive contribution to this edition. And because the latter are no less important, a big hug for my nephew Afonso Nogueira Niepoort Palma with this quote: “The wise have two languages, one to say what is true and another to say what is appropriate”.

Luís Palma

Mapping, Memory, Politics

Luís Palma