

**Vinte e Cinco Palavras
ou Menos**

**Twenty-Five Words
or Less**

Luís Palma

eous com tudo não juramos obter do
 Reoligius d'Agassiz, e a max. dicação
 mil de Gentes, natural secho tudo pelo
 exatidão dos seus requissimos e fides,
 de subido preço, e ologonovos para
 impente d'isto traham secho fides.
 regulares d'antiga colheita d'itroica,
 não classificados apenas encontros
 das classes, e as dos generos e
 nos com a summa d'itroica
 unverso, glante d' nomenclatura
 tinguem sempre que a enuncia
 na tradicão do Quatro de
 de nos Notas de São Gon
 de Blanchard, e d'itroica
 mores, euzando da de lei
 a, quando a não tinham
 terem esta ultima como
 da sua universidade, se
 mendo de respeito pela
 de Naturalista
 reis, d'itroica e d'itroica
 os Generos e Subgeneros
 d'itroica mesma orien
 e hoje os apresenta
 e d'itroica com
 d'itroica, d'itroica
 d'itroica d'itroica
 d'itroica

testimonio
que s'ha
promover
e oreguar
to, que ha
examinens
m. Comen
fumento de
a. ex. ass. das
tão fabrica
nos de havel
mos de muros
tidos Corregtores

22. São a boa
A boa tença
Demos a quem
Est nobis a

Museu da U
Doutor H
Dout

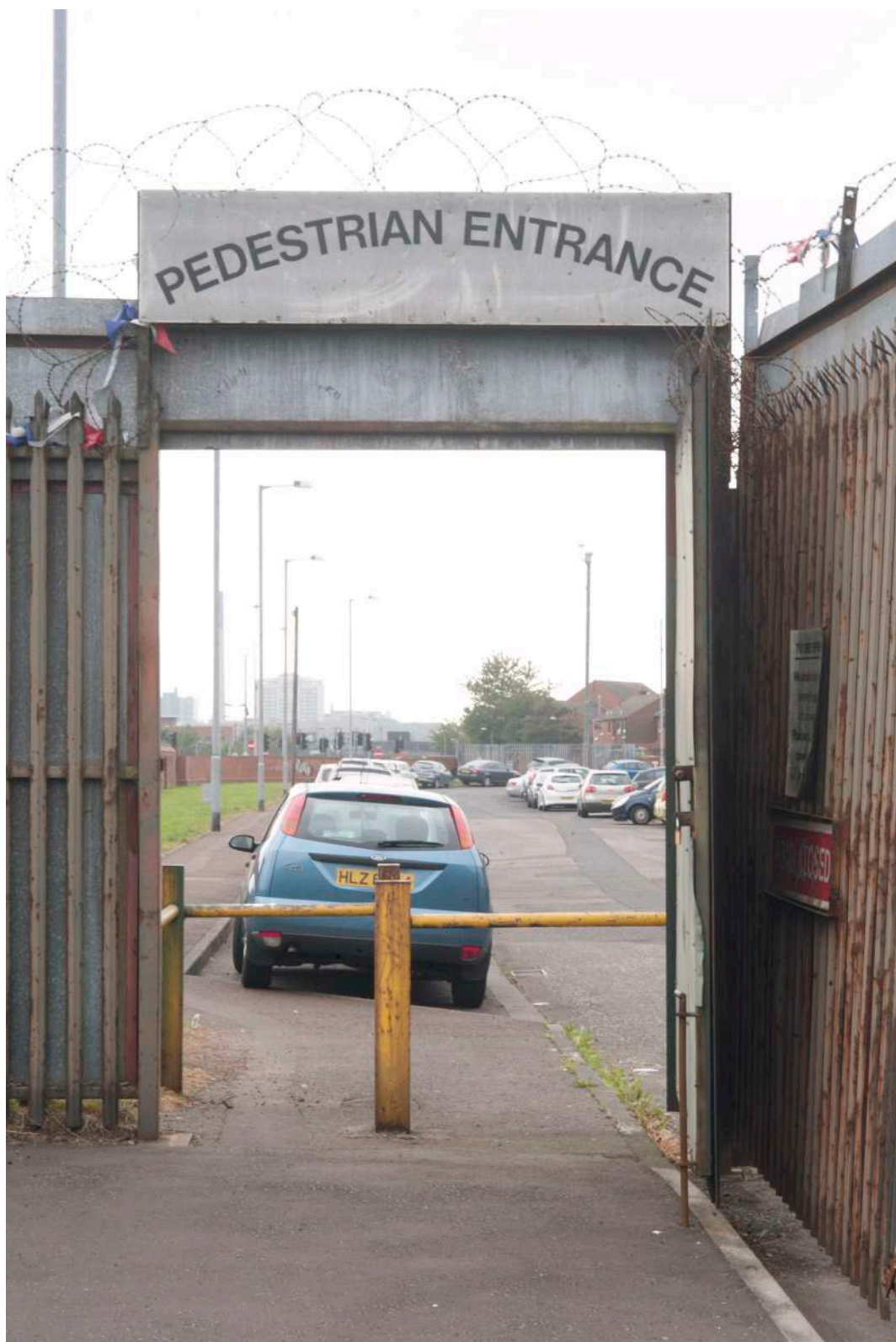
Índice

List of Contents

Luís Palma	8
Vinte e Cinco Palavras ou Menos	
Twenty-Five Words or Less	
Miguel von Hafe Pérez	12
Um Olhar Político	
A Political View	
António Cerveira Pinto	20
Era uma vez um baterista	
Once upon a time, there was a drummer	
Óscar Faria	26
As revoluções iniciam-se	
com o rufar de um tambor	
Revolutions begin to the	
sound of a drum	
Marc Lenot	32
<i>Escuro</i> , O Sol Negro da Melancolia	
<i>Escuro</i> , The Black Sun of Melancholy	
Vinte e Cinco Palavras ou Menos	36
Twenty-Five Words or Less	
Escuro	50
Dark	
Memória Afectiva #2	132
Affective Memory #2	
Biografias	152
Biographies	

Pedestrian Entrance, Belfast (da série “As Cidades Divididas”), 2015
Fotografia digital
Prova digital sobre papel fotográfico Crystal
40 x 50 cm, moldura e vidro UV70
Moldura e vidro UV70
Galeria Fernando Santos, Porto, 2015

Pedestrian Entrance, Belfast (from the ‘Divided Cities’ series), 2015
Digital photography
Digital print on Crystal Archive Photographic Paper,
40 x 50 cm, Frame and UV70 glass
Galeria Fernando Santos, Porto, 2015



Vinte e Cinco Palavras ou Menos

Luís Palma

O título deste projecto foi inspirado na ideia de Iggy Pop para a criação das letras dos Stooges¹. Ocorreu-me durante a produção de um conjunto de fotografias de grande formato, tiradas no interior de uma rulote que servia de morada a um músico. Nesse espaço exíguo este ensaiava músicas do tempo em que tocava bateria em bandas de covers.

Apresentei este projecto pela primeira vez na exposição colectiva *We Want Electricity*, na Galeria Pedro Oliveira, em 2021². Para além dessas fotografias a cores, incluí um conjunto de imagens mais antigas a preto-e-branco e também uma pequena instalação onde, numa mesa com tampo de vidro, expus uma fotografia que tirei ao Joe Strummer nos bastidores de um concerto dos Clash em 1981, a baqueta partida do baterista Topper Headon e uma fotografia de um soldado em Cabinda a tocar guitarra, sentado no amplificador do próprio instrumento: Esta última encontrava-se pousada numa das páginas do livro *Nixon e Caetano: Promessas e Abandono*, acompanhada, na página oposta, por duas imagens: uma do Capitão Salgueiro Maia e outra do Major Otelio Saraiva de Carvalho.

Na associação dessas fotografias e desses objectos revejo o tempo em que se cruzaram as narrativas políticas da Revolução de Abril de 1974 e do fim da Guerra Colonial, por um lado, e, por outro, o imaginário da estrada da Beat Generation e a poética musical pós-punk, utopia — por não querer nem governo nem Estado — que a Liberdade tornava agora acessível a uma juventude inconformada com o passado ligado a uma sociedade autoritária e ao preconceito social de que nos fala o filme *Verão Escaldante* (1999).

Ainda longe de imaginar a relação que este projecto teria com o filme de Spike Lee, estabeleci no início da década de 1990 uma colaboração com transexuais e jovens com SIDA para realizar uma série de retratos de estúdio que este livro também documenta. O confronto entre o disco sound e o movimento punk, a transexualidade e o aparecimento da síndrome de Kaposi testemunham os vícios de uma geração posterior ao tempo em que “o gesto de resistência assumia uma importância incomparável para afirmar a suspeita de existir, teimando no improviso e contornando a censura na clandestinidade”³.



Nova Iorque / New York, 1991

¹ “Quando comecei a escrever canções para a nossa banda, pensei ‘Este é o caminho’. Tentar não ultrapassar 25 palavras diferentes ou menos. Não me via como o Bob Dylan. Tentar fazer a coisa mesmo curta. Desse modo, nada haverá a apontar.” Documentário *Gimme Danger*, do realizador Jim Jarmuch, EUA, 2016.

² A exposição, com curadoria de Susana Lourenço Marques, ocorreu no âmbito da programação Situação 21.

³ Susana Lourenço Marques, folha de sala da exposição *We Want Electricity*, Porto: Galeria Pedro Oliveira, 2021.

Twenty-Five Words or Less

Luís Palma

The title for this project was inspired by Iggy Pop's concept for writing the Stooges' lyrics.¹ It occurred to me while producing a series of large-format photographs that I had taken inside the trailer home of a musician. In that cramped space he practised songs from when he played the drums in cover bands.

I first presented this project in a collective exhibition called *We Want Electricity*, at the Pedro Oliveira Gallery, in 2021.² In addition to these colour photographs, I included a series of earlier black-and-white images and a small installation. In which, on top of a glass-topped table, I displayed a photograph of Joe Strummer taken backstage at a Clash concert in 1981, a broken drumstick from drummer Topper Headon, and a photograph of a soldier in Cabinda playing guitar while sitting on his amp. The latter was laid on a page of the book *Nixon e Caetano: Promessas e Abandono*, facing, on the opposite page, two photographs: one of Captain Salgueiro Maia and the other of Major Otelo Saraiva de Carvalho.*

By associating these objects and photographs, I revisited a time when various paths crossed. On the one hand, the political narratives of the April 1974 revolution and the end of the Colonial War, and on the other, the road imagery of the Beat Generation, and the musical poetics of post-punk. Accepting neither government nor State, this was a utopia that freedom had made accessible to a disaffected young generation at odds with the authoritarian society and the social prejudices of the past, as portrayed in the film *Summer of Sam* (1999).

Little did I imagine the connections this project would have to the Spike Lee film when, at the beginning of the 1990s, I established a collaboration with transsexuals and young people suffering from AIDS to create a series of studio portraits, which this book also documents. The confrontation between disco and punk, and between transsexuality and the appearance of the Kaposi syndrome, bears witness to the vices of a generation from before the time when 'the act of resistance assumed an incomparable importance in affirming a suspected existence, insistently pursued through improvisation and shunning the censorship of secrecy'.³



Cabinda, Angola, 1972–74

¹ 'When I wanted to start writing songs for our group, I thought, "This is the way to go. Try to make it 25 different words, or less." I didn't feel like I was Bob Dylan. (...) I thought, "keep it really short and none of it will be the wrong thing." ' Documentary *Gimme Danger*, by director Jim Jarmusch, USA, 2016.

² This exhibition, curated by Susana Lourenço Marques, was held as part of the programme Situação 21.

* Leading figures of the 1974 Revolution in Portugal. (T.N.)

³ Susana Lourenço Marques, guide to the exhibition *We Want Electricity*, Porto: Galeria Pedro Oliveira, 2021.

Confinamento,
30 Dez 2021

Lockdown,
30 Dec 2021



Um Olhar Político

Miguel von Hafe Pérez

Escuro

Luís Palma nasceu em 1960 no Porto, onde vive e trabalha. Com um percurso que começa a ganhar visibilidade no final dos anos 1980 e uma presença importante de obras encomendadas na coleção dos Encontros de Fotografia de Coimbra, Palma é uma referência na afirmação da fotografia no panorama alargado das artes plásticas em Portugal e um dos fotógrafos portugueses que mais intensamente têm trabalhado questões relativas ao território, às desigualdades e aos paradoxos que lhe estão associados, no seu caso a partir de uma visão muito singular em que as noções de periferia e desenraizamento urbanístico ganham particular densidade.

Escuro reúne trabalhos de 1981 a 1994, a partir de um conjunto surpreendente de imagens dos bastidores do concerto dos Clash em Madrid, em 1981. Momentos de descontração que evidenciam uma proximidade permitida. As imagens de Mick Jones a fotografar, numa espécie de cumprimento devolvido, são sintomáticas desta suposição. Lisboa, Nova Iorque, Londres, Toronto e o Porto são cidades onde a visão de uma sociedade plena de contradições se plasma seja na mancha lamençosa de uma rua, seja nas rugas vincadas de uma face. Na memória de interiores onde a solidão e a ausência se espelham em tensão sublinhada pela mestria com que os claro-escuros se revelam em intensidades variadas. Uma cama vazia, um candeeiro desalinhado ou jogos de espelho que desestruturam a profundidade das imagens são marcas indiciais de uma vivência que nunca se torna narrativa, antes alegórica. Sem juízos morais, esta é uma visão idiossincrática de um período que passa tanto pela euforia pós-revolucionária de um autor à procura de experiências de vida libertadoras — sinalizada nas diferentes geografias tratadas — como pela partilha desafiante de um período ulterior onde uma certa angústia existencial se consubstancia nas provas de reduzidas dimensões agora expostas, todas realizadas a partir de originais cuidadosamente preservados.

Esta mostra é, então, uma oportunidade para recordar questões políticas e sociais de uma juventude pós-revolucionária que descobria e saboreava momentos de liberdade associados ao desejo, à fruição de uma cultura popular subterrânea e palpitante e a processos de autodescoberta. É igualmente uma oportunidade para

nos confrontarmos com o reverso da medalha: o vício, a solidão, a enfermidade e a morte.

É também um documento da maior importância para estabelecer uma genealogia histórica da fotografia no contexto português, contrariando uma visão porventura enviesada, por um lado, pelo recolhimento voluntário que sempre pautou o modo de Luís Palma estar no território das artes e, por outro, pela menor constância da sua presença no panorama expositivo relativamente à de outros autores que nos últimos anos têm vindo a proporcionar uma recepção pública da fotografia completamente distinta daquela que caracterizou as duas últimas décadas do século passado.

Histórias cruzadas, a deste autor, a dos Encontros de Fotografia e a do CAV, que assim se homenageiam em momento inaugural do ciclo de programação *a vida, apesar dela*, que não poderia ter tido início mais pertinente.



Memória Urbana (da série “Memória, Urbanismo, Periferia”) / Urban Memory (from the ‘Memory, Urbanism, Periphery’ series), 1998. Prova de gelatina e sais de prata / Gelatine silver print 14,5 x 9,5 cm, moldura e vidro / frame and glass
Fundação Cupertino de Miranda, V. N. Famalicão, 1998

Memória afectiva

São muitas as palavras que dediquei a Luís Palma ao longo das últimas três décadas. Respiro-as aqui, adoptando o programa que Douglas Huebler enunciou em 1969: “O mundo está cheio de objectos mais ou menos interessantes; não pretendo acrescentar-lhe mais. Prefiro limitar-me a enunciar a existência das coisas do ponto de vista do tempo e/ou do lugar”. Palavras a mais, ou palavras que são simplesmente o resultado de sinapses oriundas de um olhar próximo e cúmplice que se foi erigindo nesta relação de autoconstrução mútua.

John Cage disfrutava, conhecia, divulgava e até tirava algum rendimento do seu interesse duradouro por cogumelos. Miralda, o artista conceptual catalão, sempre fez da interacção entre gastronomia e arte a sua pedra de toque para uma carreira internacionalmente reconhecida. Mais recentemente, Rirkrit Tiravanija ancora a sua prática artística num chamamento à partilha comunitária da refeição como arte.

Luís Palma é, discretamente, um cozinheiro de excelência. Tal como na fotografia, todo e qualquer acto é, aí, político. Sim, porque ser artista neste país é, em si mesmo, um acto político. E cozinhar para os amigos, com produtos que o território lhe oferece, também.

Retribuo-lhe com palavras. As imagens serão sempre superlativas. Mas, relendo-me, sem cronologia e sem referências, como quero que estes escritos apareçam, não deixo de pensar numa refeição que lhe dedico (e por extensão aos leitores) em aprimorada selecção de ingredientes.

Arte, companheirismo, prazer e consciência social: escolham os leitores a ordem por que se sucederão aperitivos, prato principal, sobremesa e acompanhamentos. Eu quero tudo.

A leitura inquietante do projecto fotográfico que Luís Palma tem vindo a construir nos últimos anos decorre (...) da ambivalência construída a partir daquilo que nos está irremediavelmente próximo, mas que ignoramos — ou tendencialmente negligenciamos — enquanto factos estéticos. É, aliás, por intervenção da subjectividade do autor — dissimulada em objectividade fotográfica — que estes fragmentos de uma urbanidade cicatrizada, mal formada ou abandonada se tornam verdadeiramente significantes. Esta é, de resto, uma questão premente da arte actual, que procura com assiduidade uma relação íntima com o real, para melhor nele intervir, ou seja, para forçar uma recepção diferenciada, porque inscrita na esfera artística.

De facto, outorgando-lhes um estatuto putativamente documental, a monumentalidade grave que Luís Palma

confere aos retratos e excertos urbanos que agora nos apresenta, reforçada por uma clareza e um rigor formal assinaláveis, resgata-os da aparente insignificância a que uma recepção indiferenciada os condenaria.

Aqui reside um dos efeitos perversos da fotografia: a sua objectividade, neste caso o seu quase excesso de realidade (o prédio e a pessoa existem de facto, caso contrário não seriam fotografáveis), em nada contribui para um conhecimento de tudo o que ultrapasse essa constatação de facto. A estranheza daquele edifício urbano, implantado numa área marcada por uma ruralidade paradoxal no contexto que a fotografia apresenta em primeiro plano (trata-se de uma das zonas centrais da cidade do Porto, mais especificamente a Av. da Boavista), encontra um eco na solidão daquela mulher. Uma mesma melancolia habita uma entidade colectiva, e uma entidade individual.

O olhar deste autor não é (...) um olhar exclusivamente preocupado em apontar (...) discrepâncias. A atmosfera que emana das suas imagens dir-se-ia, aliás, imbuída de uma qualidade eminentemente paradoxal, como se esta amálgama visual lhe fosse esteticamente necessária. Este fenómeno de atracção e repulsa concomitantes é um campo de interesse recorrente da fotografia contemporânea, que consegue atrair para uma esfera de deleite visual aquilo que ao primeiro contacto nos repugna, o que nos é estranho, ou o que facilmente ignoramos, por à partida não merecer um olhar mais atento. É neste contexto particular que as imagens agora propostas ganham uma densidade conceptual muito especial: a banalidade temática vê-se imediatamente contrariada pela articulação inteligente de perspectivas que incluem contrastes ou singularidades que se tornam verdadeiramente significantes.

Em termos temáticos, o percurso criativo de Luís Palma tem privilegiado o cruzamento de memórias pessoais com memórias colectivas. Para Luís Palma a fotografia enquanto arma na construção da memória não representa um mal menor, antes constitui um fim em si mesmo, enquanto instrumento disruptivo.

O percurso rememorativo da nossa existência tanto se sedimenta nas experiências efectivamente vividas como na arbitrariedade inconsciente de imagens e eventos diferidos, difusos e potencialmente confusos. A presença da imagem neste contexto tem vindo a ganhar

um peso que leva alguns autores a falar numa putativa mudança de paradigma, designadamente ao nível das formas de estruturação do conhecimento. Será essa, talvez, a consequência maior da digitalização do quotidiano e do modo como a imersão nesse magma indistinto de imagens vai alastrando.

Creio ser esse o pano de fundo primordial do projecto que agora se apresenta: as imagens que Luís Palma nos propõe não tentam recuperar qualquer tipo de fulgor documental tradicionalmente associado ao acto fotográfico, antes arrancam pedaços de um tempo sem tempo que, por mais oximorónica que possa parecer esta asserção, é o nosso. Ou seja, é de um presente perpétuo que este livro trata.

Os monumentos tendem a evocar memórias que se desejam imunes à inexorabilidade do esquecimento. Estas imagens monumentalizam a trivialidade ou, melhor dizendo, a aparente trivialidade do presente perpétuo anteriormente referido. Assim resgatadas, perdurarão como visões de um universo não hierarquizado, onde o que é digno de se tornar histórico não se mede pela sua previsibilidade significativa. Um prédio suburbano aparece subitamente como um ícone possível deste presente; uma vila dormitório, inscrita na mais idílica das paisagens naturais, relata-nos mais sobre o nosso presente do que um qualquer postal ilustrado da cidade que este núcleo sateliza.

Respira-se, por conseguinte, um ambiente de profunda melancolia, onde a solidão parece dominar tanto as paisagens urbanas, como os retratos: não sei donde nem porquê, mas a frase que uso no título do texto [O sabor do já vivido impede a gula do porvir] ocorreu-me quando pensava nestas imagens; esse fragmento de “escrita automática” talvez traduza melhor do que qualquer outro enunciado o que subliminarmente ressalta deste projecto.

No presente caso, a própria inserção destas imagens num edifício historicamente tão relevante é, por si mesma, uma atitude que remete para uma posição conceptualmente deliberada, exactamente porque vai fazer interagir o peso da memória de uma estrutura arquitectónica e simbólica que esteve ligada a um poder nefasto e discricionário — o da Inquisição — com a presença impositiva e absolutamente contemporânea destes retratos que, no entanto, em si condensam um sopro quase espectral. Destas personagens nada sabemos, nem o autor nos fornece grandes pistas para qualquer tipo de análise fisionómica. Porém, a sua condição de pertença a uma

minoría racial do nosso país atira-nos inevitavelmente para uma leitura de confronto com a memória dos sistemas de exclusão e apagamento das diferenças que o edifício carrega. Assim, numa estratégia que se caracteriza pela não estridência, esta proposta acaba por ganhar uma densidade política que remete para a contemporaneidade, onde os sistemas de discriminação se sedimentam de forma bem mais dissimulada. É, então, através da monumentalidade anónima destes retratos que os resgatamos da trivialidade contingente que os caracterizaria, exactamente porque funcionam como um conjunto visual e ideologicamente imponente, que estabelece um diálogo tenso com a inevitável teia de conotações que um edifício tão historicamente carregado como este Antigo Pátio da Inquisição de Coimbra acaba por conservar.



Trieste (da série "Territorialidade" / from the 'Territoriality' series), 2003. Prova Lightjet sobre papel contracolado em Dibond / LightJetprint on paper glued on to Dibond 120 x 180 cm, moldura e vidro / frame and glass
No Princípio Era a Viagem, 28ª Bienal de Pontevedra, Galiza, 2004

A Political View

Miguel von Hafe Pérez

Dark

Luís Palma was born in 1960 in Porto, where he lives and works. With a career that began to gain visibility at the end of the 1980s and an important presence of commissioned works in the collection of the Encontros de Fotografia de Coimbra, Palma is a reference in the consolidation of photography in the wider panorama of the visual arts in Portugal. He is one of a number of Portuguese photographers who have worked most intensively on issues relating to the territory, its inequalities and paradoxes, in his case from a very singular perspective in which the notions of periphery and urban uprooting take on particular density.

Escuro [Dark] brings together works from 1981 to 1994, around a surprising set of backstage images from the Clash concert in Madrid in 1981. Moments of relaxation that show a permitted closeness. The images of Mick Jones taking photographs, in a kind of returned greeting, are symptomatic of this assumption. Lisbon, New York, London, Toronto and Porto are cities where the vision of a society full of contradictions shows as much through the muddy stains of a street as in the wrinkles on a face; in the memory of interiors where loneliness and absence are mirrored in a tension emphasised by the mastery with which chiaroscuro is revealed in varying intensities. An empty bed, a misaligned lamp or mirror games that deconstruct the depth of the images are indexical marks of an experience that never becomes narrative, but rather allegorical. Without moral judgement, what we are offered here is an idiosyncratic view of a period reflected as much in the post-revolutionary euphoria of an author in search of liberating life experiences — signalled in the different geographies covered — as in the challenging sharing of a later period where a certain existential anguish is embodied in the small-scale proofs now on display, all made from carefully preserved originals.

This exhibition is therefore an opportunity to recall the political and social issues of a post-revolutionary generation that was then discovering and savouring moments of freedom associated with desire, the enjoyment of a throbbing underground popular culture and processes of self-discovery. It is also an opportunity to confront the other side of the coin: addiction, loneliness, illness and death.

It is moreover a document of the utmost importance in establishing a historical genealogy of photography in the Portuguese context countering a narrative potentially

biased by Luís Palma's self-imposed seclusion approach to the arts, on the one hand, and, on the other, by his presence on the exhibition scene not being as constant as that of other authors who, in recent years, have been providing a public reception of photography that is completely different from that which characterised the final two decades of the last century.

The intertwined histories of this author, the Encontros de Fotografia and the CAV are thus honoured at the inaugural moment of the programming cycle *life, despite it*, which could not have had a more pertinent start.



Barakaldo #1 (da série "Territorialidade" / from the 'Territoriality' series), Bizkaia, País Basco / Basque Country, 1999. Prova Lightjet em papel, contracolado sobre Dibond / LightJet proof on paper glued on to Dibond
180 x 120 cm, moldura e vidro / frame and glass
Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 2000

Affective Memory

I have dedicated many words to Luís Palma over the last three decades. I trim them here, adopting the programme stated by Douglas Huebler in 1969: 'The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place.' There are too many words, or words that are simply the result of synapses arising from a close and complicit gaze that has been built up in this relationship of mutual self-construction.

John Cage enjoyed, knew, publicised and even made some income from his lifelong interest in mushrooms. Miralda, the Catalan conceptual artist, has always made the interaction between gastronomy and art his touchstone for an internationally recognised career. More

recently, Rirkrit Tiravanija anchored his artistic practice in a call for the communal sharing of a meal as art.

Luís Palma is, discreetly, an excellent cook. Just as in photography, every act is political. Being an artist in this country is indeed a political act in itself. And so is cooking for friends, with products that the territory offers you.

I repay him with words. The images will always be superlative. But as I reread myself, without chronology and without references, as I want these writings to appear, I can't help but think of a meal that I'm dedicating to him (and by extension to the readers) in a refined selection of ingredients.

Art, companionship, pleasure and social awareness: let the readers choose the order in which the appetisers, main course, dessert and side dishes will follow. I want it all.

The unsettling reading of the photographic project that Luís Palma has been building over the last few years stems (...) from the ambivalence built from what is irremediably close to us, but which we ignore — or tend to neglect — as aesthetic facts. It is, as it happens, through the intervention of the author's subjectivity — disguised as photographic objectivity — that these fragments of a scarred, poorly formed or abandoned urbanity become truly significant. This is, moreover, a pressing issue for art today, which assiduously seeks an intimate relationship with reality in order to better intervene in it, in other words, to force a differentiated reception, because it pertains to the artistic sphere.

In fact, by vesting them with a putatively documental status, the serious monumentality that Luís Palma gives to the portraits and urban excerpts he is now presenting, reinforced by remarkable clarity and formal rigour, rescues them from the apparent insignificance to which an undifferentiated reception would condemn them.

Herein lies one of the perverse effects of photography: its objectivity, in this case its near excess of reality (the building and the person actually exist, otherwise they wouldn't be photographable), contributes nothing to an understanding of anything that goes beyond the factual observation. The strangeness of that urban building, set in an area marked by a paradoxical rurality in the context that the photograph presents in the foreground (it is one of the central areas of the city of Porto, more specifically Av. da Boavista), finds an echo in the loneliness of that woman. The same melancholy inhabits a collective and an individual entity.

This author's gaze is not (...) exclusively concerned with pointing out (...) discrepancies. In fact, the atmosphere emanating from his images is imbued with an eminently paradoxical quality, as if this visual amalgam were aesthetically necessary. This phenomenon of concomitant attraction and repulsion is a recurring field of interest in contemporary photography, which manages to draw into a sphere of visual delight what at first repels us, what is foreign to us, or what we easily ignore because it doesn't deserve a closer look in the first place. It is in this particular context that the images now presented take on a very special conceptual density: the thematic banality is immediately countered by the intelligent articulation of perspectives that include contrasts or singularities that become highly significant.



Memória Social (da série "Paisagens Periféricas") / Social Memory (from the 'Peripheral Landscapes' series), 1997
Prova digital a partir de negativo 6 x 9 cm / Digital print from 6 x 9 cm photographic film
120 x 120 cm, moldura e vidro / frame and glass
Paisagens Periféricas, Fundação de Serralves e/and Teatro Nacional de São João, Porto, 1998

In thematic terms, Luís Palma's creative path has favoured the intersection of personal memories with collective memories. For Luís Palma, photography as a weapon in the construction of memory is not a lesser evil, but rather an end in itself, as a disruptive instrument.

Remembrance of our existence can be based as much on our actual experiences as on the unconscious arbitrariness of deferred, diffuse and potentially confusing images and events. The presence of the image in this context has been gaining weight, leading some authors to talk about a putative paradigm shift, particularly in terms of how knowledge is structured. This is perhaps the greatest consequence of the digitalisation of everyday life and the way in which immersion in this indistinct magma of images is spreading.

I believe that this is the fundamental background to the project that is now being presented: far from attempting to recover any kind of documentary splendour traditionally associated with the photographic act, the images that Luís Palma proposes pluck out pieces of a time without time which, however oxymoronic this assertion may seem, is our time. In other words, this book is about a perpetual present.

Monuments tend to evoke memories that are supposed to be immune to the inexorability of oblivion. These images monumentalise the triviality or, rather, the apparent triviality of the aforementioned perpetual present. Thus rescued, they will subsist as visions of a non-hierarchical universe, where what is worthy of becoming historical is not measured by its significant predictability. A suburban building suddenly appears as a possible icon of this present; a dormitory village, set in the most idyllic of natural landscapes, tells us more about our present than any picture postcard of the city that this nucleus satellises.

An atmosphere of deep melancholy prevails, where loneliness seems to dominate both the urban landscapes and the portraits: I don't know where or why, but the phrase I use in the title of the text [The flavour of what has already been experienced prevents the gluttony of what is to come] occurred to me when I was thinking about these images; this fragment of 'automatic writing' translates, perhaps better than any other statement, what subliminally emerges from this project.

In this case, the very insertion of these images in such a historically relevant building is, in itself, an attitude that refers to a conceptually deliberate position, precisely because it will make the weight of the memory of an architectural and symbolic structure that was linked to a nefarious and discretionary power — that of the Inquisition — interact with the imposing and absolutely contemporary presence of these portraits despite the fact that they condense an almost spectral breath. We know nothing about these characters, nor does the author give us any relevant

clues for any kind of physiognomic analysis. However, the fact that they belong to a racial minority in Portugal inevitably leads us to confront the memory of the systems of exclusion and erasure of differences that the building carries. Thus, in a strategy characterised by non-shrillness, this proposal ends up gaining a political density that takes us back to contemporary times, where systems of discrimination are much more covert. It is therefore through the anonymous monumentality of these portraits that we rescue them from the contingent triviality that would characterise them, precisely because they function as a visually and ideologically imposing ensemble that establishes a tense dialogue with the inevitable web of connotations that a building as historically charged as this Old Courtyard of the Inquisition of Coimbra ultimately holds.

Praia do Barranco, Vila do Bispo, 2019
Bengala de Vassalo e Silva, último governador do estado português da Índia,
segundo Uwe Dellwing

Barranco Beach, Vila do Bispo, 2019
Walking Stick of Vassalo e Silva, the last governor of the
Portuguese state of India, according to Uwe Dellwing



Era uma vez um baterista

António Cerveira Pinto

O número mágico da série fotográfica “Vinte e Cinco Palavras ou Menos” liga um tempo histórico — o da queda de uma ditadura com quarenta e oito anos — e uma metodologia artística precisa — no caso, a de Iggy Pop, descrita por Luís Palma no texto que escreveu sobre esta série fotográfica: vinte e cinco palavras, ou menos, chegam para escrever uma canção.

Numa das quatro fotografias da série que apresentou na exposição *Escuro*, sobressai um blusão negro de couro a descansar num cabide de madeira clara, com gancho metálico, suspenso de um parafuso em L. No plano (aparentemente) mais próximo do nosso olhar, vemos um prato de bateria com pedaços de adesivo cobrindo algumas áreas danificadas. Saltam ainda à vista a fralda coçada de um blusão de ganga azul e um candeeiro de leitura com a luz apagada fixado no que parece ser uma estante. As paredes que envolvem esta cena apertada são de madeira, talvez de faia. O Sol dá forma e cor ao que vemos.

Uma segunda fotografia revela o lugar desta reconstrução: uma diminuta rulote. A imagem deste interior despido de acidentes e de decoração, como se de uma pintura de Vermeer se tratasse, coando a luz que penetra através de uma janela de projetar com moldura de aço, sobre um lugar usado onde milhares de horas de vida foram consumidas (mergulhadas, presumo, em literatura, álcool e drogas), é o protótipo de um recanto teórico da existência que atraiu e desfez ao longo da modernidade a paz burguesa, construtiva e familiar, evocada pelo enigmático pintor de Delft. No canto extremo da Ocidental Europa foi o fim de um ciclo longo de prepotência, cobardia e cegueira, e a promessa em forma de caos de uma utopia em que ninguém realmente podia, sinceramente e em bom juízo, crer. A mesma faia, o veludo verde-azul coçado do sofá e sobretudo a luz ideal que dá forma e corpo a esta fotografia e a esta visão de uma paz reparadora são também a memória serena de um tempo de tempestade urbana e corporal, em que as ideologias da utopia há muito desfeita voltavam a esfumar-se sem remédio nem esperança. Era uma vez um país entregue ao populismo dos cravos, onde a velocidade das noites herdeiras de Chuck Berry, Elvis Presley, The Rolling Stones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Velvet Underground, Patti Smith, Suicide, Miles Davis, MC5, Iggy Pop, Sex Pistols, The Clash e Sonic Youth, entre uma miríade de sons, ritmos e

ruídos inesquecíveis, deixava um sulco de verdade que nenhuma velha ideologia (pois novas não havia) ou hipocrisia — recorrentes ferramentas de poder uma vez mais regurgitadas — conseguiu apagar. Esta imagem, este *noema*, esta fotografia minimalista que Luís Palma esvaziou da presença humana, sem piscadelas de olho fáceis aos bonzos de serviço, é uma impressão da humanidade num espaço e tempo vividos que a memória do artista reconstrói com paciência, determinação, minúcia, cuidado e extrema sensibilidade moral.

A terceira fotografia de “Vinte e Cinco Palavras ou Menos” fecha o ciclo da representação dessa espécie de cela que fora ‘morada’ voluntária, estúdio e refúgio holístico de um baterista de bandas de covers. A ressurreição fotográfica deste vórtice, este memorial a um tempo em que o rock, o anarquismo e o situacionismo se cruzaram, repousa inevitavelmente numa lógica reflexiva onde factos e ideias continuam a interagir no interminável *pinball* das nossas vidas e da História. Para isso serviu e serve simbolicamente o espelho (na fotografia) que mostra em potência o que a objetiva da máquina não pode capturar (mas pode, indiretamente, revelar). O espelho reabre, na sua quietude, o espaço indeterminado, e às vezes infinito, do tempo e da ilusão.

Na quarta fotografia desta série, um prato de bateria mil vezes sussurrado, mil vezes tocado, mil vezes atingido pelo ritmo brutal das baquetas, verdadeiro campo exaurido de amor e luta, é o objeto único, enigmático, que nos é dado ver, uma ferida latente e o cume sublime desta pequena história fotográfica, memória e meditação sobre um tempo de contradições e esperança, mergulhado no espanto de novas ameaças. Da imagem muda e queda deste prato metálico tantas vezes chamado a encher os espaços musicais com a sua energia única nada conseguimos ouvir. Salvo se a memória do rock regressar...

O blusão pendurado no espaço confinado da rulote onde as quatro fotografias foram feitas (escreve Luís Palma) pertence a um baterista português, e evoca um tempo de transição cultural, em que, como duas ondas sucessivas, chocando a segunda contra o refluxo da primeira, a música de intervenção antifascista de algum modo trava o desembarque do radicalismo da esquerda punk que explodia em Inglaterra, nos Estados Unidos e na Austrália. Os Clash estiveram em Cascais em 1981. Foi a única vez que estiveram em Portugal. Havia público, mas não houve oportunidade para uma entrada da onda punk no nosso país, ocupado por revolucionários que preferiram importar tudo de Paris — exceto a agenda inovadora de Guy Debord e do situacionismo, onde o Maio de 68 foi beber conteúdo e letras para uma nova utopia urbana. A música de protesto portuguesa tornou-se, depois de

Salgueiro Maia chegar ao Terreiro do Paço, uma espécie de utopia vivida e texto oficial do novo regime. A desilusão subsequente, que as meditações exangues de José Mário Branco revelaram, não poderia ser mais elucidativa de um desfecho previsível. As utopias não se realizam! E isso o rock sabe-o desde a nascença. Ambas as ondas que então chocaram no *pinball* que lhes coube viver acabariam por seguir fados divergentes. Do rescaldo da divergência destas duas utopias ficou uma espécie de vazio e nostalgia que a fotografia de Luís Palma conseguiu, com grande oportunidade, fixar.



Vista da exposição / View of the exhibition *We Want Electricity*, Galeria Pedro Oliveira, Porto, 2021

Once upon a time, there was a drummer

António Cerveira Pinto

The magic number in the photographic series 'Twenty-Five Words or Less' links a historical time — the fall on 25 April 1974 of a forty-eight-year-old dictatorship — and a particular artistic methodology — in this case, Iggy Pop's, described by Luís Palma in the text he wrote about this photographic series: twenty-five words or less are enough to write a song.

One of the four photographs presented at the *Escuro* exhibition shows a black leather jacket resting on a pale wood hanger with a metal hook, suspended from an L-shaped bolt. In the foreground is a cymbal with bits of tape covering some damaged areas. The frayed fringe of a blue denim jacket and a switched-off reading lamp fixed to what appears to be a bookshelf also stand out. The walls surrounding this cramped scene are made of wood, perhaps beech. The sun lends form and colour to the scene.

A second photograph reveals the location of this reconstruction: a tiny trailer. The image of this interior, stripped of incident and decoration is like a Vermeer painting, filtering the light that penetrates through a top-hung steel window above a well-worn spot where thousands of hours have been spent (immersed, I presume, in literature, alcohol and drugs). It is the archetype of a theoretical corner of existence whose attraction throughout the modern era has disrupted the productive and familial bourgeois peace evoked by the enigmatic painter from Delft. In this far corner of Western Europe, it was the end of a long cycle of arrogance, cowardice and blindness, and the promising chaos of a utopia that no one in their right mind could have believed in. The same beechwood, the worn blue-green velvet of the sofa and, above all, the perfect light that gives shape and body to this photograph and this vision of a restorative peace are also a serene memory of a time of urban and physical tumult when the ideologies of utopia, long since shattered, were rekindled without solutions or hope. Once upon a time, a country succumbed to the populism of the Carnation Revolution, where frenetic nights with Chuck Berry, Elvis Presley, The Rolling Stones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Velvet Underground, Patti Smith, Suicide, Miles Davis, MC5, Iggy Pop, The Sex Pistols, The Clash and Sonic Youth, among a myriad of unforgettable sounds, rhythms and noises, left us with a groove of truth that no old ideology

(because there were no new ones) or hypocrisy — the recurring tools of power once again regurgitated — could erase. This image, this *noema*, this minimalist photograph that Luís Palma has emptied of human presence, with no facile winks to the customary bozos, is an impression of humanity experienced in space and time, reconstructed from the artist's memory with patience, determination, painstaking care and great moral sensitivity.

The third photograph in 'Twenty-Five Words or Less' closes the cycle of representations of this cell of sorts, which had voluntarily become the 'home', studio and holistic refuge of a drummer in covers bands. The photographic resurrection of this vortex, this memorial to a time when rock, anarchism and situationism crossed paths, inevitably rests on a reflexive logic in which facts and ideas continue to interact in the endless pinball of our lives and of history. The mirror (in the photograph) symbolically serves this purpose, powerfully showing what the camera's lens cannot capture (but can indirectly reveal). In its stillness, the mirror reopens the indeterminate and sometimes infinite space of time and illusion.

In the fourth photograph of this series, a cymbal that has shimmered a thousand times, been touched a thousand times, and been struck a thousand times by the brutal rhythm of drumsticks, a veritable exhausted field of love and struggle, is the unique, enigmatic object we are given to look at, a latent wound and the sublime culmination of this short photographic story, memory and meditation on



(Want) Poder Absoluto / (Want) Absolute Power, 1995
Prova de gelatina e saís de prata manipulada
com fita cola e agrafes / Gelatin silver print manipulated
with scotch tape and staples / 30 x 40 cm
II Bial de Cascais "Modernidade: Um Cadáver Esquisito",
Cascais, 1995



Vinte e Cinco Palavras ou Menos #7, 2017
Twenty-Five Words or Less #7, 2017

a time of contradictions and hope, plunged into the shock of new threats. We are unable to hear a sound from the mute and fleeting image of this metal cymbal, so often called upon to fill musical space with its unique energy. Unless the memory of rock-‘n-roll returns...

The jacket hanging in the confined space of the trailer where the four photographs were taken (writes Luís Palma) belongs to a Portuguese drummer. It evokes a time of cultural transition when, like two successive waves, the second crashing against the ebb of the first, the music of anti-fascist activism somehow held back the arrival of the radicalism of the punk left that was exploding in Britain, the United States and Australia. The Clash were in Cascais in 1981. It was the only time they played in Portugal. There was an audience, but there was no opportunity for the punk wave to enter the country — which was occupied by revolutionaries who preferred to import everything from Paris — except for the innovative agenda of Guy Debord and the Situationism from which May 68 drew content and lyrics for a new urban utopia. After Salgueiro Maia reached the Terreiro do Paço, Portuguese protest music became a kind of lived utopia and the official text of the new regime. The subsequent disillusionment that José Mário Branco's exhausted meditations revealed could not have been more indicative of its predictable outcome. Utopia can never be achieved! Rock-‘n-roll has known this since its origins. Ultimately, the two waves collided in the pinballing experience they underwent and ended up following different paths. The aftermath of the divergence of these two utopias left a kind of emptiness and nostalgia that Luís Palma's photography manages, with perfect timing, to capture.

Parque Industrial, Toledo del Douro, 2018
Projecto inaugurado em 2007, durante a crise imobiliária em Espanha,
nunca concluído e em estado de abandono

Industrial Complex, Toledo del Douro, 2018
A project inaugurated in 2007, during the property crisis in Spain,
later abandoned and never brought to completion



As revoluções iniciam-se com o rufar de um tambor

Óscar Faria

I

É necessário recordar a cena: às 10h20 da manhã de 21 de Janeiro de 1793, Luís XVI é executado na guilhotina colocada na Praça da Revolução — a actual Praça da Concórdia. Já no cadafalso, o rei, então com 38 anos, recebe os últimos sacramentos do abade Henry Essex Edgeworth e pergunta a Charles-Henri Sanson, o carasco, se podiam parar o rufar dos tambores de forma a dirigir-se à multidão que assistia à cerimónia.

No momento em que lhe prendem as mãos atrás das costas com o seu próprio lenço, depois de um assistente de Sanson lhe ter cortado o colarinho e os cabelos, Luís XVI faz então sinal para que o som dos tambores se cale e diz: "Senhores, morro inocente de todos os crimes que me imputam. Perdoo aos autores da minha morte. Rezo a Deus que o sangue que vocês vão espalhar nunca venha a recair sobre a França".

Antoine Joseph Santerre, que comandava a guarda nacional, manda novamente tocar os tambores. A voz do rei é assim abafada, deixando de se ouvir o que dizia. Sanson desfere o golpe fatal com a guilhotina e Gros, um dos seus assessores, agarra a cabeça ensanguentada de Luís XVI e mostra-a ao povo. Grita-se "Viva a Nação!", "Viva a República!", "Vida longa à liberdade!".

Algumas salvas de artilharia são então disparadas e o povo junta-se numa farândola, dança de origem provençal em que os pares, segurando-se pelas mãos, formam extensa e festiva fila.

II

O rufar dos tambores está presente em quase todas as revoluções. No poema "Nossa marcha", escrito em 1917, durante o dealbar da sedição russa, Maiakovski escreve (a tradução é de Haroldo de Campos):

*Troa na praça o tumulto!
Altivos píncaros — testas!
Águas de um novo dilúvio
lavando os confins da terra.*

*Touro mouro dos meus dias.
Lenta carreta dos anos.
Deus? Adeus. Uma corrida.
Coração? Tambor rufando.*

Se pensarmos na Revolução portuguesa, antes de serem proferidas as primeiras palavras de "Grândola, Vila Morena", de José Afonso, ouvem-se, durante cerca de 40 segundos, passos sobre um chão de gravilha, que marcam o ritmo da música. O calcar do chão funciona como o bater da baqueta na caixa, uma das componentes da bateria, de forma cilíndrica e com duas peles fixadas em aros metálicos, que é usada quer por militares, quer por fanfarras desde o século XV.

Há uma outra revolução no século XX, que dá pelo nome de punk. Os Clash são uma das bandas cimeiras do movimento e certamente uma das mais politizadas, juntamente com os Crass, os Sex Pistols — estes autores do hino alternativo "Anarchy in the UK" — e, do outro lado do Atlântico, os Dead Kennedys e os Black Flag.

Essa sedição também se iniciou com o rufar dos tambores: a música que abre o primeiro álbum dos Clash, de 1977, intitulada "Janie Jones", começa com Terence Chimes (Tory Crimes), o baterista original da banda, a impor o ritmo da revolta: acelerado como um bater de coração simultaneamente pleno de amor e raiva perante um mundo que iniciava a sua definitiva decomposição: "No future". A letra dessa música, que abre o LP *The Clash*, começa assim:

*He's in love with rock'n'roll, whoa
He's in love with gettin' stoned, whoa
He's in love with Janie Jones, whoa
He don't like his boring job, no*

Amor e tédio. A atracção pelas margens, pelo underground, e a recusa em colaborar com o sistema são algumas características da geração original do punk. Recorde-se que a Janie Jones da música dos Clash era o nome artístico da cantora inglesa Marion Mitchell (nascida em 1941 em Seaham, County Durham), conhecida não só por realizar festas sexuais em sua casa durante a década de 1970, mas também por ter sido presa pelo seu envolvimento no "controlo de prostitutas".

III

Os tempos em que vivemos são complexos, com quase todos os direitos conquistados após a revolução de Abril de 1974 — a paz, o pão, habitação, saúde, educação, como cantava, nesse mesmo ano, Sérgio Godinho, em "Liberdade" — a serem-nos retirados pelo "capitalismo-nuven" ou "tecnofeudalismo", para usar dois termos recentemente cunhados por Yanis Varoufakis.

A minha geração, a mesma de Luís Palma, a daqueles que hoje têm entre 55 e 65 anos, está a viver há muitos



Pearl Harbour, Madrid, 1981

anos com dificuldades inimaginadas. A crise permanente instalou-se em 1991, com a invasão do Iraque pelos Estados Unidos, sob o pretexto de que aquele país tinha invadido o Kuwait — dois anos antes tinha caído o Muro de Berlim.

Passados mais de trinta anos, da actual guerra entre a Rússia e a Ucrânia irá sair uma nova ordem mundial, cujo principal prejudicado será a Europa, continente no qual a extrema-direita tem vindo a conquistar um preocupante protagonismo.

Escuro é o título da exposição de Luís Palma, apresentada no Centro de Artes Visuais de Coimbra, no início de 2023, integrada no ciclo "A vida, apesar dela", com curadoria de Miguel von Hafe Pérez. Com ecos de Álvaro Lapa, nomeadamente no título, a mostra é, em si, um documento precioso para se entender a vivência da nossa geração no Porto pós-revolucionário, o acontecimento mais relevante da qual foi o surgimento de uma contracultura com os olhos postos lá fora, na música punk e alternativa, que

passava no programa "Som da frente", da Rádio Comercial, da autoria de António Sérgio.

Cobrindo o arco temporal entre 1981 e 1994, a exposição incluía sobretudo fotografias vintage, de tiragem única, a preto-e-branco. Estava lá tudo: desde um concerto dos Clash, em Madrid, aos retratos da transexual Carla, de Larry Clark e de Lapa, passando ainda pelas memórias da SIDA, de drogas e de viagens, sobretudo até Londres. Esta era a nossa revolução: a música, a poesia e a arte. Hoje, somos uma geração obliterada pelas instituições culturais.

A mostra de Coimbra é uma consequência do projecto "Vinte e Cinco Palavras ou Menos", que, nas palavras de Luís Palma, "surgiu durante a produção de um conjunto de fotografias de grande formato, tiradas no interior de uma rulote[, espaço exíguo] que servia de morada a um músico [e] onde este ensaiava músicas do tempo em que tocava bateria em bandas de covers"¹.

A evocação das quase simultâneas revoluções punk e de Abril, surge em imagens nas quais se vêem sinais, memorabilia e documentos de uma época sem limites: a baqueta partida do segundo baterista dos Clash (Topper Headon) ou uma página de um livro onde se podem observar imagens do Capitão Salgueiro Maia e do Major Otel Saraiva de Carvalho.

Se a fotografia é silêncio, nestas imagens de Luís Palma escuta-se a cabeça de Luís XVI a cair no chão do patíbulo, a invasão do Palácio de Inverno, a marcha inicial de "Grândola, Vila Morena", os sons de bateria dos Clash.

O rufar dos tambores é permanente: uma nova revolução pode começar a qualquer instante. Levemos estas imagens no coração, pois é no passado que encontramos inspiração para um presente sem futuro.

* Luís Palma, "Vinte e Cinco Palavras ou Menos", p. 8 supra.

Revolutions begin to the sound of a drum

Óscar Faria

I

Let us recall the scene. It was 10:20 am, 21 January 1793. Louis XVI was about to be executed on the guillotine set up in the centre of the Place de la Revolution — the present-day Place de la Concorde. Standing before the guillotine, the king, aged 38, was being given his last rites by Abbot Henry Essex Edgeworth when he turned to Charles-Henri Sanson, the executioner, and asked if he could suspend the drumming for a moment to let him address the assembled crowd.

As his hands were being tied behind his back with his own handkerchief, and after one of Sanson's assistants had cut off his collar and hair, Louis XVI signalled for the drums to stop and said: 'Gentlemen, I die innocent of all the crimes you accuse me of. I forgive the perpetrators of my own death. And I pray to God that the blood you will spill never again falls upon France.'

Antoine Joseph Santerre, commander of the national guard, ordered the drumming to recommence. Thus, the king's voice was drowned out, making it impossible to hear what he was saying. Sanson delivered the fatal blow with the guillotine, and one of his aides, Gros, picked up Louis' head from the warm pool of blood and held it up for the crowd to see. The crowd began to shout, 'Long live the nation!', 'Long live the Republic!', 'Long live freedom!'

A few cannon salvoes were then fired and the crowd joined in a farandole, a dance from Provence in which pairs hold hands and form a long, festive line.

II

In almost every revolution you hear the sound of a drum. In the poem 'Our March', written in 1917, at the outbreak of the Russian revolution, Mayakovsky wrote:

*Beat the tramp of revolt in the square!
Up, row of proud heads!
We will wash every city in the world
With the surging waters
of a second Flood.*

*The bull of the days is skewbald.
The cart of the years is slow.
Our god is speed.
The heart is our drum.'*



Larry Clark, Lisboa, 1981

The tempo of José Afonso's 'Grândola, Vila Morena' — the song that launched the 1974 Portuguese Revolution — is set by the sound of footsteps on gravel heard in the first 40 seconds before the opening words are uttered. The steady footfall is like the beating of a drumstick on a snare, the double-headed, steel-rimmed drum, at the heart of a drum kit, the military and ceremonial use of which can be traced back to the 15th century.

There was another revolution that took place in the 20th century, the one known as punk. The Clash were one of the leading bands of the movement, and certainly one of the most politicised, along with Crass, The Sex Pistols — who wrote the alternative anthem 'Anarchy in the UK' — and the Dead Kennedys and Black Flag on the other side of the Atlantic.

This revolution also began with the pounding of drums: 'Janie Jones', the first track on The Clash's first album, begins with Terry Chimes (Tory Crimes), the band's original drummer, setting the pace for the uprising: racing like a heartbeat fuelled by both love and anger in the face of a world descending into its final decay: 'No future.' The lyrics to this song, the opening track from their 1977 LP, *The Clash*, begin as follows:

*He's in love with rock'n'roll, whoa
He's in love with gettin' stoned, whoa
He's in love with Janie Jones, whoa
He don't like his boring job, no*

Love and boredom. A fascination for the fringes, for the underground, and a refusal to conform to the system were characteristics of the original punk generation. It should be remembered that the Janie Jones mentioned in the Clash song (aka British songwriter Marion Mitchell, born 1941 in Seaham, County Durham) was notorious not only for the sex parties she organised in her home during the 1970s, but also for getting arrested for her involvement in the 'control of prostitutes'.

III

We live in complicated times, when nearly all the rights won following the April 1974 revolution — peace, bread, housing, health and education, as Sérgio Godinho sang in 'Liberdade' that same year — are being taken away again by 'cloud capitalism' or 'techno-feudalism', to use a couple of terms recently coined by Yanis Varoufakis.

The generation that I and Luís Palma belong to, now aged between 55 and 65, are experiencing unimaginable difficulties not seen for many years. The permanent crisis began in 1991 with the US invasion of Iraq on the pretext of its invasion of Kuwait, two years after the Berlin Wall had fallen.

Three decades on, a new world order is emerging from the current war between Russia and Ukraine, whose main loser will be Europe, a continent in which the far right has been gaining a worrying foothold.

Escuro [Dark] is the title of Luís Palma's exhibition, presented at the Visual Arts Centre in Coimbra at the beginning of 2023, as part of the cycle 'Life In Spite of Itself', curated by Miguel von Hafe Pérez. Evocative of Álvaro Lapa, particularly in its title, the exhibition is, in itself, a precious document for understanding the experience of our generation in post-revolutionary Porto. A generation whose most significant manifestation was the emergence of a counter-culture that looked abroad to the punk and alternative music that was played by António Sérgio on Rádio Comercial's 'Som da frente' [Sound From the Front].

Covering a period from 1981 to 1994, the exhibition includes mostly vintage, one-off, black-and-white photographs. It's all there: from a Clash concert in Madrid to portraits of transsexual Carla, images of Larry Clark and Lapa, as well as memories of AIDS, drugs and travel, especially to London. This was our revolution: music, poetry and art. Today, we are a generation obliterated by cultural institutions.

The exhibition in Coimbra was a result of the project 'Twenty-Five Words or Less', which, in Luís Palma's words, 'occurred to [him] while producing a series of large-format photographs that he had taken inside a trailer. In that cramped space that served him as home, a musician practised songs from the days when he



Sem título, 2022 / Untitled, 2022

played drums in cover bands.' *

The almost simultaneous Punk and April revolutions are evoked in images featuring signs, memorabilia and documents from an era when there were no limits: the broken drumstick of the Clash's second drummer (Topper Headon) or a page from a book containing pictures of Captain Salgueiro Maia and Major Otelô Saraiva de Carvalho.**

Even if produced in a soundless medium, Luís Palma's images convey the sound of Louis XVI falling to the ground beneath the guillotine, the invasion of the Winter Palace, the opening footsteps of 'Grândola, Vila Morena', and the sound of the Clash's drums.

The drumbeat persists: a new revolution could begin at any moment. Let's take these images to heart, because it is in the past that we find inspiration for a present without a future.

¹ In *The Heritage of Russian Verse*, ed. Dimitri Obolensky, Bloomington: Indiana University Press, 1965, p. 372.

* Luís Palma, 'Twenty-Five Words or Less', p. 9 *supra*.

** Major figures of the 1974 Revolution in Portugal. (T.N.)

Estrutura #1 (da série "Factos e Ficções,
a propósito de apropriação"), 2023
Ferro forjado e cimento
Instalação: dimensões variáveis

Structure #1 (from the 'Facts and Fiction,
with regard to appropriation' series), 2023
Wrought iron and concrete
Installation: dimensions variable



Outros haverá capazes de descrever melhor do que eu a euforia dos jovens portugueses após a Revolução de Abril e cantar as emoções que então os dominaram, a sua ânsia da descoberta, a urgência de viajar, a abertura a um mundo do qual tinham sido excluídos e que as artes, a literatura, o cinema, a política e as viagens lhes davam agora a conhecer. Também disso trata a série "Escuro", de Luís Palma: após quarenta e oito anos de um regime político que os intimava a manterem-se "orgulhosamente sós", os portugueses tornavam-se finalmente cidadãos do mundo.

Para muitos, foi na música que a liberdade ganhou forma. É o que nos mostra o conjunto de imagens mais antigas dessa série do jovem Palma (contava então 21 anos de idade), captadas nos bastidores de um concerto da banda The Clash em Madrid, em 1981, numa Espanha também ela acabada de se libertar de quarenta anos de franquismo, companheira do termo da ditadura. A fotografia de uma Eva a despir-se, uma maçã numa das mãos, evoca o perfume radiante do álcool, das drogas e do sexo que a euforia musical e rebelde exalava.

O fim do isolamento passava também pela possibilidade de o fotógrafo viajar até Nova Iorque, Toronto ou Londres e captar imagens agrídoces de uma modernidade finalmente acessível. A libertação do espalho possibilitou a cada um definir-se de outro modo que não as normas do Estado Novo, dando origem a uma procura da identidade própria, uma auto-descoberta que transparecem na maior parte das fotografias. Derrubados os muros, essa liberdade inédita é acompanhada por uma perda de certezas, uma fragilidade nova repleta de tensões e ansiedades. Algumas destas questões são, sem dúvida, genéricas: como ser português neste mundo imenso? Como pode afirmar-se um nacional proveniente de um pequeno país cujo passado de glória foi há muito esquecido?

Mas as imagens de Luís Palma revelam sobretudo angústias existenciais, púdica e subtilmente expressas é certo mas visíveis na tensão da composição, na densidade dos negros, na incerteza no olhar do observador. Mostram-nos jogos de espelhos enganadores, camas vazias com lençóis amarrotados, crucifixos esquecidos. Sem nada mostrarem de demasiado explícito, têm por objecto central a ausência e a morte, o exílio e a dor. Ao jogar com a densidade e a profundidade dos negros que muitas vezes invadem o campo fotográfico desta série,

Luís Palma consegue criar uma estranha inquietude que perturba o observador.

Nalgumas das suas fotografias enigmáticas, do fundo da escuridão emerge um detalhe, uma chama, um fragmento de um corpo: toda uma realidade indecisa que não se revela à primeira vista. Outras são mais directas: não por acaso, na exposição de Palma no Centro de Artes Visuais, em Coimbra, duas fotografias de grandes dimensões ocupavam paredes opostas da sala, muito maiores do que as das paredes laterais. Uma delas é uma cabeça de boi esfolada banhada pela escuridão, evocando os tons escuros do *Boi Dissecado* de Rembrandt, uma imagem que suscita simultaneamente atracção e repulsa: tanto na pintura como na fotografia, a luz parece emanar do próprio animal morto. Em contrapartida, na parede oposta, encontrava-se a fotografia menos sombria, mas igualmente trágica, de uma jovem nua com a pele do corpo parcialmente coberta das manchas negras do sarcoma de Kaposi.

Talvez sejam as imagens do interior das casas portuguesas as mais melancólicas: lugares escuros, fechados, sufocados, isolados, onde o mundo exterior não entra, onde os estrangeiros não são bem-vindos e a tristeza reina. Curiosamente, algumas delas fazem-me lembrar as raras fotografias de Francesca Woodman em que ela não aparece, imagens do seu apartamento algo degradado onde o seu fantasma flutua. Aqui experimentamos a qualidade visual do silêncio, como nos interiores despojados de Vilhelm Hammershøi.

Uma dessas fascinou-me especialmente, por ser um desdobramento, um paroxismo de desorientação do olhar. Trata-se de uma fotografia de um espelho oval envolto numa moldura de madeira entalhada e ornamentada que o enquadramento não abrange totalmente. Assim, vemos a parede onde o espelho está pendurado e a parede que ele reflecte, como um continuum que a moldura interrompe: é uma parede cinzenta um pouco rugosa, a tinta parece um pouco suja, com manchas mais escuras. Do lado do espelho encontram-se três flores de plástico, provavelmente colocadas dentro de jarras pousadas numa cómoda em frente à cama. Como o vidro do espelho é biselado, a imagem é refractada no bisel, deixando adivinhar ecos fragmentários da estrutura da cama, da extremidade esquerda do crucifixo e, em cima, um ponto de luz. Esta provém de um curioso aplique situado na cabeceira da cama, com apenas uma das duas lâmpadas tubulares acesa, deixando atrás de si um rasto de sombra na parte da parede que forma um ângulo. Por baixo, pousada na mesa-de-cabeceira invisível, aparece uma moldura metálica decorada com volutas que ecoam nos arcos da cama que se intromete na imagem pela esquerda. No interior dessa moldura, encontra-se o retrato oval de um homem,

ainda jovem, vestido de fato, talvez o marido falecido ou o filho que partiu para a Guerra Colonial. Este retrato é como que uma abertura para o exterior desse mundo de confinamento, como uma fuga à porta fechada. Talvez Cristo na Cruz tenha a mesma função para essa mulher devota (por que raio tenho eu a certeza de se tratar do quarto de uma mulher só?). Num duplo acto de devoção, um terço está pendurado por baixo da cruz, juntamente com a pomba do Espírito Santo. Esta fotografia, fechada sobre si mesma, constrói-se a partir de um jogo de repetições e desdobramentos que perturbam o olhar: o espelho, o vidro biselado, o candeeiro, a moldura fotográfica e a cama, o crucifixo e o terço — um jogo só ele capaz de quebrar a presença-ausência do retrato, sinal de morte ou de exílio. Esta é, aos meus olhos, a fotografia mais emblemática da melancolia que impregna a série.

Até à data, de Luís Palma eu conhecia o seu trabalho sobre territórios, no qual o artista perseguia as desigualdades, as falhas e os paradoxos, procurando os sinais geopolíticos e históricos inscritos nas paisagens. Nesses trabalhos, ao mesmo tempo que demonstrava o seu envolvimento, Palma mantinha uma certa distância. A presente série mostra um aspecto mais íntimo, mais pessoal mas sempre discreto, do seu percurso, da sua "maioridade" pós-25 de Abril. Essa exploração, ora alegre, ora melancólica, traduz-se em termos visuais por imagens mais sombrias, mais contidas e mais tensas.



Guimarães (da série "Escuro" /
from the 'Dark' series), 1991

Escuro, The Black Sun of Melancholy

Marc Lenot

Others will, better than me, describe the euphoria felt by young Portuguese people after the April Revolution, and sing of the emotions that took hold of them then, their craving for discovery, for travel, for opening up to a world hitherto restricted and confined and which the arts, literature, cinema, politics, and travel were now making known to them. And this is also what Luís Palma's *Escuro* (Dark) series is about: after forty-eight years of a political regime that enjoined them to remain 'proudly alone', the Portuguese were finally becoming citizens of the world.

For many, it was through music that this new freedom took shape. This is what can be gleaned from the earlier images in this series by the young Palma (aged twenty-one at the time), taken backstage at a concert by The Clash in Madrid, in a Spain that had barely shaken off the weight of nearly forty years of Franco's rule, a companion in the obsequies of dictatorship. The photograph of an undressing Eva, an apple in her hand, evokes the radiant perfume of alcohol, drugs and sex that the rebellious musical euphoria exuded.

The end of isolation brought along the possibility for the photographer to travel to New York, Toronto and London, and capture a bitter-sweet portrayal of a modernity that was finally accessible. Freed from the shackles of the old Estado Novo, individual identity and self-discovery could be pursued away from prejudice and authoritarian morality, which most photographs in the series echo. In the wake of this unprecedented freedom, came a loss of certainties, a new fragility full of tensions and anxieties. Some of these issues were undoubtedly generic: how to be Portuguese in this immense world? How can a national of a small country, whose glorious past has been long forgotten, assert him/herself?

But, above all, the images of Luís Palma reveal existential, albeit chaste, anxieties, subtly expressed in the compositional tension, in the density of the blacks and the uncertainty of the viewer's gaze. We are shown deceptive tricks with mirrors, empty beds with crumpled sheets, forgotten crucifixes. Without revealing anything too explicitly, the focus here is on absence and death, exile and pain. Through the exploration of the density and depth of the dark tones so often pervading the photographic landscape in this series, Luís Palma is able to create an unsettling sense of the uncanny.

In some of Palma's enigmatic photographs a detail emerges from the depths of the blackness: a flame, the fragment of a body, a dense ambivalent reality that does not reveal itself at first glance. Others are more direct: it is no coincidence that, in his exhibition at the Visual Arts Centre in Coimbra, two opposite walls were occupied by a single large photograph, much bigger than those on the side walls. One of them was a skinned ox head bathed in darkness, evoking the sombre tones of Rembrandt's *Slaughtered Ox*, an image that arouses both attraction and repulsion: in both the painting and the photograph, the light seems to emanate from the dead animal itself. In contrast, on the opposite wall, stood a less sombre but equally tragic photograph of a naked young woman whose body is partially covered in the black spots of Kaposi's sarcoma.

The photographs of the interior of Portuguese homes are probably the most melancholic ones: dark places isolated from the outside world, suffocating, enclosed, where strangers are unwelcome and sadness rules. Curiously, some of them remind me of the rare photographs by Francesca Woodman in which she doesn't appear, although her ghost floats around in her somewhat dilapidated apartment. Here we experience the visual quality of silence, much like in the stripped-down interiors of Vilhelm Hammershøi.

I was fascinated by one photograph in particular, it was like a split, a convulsive disorientation of the gaze. I refer to a photograph of an oval mirror set in an ornate, carved wooden frame that the frame is unable to contain. Therefore, we see the wall where the mirror hangs



Paula, 1993

Fotograma, instalação *O sacrifício de Isaac e a carta de Jeremias* / Videostill, installation *The Sacrifice of Isaac and Jeremiah's Letter*. *Coincidências*, II Jornadas de Arte Contemporânea do Porto, 1993

and the wall it reflects, like a continuum that the frame interrupts, a slightly rough grey wall, the paint looking a little dirty, stained with dark patches. Alongside the mirror are three plastic flowers, probably placed in vases on a chest of drawers opposite the bed. The bevels of the mirror distort the image to reveal fragmentary echoes of the bed frame, the left side of the crucifix and, above, a light source. This comes from a curious lamp at the head of the bed, only one of its two tubular bulbs lit, casting a trail of shadows behind which the wall begins to form an angle. Below, resting on an unseen bedside table, is a metal frame decorated with volutes that echo the arches of the bed intruding into the picture from the left. Inside the frame is an oval portrait of a young man dressed in a suit, perhaps a deceased husband or a son who left for the Colonial War. The portrait is an opening to the outside from a world of confinement, as an attempt to escape behind closed doors. Perhaps the crucifix served the same purpose for this devout woman (why on earth am I so sure that this room belongs to a lonely woman?). In a double act of devotion, a rosary hangs below the cross, along with the dove of the Holy Spirit. This photograph, closed in on itself, is built on a game of repetitions and splittings that is unsettling to the eye: the mirror, the bevelled glass, the lamp, the photo frame and the bed, the crucifix and the rosary — a game that alone is capable of breaking down the presence/absence of the portrait, a sign of death or exile. For me, this is the photograph that best exemplifies the melancholy pervading the series.

Until now, I had known Luís Palma only from his work on territories, in which he sought out inequalities, flaws and paradoxes, looking for the geopolitical and historical signs inscribed in landscapes. In that body of work, while demonstrating his commitment, Palma had kept a certain distance. The series shown here presents a more intimate, personal but always discreet aspect of his trajectory, his 'coming of age' after the 25 April 1974 Revolution. This exploration, at times joyful and at others melancholic, is visually translated into darker, more restrained and edgier images.



Sestao #9 (da série "Paisagem, Indústria, Memória" / from the 'Landscape, Industry, Memory' series), País Basco / Basque Country, 1998

Prova LightJet em papel colada sobre Dibond / LightJet print on paper mounted on Dibond

180 x 120 cm, moldura e vidro UV70 / frame and UV70 glass
Museo San Telmo, Donostia / San Sebastián e /and Centro Português de Fotografia, Porto, 1999

**Vinte e Cinco Palavras
ou Menos**

**Twenty-Five Words
or Less**

Das obras #1-#4 da série “Vinte e Cinco Palavras ou Menos” (fotografia digital) foram produzidas entre 2021 e 2023 provas sobre papel Canson Prestige Baryta 350g contra-colado sobre Dibond, no formato 160 x 124 cm, com moldura e vidro UV70.

Of works #1-#4 in the ‘Twenty-Five Words or Less’ series (digital photography) 160 x 124 cm prints have been produced in 2021-2023 on Canson Prestige Baryta 350g paper glued on to Dibond, with frame and UV70 glass.

Da série "Vinte e Cinco Palavras ou Menos" #1, Porto, 2017

From the 'Twenty-Five Words or Less' series #1, Porto, 2017



Da série "Vinte e Cinco Palavras ou Menos" #2, Porto, 2017

From the 'Twenty-Five Words or Less' series #2, Porto, 2017



Da série "Vinte e Cinco Palavras ou Menos" #3, Porto, 2017

From the 'Twenty-Five Words or Less' series #3, Porto, 2017



Da série "Vinte e Cinco Palavras ou Menos" #4, Porto, 2017

From the 'Twenty-Five Words or Less' series #4, Porto, 2017



Da série "Vinte e Cinco Palavras ou Menos" #5, Porto, 2017

From the 'Twenty-Five Words or Less' series #5, Porto, 2017



Da série "Vinte e Cinco Palavras ou Menos" #6, Porto, 2017

From the 'Twenty-Five Words or Less' series #6, Porto, 2017



Escuro

Dark

Salvo menção em contrário, de todas as obras da série "Escuro"
foram produzidas entre 2022 e 2023 provas de gelatina e sais de prata
com tratamento a selênio, no formato 30 x 40 cm, com moldura e vidro UV70.

Unless otherwise mentioned, of all the works in the 'Dark' series
Selenium-toned gelatine silver prints in the format 30 x 40 cm
have been produced in 2022-2023, with frame and UV70 glass.



Joe Strummer e/and Mick Jones,
Madrid, 1981



Topper Headon e/and Paul Simonon,
Madrid, 1981



Pearl Harbour,
Madrid, 1981



Topper Headon e/and Pearl Harbour,
Madrid, 1981



Joe Strummer,
Madrid, 1981



Joe Strummer entre amigos, Madrid, 1981
Joe Strummer with friends, Madrid, 1981



Mick Jones,
Madrid, 1981



Mick Jones,
Madrid, 1981

Bastidores do concerto dos Clash, Madrid, 1981
Backstage at The Clash concert, Madrid, 1981





Porto, 1981



Porto, 1984

Porto, 1984



Lisboa, 1984





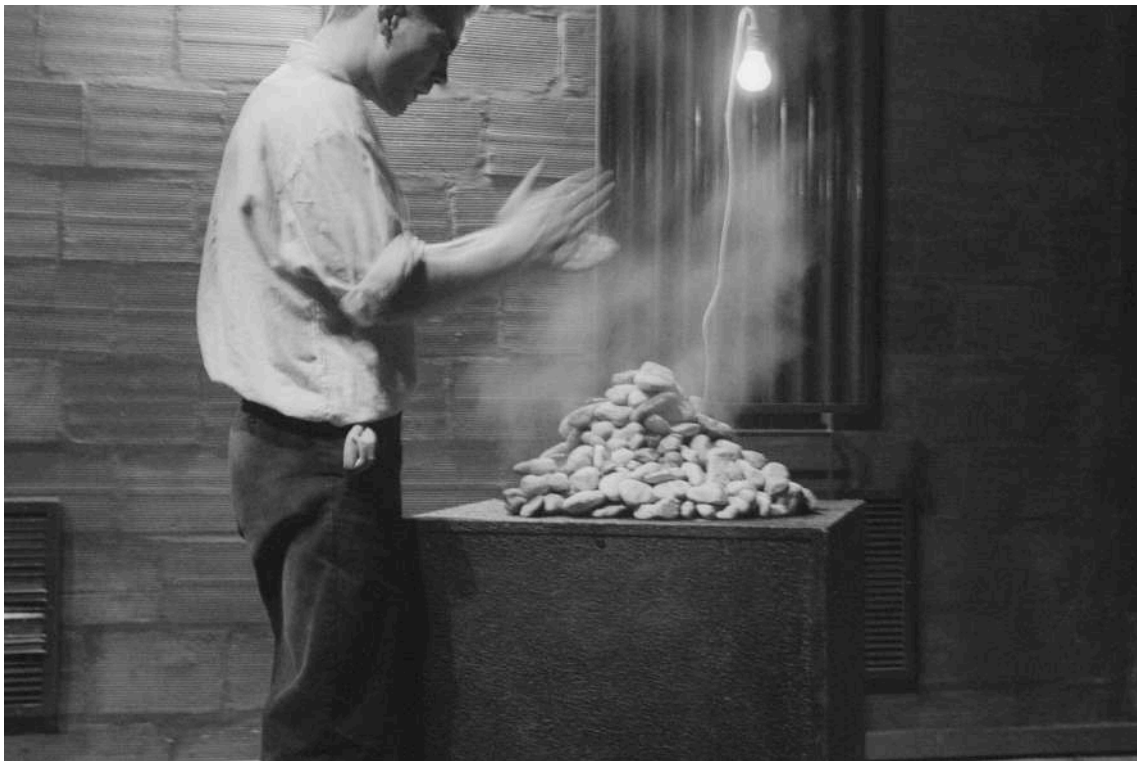
Fotografia para capa do catálogo
O Ângulo Recto Ferve a 90º, Porto, 1987

Photo for the cover of catalogue
The Right Angle Boils at 90 Degrees Celsius, Porto, 1987



Bruce Gilchrist e Tara Babel
Festival Internacional de Performance do Porto
Galeria Roma e Pavia, Porto, 1987

Bruce Gilchrist and Tara Babel
Porto International Performance Art Festival
Galeria Roma e Pavia, Porto, 1987



Bruce Gilchrist, Festival Internacional de Performance do Porto,
O Ângulo Recto Ferve a 90º
Discoteca Indústria, Porto, 1987

Bruce Gilchrist, Porto International Performance Art Festival,
The Right Angle Boils at 90 Degrees Celsius
Discoteca Indústria, Porto, 1987



Bruce Gilchrist, Festival Internacional de Performance do Porto,
O Ângulo Recto Ferve a 90º
Discoteca Indústria, Porto, 1987

Bruce Gilchrist, Porto International Performance Art Festival,
The Right Angle Boils at 90 Degrees Celsius
Discoteca Indústria, Porto, 1987

Lisboa, 1988

Lisbon, 1988



Larry Clark, Lisboa, 1988

Larry Clark, Lisbon, 1988



Lisboa, 1990

Lisbon, 1990



Lisboa, 1990

Lisbon, 1990



Porto, 1990



Londres, 1990

London, 1990



Londres, 1990

London, 1990



Londres, 1990

London, 1990



Sul de França, 1990

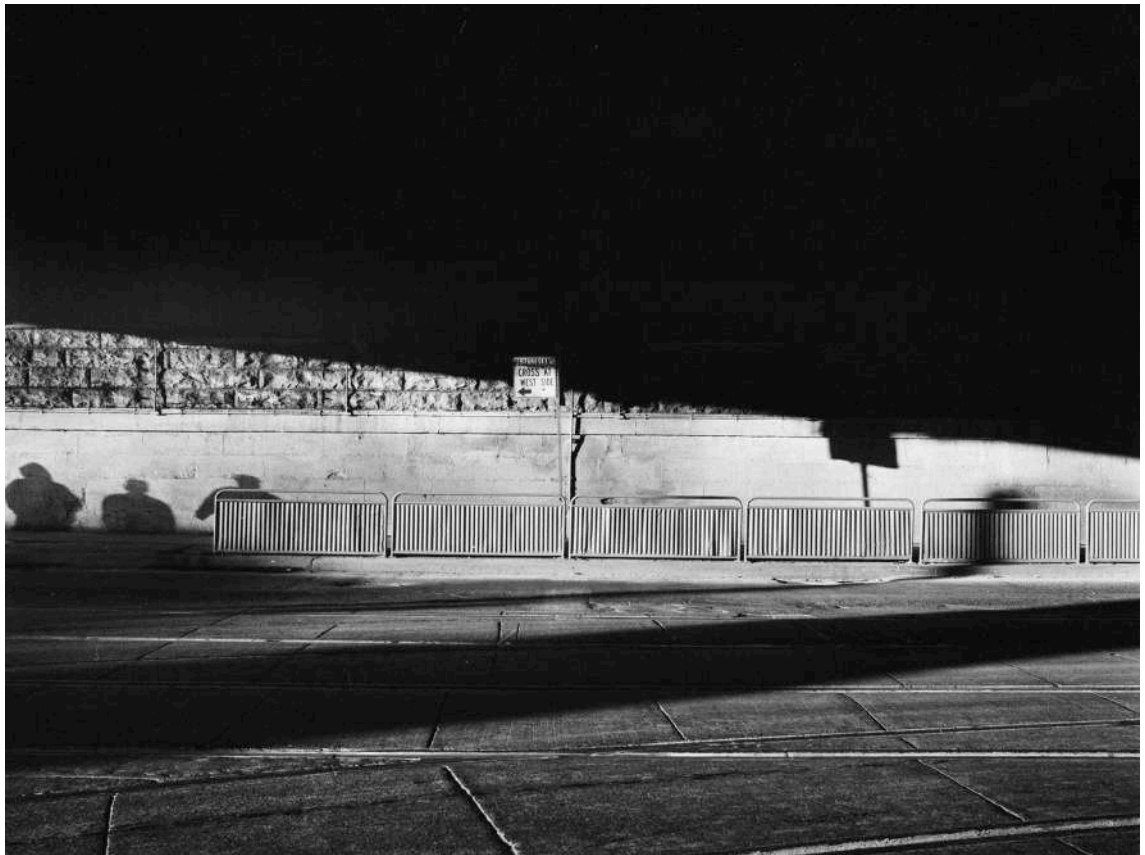
South of France, 1990



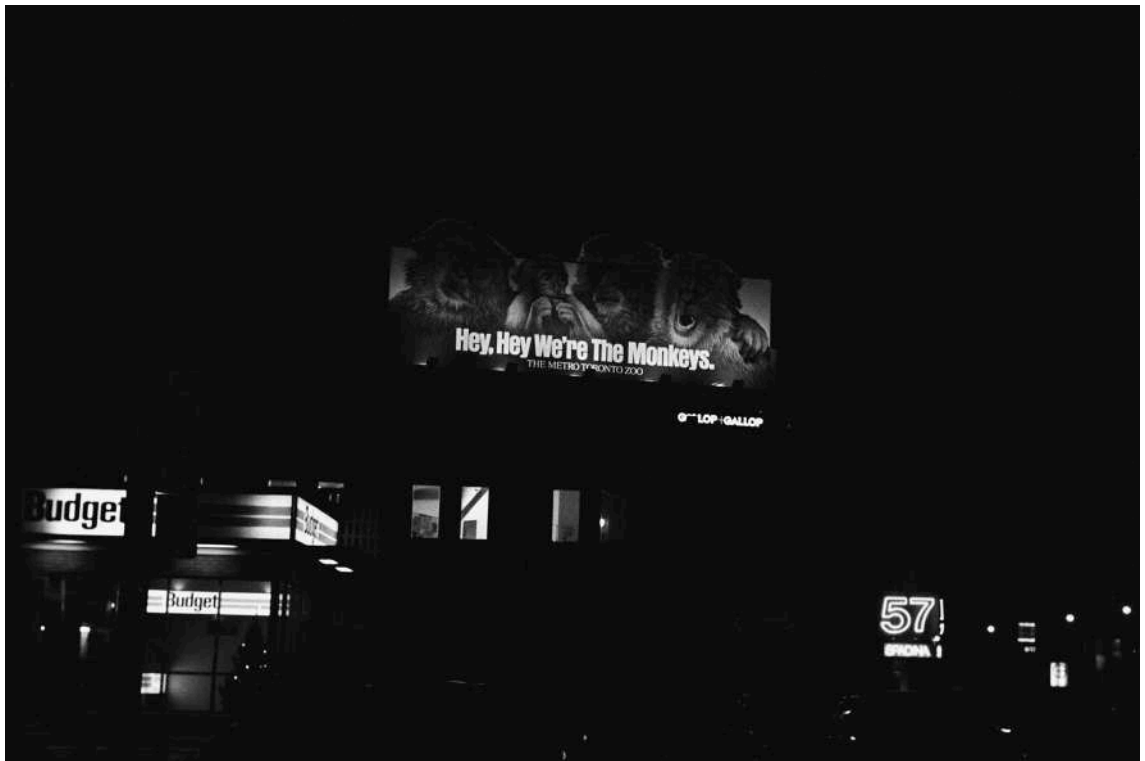
Toronto, 1990



Toronto, 1990



Toronto, 1990



Niagara Falls, Canada, 1990



Área de serviço, Rochester, NY, 1990

Service Station, Rochester, NY, 1990



Nova Iorque, 1991

New York, 1991



Nova Iorque, 1991

New York, 1991



Nova Iorque, 1991

New York, 1991



Nova Iorque, 1991

New York, 1991



Nova Iorque, 1991

New York, 1991



Búfalo Africano e Águia de Bonelu, Espanha, 1991

African Buffalo and Bonelu Eagle, Spain, 1991





Guimarães, 1991



Guimarães, 1991



Porto, 1991



Lisboa, 1991

Porto, 1991



Trapani, Sicilia, 1993



Carla, Porto, 1993



Paula, Porto, 1993

Prova digital (a partir de negativo fotográfico) em papel Canson Baryta Prestige 350g, contracolada sobre Dibond, 100 x 100 cm, moldura e vidro UV70, 2023

Paula, Porto, 1993

Digital print (from photographic film) on Canson Baryta Prestige paper 350g, glued on to Dibond, 100 x 100 cm, frame and UV70 glass, 2023



Cabeça de boi dissecado, Porto, 1993

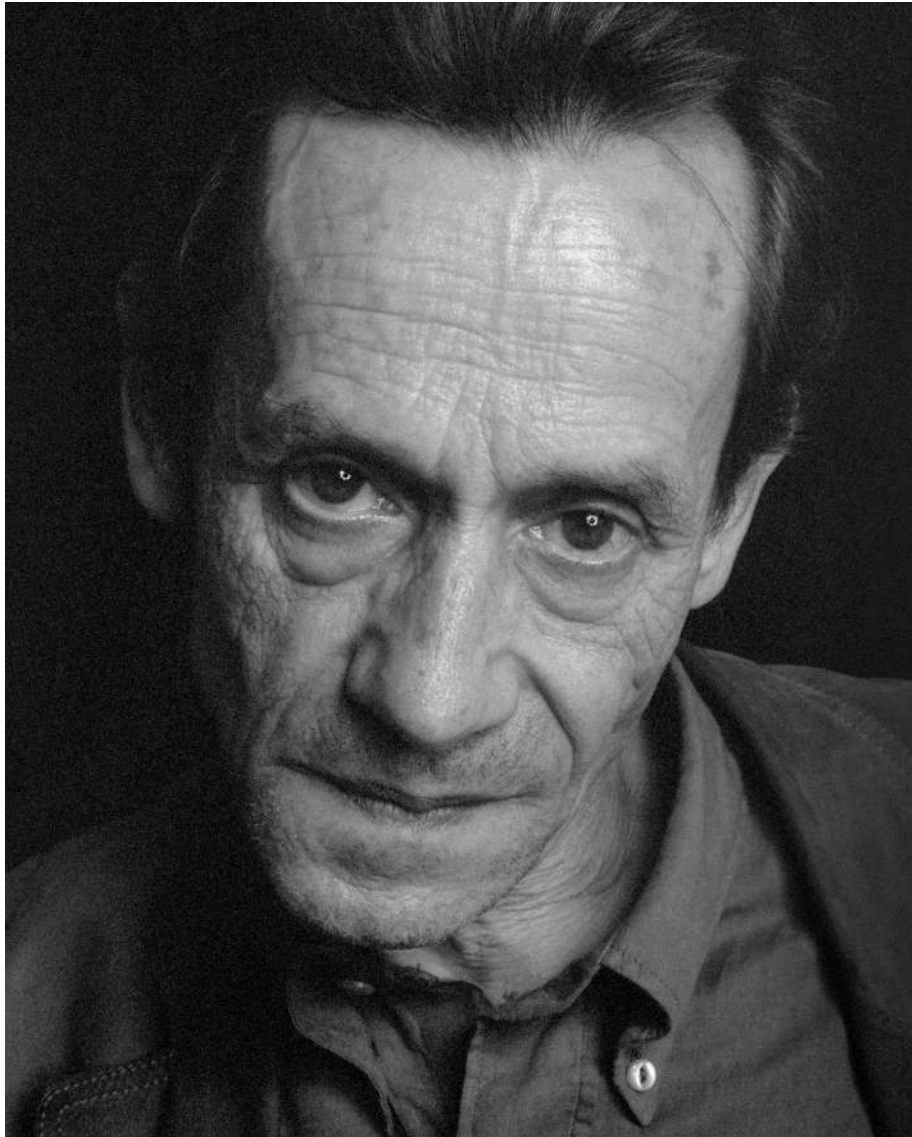
Prova digital (a partir de negativo fotográfico) em papel Canson Baryta Prestige 350g, contracolada sobre Dibond, 100 x 100 cm, moldura e vidro UV70, 2022

Head of Slaughtered Ox, Porto, 1993

Digital print (from photographic film) on Canson Baryta Prestige paper 350g, glued on to Dibond, 100 x 100 cm, frame and UV70 glass, 2022



Álvaro Lapa, Porto, 1994



Mediterráneo, 1994

Mediterranean, 1994



Lada 1200 (URSS, 1970), Budapeste, 2010
Prova digital (a partir de negativo fotográfico)
em papel Canson RAG Baryta, 310g
100 x 70 cm, moldura e vidro UV70, 2023

Lada 1200 (URSS, 1970), Budapest, 2010
Digital print (from photographic film)
on Canson RAG Baryta paper 310g
100 x 70 cm, frame and UV70 glass, 2023



Memória Afectiva #2

Affective Memory #2

De todas as obras da série "Memórias Afectivas #2" aqui reproduzidas foram produzidas provas digitais sobre vinil opaco, no formato 300 x 180 cm para aplicação sobre vidro (Centro de Artes Visuais, Pátio da Inquisição, Coimbra, 2003).

Of all the works in the 'Affective Memories #2' series reproduced here digital proofs were printed on opaque vinyl, in the format 300 x 180 cm for application on glass (Centro de Artes Visuais, Pátio da Inquisição, Coimbra, 2003).

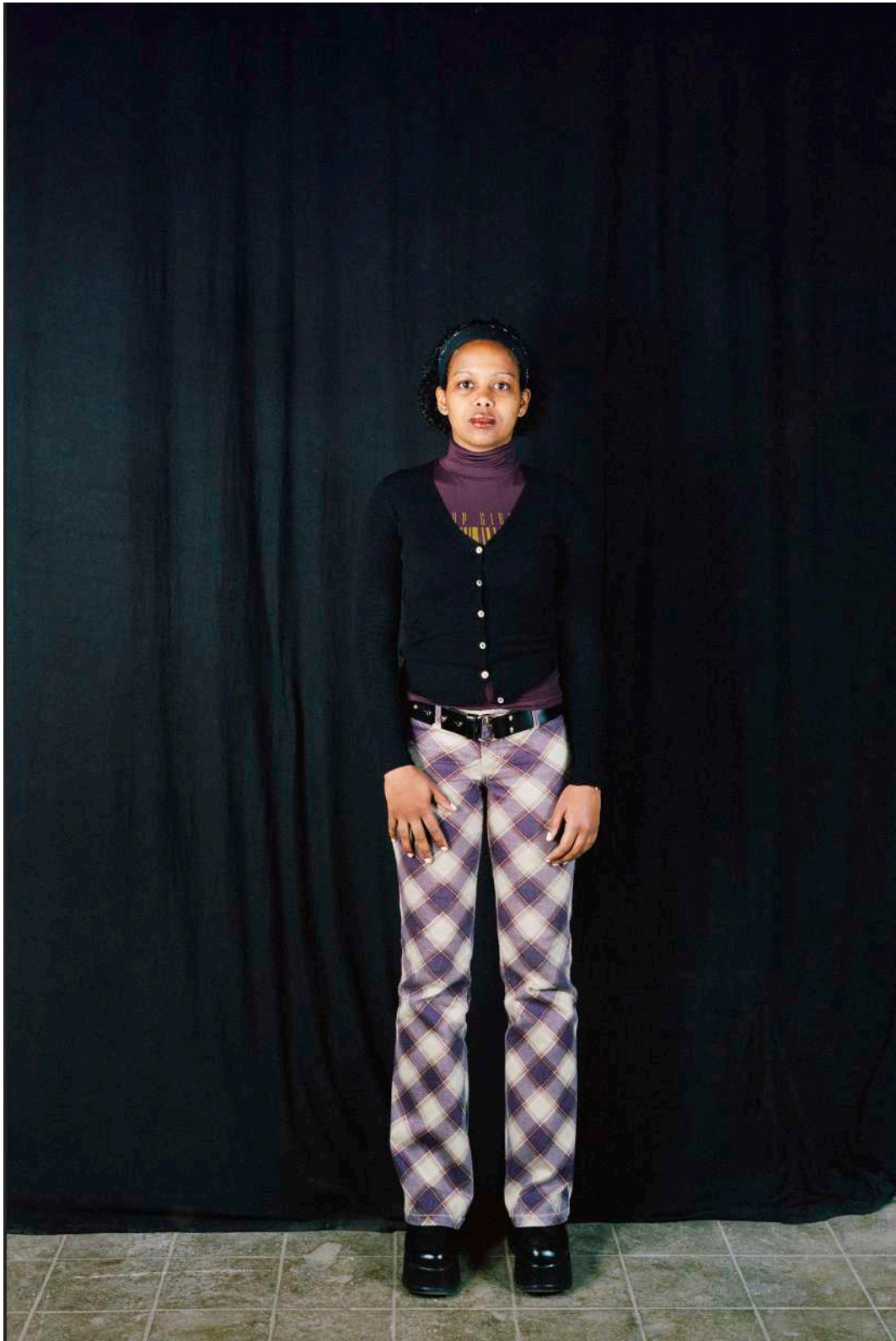
Da série "Memórias Afectivas #2" #1, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002

From the 'Affective Memories #2' series #1, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002



Da série "Memórias Afectivas #2" #2, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002

From the 'Affective Memories #2' series #2, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002



Da série "Memórias Afectivas #2" #3, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002

From the 'Affective Memories #2' series #3, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002

p. 144

Da série "Memórias Afectivas #2" #4, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002

From the 'Affective Memories #2' series #4, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002

p. 145

Da série "Memórias Afectivas #2" #5, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002

From the 'Affective Memories #2' series #5, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002

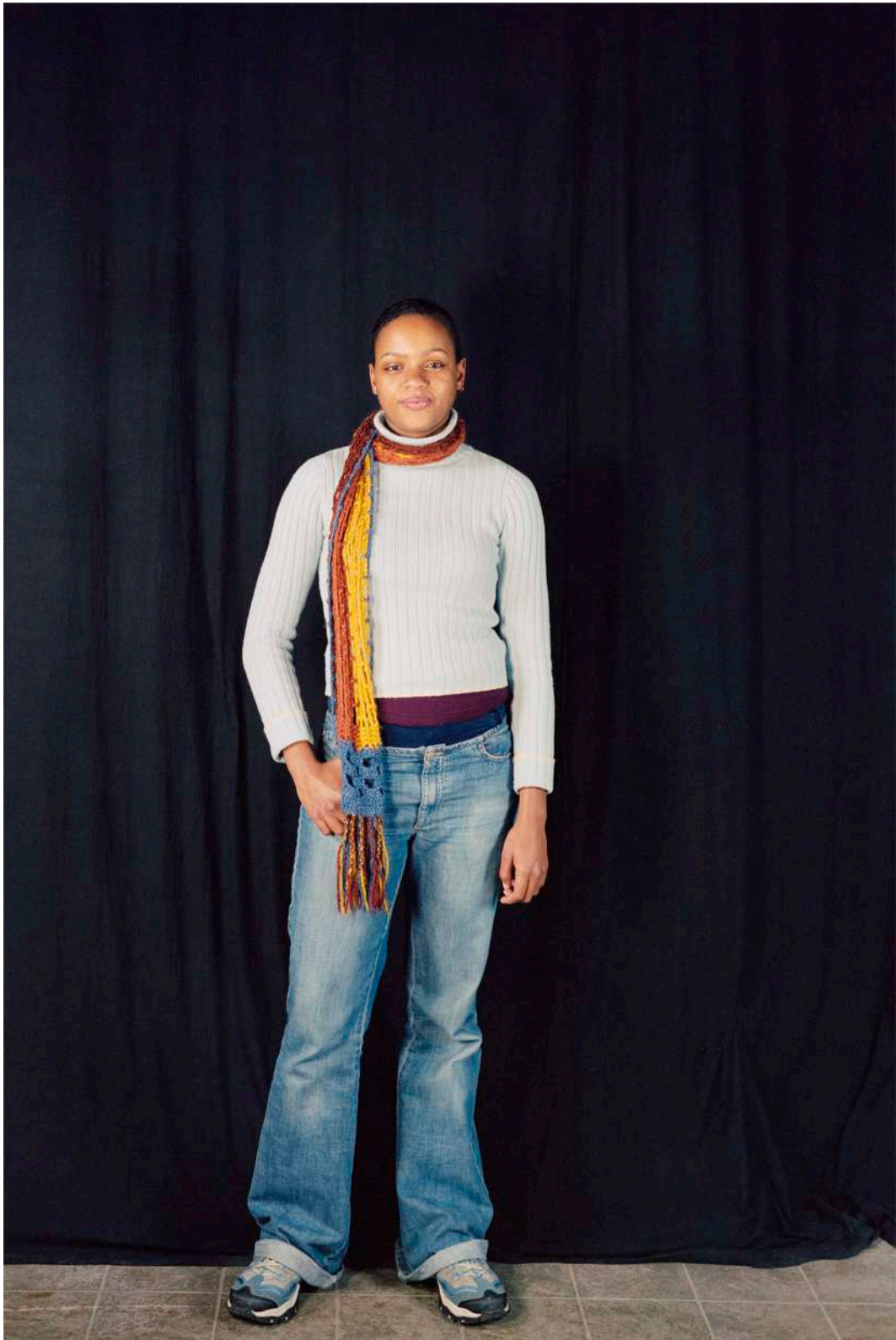






Da série "Memórias Afectivas #2" #6, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002

From the 'Affective Memories #2' series #6, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002



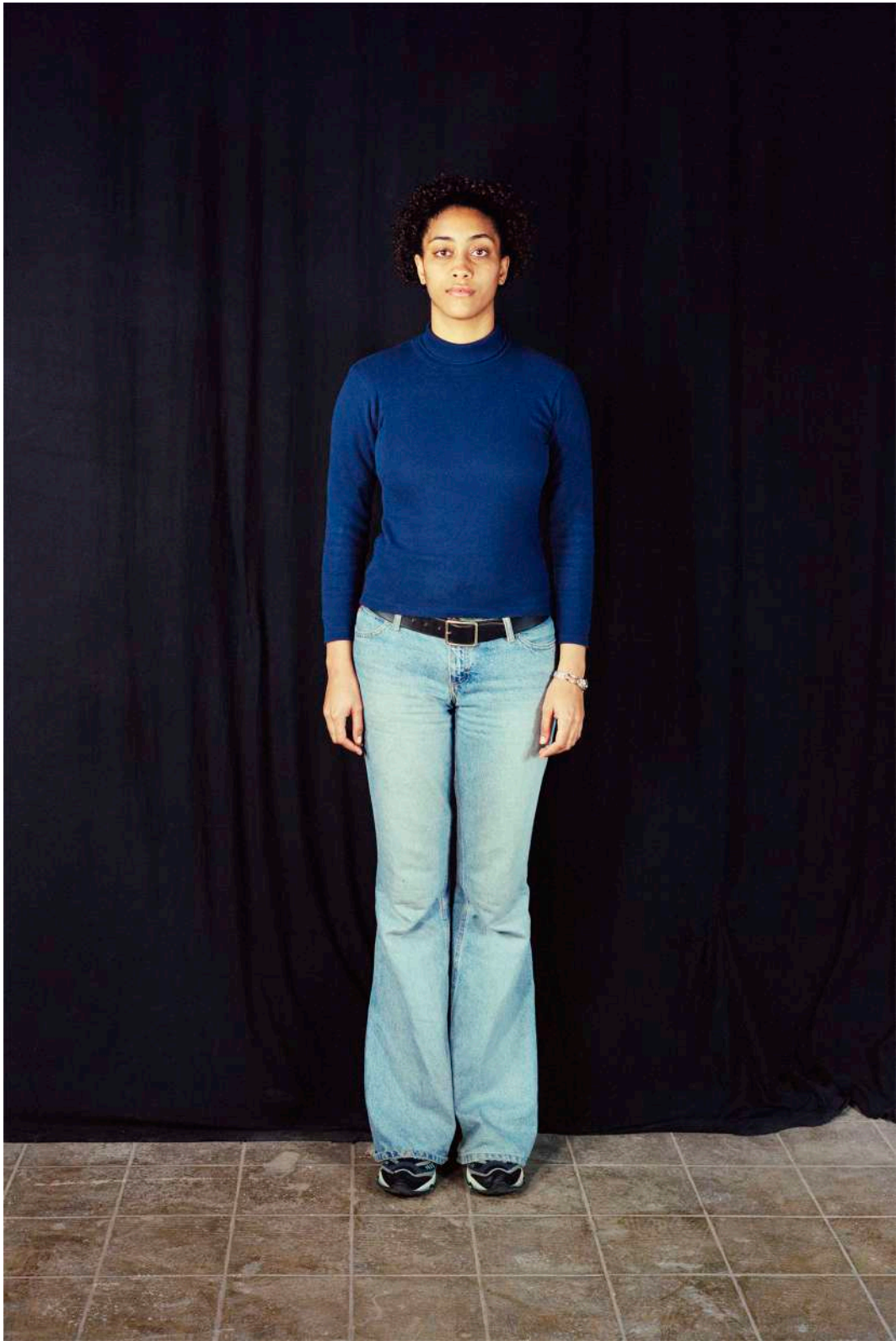
Da série "Memórias Afectivas #2" #7, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002

From the 'Affective Memories #2' series #7, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002



Da série "Memórias Afectivas #2" #8, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002

From the 'Affective Memories #2' series #8, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002



Da série "Memórias Afectivas #2" #9, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002

From the 'Affective Memories #2' series #9, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002



Da série "Memórias Afectivas #2" #10, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002

From the 'Affective Memories #2' series #10, Edifício das Caldeiras, Coimbra, 2002



Biografias

Biographies

Luís Palma

Por mais de três décadas, o trabalho de Luís Palma (Porto, 1960) tem sido exposto regularmente em exposições individuais e colectivas, de entre as quais se destacam:

Over the past three decades, Luís Palma (Porto, 1960) has been showing his work regularly, in multiple solo and groups exhibitions, including:

Estados Unidos da Imagem, Galeria Roma e Pavia, Porto (1988); A Palavra das Imagens, Comissariado Português Para a Europália 91, Bruxelas, Bélgica (1991); Memórias Metafóricas, Centro Cultural La Beneficência, Valência, Espanha (1997); Paisagens Periféricas, Fundação de Serralves, Porto (1998); Paisajia, Indústria, Oroimena, San Telmo Museoa, Donostia-San Sebastián, Euskal Herria, Espanha (1998); Paisagem, Indústria, Memória, Centro Português de Fotografia, Porto (1999); Memória Afectiva, Teatro Académico de Gil Vicente, Coimbra (2000); Siete x Siete x Siete, Fundación Telefónica, Madrid, Espanha (2001); Colecção de Arte da Fundação Coca-Cola de Espanha, Culturgest, Lisboa (2002); Ao Princípio Era a Viagem, 28.^a Bienal de Pontevedra, Espanha (2004); Instantes da Memória, Central Tejo, Lisboa (2007); BesPhoto 2008, Centro Cultural de Belém, Museu Colecção Berardo, Lisboa (2009); Impressões e Comentários: Fotografia Contemporânea Portuguesa, Salla Parpalló, Valência, Espanha (2010); Da Outra Margem do Atlântico, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Brasil (2010); Mapeamento, Memória, Política, Fundação EDP, Porto (2014); Mais do Que um Metro Quadrado, Obras da Colecção de Serralves, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, (2020); We Want Electricity, Galeria Pedro Oliveira, Porto (2021); Arrábida Bound, Galeria Insofar, Lisboa (2021); Escuro, Centro de Artes Visuais, Coimbra (2023); Contravições: A fotografia na Colecção António Cachola, Museu de Arte Contemporânea de Elvas (2023); Vinte e Cinco Palavras ou Menos, Museu Municipal de Faro (2024).

Publicada em múltiplos livros, revistas e plataformas nacionais e internacionais, a sua obra está representada em colecções públicas e privadas de relevo.

Published in numerous books, magazines and platforms, both in Portugal and abroad, Palma's work is represented in significant public and private collections.

Miguel von Hafe Pérez

Nasceu no Porto em 1967. Licenciado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Entre 1988 e 1995 na Fundação de Serralves coordenou o Serviço Educativo e foi assistente do director artístico. Entre 1995 e 1998 foi diretor artístico da Fundação Cupertino de Miranda, em Vila Nova de Famalicão.

Foi responsável pela área de Artes Plásticas, Arquitectura e Cidade do Porto 2001, Capital Europeia da Cultura. Em 2002 comissaria a representação portuguesa à 25.^a Bienal de São Paulo, com o projecto *Poço dos Murmúrios*, de João Tabarra. Entre 2002 e 2005 fez parte da mesa curatorial do Centre d'Art Santa Mónica em Barcelona.

Foi responsável pelo projecto de arquivo sobre arte contemporânea em Portugal intitulado *anamnese — o site e o livro*, desenvolvido para a Fundação Ilídio Pinho, Porto.

Através de um concurso internacional, foi eleito director do Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC) de Santiago de Compostela (2009–15).

Recentemente editou para a Fundação de Serralves uma antologia de textos críticos de Fernando Pernes (*Dizer a imagem*).

De 2013 a 2018 foi assessor da Colección Fundación Arco, Madrid. Membro da Comissão de Aquisição de Arte Contemporânea 2023–24 para a Coleção de Arte Contemporânea do Estado. Programador do Centro de Artes Visuais — CAV, Coimbra.

Born in Porto in 1967, he graduated in History of Art from the Faculty of Letters of the University of Porto. At the Serralves Foundation, Porto, served as the coordinator of the Educational Service and the assistant to the artistic director (1988–95). Between 1995 and 1998 he was artistic director of the Cupertino de Miranda Foundation. in Vila Nova de Famalicão (Portugal).

He was responsible for the Plastic Arts, Architecture and City areas of Porto 2001, European Capital of Culture. In 2002 he curated the Portuguese representation at the 25th São Paulo Biennial, with João Tabarra's project *Poço dos Murmúrios*. Between 2002 and 2005 he was part of the curatorial team at the Centre d'Art Santa Mónica in Barcelona.

He was responsible for the archive project on contemporary art in Portugal entitled *anamnese — the site and the book*, developed for the Ilídio Pinho Foundation, Porto.

He was selected as director of the Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC) in Santiago de Compostela (2009–15) through an international competition.

He recently edited an anthology of critical texts by Fernando Pernes (*Dizer a imagem*).

From 2013 to 2018 he was an advisor to the Fundación Arco Collection, Madrid. Member of the Contemporary Art Acquisition Commission 2023–24 for the Portuguese State Contemporary Art Collection Programmer at the Visual Arts Centre — CAV, Coimbra.

Curadoria de exposições

(selecção de entre as mais recentes):

Recent curatorial activity (a selection):

a sul de hoje — arte portuguesa contemporânea (sem Portugal), Fondation Gulbenkian, Paris; Julião Sarmento. No fio da respiração, Galeria Municipal de Matosinhos; Álvaro Lapa. No Tempo Todo, Museu de Serralves, Porto; Critería. Obras da

Fundación Arco, Torreão Nascente da Cordoaria de Lisboa; Pedro Tudela, AWDI'T'RJU, MAAT, Lisboa; Miguel Palma. (Ainda) o desconforto moderno, Museu Coleção Berardo, Lisboa; velvetnirvana, Pavilhão Branco, Lisboa; Irradiação Vieira, Fundação Arpad Szenes—Vieira da Silva, Lisboa; Fernando Lanhas. Sabe o que não sabes, CAV, Coimbra.

António Cerveira Pinto

António Cerveira Pinto (Macau, 1952) é artista e escritor desde 1978. Publicou, desde 1973, mais de 3000 textos sobre política, cultura e arte. Participou em mais de 40 exposições colectivas e individuais.

Por ocasião da Europália, expôs com Graça Pereira Coutinho, "In kader van Europalia '91, Portugese kunst in Turnhout de Warande", De Warande, Turnhout, Bélgica (1991). Participou na exposição inaugural de Centro de Arte Museo Reina Sofía, "Procesos: cultura y nuevas tecnologías" (Madrid, 1986). Co-autor do evento da década de 1980: "Depois do Modernismo" (Lisboa, 1983). Representou Portugal na XII Bienal de Paris (1982).

Está representado nas colecções de arte do Museo Vostell Malpartida (Malpartida de Cáceres, Espanha), do Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto), do Museu Berardo e do Museu Calouste Gulbenkian (Lisboa).

Participou em mais de 60 emissões televisivas (RTP, SIC e outras). É um blogger ativo desde 2003. Fundou a escola artística Aula do Risco (1994). Autor, com Carlos Sant'Ana, de *O Grande Estuário*, uma visão de Lisboa como uma grande cidade com duas margens (2005).

Concebeu alguns conteúdos do Pavilhão do Território na Expo '98 (Lisboa), nomeadamente *Portugal Digital*, modelo de navegação indexado ao mapa do país (o qual antecedeu em sete anos o Google Maps) e *S3A, uma história interactiva de golfinhos*. Imaginou com vários artistas e arquitectos uma cidade de arte e tecnologia e um Museu Virtual para Montemor-o-Novo (1995).

António Cerveira Pinto (Macao, 1952) has been an artist and writer since 1978. Since 1973, he has published more than 3 000 texts on politics, culture and art. He has taken part in more than 40 group and solo exhibitions. He exhibited with Graça Pereira Coutinho, 'In kader van Europalia '91, Portugese kunst in Turnhout de Warande', De Warande, Turnhout, Belgium (1991). He took part in the inaugural exhibition of the Reina Sofía Art Centre, 'Procesos: cultura y nuevas tecnologías' (Madrid, 1986). Co-authored the 1980s event "After Modernism" (Lisbon, 1983). He represented Portugal at the XII Paris Biennale (1982). He is represented in the art collections of the Vostell Malpartida Museum (Malpartida de Cáceres, Spain), the Serralves Museum of Contemporary Art (Porto), the Berardo Museum and the Calouste Gulbenkian Museum (Lisbon).

He has taken part in more than 60 television programmes (RTP, SIC and others). He has been an active blogger since 2003. Founded the artistic school Aula do Risco (Lisbon, 1994). Co-author, with Carlos Sant'Ana, of *O Grande Estuário*, a vision of Lisbon as a great city with two shores (2005).

He designed some of the contents of the Territory Pavilion at Expo '98 (Lisbon), including *Portugal Digital*, a navigation model indexed to the country's map (which preceded Google Maps by seven years) and *S3A, An Interactive Dolphin Story*.

Together with various artists and architects, he imagined a city of art and technology and also a Virtual Museum for Montemor-o-Novo (1995).

Marc Lenot

Após ter terminado os estudos na École Polytechnique e no Massachusetts Institute of Technology, Marc Lenot (Saint-Étienne, 1948) trabalhou como economista, estratega e consultor de recrutamento antes de, em 2005, se reinventar como crítico de arte. Nos últimos 18 anos tem vindo a escrever o blog de referência de arte contemporânea *Lunettes Rouges*, publicado pelo Le Monde.

Em 2009 completou o Mestrado na École des Hautes Études en Sciences Sociales, com uma tese sobre o fotógrafo checo Miroslav Tichý. Em 2016 obteve o doutoramento da Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne com uma tese sobre Fotografia Experimental Contemporânea, sob orientação de Michel Poivert.

O seu livro *Jouer contre les appareils* foi publicado em Junho de 2017 pelas Éditions Photosynthèses em Arles.

Coeditou o número especial sobre Flusser e França da revista *Flusser Studies* e é o coordenador do site Flusser France. Foi o primeiro autor a escrever exclusivamente em meio digital, a ser nomeado como membro da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) França em 2008.

Em 2014, em competição com nove outros críticos de arte franceses, ganhou o prémio da crítica AICA França, atribuído por um júri internacional, com o seu trabalho sobre Estefanía Peñafiel Loaiza.

Vive entre Lisboa e Paris.

After completing his studies at the École Polytechnique and the Massachusetts Institute of Technology, Marc Lenot (Saint-Étienne, 1948) worked as an economist, strategist and recruitment consultant before reinventing himself as an art critic in 2005. For the last 18 years he has been writing the reference blog on contemporary art, *Lunettes Rouges*, published by Le Monde.

In 2009 he completed his Master's degree at the École des Hautes Études en Sciences Sociales, with a thesis on the Czech photographer Miroslav Tichý. In 2016 he obtained his PhD from the Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne with

a thesis on Contemporary Experimental Photography, under the supervision of Michel Poivert.

His book *Jouer contre les appareils* was published in June 2017 by Éditions Photosynthèses in Arles.

He co-edited the special issue on Flusser and France of the journal *Flusser Studies* and is the coordinator of the Flusser France website.

He was the first author to write exclusively in digital media, to be nominated as a member of AICA (International Association of Art Critics) France in 2008.

In 2014, in competition with nine other French art critics, he won the AICA France Critics' Prize, awarded by an international jury, for his work on Estefanía Peñafiel Loaiza.

He lives between Lisbon and Paris.

Óscar Faria

Óscar Faria (Porto, 1966) é curador, crítico de arte, jornalista, ensaísta, historiador e investigador doutorando do grupo de investigação CAST (IHA/NOVA FCSH). Diploma de Estudos Avançados em História da Arte Contemporânea (NOVA FCSH). Mestre em Estudos Artísticos — Teoria e Crítica de Arte (Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto) e doutorando em História da Arte Contemporânea (NOVA FCSH), onde prepara uma tese acerca da obra de Álvaro Lapa. Curso Superior de Comunicação Social (Escola Superior de Jornalismo do Porto). Entre 1992 e 2011 foi jornalista e crítico do jornal Público. Director artístico do Sismógrafo, Porto, entre 2013 e 2021.

Curadoria de exposições recentes:

Recently curated exhibitions:

Álvaro Lapa e Philippe Vanderberg. Tudo desde sempre/ All of Old (Galeria Lehmann+Silva, Porto, 2024), Os lugares de Nadir (MACNA, Chaves, 2023), Um pássaro atado pelos pés: Coleção de António Cardoso (Casa do Campo Pequeno/Palacete Pinto Leite, Porto 2023), Jorge Martins. Campos e Adágios (Galeria Lehmann+Silva, Porto, 2023), Um certo não sei quê — Pintura e Escultura na Coleção de Rui Victorino (MACNA, Chaves, 2022), Eduardo Petersen. Os atributos do guerreiro (Galeria Diferença, Lisboa, 2021), Manuel João Vieira. Metamorfoses (Casa das Artes, Porto, 2021), Lendo Resolve-se: Álvaro Lapa e a Literatura (Culturgest, Lisboa, 2020), Alexandre Estrela. Lixo de Pinho (Sismógrafo, Porto, 2019), Pedro Morais. Nudez: Uma invariante (Museu da Cidade — Pavilhão Branco, Lisboa, 2018).

Estrutura #2 (da série "Factos e Ficções, a propósito de apropriação"), 2024
Armação para barreira de defesa; espigas aplicadas em duas plataformas de madeira,
erectas e móveis; aros e molas em aço; traves de suporte em madeira
Instalação: dimensões variáveis

Structure #2 (from the "Facts and Fictions, with regard to appropriation" series), 2024
Defence barrier frame; spikes applied to two wooden erect and mobile platforms;
steel hoops and springs; wooden support beams
Installation: dimensions variable



Concepção**Concept**

Luís Palma

Concepção gráfica e paginação**Graphic design and layout**

Inês von Hafe Pérez

Coordenação editorial, edição e revisão de provas**Editorial coordination, editing and proofreading**

Maria Ramos

Textos**Texts**

Luís Palma

Miguel von Hafe Pérez

António Cerveira Pinto

Óscar Faria

Marc Lenot

Tradução**Translation**

Irene Leclerc

Maria Ramos

Matthew Salt

Digitalização**Scanning**

Lumen, Porto

Tratamento e edição de imagem**Photo post-production**

Luís Palma

Pré-impressão, impressão e acabamento**Pre-press, printing and binding**

Gráfica Maiadouro

Fonte**Font**

Elza Text

Tiragem**Print run**

300

Agradecimentos**Acknowledgments**

Fundação Ilídio Pinho,
CAV — Centro De Artes Visuais,
Miguel von Hafe Pérez,
Câmara Municipal de Faro,
Rogério Bacalhau,
Museu Municipal de Faro,
Marco Lopes,
Artadentro,
Ana André e/and Vasco Vidigal

À equipa que colaborou na produção deste projecto
To the team involved in the production of this project
Inês von Hafe Pérez
Maria Ramos

Maria João Soares

© 2024 da publicação e das obras**© 2024 of the publication and the works**

Luís Palma

© dos textos**© of the texts**

os Autores / the Authors

ISBN 978-989-99031-1-1

Depósito legal**Legal deposit**

Salvo opção contrária dos autores, a grafia adoptada para os textos em português foi a anterior ao AO de 1990.

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 do autor. / 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 author.

Esta publicação teve o apoio da

This publication was supported by



FUNDAÇÃO
ILÍDIO
PINHO

