

Inestético Esqueleto

Luís Palma

I



II



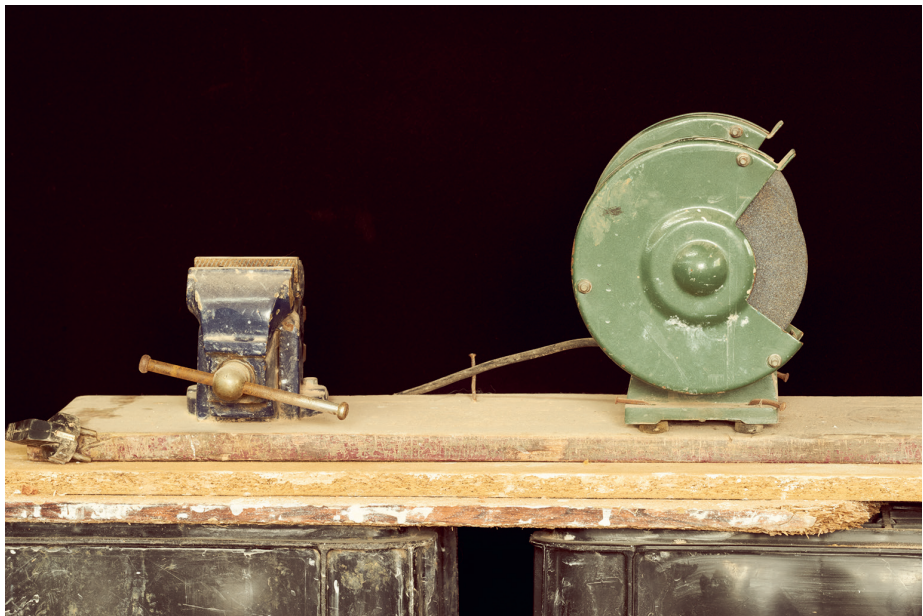




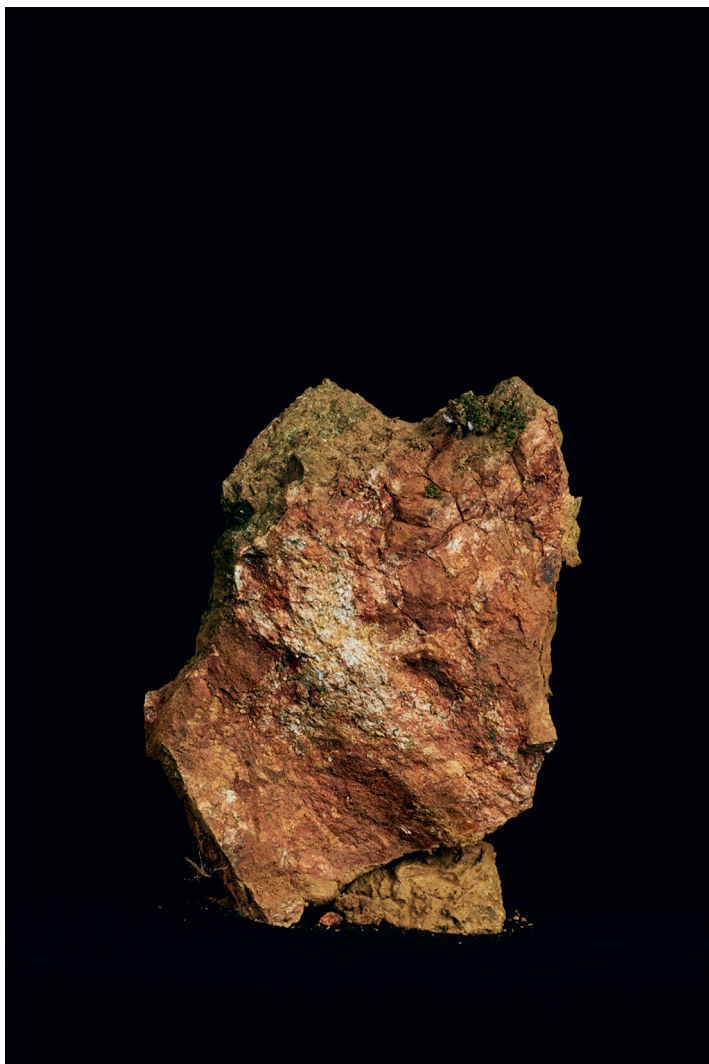


O valor do banal:
Terra, magia e as hierarquias invisíveis
The Value of the Banal: Earth, Magic and
the Invisible Hierarchies
Luís Alegre

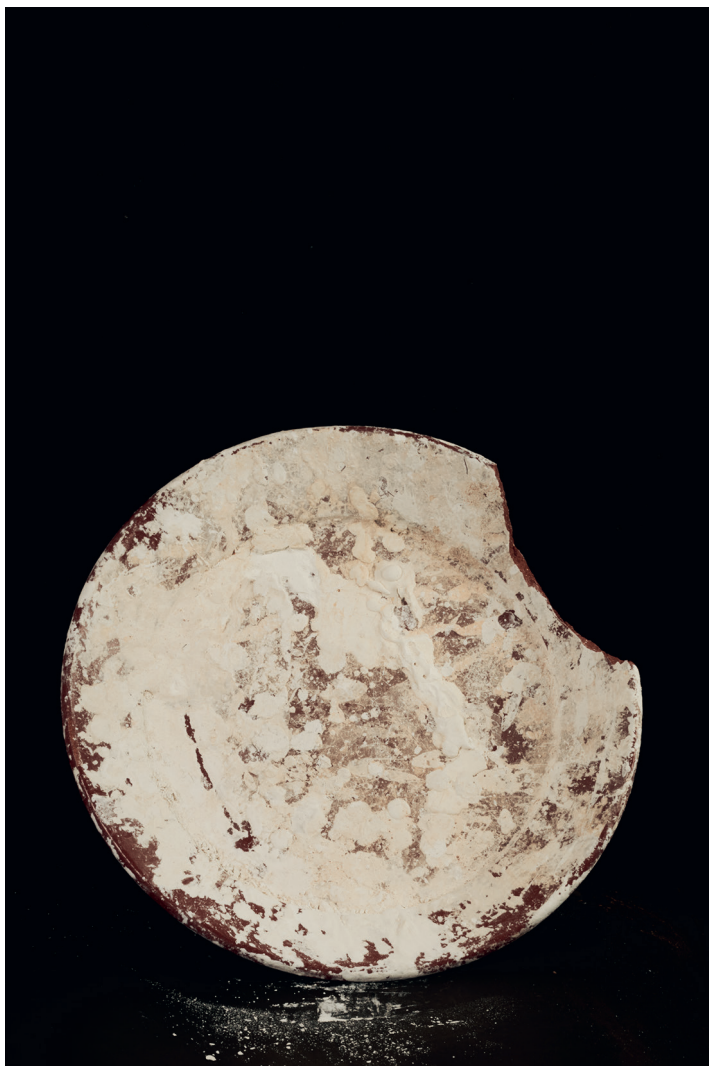














As oficinas são lugares de resistência
Workshops Are Places of Resistance
Maria Manuela Restivo







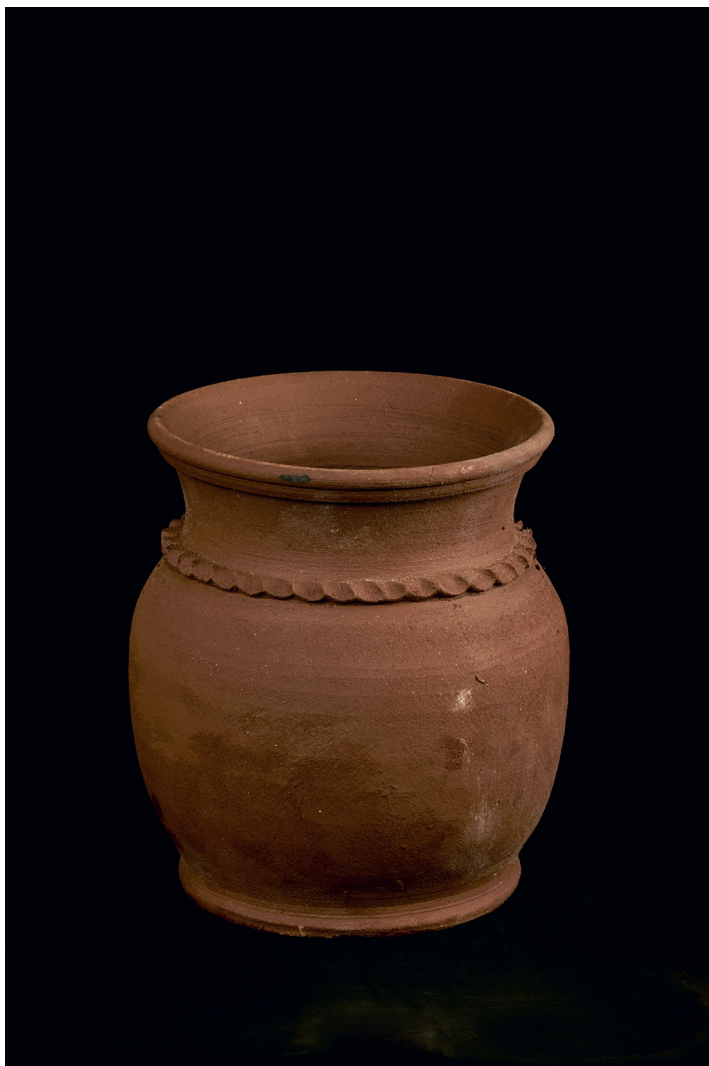
IV













V





Uma enxada a crescer
A Growing Hoe
António Olaio



VI









VII

Alentejo

— ou de como uma fotografia com um artefacto ameaçador encostado a um silo de trigo pode perturbar a memória das coisas.

Alentejo

— or how a photograph with a menacing artefact leaning against a grain silo can disturb our recollection of things.

Álvaro Domingues

















Textos **Texts**

Inestético Esqueleto

Luís Palma

Iniciei este projecto há cerca de cinco anos, quando visitei Redondo pela primeira vez.

Lembro-me de ter almoçado num restaurante tipicamente alentejano, decorado com fotografias antigas emolduradas e objectos de artesanato expostos nas paredes.

Enquanto aguardava por uma mesa, reparei que uma peça de cerâmica tinha uma expressividade visual invulgar.

O desenho, de traço rude, simples e ingénuo, parecia ter sido gravado, embora a figura principal estivesse descentrada.

Por sua vez, a pintura era composta apenas por três cores: amarelo, verde, vermelho, em tons esbatidos e aplicadas separadamente, entre gestos pincelados e composição pontuada, lembrando, neste caso, o padrão da quadricromia *offset*.

Um género de artesanato genuíno, ligado à história desta vila e oposto à estilização política do Estado Novo¹.

Curioso para ver mais peças como esta, acabei por visitar uma das poucas olarias ainda em actividade, nessa mesma tarde.

A luz fluorescente iluminava o interior, revelando camadas de argila impregnada pelos recantos da oficina. Cada estrato parecia expor um tempo carregado de memórias, silenciadas por um passado de resistência política. Um cenário de narrativas intensas de emoções, onde afecto, trabalho e improvisação se entrelaçavam nesse universo singular.

No dia seguinte voltei à mesma olaria, agora acompanhado com equipamento de filmagem. Depois de posicionar a câmara no enquadramento desejado, recomeçámos a conversa do dia anterior, recordando o tempo dos fornos a lenha e do acabamento em chumbo.

Foi assim que começou este projecto, primeiro com filmagens e entrevistas gravadas, depois com imagens dos interiores das olarias.

Com o passar do tempo, apercebi-me de que este trabalho requeria estabelecer uma relação causal entre território, identidade e religião^{2,3}, temas estes incontornáveis que fizeram do Alentejo uma região do país diferente das outras durante o Estado Novo.

A presença nesta terra de uma parte do movimento literário neo-realista, a ideia subjacente à obra do maestro Fernando Lopes-Graça⁴ e as desigualdades sociais – que deram origem à luta travada pelos trabalhadores rurais contra o latifundiário e a ditadura –, são matérias de análise que não devem ser subestimadas.

Esta edição propõe contribuir para uma reflexão a partir de um exercício plástico (como assim se designa no domínio das artes visuais), atribuindo-lhe um sentido diferente do documentário tradicional.

Assim, pensei em desenvolver um projecto na área da criação artística, explorando a plasticidade da argila, as suas formas e texturas, de modo a ligar esta ideia com parte das fotografias realizadas nas olarias de Redondo.

Optei, então, por coleccionar pedras, argila e objectos deste ofício para trabalhar estes materiais com iluminação de estúdio: criei um cenário de fundo negro, para reforçar a plasticidade visual, e improvisei pequenas esculturas de argila, moldadas livremente,

sem qualquer tipo de preconceito estético. Pretendi com isto atribuir um significado diferente à transformação, à memória e à efemeridade, na tradição artesanal de Redondo.

No formato de retrato procurei a rigidez vertical e a contemplação do olhar para produzir obras fotográficas de grandes dimensões.

Realizei as primeiras imagens monocromáticas, inspiradas na cor escura e avermelhada da argila que tornou este barro famoso e uniu os oleiros desta terra no passado.

Inestético Esqueleto⁵ é uma série que promove o diálogo entre memória e a sua representação visual contemporânea, desafiando as fronteiras da metáfora política e da crítica social. Desde a Campanha de Trigo no Estado Novo à construção da linha de mercadorias Sines–Caia, à qual se juntará a linha de alta velocidade Lisboa–Madrid, a par do olival intensivo, a paisagem contemporânea do Alentejo Central foi e continuará a ser significativamente alterada.

¹ “O lema era a modificação do gosto, que deveria integrar referências da arte popular, ajudando a criar uma arte plástica e uma arte decorativa portuguesa, mas de feição contemporânea.” Vera Marques Alves, *Arte Popular e Nação no Estado Novo: a política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 1.ª Edição, Março de 2023, p. 38.

² “A ausência de referências religiosas nas olarias do Alentejo pode estar ligada a uma tradição cultural e política específica da região, marcada por um forte espírito de resistência e identidade própria. O Alentejo teve uma história de luta social intensa, com movimentos operários e camponeses que muitas vezes se posicionaram contra estruturas de poder, incluindo a influência da Igreja”. ChatGPT Português.

³ “Quanto ao distrito de Beja, o panorama é mais desequilibrado. Em Ervidel, povoação com cerca de 4.000 habitantes, a religião não tem estatuto institucional, e assim, ‘nasciam e morriam ali (...) as pessoas humanas, com desconhecimento quase total dos sacramentos de Cristo’. Esta situação é, de resto, extensiva a grande parte do Alentejo”. Daniel Melo, *Salazarismo e Cultura Popular (1933 – 1958)*, Coleção Estudos e Investigação, Edição Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2001, p. 169.

⁴ “Defensor da música popular oposta ao folclore apoiado pelo antigo regime”, *Revista Visão*, Edição *Trust in News*, n.º 79, Outubro – Novembro 2023, Paço de Arcos.

⁵ O título deste livro foi inspirado no discurso de inauguração do Palácio da Justiça de Redondo, em 1996. Nessa sessão solene, o então Presidente da Câmara Municipal referiu que este empreendimento tinha sido realizado “no local onde durante anos existiu o inestético esqueleto do teatro”, que ficou em ruínas após um incêndio em 1932”. <https://www.cm-redondo.pt/fragmentos-da-historia-local-os-51-anos-do-palacio-da-justica/>

Inaesthetic Skeleton

Luís Palma

I first began working on this project about five years ago, after visiting Redondo for the first time.

I remember having lunch in a typical Alentejo restaurant, decorated with old, framed photographs and craft artefacts displayed on the walls. While waiting for a table, I noticed a ceramic piece of unusual visual expressiveness.

The drawing was crude, simple and naive and seemed to have been etched, although the main figure was placed off-centre.

The painting, in turn, consisted of only three colours: yellow, green and red, in faded tones applied separately, in a composition that blended brush strokes and dots, reminiscent, in this case, of a four-colour offset printing pattern.

Genuine craftsmanship, linked to the town's history and the opposite of the political stylisation of the Estado Novo.¹

Curious to see more pieces like this, that very afternoon I visited one of the few potteries still operating.

Fluorescent light illuminated the workshop interior, revealing layers of clay ingrained in every crevice and corner of the room. Each layer seemed to speak of a time steeped with memories, but silenced by a past of political resistance. A scene of intense emotional narratives, where feelings, work and improvisation intertwined in a unique universe.

The next day I returned to the same pottery, this time carrying film equipment. After positioning the camera to achieve the desired framing, we resumed our conversation from the day before, recalling the days of wood-fired ovens and lead glazes.

This is how the project began, initially with film footage and recorded interviews, and later with images taken inside the potteries.

As time went by, I realised that this work would require to establish causal relationships between territory, identity and religion^{2,3}, inescapable themes that, during that political period, made the Alentejo unlike any other region in the country.

The presence in this region of part of the neo-realist literary movement, the ideas underlying the work of composer Fernando Lopes-Graça,⁴ and the social inequalities that fomented the rural workers' struggle against landowners and the dictatorship, are all subject matter that shouldn't be underestimated.

This publication aims to contribute for a reflection that starts with a visual exercise, conferring it a sense different than that of the traditional documentary.

Thus, I decided to focus on artistic creation, and explore the plasticity of clay, and its shapes and textures, in an attempt to link this idea with some of the photographs taken inside Redondo's potteries.

I then decided to collect stones, clay and objects related to the craft, and to examine these materials using studio lighting: I created a black backdrop to reinforce the visual plasticity and produced improvised small clay sculptures, freely moulded without any kind of aesthetic preconceptions. With this, I simply intended to bestow a different

significance on the transformation, memory and ephemerality of Redondo's craft tradition.

To produce large photographic works I used the portrait format to achieve a vertical rigidity and a contemplative gaze.

I made the first monochrome images, inspired by the dark, reddish colour of the clay that made this medium famous and united the potters of the region for many years.

Inaesthetic Skeleton⁵ is a series that promotes a dialogue between memory and its contemporary visual representation, challenging the boundaries of political metaphor and social criticism. From the Estado Novo's Wheat Campaign to the construction of the Sines–Caia freight line, which will be joined by the Lisbon–Madrid high-speed rail, combined with intensive contemporary olive production, the landscape of Central Alentejo has been and will continue to be significantly altered.

¹ 'The motto was the modification of taste, which should incorporate references from popular art, and help to create a Portuguese visual and decorative art, but of a contemporary nature', Vera Marques Alves, *Arte Popular e Nação no Estado Novo: a política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*, Lisbon: Imprensa de Ciências Sociais, 1st Edition, March 2023, p. 38.

² 'The absence of religious references in Alentejo pottery may be linked to a cultural and political tradition specific to the region, marked by a strong spirit of resistance and a unique identity. The Alentejo has a history of intense social struggle, with labour and peasant movements that have often taken a stand against power structures, including the influence of the Church.' Portuguese ChatGPT.

³ 'As for the district of Beja, the panorama is more uneven. In Ervidel, a town of around 4,000 inhabitants, religion has no institutional status, so that human beings are born and die there (...) in almost total ignorance of the sacraments of Christ. This situation extends to a large part of the Alentejo.', Daniel Melo, *Salazarismo e Cultura Popular (1933 – 1958)*, Coleção Estudos e Investigação, Edição Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2001, p. 169.

⁴ 'Defensor da música popular oposta ao folclore apoiado pelo antigo regime' [Defender of popular music opposing the folclore supported by the Estado Novo], *Revista Visão, Trust in News* Edition, no. 79, October – November 2023, Paço de Arcos.

⁵ The title of this book was inspired by the inaugural speech in the Redondo Palace of Justice in 1996. At the formal opening, the then Mayor said that the building had been erected 'on the site where the inaesthetic skeleton of a theatre had stood for years', after being left in ruins by a fire in 1932. <https://www.cm-redondo.pt/fragmentos-da-historia-local-os-51-anos-do-palacio-da-justica/>

O Milhafre

Parte I

Homem, que fizeste tu da alma?

Não era conhecida, depois foi vendida,
depois foi apupada, tu modernamente,
julgaste melhor matá-la.

Mas não certamente de cansaço com vi-
gens a Deus!

Para esse uma religião, um asilo forte como
o sol, os sete selos da lei e a escolta dos
regimentos.

Esse é o sagrado, o imaculado, o pontifical,
o vitorioso.

Proibição a Deus de lhe tocar.

Para ele palácios, cortejos, serranos, estofos,
pedrarias, sol e a iluminação dos astros.

Para ele a inviolabilidade: *Não matarás.*

Parte II

Homem, que fizeste tu do pensamento?

Anda expulso, perseguido e sublime como
um deus antigo.

Cravaste-lhe no seio as sete dores.

Coube-lhe a dor e o escárnio.

É necessário que, nas cidades, os pensadores
e os artistas extáticos sofram e sangrem:

Os triunfos dos homens da matéria são
como os dos antigos imperadores, só com-
pletos quando passam entre torturas.

E quem havia de soluçar sobre a cena
moderna da paixão, senão os que têm alma?

Legendas da curta-metragem “O Milhafre”
(06’:15’’), do livro *Contos* de Eça de Queirós,
Bertrand Editora, 2.ª Edição, 2014.

The Kite

Part I

Man, what of your soul?

It was unknown, then sold, then despised,
you, a modern man, thought it best to kill it.

But certainly not out of weariness from jour-
neys to God!

For that man a religion, an asylum as strong
as the sun, the seven seals of the law and
the escort of regiments.

That man is the sacred, the immaculate, the
pontifical, the victorious.

God is forbidden from touching him.

For him palaces, parades, highlands, dra-
peries and gemstones,
the sun and the light of celestial bodies.

For him the inviolability: *Thou shalt not kill.*

Part II

Man, what of your thought?

It has been banished, persecuted and sub-
lime as an ancient god.

You carved the seven sorrows into its breast.
Pain and scorn its lot.

In the cities, thinkers
and ecstatic artists must suffer and bleed:

The triumphs of this ilk of man are
like those of ancient emperors, only complete
when they pass through torments.

And who would shed a tear
over the modern scene of the passion,
but those who have a soul?

Subtitles from the short story 'O Milhafre' (06':15"),
from the book *Contos* by Eça de Queirós, Bertrand
Editora, 2nd Edition, 2014.

O valor do banal:

Terra, magia e as hierarquias invisíveis

Luís Alegre

A fotografia, da série Inestético Esqueleto, da autoria de Luís Palma, é uma imagem cuidadosamente construída que realça a beleza inerente e as qualidades de um objecto aparentemente banal. A imagem retrata um pedaço irregular de terra compactada, possivelmente argila, sobre um fundo negro. A terra é de um castanho-avermelhado profundo, mostrando variações de textura e densidade ao longo da sua superfície. Existem alguns fragmentos pequenos e soltos do mesmo material espalhados na base do aglomerado principal, sugerindo que pode ter sido quebrado ou esmigalhado. A forma geral é assimétrica e orgânica, sem qualquer precisão geométrica. A iluminação é uniforme e relativamente sem sombras, enfatizando a textura e a tridimensionalidade do objecto. O pano de fundo é totalmente preto, isolando a terra e chamando a atenção apenas para a sua forma e textura.

A terra como símbolo

A imagem de um fragmento de terra compactada, aparentemente simples e mundana, carrega em si camadas de significado que dialogam com divisões fundamentais das sociedades modernas. Ao ser enquadrada para análise, ela torna-se um catalisador para reflectir sobre as hierarquias políticas e culturais que sustentam muitas das clivagens inerentes ao mundo contemporâneo, além de desafiar as separações entre categorias como alta e baixa cultura, urbano e rural, alteridade e arquivo, imanência e magia.

O artista e fotógrafo Luís Palma, registou, de forma cuidada, uma imagem cuja textura, irregularidade e cor parecem evocar o sentido primordial de uma materialidade bruta, revelando, num primeiro olhar, uma coisa¹ aparentemente desprezível no que diz respeito a uma apreciação estética — ela é “apenas” terra crua —, um mero símbolo da “terraformação” da vida humana. As formas irregulares sugerem tanto um processo natural quanto uma intervenção acidental ou intencional, como se este pedaço de solo fosse, ao mesmo tempo, o resultado de forças mágicas, de uma natureza geológica ou da manipulação humana.

¹ A essência de uma *coisa* está na sua capacidade de reunir ou juntar diferentes dimensões do mundo. Usando o exemplo do jarro, Heidegger mostra como o jarro reúne o céu (a chuva que o enche), a terra (o barro de que é feito), os mortais (que o utilizam) e os deuses (a quem é ofertado). A *coisa*, portanto, é um ponto de convergência de relações.

Perspectivas antropológicas

Do ponto de vista antropológico, esta massa de terra pode ser interpretada como um testemunho silencioso de práticas humanas universais: o acto de moldar, cavar, transformar a paisagem para criar sentido ou utilidade. David Graeber, fala-nos frequentemente sobre como os materiais mais humildes — barro, pedra, madeira — se tornam repositórios de significados sociais. Este fragmento, em particular, poderia ser visto como parte de uma prática agrícola ancestral ou mesmo como resíduo de um processo de construção, uma evidência da relação entre humanidade e o substrato natural.

A sua textura arenosa, tão particular, sugere vulnerabilidade, como se nos quisesse lembrar de que mesmo as estruturas tectónicas, aparentemente sólidas, se desfazem com o tempo. Claro que há nesta ideia de efemeridade um diálogo, por vezes mudo, com a transformação — recordando-nos como os sistemas e as estruturas que os humanos vão intencionando são geradores de um fluxo permanente (primordial, mas cujo fim nos parece hoje cada vez mais próximo ou possível), mas sempre prontos a serem reabsorvidos pelo complexo sistema que constitui o ambiente.

Arte e valor cultural

Há nesta imagem algo que nos coloca perante a mediação da presença de uma escultura e, talvez por isso, ela pode ser lida como uma peça de arte accidental, um objecto encontrado que, na sua crueza, captura a nossa atenção por uma familiaridade de ordem universal. Assim, ela convoca uma reflexão sobre o próprio conceito de valor: o que faz um pedaço de terra ser apenas “terra” e não arte? Ou, num contexto diferente, um artefacto arqueológico? Essa ambiguidade no seu estatuto de imagem é central, se a quisermos submeter às hierarquias de valor como construções profundamente contingentes.

A construção das hierarquias de valor sempre foi uma ferramenta de poder político. As elites — sejam elas políticas, económicas ou culturais — tradicionalmente determinam o que é considerado arte, conhecimento ou património digno de preservação. No contexto da imagem, a terra, enquanto material bruto e frequentemente associado às classes camponesas ou trabalhadoras, dificilmente é elevada ao patamar de “arte” ou objecto cultural valioso sem o aval de uma autoridade legitimadora, como um museu ou uma galeria.

Essa separação reflecte uma dinâmica de exclusão. Como David Graeber frequentemente destaca, os sistemas de valor são criados para reforçar a desigualdade: o que é valorizado reflecte os interesses de quem está no poder. Eleições estéticas e culturais que excluem o “mundano” — como esta massa de terra — são, na verdade, expressões de um poder que define quem tem direito de entrar no “arquivo” oficial da cultura e quem permanece à margem.

“O valor não é algo inerente a um objecto; ele é o resultado de uma interacção social. Nós atribuímos valor porque estamos inseridos em sistemas de relações que nos dizem o que é importante.”²

A Terra e este pedaço de terra fixado numa imagem fotográfica é um desafio de ambiguidade: é simultaneamente um objecto bruto, de materialidade evidente, e uma potencial obra de arte, ou até mesmo um artefacto de uma antropologia sempre tão presente quanto camuflada — dependendo do contexto em que nos possa vir a ser apresentada. Essa ambivalência força o confronto das hierarquias de valor que estabelecemos culturalmente, e que são, em última análise, produtos contingentes das nossas relações sociais, históricas e económicas.

² David Graeber, *Toward an Anthropological Theory of Value: The False Coin of Our Own Dreams*, 2001, Londres: Palgrave Macmillan, p. 46.

A linha infra-fina

Na tradição ocidental, a arte e os objectos utilitários muitas vezes foram separados por uma linha de visibilidade ténue de valor simbólico. Uma *inframince*, como nos mostrou Marcel Duchamp ao descrever esta percepção das nuances do mundo. Esta linha “infra-fina”, conota uma magreza quase imperceptível; a última das coisas; o mínimo frágil e final antes de a realidade desaparecer. Duchamp deu a entender que a *inframince* não pode ser definida – “não nos atrevemos a dar exemplos”, disse ele (diário de Denis de Rougement) – mas as suas notas sugerem experiências desse vestígio mínimo, como por exemplo, o calor de um assento quando alguém acaba de se levantar, ou o som de assobio produzido por andar com calças de veludo, dois objectos fundidos a partir do mesmo molde³.

Uma formação de terra como esta, exibida num museu de arte contemporânea, poderia ser celebrada como uma crítica às convenções estéticas e às categorias culturais rígidas. No entanto, fora desse contexto institucional, ela seria facilmente descartada como algo trivial ou insignificante. Essa dualidade ilustra como o *status* da “arte”, “objecto quotidiano” ou “resíduo” depende menos da natureza intrínseca do objecto e mais da maneira como ele é interpretado, enquadrado e categorizado por aqueles que o observam.

“A arte, como muitos objectos de valor simbólico, frequentemente torna-se numa maneira de solidificar *status* e autoridade, mas pode também ser um veículo para contestar essas mesmas estruturas.”⁴

Hierarquias culturais

Todas as imagens do mundo — cujo valor constituinte é absolutamente determinante para a nossa existência e cultura, enquanto experiência vivida e rememorada — são sempre alvos que nos desafiam a reconsiderar a divisão entre a designada alta e baixa cultura. No discurso cultural tradicional, materiais “nobres” como mármore ou bronze são facilmente aceites pelo sistema de valor que rege a arte, enquanto a terra e o barro são, muitas vezes, relegados para o domínio do utilitário, associado a práticas de sobrevivência ou rituais quotidianos e por isso desprezíveis. No entanto, ao deslocar esse fragmento de terra para um espaço de análise, ele é ressignificado, mostrando que a distinção entre alta e baixa cultura é abstrusamente artificial e profundamente enraizada em estruturas de classe.

³ Rebecca Loewen, [s.d.]. Rebecca Loewen. Recuperado 2 de janeiro de 2025, de <http://rebeccaloewen.com/inframince>

⁴ David Graeber, *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion, and Desire*, 2007, Califórnia: AK Press, p. 135.

Esta separação é uma construção contingente, criada para legitimar certas formas de trabalho e criatividade (geralmente associadas às elites) enquanto desvaloriza outras (comumente associadas às classes populares). O “rebaixamento” de materiais como a terra reflecte o desprezo histórico por práticas e saberes rurais ou indígenas, que frequentemente empregam esses materiais em expressões culturais profundas, mas invisibilizadas.

Graeber critica recorrentemente a ideia de que o valor é uma propriedade fixa ou objectiva das coisas. Em vez disso, ele propõe o valor como um reflexo das interações sociais e das narrativas que construímos em torno dos objectos. A hierarquia de valor que coloca uma pintura renascentista no topo e uma formação de terra no rodapé não é universal, mas sim o produto de sistemas históricos de poder e economia. O surgimento do mercado de arte, por exemplo, transformou profundamente a maneira como classificamos e valorizamos certos objectos, separando o “valioso” do “banal” com base em factores como escassez, autoria, legitimidade institucional e propriedade.

As hierarquias de valor não apenas reflectem diferenças culturais, mas também reproduzem desigualdades estruturais. O que é considerado “arte” ou “património” muitas vezes espelha os interesses das elites, enquanto os objectos do dia-a-dia ou oriundos de contextos marginalizados são desvalorizados ou ignorados. Nesse sentido, elevar algo como esta formação de terra ao estatuto de arte ou artefacto antropológico pode ser um acto subversivo, uma maneira de desafiar as categorias tradicionais

e questionar o monopólio das instituições culturais sobre a definição de valor.

“Objectos que consideramos «de valor» geralmente servem para reforçar hierarquias sociais e culturais, precisamente porque representam o trabalho invisível que mantém essas hierarquias no lugar.”⁵

Esta ambiguidade não é apenas uma questão estética ou teórica — é um convite para reconsiderarmos como as nossas percepções de valor moldam as interações com o mundo material e com os outros, fazendo-nos repensar que essas hierarquias podem abrir espaço para novas formas de imaginar as relações sociais, rompendo com estruturas de exclusão e privilégio que se perpetuam nas convenções culturais.

⁵ David Graeber, *Debt: The First 5,000 Years*, 2011, Nova Jersey: Melville House, p. 64.

O valor relacional

Uma vez mais, no caso desta formação de terra, o seu estatuto pode ser reimaginado dependendo do contexto narrativo que a envolve. Ela pode ser um testemunho de interações humanas com a paisagem, evocando uma relação simbólica com o solo enquanto território fértil da nossa existência terrena. Pode também ser vista como uma recordação de práticas agrícolas ou rituais — cuja magia se foi perdendo a favor duma crença paradoxal na tecnociência — que transformaram o mundo físico em algo socialmente significativo. Essa mudança de perspectiva demonstra como o valor é uma construção relacional — uma negociação constante entre significados, contextos e intenções humanas.

Técnica versus magia

Não é novidade que a modernidade ocidental é dominada por um “modo técnico de existência”, que entende o mundo como um sistema fechado, governado por regras racionais e mensuráveis. A técnica, nesse contexto, não se refere apenas a dispositivos tecnológicos, mas a um sistema de pensamento que vê a realidade como algo calculável, previsível e controlável.

Esse paradigma tecnicista fragmenta o mundo em partes funcionais, subordinadas à eficiência e à produtividade. A vida humana, assim, torna-se mecanizada, reduzida a processos otimizados e previsíveis. Nesse modelo, tudo — incluindo a natureza, as relações humanas e o próprio tempo — é instrumentalizado, perdendo a sua profundidade existencial e simbólica.

Federico Campagna identifica essa visão como uma construção metafísica específica, que ele denomina por uma “metafísica da técnica”. Essa metafísica sustenta que o mundo é inteiramente compreensível e manipulável por meio da razão, excluindo dimensões mais subjectivas, poéticas ou espirituais.

Em oposição à lógica técnica, Campagna propõe uma “metafísica da magia”. Enquanto a técnica busca dominar e ordenar o mundo, a magia reconhece o mundo como um campo aberto de possibilidades e significados. A magia não reduz a realidade a uma série de processos objectivos, mas percebe-a como um tecido vivo de relações, símbolos e mistérios.

A magia não é um retorno a práticas supersticiosas, mas uma maneira de recuperar uma relação mais íntima e criativa com

o mundo. A magia implica uma abertura para o desconhecido, uma disposição para interagir com o mundo como algo cheio de potencial e significado, em vez de algo que precisa de ser controlado ou explorado.

No pensamento mágico, o mundo não é um sistema fechado, mas uma realidade contingente e emergente. Essa visão celebra a imprevisibilidade, a subjectividade e o enigma, vendo-os como fontes de criação e transformação.

A proposta não constitui uma rejeição total da tecnologia, mas uma crítica à ideologia tecnicista que permeia a sua aplicação. A tecnologia contemporânea opera muitas vezes sob a ilusão de neutralidade, mas, na prática, reforça a lógica técnica que desumaniza e aliena.

A magia, por outro lado, oferece um contraponto radical. Enquanto a técnica pressupõe um sujeito que domina um objecto (o mundo), a magia dissolve essa separação, vendo o sujeito e o objecto como partes interligadas de um todo dinâmico. Essa visão é profundamente ecológica, pois reconhece a interdependência de todos os seres e a sacralidade da matéria.

A tensão entre tecnologia e magia é menos sobre ferramentas e mais sobre modos de pensar e estar no mundo. A tecnologia pode ser usada de maneiras que incorporam uma visão mágica — como em práticas artísticas ou rituais —, mas isso exige uma ruptura com o paradigma tecnicista dominante.

Imanência e potencial

A terra é matéria que evoca uma noção de imanência enquanto campo absoluto de possibilidades. Federico Campagna explora de forma pertinente a ideia de que a matéria, enquanto substrato primordial, é ao mesmo tempo tudo e nada, uma expressão do potencial infinito que habita o real. A terra, aqui, aparece como símbolo perfeito desse potencial: não é apenas o que ela é na sua forma concreta, mas aquilo que pode vir a tornar-se. O arquétipo da matéria-prima. Em muitas tradições cosmológicas e mitológicas, o barro ou a terra são os elementos originais dos quais tudo é criado — corpos, mundos, estruturas. Esse carácter de matéria-prima faz com que ela seja essencialmente aberta, não limitada por um destino fixo, mas radicalmente contingente e maleável. Como Campagna sugere, a matéria-prima não é um recurso passivo: ela é activa na sua disposição de ser moldada, oferecendo possibilidades infinitas — imaginação para a construção do mundo.

“O carácter da nossa experiência existencial contemporânea aponta para um certo tipo de ordenamento do nosso mundo, e de nós próprios dentro dele. Esta ordenação é superficialmente social/económica/etc., mas na realidade deriva de um conjunto de axiomas metafísicos fundamentais. Estes axiomas combinam-se num sistema global, que é o sistema-realidade da nossa época. Um sistema de realidade molda o mundo de uma certa maneira e confere-lhe um destino particular: é a forma cosmológica que define uma época histórica.

Ao mesmo tempo, porém, é também uma força cosmogónica: as suas configurações e parâmetros metafísicos criam efectivamente o mundo – se por “mundo”, como o cosmos grego ou o *mundus* latino, entendermos precisamente o produto de um acto de ordenação do caos. Aqui entra o aspecto mitológico do meu *eikos mythos*. É possível, pelo menos narrativamente, apresentar esta força cosmogónica como quase uma coisa, cuja actividade criadora de mundos é revelada pela sua estrutura interna. Optei por chamar à forma cosmogónica da nossa era, «Técnica».”⁶

Há uma carga simbólica e energética que a terra encerra: ela é o repositório da memória geológica e biológica, testemunha do tempo profundo e da acção humana. Na sua imanência, ela representa o ciclo contínuo de criação e dissolução. Por isso, ela não é apenas um material para ser trabalhado; ela é, em si, uma substância mágica que conecta a dimensão física à espiritual, o humano ao cósmico.

A imanência é também um modo de escapar da rigidez do pensamento moderno, que tende a ver o mundo como algo fixo e ordenado. Essa terra, aparentemente tão simples, desafia essa visão ao recordar que o mundo é mais do que aquilo que percebemos ou controlamos. A sua textura e aparência informe remetem não apenas para a matéria bruta, mas evocam algo mais profundo: um convite para imaginar, para transcender as fronteiras da realidade oferecida e entrar no espaço da criação.

A “substância mágica” da terra não reside apenas na sua capacidade de ser

transformada, mas na maneira como ela convoca possibilidades que vão além da utilidade imediata. Ela é, ao mesmo tempo, resíduo e promessa, fragmento e totalidade. Ao olhá-la, somos confrontados com a força transformadora do mundo na sua potência mais primordial.

Chegados aqui, exige-se uma profunda crítica à visão de um mundo que separa a forma do conteúdo, ou espírito e matéria. Mas a terra, tal como a apresentada na imagem, dissolve essas dualidades ao mostrar-se como “todas as coisas”. Ela é a semente de mundos inteiros — tanto os que existem quanto os que ainda não foram imaginados.

Ao ser contemplada, essa massa de terra desafia-nos a imaginar não apenas o que ela “é”, mas o que ela “pode ser”. Essa abertura radical é a própria essência do conceito de imanência: tudo o que existe carrega dentro de si o poder de ser algo mais, sem necessidade de transcender a sua materialidade. A terra, então, não é apenas um pedaço do mundo, mas o mundo inteiro em potência.

Inspirados por Campagna, podemos ver nesta imagem um portal para o pensamento criativo, uma indicação de que o mundo não é um dado fixo, mas um espaço de invenção contínua. A terra, enquanto matéria-prima e substância mágica, não apenas sustenta a vida; ela é vida na sua forma mais primitiva e poderosa. Contemplá-la é participar de um ritual de criação, um exercício de imaginar novas formas de estar no mundo.

Assim, a imagem não é apenas um objecto de análise, mas uma provocação. Ela convida-nos a reavaliar a nossa relação com a matéria, com a criação e com o próprio acto de imaginar futuros possíveis. A imanência, nesse contexto, não é apenas um conceito

filosófico, é uma prática prosaica de reconhecer e explorar as possibilidades infinitas que habitam o mundo.

O reencantamento do mundo

E se aceitarmos a magia como uma “re-construção da realidade”? Um movimento de reencantamento do mundo? Este processo só pode ter (re)início com a ruptura do domínio técnico, que se sustenta na ideia de que o mundo é uma máquina que podemos compreender e controlar totalmente.

Observar o mundo como um “mistério manifesto” significa acolher a incerteza, a ambiguidade e a multiplicidade de interpretações. Adotar uma visão mágica do mundo não significa abandonar a razão, mas reconhecer os seus limites e integrá-los num contexto mais amplo, onde a subjectividade, a estética e o sagrado desempenham papéis centrais.

Na metafísica técnica, esta terra seria tratada como um recurso: algo que pode ser pesado, analisado ou transformado para fins utilitários. No entanto, sob a metafísica da magia, ela é vista como um ponto de encontro entre forças invisíveis, símbolos e possibilidades. Essa perspectiva reencanta a terra ao percebê-la como um mistério.

O mistério aqui não é de algo que falta ser conhecido, mas de algo que nunca será completamente conhecido.

Essa terra não é um “objecto”, mas um processo, uma substância em constante fluxo, que guarda dentro de si a possibilidade de ser transformada em qualquer coisa — uma parede, um utensílio, um espaço ritual, uma obra de arte ou simplesmente pó. Nesse sentido, ela é o que Campagna chamaria de “substrato mágico”, pois é a base de toda a criação e transmutação. Essa mágica não é sobrenatural; é a mágica da própria realidade, do potencial puro inscrito na matéria.

⁶ Federico Campagna, *Technic and Magic*, 2018, Londres: Bloomsbury, p. 11.

A terra, enquanto elemento, está intimamente ligada ao rural, ao campo, à produção agrícola e, de forma direta, à natureza. Ao ser trazida para um espaço de análise cultural ou artístico — que muitas vezes está situado em contextos urbanos —, ela encarna a tensão entre o urbano e o rural, sabendo que na generalidade o urbano tende a definir as narrativas culturais dominantes, enquanto o rural é um território marginalizado, percebido como atrasado ou secundarizado por uma massa de humanos que, na verdade a desejam e dela dependem (ainda).

Este tipo de separação é o exemplo mais serôdio de como as sociedades modernas dividem o mundo em categorias opostas para facilitar o controlo. O urbano torna-se o espaço da inovação e da cultura “superior”, enquanto o rural é reduzido à utilidade, desprovido de valor simbólico. A imagem, ao forçar o observador a olhar para a terra como algo digno de reflexão, subverte essa hierarquia, promovendo um diálogo entre esses mundos “artificialmente” separados.

Por fim, a imagem também suscita questões sobre a alteridade e o arquivo. A terra é frequentemente vista como “outra” — algo fora do domínio humano, um pano de fundo ou recurso, em vez de um elemento central da cultura. Contudo, a sua presença nesta imagem sugere a possibilidade de inscrevê-la no “arquivo”, ou seja, de reconhecê-la como um objecto portador de memória, história e significado.

A terra, na visão mágica, pode ser entendida como um arquivo vivo. Ela guarda as narrativas da erosão, dos movimentos tectónicos, das mãos humanas que a moldaram ou dela extraíram algo. Ela contém uma história silenciosa de interações e transformações

— mas, ao mesmo tempo, permanece radicalmente aberta a interpretações futuras.

Essa qualidade faz dela um tipo de “gramática mágica,” onde cada fragmento é ao mesmo tempo um resíduo e uma promessa, um traço do que foi e um esboço do que ainda pode ser. O simples acto de observar essa massa de terra pode ser visto como um acto mágico: ao interagir com a sua presença, participamos da sua narrativa em constante mudança.

Mas, os sistemas de arquivo tendem a ser instrumentos de poder, usados para determinar o que merece ser lembrado e o que pode ser esquecido. Ao trazer a terra para o centro da discussão, estamos a desafiar a ideia de que apenas os objectos “nobres” ou feitos pela mão humana têm valor histórico ou cultural. Em vez disso, vemos a terra como testemunha de práticas humanas (como agricultura, construção ou magia), e a sua inclusão no arquivo simboliza uma tentativa de reequilibrar a balança entre o humano e o não humano, entre o centro e a periferia.

Com esta análise talvez possamos compreender que a imagem da terra compactada não é apenas um fragmento inerte, mas um ponto de partida para algo que, à semelhança do que nos diz Bragança de Miranda, nos permite perceber que é na “prosa das imagens” que podemos voltar o seu carácter banal e indisciplinado contra a lógica do controlo.

“Querer controlar as imagens é ao mesmo tempo gerar e alimentar a vontade de controlo. De facto, a arte não está garantida por boas imagens ou imagens belas, por géneros ou classificações, mas pelo facto, como afirma enigmáticamente Samuel Beckett, de «fazer-imagem».

O que implica reentregar ao «comum» o que apenas dele provém. Mas a possibilidade de uma imagem comum se tornar em imagem do comum ou assu- mida pelo comum, por improvável que seja, começa apenas depois da sua li- bertação generalizada.”⁷

Questionar as imagens com que vemos o mundo é observar as divisões que moldam as comunidades ou as sociedades humanas e não-humanas. Mas, essas divisões são construções históricas e sociais, e não ver- dades universais. Reconhecer isso é o pri- meiro passo para subvertê-las, e com isso imaginar um mundo onde as hierarquias de valor sejam mais fluidas, inclusivas e justas.

The Value of the Banal: Earth, Magic and the Invisible Hierarchies

Luís Alegre

The photograph, from the series *Inestético Esqueleto* [Inaesthetic Skeleton], by Luís Palma, is a carefully crafted image that em- phasises the inherent beauty and qualities of an apparently banal object. The image portrays an irregular lump of compacted earth, possibly clay, against a black back- ground. The soil is a deep reddish-brown colour, displaying variations in texture and density across its surface. There are some small, loose fragments of the same material scattered at the base of the main cluster, suggesting that they may have crumbled or broken off beforehand. The overall shape is asymmetrical and organic, devoid of any ge- ometric precision. The lighting is uniform and almost shadowless, emphasising the texture and three-dimensionality of the object. The backdrop is completely black, isolating the earth and drawing attention only to its shape and texture.

⁷ José Bragança de Miranda, “A prosa das ima- gens”, in *Imagem e Pensamento*, CECS - Publicações /eBooks, pp. 257–275, acesso http://www.lasics.uminho.pt/ojs../index.php/cecs_ebooks/article/view/2867/0

Earth as a symbol

The image of a seemingly simple and mundane lump of compacted earth carries layers of meaning that speak to fundamental divides in modern society. By being framed for analysis, it becomes a catalyst for reflecting on the political and cultural hierarchies that underpin many of the divides inherent in the contemporary world, and challenges the separations between categories such as high and low culture, urban and rural, otherness and archive, and immanence and magic.

Artist and photographer Luís Palma has carefully recorded an image whose texture, irregularity and colour seem to evoke the primordial sense of raw materiality, revealing, at first glance, *something*¹ apparently unassuming in terms of aesthetic appreciation — ‘just’ raw earth — a simple symbol of the ‘terraforming’ of human life. Its irregular form suggests something both natural, an accidental or intentional intervention, as if this piece of soil were the simultaneous result of magical forces, geological nature or of human manipulation.

Anthropological perspectives

From an anthropological point of view, this lump of earth can be interpreted as a silent testimony to universal human practices: the act of moulding, digging, and transforming the landscape in order to create meaning or utility. David Graeber often talks about how the humblest materials — clay, stone, or wood — become repositories of social meaning. This particular fragment could be seen as part of an ancestral agricultural practice, or even debris from a construction process, evidence of the relationship between humanity and the natural substrate.

Its distinctive sandy texture suggests vulnerability, as if to remind us that despite being seemingly solid, tectonic structures also crumble over time. Of course, in this idea of ephemerality there is a dialogue, sometimes muted, with transformation, reminding us how the systems and structures that humans establish are generators of a permanent flow (primordial, yet with a purpose that seems increasingly close or possible today), but ever ready to be reabsorbed into the complex system that constitutes the environment.

¹ The essence of a *thing* lies in its ability to join together different dimensions of the world. Using the example of the jug, Heidegger shows how the jug brings together the sky (the rain that fills it), the earth (the clay it is made of), mortals (who use it) and the gods (to whom it is offered). Therefore, the *thing* is a point where relations converge.

Art and cultural value

There is something in this image that engages us in the kind of mediation induced by a sculpture and, perhaps for this reason, it can be read as an accidental piece of art, a found object that, in its rawness, captures our attention with a universal familiarity. It thus calls for reflection on the very concept of value: what makes a lump of earth just 'earth' and not art? Or, in a different context, an archaeological artefact? This ambiguity in its status as an image is central if we want to submit it to hierarchies of value as deeply artificial constructions.

The construction of hierarchies of value has always been a tool of political power. The elites — be they political, economic or cultural — traditionally determine what is considered art, knowledge, or heritage worthy of preservation. In the context of the image, the earth, as a raw material which is often associated with the peasant or labouring classes, struggles to rise to the level of 'art' or valuable cultural object without the endorsement of a legitimising authority, such as a museum or gallery.

This distinction shows a dynamic of exclusion. As David Graeber often emphasises, value systems are created to reinforce inequality: that which is valued reflects the interests of those in power. The aesthetic and cultural preferences that exclude the 'mundane' — such as this lump of earth — are in fact expressions of a power that defines who has the right to enter the official 'archive' of culture and who remains on the margins.

'Value is not something inherent to an object; it is the result of social interaction.

We attribute value because we are embedded in systems of relations that tell us what is important."²

The Earth and this piece of earth frozen in a photograph is a challenge of ambiguity: it is both a raw object, with obvious materiality, and a potential work of art, or even an artefact of an anthropology that is always as present as it is camouflaged — depending on the context in which it is presented to us. This ambivalence forces us to confront the cultural hierarchies of value that we establish, which are ultimately contingent on our social, historical and economic relations.

² David Graeber, *Toward an Anthropological Theory of Value: The False Coin of Our Own Dreams*, 2001, London: Palgrave Macmillan, p. 46.

The infra-fine line

In the Western tradition, art and utilitarian objects have often been separated by a tenuously visible line of symbolic value. An *inframince*, as Marcel Duchamp pointed out when describing this perception of the world's nuances. This 'infra-fine' line denotes an almost imperceptible thinness; the last of things; the fragile and final minimum before reality disappears. Duchamp implied that *inframince* could not be defined, — 'we dare not give examples', he said (the diary of Denis de Rougement) — but his notes mention experiences of this minimal trace, such as the warmth of a seat that someone has just left, or the whistling sound produced by walking in velvet trousers, or two objects cast from the same mould.³

A lump of earth like this, exhibited in a contemporary art museum, could be celebrated as a critique of aesthetic conventions and rigid cultural categories. However, outside of this institutional context, it would easily be dismissed as something trivial or insignificant. This duality illustrates how the status of 'art', 'everyday object', or 'detritus' depends less on the intrinsic nature of the object and more on the way it is interpreted, framed and categorised by those who observe it.

'Art, like many objects of symbolic value, often becomes a way of solidifying status and authority, but it can also be a vehicle for challenging those same structures.'⁴

³ Rebecca Loewen, [undated]. Rebecca Loewen. Accessed 2 January 2025, de <http://rebecca-loewen.com/inframince>

⁴ David Graeber, *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion, and Desire*, 2007, California: AK Press, p. 135.

Cultural hierarchies

All the images in the world — whose constituent value is absolutely decisive to our existence and culture, as a lived and remembered experience — are always targets that challenge us to reconsider the division between so-called high and low culture. In traditional cultural discourse, 'noble' materials such as marble or bronze are easily accepted by the value system that governs art, while soil and clay are often relegated to the realm of the utilitarian, associated with survival practices or everyday rituals and therefore contemptible. However, by moving this fragment of earth into a space of analysis, it is re-signified, demonstrating that the distinction between high and low culture is abstrusely artificial, and deeply rooted in class structures.

This separation is an expedient construction, created to legitimise certain types of work and creativity (usually associated with the elite) while devaluing others (commonly associated with the working classes). The 'downgrading' of materials such as earth reflects the historical disregard for rural or indigenous practices and knowledge, and the erasure of their frequent use of these materials in profound cultural expressions.

Graeber repeatedly criticises the idea that value exists as a fixed or objective property of things. Instead, he suggests that value is a reflection of social interactions and the narratives we construct around them. The hierarchy of value that considers a Renaissance painting of higher value and a lump of earth of lower is not universal, it is the result of historical systems of power and economics. The emergence of the art market, for instance, profoundly transformed the way

we categorise and value certain objects, separating the ‘valuable’ from the ‘banal’ based on factors such as scarcity, authorship, institutional legitimacy, and ownership.

Hierarchies of value not only reflect cultural differences, but also reproduce structural inequalities. What is considered ‘art’ or ‘heritage’ often mirrors the interests of the elites, while everyday objects, or those from marginalised contexts, are devalued or ignored. Thus, elevating something like this lump of earth to the status of art or anthropological artefact can be a subversive act, a way of challenging traditional categories and questioning the monopoly of cultural institutions over the definition of value.

“Objects that we consider ‘valuable’ generally serve to reinforce social and cultural hierarchies, precisely because they represent the invisible labour that maintains these hierarchies in place.”⁵

This ambiguity is not just an aesthetic or theoretical issue — it is an invitation to reconsider how our perceptions of value shape our interactions with the material world and with others, leading us to rethink whether these hierarchies can open up space for new ways of imagining social relations, breaking the structures of exclusion and privilege that are perpetuated by cultural conventions.

Relational value

Once again, in the case of this earth form, its status can be reimagined depending on the narrative context surrounding it. It can bear witness to human interactions with the landscape, evoking a symbolic relationship with the soil as the fertile territory of our earthly existence. It can also be seen as a reminder of agricultural or ritual practices — whose magic has lost ground to a paradoxical belief in technoscience — that transformed the physical world into something socially significant. This shift in perspective demonstrates how value is a relational construct — a constant negotiation between human intentions, meanings, and contexts.

⁵ David Graeber, *Debt: The First 5,000 Years*, 2011, New Jersey: Melville House, p. 64.

Technic versus magic

It's not news that Western modernity is dominated by a 'technical mode of existence', which perceives the world as a closed system governed by rational and measurable rules. 'Technic', in this context, doesn't just refer to technological devices, but to a system of thought that sees reality as something calculable, predictable and controllable.

That technicist paradigm fragments the world into functional parts, subordinated to efficiency and productivity. Human life thus becomes mechanised, reduced to optimised and predictable processes. In that approach, everything — including nature, human relationships, and time itself — is instrumentalised, losing its existential and symbolic depth.

Federico Campagna identifies this vision as a specific metaphysical construction, which he calls a 'metaphysics of technic'. This metaphysics holds that the world is entirely comprehensible and manipulable through reason, to the exclusion of more subjective, poetic or spiritual dimensions.

In opposition to technical logic, Campagna proposes a 'metaphysics of magic'. Whereas technic attempts to dominate and order the world, magic recognises the world as an open field of possibilities and meanings. Magic does not reduce reality to a series of objective processes, but rather perceives it as a living fabric of relations, symbols, and mysteries.

Magic is not a regression to superstitious practices, but a way of recovering a more intimate and creative relationship with the world. Magic implies an openness to the unknown, a willingness to interact with the world as something full of potential and

meaning, rather than something that needs to be controlled or exploited.

In magical thinking, the world is not a closed system, but a contingent and emergent reality. This vision celebrates unpredictability, subjectivity and enigma, seeing them as sources of creation and transformation.

The proposal does not reject technology altogether, but rather criticises the technicist ideology that permeates its application. Contemporary technology often operates under the illusion of neutrality, but in practice it reinforces dehumanising and alienating technical logic.

Magic, on the other hand, offers a radical counterpoint. While technic presupposes a subject that dominates an object (the world), magic dissolves this separation, perceiving the subject and the object as interconnected parts of a dynamic whole. This vision is profoundly ecological, as it recognises the interdependence of all beings and the sacredness of matter.

The tension between technology and magic is less about tools, and more about ways of thinking and being in the world. Technology may be used in ways that incorporate a magical vision, such as in artistic or ritual practices, but this requires breaking with the dominant technicist paradigm.

Immanence and potential

Earth is matter that evokes the idea of immanence, as an absolute field of possibilities. Federico Campagna pertinently explores the idea that matter, as a primordial substrate, is both everything and nothing, an expression of the infinite potential that inhabits reality. Here, earth appears as a perfect symbol of this potential: it is not just what it is in its concrete form, but what it can become — the archetypal raw material. In many cosmological and mythological traditions, clay or earth are the original elements from which everything is created — bodies, worlds, structures. This raw material quality means that it is essentially open, not limited by a fixed destination, but radically contingent and malleable. As Campagna suggests, raw materials are not passive resources: they are active in their willingness to be moulded, and offer infinite possibilities — imagination for building the world.

‘The character of our contemporary existential experience, points towards a certain type of ordering of our world, and of ourselves within it. This ordering is superficially social/economic/etc. but, in fact, derives from a set of fundamental metaphysical axioms. These axioms combine together in an overall system, which is the reality-system of our age. A reality-system shapes the world in a certain way, and endows it with a particular destiny: it is the cosmological form that defines a historical age. At the same time, however, it is also a cosmogonic force: its metaphysical settings and parameters actually create the world — if

for ‘world’, as the Greek *cosmos* or the Latin *mundus*, we understand precisely the product of an act of ordering chaos. From this comes the mythological aspect of my *eikos mythos*. It is possible, narratively at least, to present this cosmogonic force as almost a thing, whose world-making activity is revealed by its internal structure. I chose to call the cosmogonic form of our age, “Technic”.’⁶

The earth contains a symbolic and energetic charge: it is the repository of geological and biological memory, a witness to the depths of time and to human action. In its immanence, it represents the continuous cycle of creation and dissolution. For this reason, it is not just a material to be manipulated; it is, in itself, a magical substance that connects the physical dimension to the spiritual, the human to the cosmic.

Immanence is also a way of escaping the rigidity of modern thinking, which tends to view the world as something fixed and ordered. This seemingly simple lump of earth challenges this vision by reminding us that the world is more than what we perceive or control. Its texture and shapeless appearance refer not only to raw material, but evoke something deeper: an invitation to imagine, to transcend the boundaries of the offered reality and enter the space of creation.

The ‘magical substance’ of the earth lies not only in its ability to be transformed, but in the way it summons possibilities that go beyond immediate utility. It is both residue and promise, fragment and entirety. When we look at it, we are confronted with the transforming force of the world in its most primordial potency.

At this point, a deep criticism of the vision of a world that separates form from content, or spirit from matter, is demanded. But earth, as presented in the image, dissolves these dualities by showing itself as 'all things'. It is the seed of entire worlds — both those that exist, and those that have yet to be imagined.

Upon contemplation, this lump of earth challenges us to imagine not only what it 'is', but what it 'can be'. This radical openness is the very essence of the concept of immanence: everything that exists bears within itself the power to be something more, without the need to transcend its materiality. In this sense, the lump of earth is not just a piece of the world, but potentially, the whole world.

Inspired by Campagna, we can see in this image a portal for creative thinking, an indication that the world is not a fixed fact, but a space of continuous invention. Earth, as a raw material and magical substance, not only sustains life; it is life in its most primitive and powerful form. To contemplate it is to take part in a ritual of creation, an exercise in imagining new ways of being in the world.

Thus, the image is not just an object of analysis, but a provocation. It invites us to re-evaluate our relationship with matter, with creation, and with the very act of imagining possible futures. Immanence, in this context, is not just a philosophical concept, it is the prosaic practice of recognising and exploring the infinite possibilities that inhabit the world.

The re-enchantment of the world

What if we accept magic as a 'reconstruction of reality'? A movement to re-enchant the world? This process can only (re)commence by breaking from the technical domain, which is based on the idea that the world is a machine we can fully control and fully understand.

Observing the world as a 'manifest mystery' means accepting uncertainty, ambiguity and a multiplicity of interpretations. Adopting a magical vision of the world does not mean abandoning reason, but recognising its limits and integrating them into a broader context where subjectivity, aesthetics and the sacred play central roles.

In technical metaphysics, this lump of earth would be treated as a resource: something that can be weighed, analysed or transformed for utilitarian purposes. However, within the metaphysics of magic, it is seen as a meeting point between invisible forces, symbols and possibilities. This perspective re-enchants the earth by perceiving it as a mystery.

Here, mystery is not something we have failed to understand, but something that will never be fully understood.

This lump of earth is not an 'object', but a process, a substance in constant flux that holds within itself the possibility of being transformed into anything — a wall, a utensil, a ritual space, a work of art or simply dust. In this sense, it is what Campagna would call a 'magical substrate', because it is the basis of all creation and transmutation. This magic is not supernatural; it is the magic of reality itself, of the pure potential inscribed in matter.

⁶ Federico Campagna, *Technic and Magic*, 2018, London: Bloomsbury, p. 11.

Earth, as an element, is intimately linked to the rural, to the countryside, to agricultural production and, in a direct way, to nature. When it is brought into a space of cultural or artistic analysis — often located in an urban context — it embodies a tension between the urban and the rural, in which the urban is generally thought to define the dominant cultural narrative, while the rural is a marginalised territory, perceived as backward or secondary by a multitude of people who actually yearn for it and (still) depend on it.

This kind of separation is the most decadent example of how modern societies divide the world into opposing categories in order to facilitate control. The urban becomes the space of innovation and ‘superior’ culture, while the rural is reduced to utility, devoid of symbolic value. By forcing the viewer to look at earth as something worthy of consideration, the image subverts this hierarchy, promoting a dialogue between these ‘artificially’ separated worlds.

Finally, this image raises questions about otherness and the archive. Earth is often seen as ‘other’ — something outside the human domain, a backdrop or resource, rather than a central element of culture. However, its presence in this image suggests the possibility of registering it in the ‘archive’, in other words, recognising it as an object that carries memory, history and meaning.

Earth, from a magical viewpoint, can be understood as a living archive. It holds the narratives of erosion, of tectonic movements, of the human hands that have moulded it or extracted something from it. It contains a silent history of interactions and transformations, while simultaneously remaining radically open to future interpretations.

This quality makes it a kind of ‘magical grammar,’ in which each fragment is both a residue and a promise, a trace of what was, and a sketch of what could still be. The simple act of observing this lump of earth can be seen as a magical act: by interacting with its presence, we participate in its ever-changing narrative.

But archive systems tend to be instruments of power, used to determine what deserves to be remembered and what can be forgotten. By bringing earth to the centre of the discussion, we are challenging the idea that only ‘noble’ objects or those made by human hands have historical or cultural value. Instead, we see the lump of earth as a testament to human practices (such as agriculture, construction or magic), and its inclusion in the archive is a symbolic attempt to rebalance the scales between the human and the non-human, between the centre and the periphery.

With this analysis we can perhaps understand that the image of a compacted lump of earth is not just an inert fragment, but a starting point for something that, as Bragança de Miranda says, allows us to realise that it is through the ‘prose of images’ that we can turn their banal and unruly character against the logic of control.

‘Wanting to control images is to both generate and fuel the desire for control. In fact, art is not guaranteed by good images or beautiful images, by genres or classifications, but by the fact, as Samuel Beckett enigmatically pointed out, of ‘image-making’. This implies merely returning to the ‘common’ that which has come from it. But the possibility, however

unlikely, of a common image becoming an image of the common, or being adopted by the common, only begins after its generalised liberation.”⁷

To question the images by which we see the world is to observe the divisions that mould human and non-human communities or societies. But these divisions are historical and social constructions, not universal truths. Recognising this is the first step towards subverting them, and thereby imagining a world where the hierarchies of value are more fluid, inclusive and fair.

⁷ José Bragança de Miranda, ‘A prosa das imagens’, in *Imagem e Pensamento*, CECS – Publicações / eBooks, pp. 257–275, accessed http://www.lasics.uminho.pt/ojs./index.php/cecs_ebooks/article/view/2867/0

As oficinas são lugares de resistência

Maria Manuela Restivo

Visitar uma oficina tende a ser uma experiência estética e sensorial. Nelas encontramos uma panóplia de ferramentas estranhas, cuja utilidade nos é alheia: máquinas e maquinetas modernas e antigas, com prevalência das últimas; objetos em diferentes fases de construção e outros tantos quebrados a um canto. Toda a oficina apresenta uma secção de objetos falhados, à espera de qualquer tentativa de ressurreição – calendários (de mulheres nuas ou equipas de futebol), diplomas (de formações ou prémios obtidos) e fotografias na parede, a retratar os antepassados do artesão ou artesã (quando a profissão é uma herança) ou o mesmo enquanto jovem.

As oficinas são espaços caóticos, ainda que em alguns casos a desordem seja apenas aparente. Característica que tende a incomodar-nos na maioria dos cenários, mas que abraçamos com alegria no caso das oficinas. Basta pensar num espaço fabril, limpo, assético e anónimo, onde tudo parece ter o seu lugar, para percebermos que o fascínio das oficinas reside também na adoção do caos e da desordem. Uma oficina arrumada é um contrassenso – a não ser que esteja vazia. É a desordem que faz delas um espaço vivido e despretenso, onde se suspendem as regras sociais que exigem o decoro e a contenção, tanto no vestir como no agir. Ali podemos relaxar. É um lugar para trabalhar, experimentar, eventualmente errar.

As oficinas são também, talvez mais do que qualquer outro espaço laboral, extensões da personalidade dos seus ocupantes. Por isso nos parecem simultaneamente lugares de trabalho e ambientes domésticos. E de facto, como mostram as pesquisas que tenho realizado, a linha que separa o trabalho da vida privada é, no caso dos artesãos, mais porosa do que noutros contextos profissionais. Não é por acaso que Richard Sennett vê na organização laboral das oficinas uma alternativa aos formatos mais convencionais do trabalho capitalista. Em vez de uma hierarquia anónima encabeçada por CEO e CFO – que ninguém sabe muito bem como lá chegaram – na oficina, defende Sennett, a hierarquia é baseada na mestria técnica. Por norma, o responsável da oficina é o artesão mais experiente, o mestre, e o salário, a par do prestígio, vai crescendo consoante a aprendizagem e o domínio técnico. Há alguma justiça neste processo de transparência, em que a hierarquia se evidencia à vista de todos, sem subterfúgios.

Mas uma oficina não é apenas um espaço visualmente estimulante, já que outros sentidos são convocados quando as visitamos: toda a oficina tem o seu cheiro e a sua banda sonora. A dimensão olfativa depende do material trabalhado: as carpintarias são aromáticas, as olarias adocicadas, as ourivesarias cheiram a óleo e fogo. Já a banda sonora é composta pelo som produzido pelas respetivas máquinas e ferramentas, a par do rádio ligado em permanência, na antena 1, TSF ou Renascença – uma constante das oficinas portuguesas, qual diretiva não escrita mas inscrita.

Esta evocação da dimensão sensorial e poética das oficinas vem a propósito das imagens produzidas por Luís Palma

no âmbito do projeto Inestético Esqueleto. Neste contexto, convém frisar, poético não significa comovente ou “inspirador” (palavra atualmente sobreutilizada), antes remete para a ideia de atenção perante o mundo sensível, característica, de resto, que qualquer fotógrafo tende a possuir. A romantização da oficina em imagens açucaradas, que pululam na atual era da refashionalização do manual e do artesanal, não poderia estar mais longe do trabalho de Luís Palma. Nas imagens produzidas para este projeto, é a austeridade e a contenção que sobressaem. Os planos são criteriosamente selecionados para dar a ver o que surge ao autor como mais significativo. Dá-se espaço às pequenas percepções que a imagem indicia, mas nem sempre representa: surgem os rádios, os fios, os vestígios do barro na parede, o pó, pormenores tantas vezes secundarizados nos retratos das oficinas, mas que nelas ocupam, como detetam os observadores mais atentos, um papel primordial.

Foi ao olhar estas imagens de Luís Palma que percebi que a sujidade, no contexto das oficinas, adquire uma dimensão de resistência às diretrizes sanitárias impostas pelos organismos regulamentadores: é da natureza do trabalho manual produzir sujidade, que mais não é do que os resquícios da transformação de determinadas matérias-primas em objetos funcionais ou estéticos (normalmente ambos). Aparas de madeira espalhadas pelo chão, salpicos de tintas e óleos, pó de pedra que coloniza todas as superfícies e interstícios, manchas de barro semiseco na parede, a lembrar que a expressão “deitar o barro à parede” surge precisamente no contexto das olarias, para designar o gesto vernacular de

testar a consistência da argila, lançando-a contra a parede. Evocando a antropóloga Mary Douglas, a sujidade está nos olhos de quem vê.

Não por acaso, os empregados de escritório do século XIX, os *white collar workers*, elegeram a camisa branca como sua farda, para poderem exibir a sua roupa imaculada ao fim da jornada de trabalho, demarcando-se assim do trabalhador braçal. Na sociedade ocidental, a industrialização marcou o caminho da higienização, da branquitude no vestuário, das unhas limpas e cuidadas, universos muito pouco condizentes com o labor artesanal. Olho sempre, encantada, para as mãos das artesãs e artesãos que entrevisto e encontro invariavelmente mãos calosas e gretadas, mãos-monumento que assumam mas exigem deferência. Curiosamente, a comprovar as ironias da história, são muitos os que agora sonham em trocar o emprego de escritório pelo trabalho manual, o computador pelo contacto com a matéria, abandonando uma vida sentada que não nos traz nem dinheiro, nem alegrias, nem propósito.

Workshops Are Places of Resistance

Maria Manuela Restivo

Visiting workshops tends to be an aesthetic and sensory experience. In them we find a plethora of strange tools whose use is unknown; devices and machinery old and new, with the former prevailing; objects in different stages of construction and as many others broken and set aside. Every workshop has a section of failed objects, waiting for any attempt at resurrection – calendars (of naked women or football teams), diplomas (of training courses or awards won) and photographs on the wall, depicting the craftsman's predecessors (when the job has been handed down) or the craftsman as a young man.

Workshops are chaotic spaces, although in some cases the disorder is only apparent. It is a characteristic that might well bother us in most other scenarios, but which we happily embrace in the case of workshops. You only have to think of a factory space, clean – antiseptic and anonymous, where everything seems to have its place – to realise that the fascination of a workshop also lies in its embrace of chaos and disorder. A tidy workshop is a contradiction – unless it is empty. It is this disorder that creates a lively and unpretentious space, where social rules demanding decorum and restraint in clothing and behaviour are suspended. One can relax in this space. It is a place to work, to experiment, and even to make mistakes.

Workshops are also, perhaps more than any other workspace, an extension of their

users' personalities. That is why they strike us as both workplaces and domestic environments. In fact, as my research shows, the line between work and private life is more porous in the case of artisans than in other professional contexts. It is no coincidence that Richard Sennett sees the labour organisation of the workshop as an alternative to the more conventional formats of capitalist work. Instead of an anonymous hierarchy headed by CEOs and CFOs – who got there no one knows quite how – Sennett argues that, in the workshop, the hierarchy is based on technical mastery. As a rule, the person in charge of the workshop is the most experienced craftsman, the master, and that wages, along with prestige, grow according to knowledge and technical mastery. There is a sense of justice in this transparent process, in which the hierarchy is clear for all to see, without subterfuge.

But a workshop is not just a visually stimulating space. Other senses are called upon when we visit. Every workshop has its own smell and soundtrack. The olfactory dimension depends on the material being worked: carpentry is aromatic, pottery is sweet, while jewellery smells of oil and fire. The soundtrack, meanwhile, is made up of the sound produced by the respective machines and tools, along with the ever present radio, most likely tuned to Antena 1, TSF, or Renascença – a staple in Portuguese workshops, like an unwritten but innate rule.

This evocation of the sensory and poetic dimension of the workshop is related to the images produced by Luís Palma as part of the *Inaesthetic Skeleton* project. In this context, it should be emphasised that poetic does not mean moving or 'inspiring' (a word that

is currently overused), but rather refers to the idea of attention to the sensory world, a characteristic that any proper photographer tends to possess. The romanticising of the workshop in the kind of saccharin images that abound in the current retro fashion for the manual and artisanal, could not be further from the work of Luís Palma. In the images produced for this project, it is austerity and restraint that stand out. The shots are carefully selected to show what strikes the photographer as most significant. Space is given to the small impressions that the images suggest but do not always depict literally: the radios, the wires, the traces of clay on the wall, and the dust, details that are so often overlooked in portraits of workshops, but which, as the most attentive observers can detect, play a key role in them.

It was while looking at these images by Luís Palma that I realised that dirt, in the context of workshops, acquires a quality of resistance to the sanitary guidelines imposed by regulatory bodies. It is in the nature of manual labour to produce dirt, which is nothing more than the remnants of the transformation of certain raw materials into functional or aesthetic objects (usually both). Wood shavings scattered across the floor, splashes of paint and oil, stone dust that colonises every surface and interstice, stains of semi-dry clay on the wall, reminding us that the Portuguese expression 'throwing clay at the wall' arose precisely in the context of potteries, to designate the vernacular gesture of testing the consistency of clay by throwing it against the wall. Evoking anthropologist Mary Douglas, dirt is in the eye of the beholder.

It's no coincidence that the office workers of the 19th century, the white-collar workers,

chose the white shirt as their uniform, so that they could show off their immaculate clothes at the end of the working day, thus demarcating themselves from the manual labourer. In Western society, industrialisation marked the path of hygiene, whiteness in clothing, clean and groomed nails, all of which are fairly incompatible with artisanal work. I am always mesmerised by the hands of the artisans I interview and, invariably, I find calloused and chapped hands, monumental hands that inspire awe but demand deference. Curiously, confirming the irony of history, many now dream of swapping office jobs for manual labour, the computer for physical contact with raw material, and abandoning a sedentary life that brings them no wealth, joy, or purpose.

Uma enxada a crescer

António Olaio

Luís Palma fotografa uma enxada em fundo negro, como se fizesse um retrato. Porque só de uma coisa se trata, com esta forma assim ao centro, forma que parece não ter fundo.

Como retrato, aqui vemos este objeto que já teria sido idêntico a muitas outras enxadas do mesmo fabrico, mas cujas marcas de uso lhe criaram uma fisionomia única, uma identidade à qual somos tentados a atribuir uma subjetividade.

Poderíamos até perguntar: Quem será aquela enxada? Não o quê, até porque reconhecemos do que se trata. Mas não de quem se trata... E estranhámos o seu anonimato.

Não é pela visualidade que a percebemos como se antropomórfica fosse, mas por uma composição que se organiza numa latitude conceptual mais vasta.

E, paradoxalmente, o facto de ser uma enxada contribui para superar essa condição, deixando-se contaminar pela mão de quem a usou, por cada mão de quem a terá usado. Por cada mão, por cada braço, por cada corpo.

Como em *In advance of the broken arm*, a pá para neve em cujo cabo Duchamp escreveu esta frase, e que tanto será prolongamento de um braço, quanto a sua antecipação. Em simetria ao que poeticamente acontece a esta pá, o braço objetualiza-se, encontrando, braço e utensílio, uma existência comum, onde todos os limites, todos os contornos se diluem.

Nesta imagem, este objeto parece perder a sua dimensão, como um desenho num espaço sem referências, sem possibilidades de escala.

Desde logo, uma linha vertical que divide o espaço em dois e que se ergue de formas que parecem evoluir de uma simetria original e que se transformam a partir deste eixo vertical.

Esta imagem de uma enxada não será certamente um *inestético esqueleto* (como o título desta série de imagens de Luís Palma), embora a possibilidade de a ver como esqueleto nos possa colocar a imaginar que corpos daqui surgiriam, onde nos levaria a reconstrução dos corpos que poderiam ter estes ossos, esta estrutura. Inestética seria se a vissemos simplesmente pela sua utilidade e se a utilidade das coisas não fosse ela própria potenciadora de uma poética.

Esta imagem de uma enxada não é um *readymade*, porque, pela fotografia, é a imagem que é a obra de arte, não o objeto fotografado. Mas, por outro lado, é também das potencialidades conceptuais que esta enxada tem enquanto possibilidade de *readymade* que esta imagem vive.

E, com o movimento que se começa a desenhar nas suas formas, parece ser uma enxada que se quer tornar noutra coisa...

Saberá que um dos nomes alternativos para os Grandes Vidros de Duchamp era “máquina agrícola”? Uma alternativa não só mais curta para *A noiva posta a nu pelos seus celibatários, mesmo*, mas apontando aparentemente para outro espaço conceptual. Uma “máquina agrícola” pelas potencialidades transformadoras da arte, o artifício a lavrar na Natureza, o que quer que queira dizer a palavra “Natureza”...

Esta enxada como instrumento agrícola parece ter-se contaminado pelo propósito da sua própria função.

Uma enxada em transformação elegante, numa ligeira distorção da sua forma que inicia uma curva que poderia evoluir como primeiro despontar de uma semente. Não no chão, na terra, mas na própria enxada.

E esta mutação poderia continuar, organicamente, mas mantendo o ferro de que é feita. Assim poderia desenhar-se com a sinuosidade da Art Nouveau, formas que se apresentam para puro deleite, como se não servissem para coisa alguma, como poderia ser a grade de uma varanda ou um corrimão de umas escadas que nos fazem esquecer que as escadas servem para alguma coisa, mesmo quando as estamos a usar.

E o cabo da enxada aponta para cima como uma seta, assim, acidentalmente aguçado ao ter-se quebrado. Um vetor que faz a imagem crescer para cima e que lhe inverte o sentido, que transfere para a sua outra extremidade a sua força, e aqui parece contrapor a uma eficácia agrícola original, uma intencionalidade bélica. Artifício perigosamente blasfemo, ao desafiar assim os céus.

A Growing Hoe

António Olaio

Luís Palma photographs a hoe on a black background, as if he were taking a portrait. The focus is on just one thing, this centred form, so that the shape appears to have no background.

As a portrait, we see this object that was once identical to many other hoes of the same model, but whose marks of use have created a unique physiognomy, an identity to which we are tempted to attribute a subjectivity.

We might even ask: Who could that hoe be? We do not ask what we are looking at, because we know that. But we do not know who we are looking at... And we find that anonymity perplexing.

We do not perceive it as anthropomorphic from its appearance, but through a composition framed within a wider conceptual scope.

And, paradoxically, the fact that it is a hoe helps transcend its condition, and allows it to be contaminated by the hand of the person who used it, by the hand of every person who used it. By each hand, by each arm, by each body.

As in the case of Marcel Duchamps' snow shovel, on whose handle he inscribed the phrase *In advance of the broken arm*, it becomes both an extension of an arm and an anticipation of it. In parallel with what poetically happens to this shovel, the arm itself becomes objectified, arm and tool finding a

common ground, where all boundaries and contours are blurred.

In this image, this object seems to lose its sense of size, like a drawing in a space without references, without the possibility of scale.

First of all, there is a vertical line that divides the space in two and which rises from shapes that seem to evolve from an original symmetry and transform from this vertical axis.

This image of a hoe is certainly not just an inaeesthetic skeleton (like the title of this series of images by Luís Palma), though the possibility of seeing it as a skeleton could lead us to imagine what bodies would emerge from here. Where could the reconstruction of the bodies that could have these bones, this structure, take us? Inaeesthetic would be simply seeing it for its utility, as if the utility of things in itself isn't already a catalyst for poetry.

This image of a hoe is not a readymade because, through photography, the image becomes the work of art, not the photographed object. But, on the other hand, the image lives due to the conceptual potential that this hoe has as a readymade.

And with the movement that begins to be drawn by its shapes, it seems to be a hoe that wants to become something else...

Did you know that one of the alternative names for Duchamp's *The Large Glass* was 'agricultural machine'? Not only is it a shorter alternative to *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, but it apparently points to a different conceptual space. An 'agricultural machine' for the transformative potential of art, artifice ploughing into Nature, whatever the word 'Nature' means...

This hoe as an agricultural tool seems to have been contaminated by the purpose of its own function.

A hoe in elegant transformation, in a slight distortion of its shape that begins a curve that could evolve as the first sprouting of a seed. Not on the ground, on the earth, but on the hoe itself.

And this mutation could continue, organically, though maintaining the iron of which it is made. Thus, with an Art Nouveau sinuosity, shapes could be drawn for pure enjoyment, as if they served no purpose at all, like the railing of a balcony or the hand-rail of a staircase that makes you forget that the stairs serve a purpose, even while you're using them.

And the handle of the hoe points upwards like an arrow, accidentally sharpened when it broke. A vector that makes the image extend upwards and reverses its direction, transferring its force to its other end, and here seems to counter its original agricultural efficacy with a bellicose intentionality. A dangerously blasphemous artifice, by thus defying the heavens.

Alentejo

— ou de como uma fotografia com um artefacto ameaçador encostado a um silo de trigo pode perturbar a memória das coisas.

Álvaro Domingues

Nos idos de 1911, falando sobre a criação de animais ao ar livre no Alentejo, o agrónomo Mário Vieira de Sá comenta que *o estrume que fica nos campos por onde passam os animais não só fica aonde não deve ficar, na maior parte dos casos, como porque a sua exposição ao sol durante muito tempo, ocasiona a volatilização de todos os princípios ammoniacaes que são os da maior utilidade em qualquer solo.*

O desabafo faz parte de uma meticulosa análise da agricultura alentejana – desde a produção de azeite e vinho, da cortiça do montado, dos suínos, ovelhas e cabras, do gado graúdo, dos enchidos e fumeiro, do arroz da lezíria do Sado, etc. – e dos modos da sua modernização através de projectos ousados de regadio que incluíam uma rede de canais ligando o Tejo (em Salvaterra de Magos), o Sado (junto a Alcácer do Sal) e o Guadiana (junto a Reguengos de Monsaraz) e de barragens. Junto com o caminho de ferro, os canais e as estradas resolveriam os problemas de circulação e do escoamento de mercadorias. Seria a engenharia em ação como base racional para a modernização que tanto tardava e para os extensos incultos e charnecas de que tanto se falava.

Claro que o cultivo dos cereais, sobretudo do trigo, ocupa um lugar de destaque na obra, sobretudo nos distritos de Évora e Beja:

O trigo tem a sua cultura muito espalhada em toda a região e em especial no districto d'Evora, sendo a sua produção a sufficiente,

para que se possa exportar para as outras províncias de Portugal, notando-se que todo o Alemtejano só come pão de trigo com pequeníssimas excepções. (...) Os campos de Beja, de todos os mais productivos. Aqui, a cultura dominante é a dos cereaes, constituindo o principal centro cerealífico do paiz.

Contudo, Mário Vieira de Sá via muitos problemas na organização das lavouras do Alentejo e nos vícios dos terratenentes que contribuíam para o “estacionamento” da agricultura:

Estas lavouras são em geral muito mudaveis, sendo raro encontrarem-se com 30 annos de constituição idêntica. Formadas geralmente por muitas herdades trazidas a renda, com curto prazo de arrendamento, estas lavouras estão constantemente a variar, desconjuntando-se umas e reconstituindo-se outras. Alem d'isto, o progresso agricola ainda é contrariado por outra razão. Os grandes proprietários, creando necessidades artificiais de vida, não se sentem bem no campo e passam a viver nos grandes meios. Arrendam o que teem e gozam muitas vezes esterilmente os rendimentos! Quanto mais bello não é sentir-se a vida no seio da Natureza! Mas emfim; estes entes, estéreis e prejudiciaes à sociedade, arrendando as suas herdades concorrem, sem se preocuparem com isso, para o estacionamento da agricultura, pois que o rendeiro, procurando unicamente o seu interesse, com raras excepções, trata de tirar o máximo proveito com a mínima despesa, não lhe doendo a consciêcia causar qualquer prejuízo às herdades, contanto que esse prejuízo revertsse n'um lucro para elle!

Desde a revolução liberal de 1830 que dominava uma política protecionista em relação ao trigo, limitando as importações e fixando os preços da farinha. De 1847 a

1854 chegou-se mesmo a exportar trigo. Contudo persistiam muitos conflitos de interesses entre moageiros e fabricantes de pão – suportados por um mercado urbano crescente e a quem interessava o trigo importado, mais barato – e os proprietários rurais interessados no trigo nacional e em preços garantidos. A Lei dos Cereais de 1899 fixou o preço de 700 réis/alqueire para o trigo nacional, estipulando que os *fabricantes de farinha só [poderiam] importar trigo exótico depois de terem adquirido o trigo nacional que lhes [estivesse] competido no rateio*. Entretanto aumentava a importação de adubo químico que em 1910 se vendia sobretudo no Alentejo, cerca de 60% do total. Fundada em 1865 para a produção de sabões, velas e óleos vegetais, a CUF, Companhia União Fabril, abre uma fábrica de adubos no Barreiro em 1908. Será o 5.º maior conglomerado químico da Europa em meados da década de 1960. Os sucessivos governos da 1.ª República exerceram fortes medidas de regulação do mercado e dos preços em toda a fileira do pão – trigo, moagens, farinhas, adubos –, estimulando, ao mesmo tempo, a criação de associações de produtores e a União dos Moageiros. Depois da guerra de 1914–18 agudizaram-se os problemas financeiros do Estado e descontrolo da inflação. Em 1928, o ano que antecede a Campanha do Trigo, o peso da importação do trigo corresponde a 12% das importações e a 22% do défice da balança comercial².

A Campanha do Trigo beneficiou sobretudo os grandes produtores – crédito agrícola, incentivos, subsídios diretos ao arroteio de mais de 30ha, prémios para a grande produção, bónus para o trigo aprovado para sementeira, etc. A FNPT,

Federação Nacional dos Produtores de Trigo (1933) – agregando todos os grémios dos produtores de trigo concelhios, das indústrias moageiras, Federação Nacional dos Industriais de Moagem, FNIM, e dos celeiros – foi constituída como organização corporativa do Estado Novo para garantir todo o funcionamento da campanha do trigo: organizando o manifesto compulsivo do cereal e a obrigação de compra por parte dos moageiros de todo o cereal que a federação lhes vendesse; garantindo a proibição de transações livres no mercado, a imposição de preços e margens comerciais, a importação / exportação, a fiscalização de fraudes, repressões e contravenções, o fomento do progresso técnico, etc. A FNPT é extinta na sequência da Revolução do 25 de Abril de 1974. O auge da produção do trigo atingiu-se na campanha de 1933–34. Depois foram-se acumulando problemas de incumprimento dos créditos e empréstimos, pelos baixos salários praticados na “lavoura”, bem como graves situações de exaustão de solos pelo uso excessivo de adubos químicos. A partir da guerra de 1939–45, a FNPT substituiu o monopólio da compra do trigo à oferta de preços de garantia.

O Celeiro de Portugal, assim se chamava o Alentejo (Salazar repetiu a expressão na *Questão Cerealífera: O Trigo*, 1916), foi o palco desta utopia acerca da autossuficiência alimentar do país e da defesa dos valores rurais tradicionais. A “questão das subsistências” sobre a importância do trigo foi enunciada por José Luciano de Castro em 1856 e repetida por Salazar em 1916 no texto “Alguns Aspectos da Crise das Subsistências”. Em 1655 Manuel Severim de Faria já problematizava as causas da falta de população do

Alentejo e da sua produtividade escassa. Citando Plínio, Severim acusava os males do latifúndio, da falta de água, do uso escasso dos estercos, da necessidade de colonizar a terra por escravos ou agricultores do Minho, de dividir as herdades, de castigar o absentismo e o luxo dos proprietários – *um vício inerente à condição de proprietário*, como disse Oliveira Martins em 1887, etc. O legado de Severim seguiu nas Memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa e das suas propostas modernizadoras mais ou menos utópicas. A geração de agrónomos dos anos de 1950, como Eugénio Castro Caldas ou Carlos Portas, defendiam o desenvolvimento industrial e a diminuição do peso da mão de obra agrícola, o cooperativismo, ou a urbanização como estratégia para o desenvolvimento do Alentejo e dos alentejanos³. Não foi assim. O Alentejo ia-se esvaziando e as desigualdades sociais profundas eram um foco permanente de violência e repressão. Em 1968, 2,3% dos maiores terratenentes detinham 68,7% da terra e os assalariados eram 83,6% da população ativa agrícola. Os salários eram baixos (ainda mais para as mulheres) e as jornadas de trabalho chegavam às 12 horas. Em janeiro de 1934 a greve geral é brutalmente reprimida e nas décadas seguintes continuaram as cargas da guarda republicana, os assassinios e as prisões. No início dos anos 1960 o salário de um trabalhador rural fora da época da ceifa era menos do dobro do custo de uma garrafa de azeite. Em 1962, a greve pelas oito horas, mobiliza centenas de milhar contra o trabalho sol a sol. *Era uma vida extremamente difícil: os salários eram muito baixos, os benefícios sociais, inexistentes, e a instrução, um objetivo impensável para o filho de um trabalhador rural*⁴.

No momento posterior à revolução de Abril de 1974, assistiu-se a um período curto e intenso de mudança da tonalidade da paisagem alentejana: o Alentejo era vermelho e a reforma agrária iria dismantelar o latifúndio. Foi um ar que se lhe deu. Viria depois o “pólo de desenvolvimento de Sines”, o grande regadio de Alqueva, as estufas de Odemira... e já em ambiente de globalização e, sempre, o latifúndio em modo de agronegócio tecnocientífico junto ao grande lago do Guadiana.

Nas duas últimas décadas as mudanças foram velozes e contraditórias com o final do longo ciclo do trigo e a entrada veloz da vinha, da oliveira e de um leque variado de culturas regadas e novidades tão inesperadas quanto a produção de papoilas para a extração do ópio (do povo?). Fala-se novamente nos minérios e na grandeza industrial e portuária de Sines, o Complexo, como lhe chamaram aquando do batismo. No entanto, o despovoamento continua com o aprofundamento do envelhecimento e a concentração demográfica nas principais cidades e vilas. Na agricultura trabalha gente do Brasil, Roménia, Ucrânia, Moldávia, China, Nepal e outros orientes. São os novos ratinhos do trabalho sazonal. Escravos do campo regado em tempos de globalização.

De coisa quase ausente – exceto na Costa Alentejana, agora rebatizada de Sudoeste com festival e muita estufa de framboesa –, o turismo apareceu com a sua corte de cenografias e relatos sobre gastronomia e vinhos, paisagens, praias, rotas, monumentos megalíticos, patrimónios da humanidade, caça, turismo rural, natureza, porcos pretos, casas brancas, resorts, cante, chocalho, centros históricos, aldeias típicas,

montados, cavalos, perdizes, castelos e fortalezas com sopa de cação.

O latifúndio monocórdico pariu uma estridência radical:

...aquela monotonia obsediante da planura e suas vastas perspectivas sem paisagem, cenografadas a amarelos de seara e azul de céus: aqueles intermináveis desdobramentos de argila vermelha e enxuta, polvorenta, sangrando às mordeduras inclementes do sol, sem um entreluzir de águas, que lhe matassem a sede; aquela lividez hostil do rastolho, de gumes em riste; aquela carência de ramagens, reduzidas, limitadas ao verde cinzento ou metálico dos olivedos, dos sobreiros, dos chaparraís retorcidos; aquele lento rolar, por cima das coisas atónitas, das horas rútilas de calma ou dos letargos ofegantes das noites requeimadas; aqueles abismados silêncios de morte, que constantemente pesavam sobre a aflitiva imobilidade dos campos – continuaram a desorganizar-me os nervos⁵.

¹ Mário Vieira de Sá, *O Alentejo – sua descrição geral, principais produções e projectos de irrigação*, Dissertação Inaugural apresentada ao Conselho Escolar do Instituto Superior de Agronomia, 1911, Lisboa: ISA.

² J), José Machado Pais et al, "Elementos para a história do fascismo nos campos: a 'campanha do trigo': 1928–38" I e II, in *Análise Social*, vol. xii, n.º 46, 1976 (2.º) e vol. xiv, 1978, Lisboa: Instituto Ciências Sociais Universidade Lisboa. Fernando Oliveira Baptista, *Política Agrária. Anos 30–1974*, dissertação de doutoramento apresentada no Instituto Superior de Agronomia, 1984, Lisboa: ISA.

³ Maria Antónia P. Almeida, "A questão agrária na História de Portugal", *Revista Mátia* XXI, n.º 5, 2026, Santarém: Centro de Investigação Professor Doutor Joaquim Veríssimo Serrão.

⁴ José Cutileiro, *Ricos e Pobres no Alentejo: Uma Sociedade Rural Portuguesa*, 1977, Lisboa: Sá da Costa, p.84.

⁵ Prefácio de José Corrêa d'Oliveira, p. VIII, a José da Silva Picão, *Através dos Campos – usos e costumes Alentejanos (concelho de Elvas)*, Lisboa: Neogravura, 2.ª ed. 1947, 1.ª ed. 1903, p.VIII.

Alentejo

— or how a photograph with a menacing artefact leaning against a grain silo can disturb our recollection of things.

Álvaro Domingues

In the beginning of 1911, while talking about open-air animal husbandry in the Alentejo, agronomist Mário Vieira de Sá commented that, *the manure left in the fields where the animals graze is not only in the wrong place in most cases, but its prolonged exposure to the sun causes the evaporation of the constituents of ammonia, which are the most useful in any soil.*

This complaint was part of a meticulous analysis of Alentejo agriculture – the production of olive oil and wine, of cork, pigs, sheep and goats, cattle, sausages and smoked meats, rice from the Sado marshes, etc. – and the ways to modernise it through bold irrigation systems that included dams and a network of canals linking the Tagus (at Salvaterra de Magos), the Sado (near Alcácer do Sal) and the Guadiana (near Reguengos de Monsaraz). Combined with railways, canals and roads, this was to solve problems with the transportation and outflow of goods. It was practical engineering as a rational basis for a long overdue modernisation and for working the extensive uncultivated lands and scrub that had been much discussed.

Of course, the cultivation of cereals, especially wheat, was a prominent feature of the project, especially in the Évora and Beja districts:

Wheat is widely grown throughout the whole region, especially in the district of Évora, and output is such that it is exported to the other provinces of Portugal. It should be noted that,

with very few exceptions, Alentejanos only eat bread made from wheat. (...) The fields of Beja are the most productive of all. Here, the dominant crop is cereal and it constitutes the country's principal centre for cereal production.

However, Mário Vieira de Sá saw many problems in the organisation of farming in the Alentejo and in the shortcomings of its landowners who had contributed to the 'stagnation' of agriculture:

Farms here are generally very changeable, and it is rare that their constitution remains the same for even 30 years. Normally composed of many rented properties with short leases, these farms are constantly changing, with some being broken up while others are combined. In addition to this, agricultural progress is hindered by another reason. Big landowners, setting unrealistic demands for daily life, no longer feel comfortable in the countryside and move to the big cities. They rent out what they have and, often dispassionately, enjoy the income! How much more beautiful wouldn't it be to experience life in the midst of nature! Nevertheless, by renting out their estates, these owners, sterile and detrimental to society, inadvertently contribute to the decline of agriculture, because their tenants, in most cases solely pursuing their own interests, try to extract the maximum profit at the lowest possible cost, and feel no guilt for the damage caused to the land, providing this damage turns into profit for them!

Ever since the liberal revolution of 1830, a protectionist policy had been in place with regard to wheat, limiting imports and regulating flour prices. From 1847 to 1854, wheat was even exported. However, there were still many conflicts of interest between millers and bread makers – who were supported by a growing urban market and those with

interests in cheaper imported wheat – and the rural landowners, interested in domestic wheat and guaranteed prices.

The Cereals Law of 1899 set a price of 700 réis per bushel for national wheat, and stipulated that, *flour manufacturers [could] only import foreign wheat after they had acquired the national wheat officially allocated to them.*

In the meantime, imports of chemical fertilisers increased, which in 1910 were mainly sold in the Alentejo, accounting for around 60% of the total. Founded in 1865 to produce soap, candles and vegetable oils, CUF, Companhia União Fabril, opened a fertiliser factory in Barreiro in 1908. By the mid-1960s it had become Europe's fifth largest chemical conglomerate. The successive governments of the First Republic took strong measures to regulate the market and prices throughout the bread industry – wheat, milling, flour and fertilisers – while at the same time encouraging the forming of producers' associations and the Millers' Union. Following the war of 1914–18, the State's financial problems worsened and inflation spiralled out of control. In 1928, the year before the Wheat Campaign, wheat imports accounted for 12% of imports and 22% of the trade deficit.²

The Wheat Campaign mainly benefited large producers – agricultural loans, incentives, direct subsidies for ploughing more than 30 ha, rewards for large-scale production, and bonuses for wheat approved for sowing, etc. The FNPT, the National Federation of Wheat Producers (1933) – which brought together all the local wheat producers' guilds, the milling industries, the National Federation of Milling Industrialists, FNIM, and the granaries – was set up as a

corporate organisation of the ruling Estado Novo to guarantee the entire operation of the wheat campaign. It organised the compulsory grain manifest and required mills to buy all the grain the federation sold them; ensured the prohibition of free market transactions, imposed prices and commercial margins, controlled imports/exports, monitored fraud, evasion and non-compliance, and promoted technical progress, etc. Wheat production peaked during the campaign of 1933–34. Not long after, problems began to accumulate from credit and loan defaults, from the low wages paid in farming, and from severe cases of soil depletion due to the excessive use of chemical fertilisers. With the war of 1939–45, the FNPT replaced the monopoly on the purchase of wheat with an offer of guaranteed prices. The FNPT was abolished following the Revolution of 25 April 1974.

As the setting for a utopia about the nation's self-sufficiency in food and the defence of traditional rural values, the Alentejo was known as the *Granary of Portugal* (a term Salazar used in his work of 1916: *The Cereal Question: Wheat*). The importance of wheat had been highlighted in 1856 by José Luciano de Castro in his 'Question of Subsistence' and was reiterated by Salazar in 1916, in the text 'Some Aspects of the Subsistence Crisis'. Even earlier, in 1655, Manuel Severim de Faria had raised questions about the causes of the Alentejo's low population and scant productivity. Quoting Plinius, Severim denounced the failings of the *latifúndio* or great estates, the lack of water, the meagre use of manure, the need to colonise the land with slaves or farmers from the Minho, to divide up the estates, and to punish the luxury and

absenteeism of landlords – a *vice inherent to the condition of landlord*, as Oliveira Martins said in 1887. Severim's legacy continued in the Records of the Royal Academy of Sciences of Lisbon and its more or less utopian proposals for modernisation. The generation of agronomists of the 1950s, such as Eugénio Castro Caldas or Carlos Portas, advocated industrial development and a reduced emphasis on agricultural labour, along with co-operativism or urbanisation as strategies for the development of the Alentejo and its inhabitants.³ This did not happen. Gradually the Alentejo emptied and its deep social inequalities became a permanent source of violence and repression. In 1968, 2.3% of the largest landowners owned 68.7% of the land, while wage earners accounted for 83.6% of the agricultural labour force. Wages were low (particularly for women) and working days were as long as 12 hours. A general strike was brutally repressed in January 1934, and in the decades that followed, the Republican Guard continued the murders and imprisonments. In the early 1960s, outside of harvest season, a bottle of olive oil cost over half the daily pay of a farm labourer. In 1962, a strike for an eight-hour workday mobilised hundreds of thousands against working from sunrise to sunset.

*Life was extremely difficult: wages were very low, social benefits were non-existent and education was an unthinkable goal for the son of a rural labourer.*⁴

After the revolution of April 1974, there was a short and intense period of change in the colour of the Alentejo landscape: the Alentejo turned red, and agrarian reform resulted in the dismantling of the great estates. It was a breath of fresh air. Later, came the

'Development Centre of Sines', the great irrigation system of Alqueva, the greenhouses of Odemira... and, in the era of globalisation, the perennial great estates, now in the form of techno-scientific agribusinesses next to the great reservoir on the Guadiana.

In the last two decades, changes have been rapid and contradictory, with the end of the long era of wheat and its rapid replacement by vineyards, olive trees and a wide range of irrigated crops, with novelties as unexpected as the production of poppies for the extraction of opium (of the people?). Once again there is talk of minerals and the vastness of the industrial and port area of Sines; the Complex, as it was baptised. However, depopulation persists, with continued ageing and demographic concentration in the main towns and cities. People from Brazil, Romania, Ukraine, Moldova, China, Nepal and other oriental countries work in agriculture. They are the new *serfs* of seasonal labour, slaves of the irrigated field in the globalised era.

From being almost absent – except on the Alentejo Coast, now renamed the Southwest with a festival and many raspberry greenhouses – tourism has appeared with its retinue of scenic backdrops and reports on gastronomy and wines, landscapes, beaches, routes, megalithic monuments, world heritage sites, hunting, rural tourism, nature, black pigs, white houses, resorts, singing, rattling, historic centres, typical villages, cork groves, horses, partridges, castles and fortresses with dogfish soup.

The monotone great estates have spawned a radical stridency:

...that maddening monotony of the plain and its vast landscape-less perspectives, staged

in the yellows of the fields and the blues of the skies: that endless unfolding of parched red clay, dusty, and bleeding from the unforgiving glare of the sun, without a glimmer of water to quench its thirst; that hostile rawness of the tracks, with their jagged edges; that absence of foliage, reduced, limited to the grey or metallic green of the olive groves, the cork oaks, and the twisted scrub; that slow rotation above the stunned things, of the glimmering hours of calm or the panting lethargy of the scorched nights; those abysmal silences of death, which constantly weighed on the distressing immobility of the fields – continued to unsettle my nerves.”⁵

¹ Mário Vieira de Sá, *O Alentejo – sua descrição geral, principais produções e projectos de irrigação*, *Dissertação Inaugural apresentada ao Conselho Escolar do Instituto Superior de Agronomia*, 1911, Lisbon: ISA.

² J), José Machado Pais et al, “Elementos para a história do fascismo nos campos: a ‘campanha do trigo’: 1928–38” I and II, in *Análise Social*, vol. xii, no. 46, 1976 (2nd) and vol. xiv, 1978, Lisbon: Instituto Ciências Sociais Universidade Lisboa. Fernando Oliveira Baptista, *Política Agrária. Anos 30–1974*, PhD thesis presented at Instituto Superior de Agronomia, 1984, Lisbon: ISA.

³ Maria Antónia P. Almeida, ‘A questão agrária na História de Portugal’, *Revista Mátria* XXI, no. 5, 2026, Santarém: Centro de Investigação Professor Doutor Joaquim Veríssimo Serrão.

⁴ José Cutileiro, *Ricos e Pobres no Alentejo: Uma Sociedade Rural Portuguesa*, 1977, Lisbon: Sá da Costa, p. 84.

⁵ Preface by José Corrêa d’Oliveira, p. VIII, to José da Silva Picão, *Através dos Campos – usos e costumes Alentejanos (concelho de Elvas)*, Lisbon: Neogravura, 2nd ed. 1947, 1st ed. 1903, p. VIII.

Biografias Biographies

Luís Alegre é formado em Pintura, doutorado em Design. Vive e trabalha em Lisboa, desenvolvendo trabalho artístico e de design bem como de editor e professor. Desde a segunda metade dos anos 1990 desenvolve projectos que cruzam múltiplas disciplinas, relacionando o design, o vídeo, a edição/publicação de livros de artista e instalações. Professor nos cursos de Licenciatura em Cinema, Fotografia e Cinema de Animação na Universidade Lusófona de Lisboa até Fevereiro de 2014. Professor no mestrado de Design Multimédia na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Coimbra (Colégio das Artes) até Setembro de 2016. Director criativo da Ideias com Peso, atelier de comunicação; Director de arte do grupo editorial LeYa (área escolar); Editor da Stolen Books – Independent Book Publisher; Editor e Art director da CABIDE – a revista ao vivo. Director do DELLI (Design Lusófona Lisboa); Director da Licenciatura em Design de Comunicação e do Mestrado em Design da ULHT, Film and Media Arts Department.

Graduate in Painting, PhD in Design. Lives and works in Lisbon developing artistic and design work as well as editor/publisher and educator. Since the second half of the 1990s, he has been developing projects that cross multiple disciplines, relating design, video, editing/publishing of artist books and installations. Professor in the undergraduate courses of Cinema, Photography and Animation Cinema at the Lusófona University of Lisbon until February 2014. Professor in the MA Multimedia Design at the Architecture University of Coimbra (College of Arts) until September 2016. Creative director of Ideias com Peso, communication design studio; Art director of LeYa publishing group (school area); owner and publisher of Stolen Books; Director of DELLI (Design Lusófona Lisboa); Director, BA Communication Design and MA Design at ULHT, Film and Media Arts Department.

Álvaro Domingues (Melgaço, 1959) é geógrafo, doutorado em Geografia Humana pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 1994 e professor associado da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), sendo membro do Conselho Científico desde 2012. Investigador do CEAU-FAUP, Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da FAUP. Desde Julho de 2021 é Membro Correspondente da Academia das Ciências de Lisboa.

Entre outras obras, é autor de *Portugal Possível* com Duarte Belo (Museu da Paisagem, 2023), *Paisagem Portuguesa* com Duarte Belo (Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2023), *Paisagens Transgénicas* (Museu da Paisagem, 2021), *Volta a Portugal* (Contraponto, Lisboa, 2017), *Território Casa Comum* (com N. Travasso, FAUP, Porto, 2015), *A Rua da Estrada* (Dafne, Porto, 2010), *Vida no Campo* (Dafne, Porto, 2012), *Políticas Urbanas I e II* (com N. Portas e J. Cabral, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003 e 2011), *Cidade e Democracia* (Argumentum, Lisboa, 2006).

Tem realizado várias exposições, incluindo: *Paisagens Tecnológicas* no Diafragma III Festival Internacional de Fotografia e Artes Visuais da Covilhã (2025) e na Bienal de Fotografia de Lamego e Vale do Varosa (2024), *Território* no Centro de Estudos Ibéricos na Guarda (2024), *Troubled Waters* na Bienal de Arquitetura de Veneza (2023), *Entre Nós* na Galeria Municipal de Matosinhos (2022), *Paisagens Transgénicas* na Bienal 21ª Fotografia do Porto (2021) e *A Rua da Estrada* na X Bienal de Arquitetura de S. Paulo (2013). Desenvolve uma actividade regular como conferencista e escreve no jornal Público.

Álvaro Domingues (Melgaço, Portugal, 1959) is a geographer, PhD in Human Geography by the Faculty of Humanities of the University of Porto in 1994 and associate professor of the Faculty of Architecture of the University of Porto (FAUP), being a member of the Scientific Advisory Board since 2012. Researcher at CEAU-FAUP, Research Centre in Architecture and Urban Planning of FAUP. Since July 2021 is a Correspondent Member of the Academy of Science of Lisbon.

Among other works, he is the author of *Portugal Possível* with Duarte Belo (Museu da Paisagem, 2023), *Paisagem Portuguesa* with Duarte Belo (Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2023), *Paisagens Transgénicas* (Museu da Paisagem, 2021), *Volta a Portugal* (Contraponto, Lisbon, 2017), *Território Casa Comum* (with N. Travasso, FAUP, Porto, 2015), *A Rua da Estrada* (Dafne, Porto, 2010), *Vida no Campo* (Dafne, Porto, 2012, and *Políticas Urbanas I e II* (with N. Portas and J. Cabral, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, 2003 and 2011), *Cidade e Democracia* (Argumentum, Lisbon, 2006).

He has been presenting several exhibitions, including: *Paisagens Tecnológicas* at Diafragma III Covilhã International Photofestival (2025) and at Lamego and Vale do Varosa Photography Biennial (2024), *Território* at Iberian Research Centre in Guarda (2024), *Troubled Waters* at Venice Architecture Biennale (2023), *Entre Nós* at Galeria Municipal de Matosinhos (2022), *Paisagens Transgénicas* at Bienal 21ª Fotografia do Porto (2021) and *A Rua da Estrada* at X São Paulo Architecture Biennale (2013). He develops regular activity as a lecturer and writes for the Portuguese national newspaper Público.

Maria Manuela Restivo é antropóloga e investigadora na área das práticas artísticas vernaculares. É licenciada em Antropologia pela Universidade de Coimbra, mestre em Museologia pela Universidade do Porto e doutorada em Estudos de Património – História da Arte pela mesma universidade, através de uma bolsa de estudos da FCT. Em 2016 fundou o projeto Arte Popular de Ana a Zé, dedicado à documentação da arte popular portuguesa e, em 2018, o Estúdio do alhures. Dedica-se aos patrimónios vernaculares e aos cruzamentos entre etnografia e história da arte, que divulga através de textos, projetos e exposições.

Maria Manuela Restivo is an anthropologist and researcher in the field of vernacular artistic practices. She holds a degree in Anthropology from the University of Coimbra, a master's degree in Museology from the University of Porto and a PhD in Heritage Studies – History of Art from the same university, through a scholarship from the FCT. In 2016, she founded the project Arte Popular de Ana a Zé [Popular Art from Ana to Zé], dedicated to the documentation of Portuguese popular art, and, in 2018, the Estúdio do alhures [Studio from elsewhere]. She dedicates herself to vernacular heritage and the intersections between ethnography and art history, which she disseminates through texts, projects and exhibitions.

António Olaio (Lubango, Angola, 1963) vive em Coimbra. Fez o curso de Artes Plásticas/Pintura na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Doutoramento em 2000 a partir da obra de Marcel Duchamp na Universidade de Coimbra, pelo Departamento de arquitetura onde é professor. Investigador do CEIS20. Pintor e performer, as suas apresentações no início dos anos 1980 levaram-no à música. Foi um dos fundadores do grupo de rock Repórter Estrábico em 1986 e, desde 1995, as canções que faz com João Taborda e muitos outros músicos são frequentemente apresentadas nos seus vídeos e exposições. *Anywhere Else* (seu último álbum) contou com as colaborações de Richard Strange, Víctor Torpedo, Vítor Rua, Frederico Nunes, Anselmo Canha, Paulo Furtado, José Valente, Érika Machado, Silvestre Correia, Susana Chiocca, Luís Figueiredo, Ana Deus, Haavöl, Pedro Tudela e Miguel Carvalhais.

A sua recente colaboração com o músico, actor, performer Richard Strange tem resultado em projetos musicais, mas também performativos como a peça/performance *When you awake, you will remember nothing*, apresentada em Coimbra, Lisboa, Porto e Londres, Reino Unido.

Exposições individuais e performances em Portugal, Espanha, Países Baixos, Alemanha, EUA, Reino Unido. Diretor do Colégio das Letras da Universidade de Coimbra de 2013 a 2023.

António Olaio (Lubango, Angola, 1963) lives in Coimbra. He studied Fine Arts/Painting at the Porto School of Fine Arts. He received his PhD in 2000, based on the work of Marcel Duchamp, from the University of Coimbra, in the Department of Architecture, where he is a professor. Researcher at CEIS20.

Painter and performer, his performances in the early 1980s led him to music. He was one of the founders of the rock group Repórter Estrábico in 1986 and, since 1995, the songs he composed with João Taborda and many other musicians have frequently been featured in his videos and exhibitions. *Anywhere Else* (his latest album) featured collaborations with Richard Strange, Víctor Torpedo, Vítor Rua, Frederico Nunes, Anselmo Canha, Paulo Furtado, José Valente, Érika Machado, Silvestre Correia, Susana Chiocca, Luís Figueiredo, Ana Deus, Haavöl, Pedro Tudela and Miguel Carvalhais.

His recent collaboration with musician, actor and performer Richard Strange has resulted in musical and performance projects, such as the play/performance *When you awake, you will remember nothing*, presented in Coimbra, Lisbon, Porto and London, United Kingdom.

Solo exhibitions and performances in Portugal, Spain, the Netherlands, Germany, the USA and the United Kingdom. Director of the College of Humanities of the University of Coimbra from 2013 to 2023.

Luís Palma (Porto, 1960) frequentou o curso superior de fotografia da ESAP, no Porto. A fotografia é a sua principal forma de expressão artística, tendo vindo, também, a realizar trabalhos em vídeo. O autor aborda questões de cariz social e político, como as tensões existentes nos meios urbanos, a arqueologia industrial ou a ocupação do território, assim como o retrato e a paisagem, sendo um dos fotógrafos portugueses que mais intensamente têm trabalhado estas temáticas relativas ao território, às desigualdades e aos paradoxos que lhe estão associados.

Do seu percurso destacam-se as seguintes exposições: *Paisagens Periféricas*, Capela da Casa de Serralves, 1998; *Paisajea, Indústria, Oroimena*, Museu San Telmo, Donostia, San Sebastián, País Basco, Espanha, 1999; *Paisagem, Indústria, Memória*, Centro Português de Fotografia, Porto, 1999; *Sete x Sete x Sete*, Fundación Telefónica, Madrid, Espanha, 2001; *Memória Afectiva #2*, Centro de Artes Visuais, Coimbra, 2003; *No Princípio Era a Viagem*, 28.ª Bienal de Pontevedra, Galiza, Espanha, 2004; *Territorialidade*, Galeria Presença, Porto, 2008; *Ocupação*, Galeria Caroline Pagès, Lisboa, 2009; *A Coleção, Domaine de Kerguéhennec*, Contemporary Art Center, Bignan, France, 2010; *Mapeamento, Memória, Política*, Fundação EDP, Porto, 2014; *Mais do que Um Metro Quadrado: obras da Coleção de Serralves*, Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, 2021; *We Want Electricity*, Galeria Pedro Oliveira, Porto, 2021; *Arrábida Bound*, Insofar Art Gallery, Lisboa, 2021; *Escuro*, Centro de Artes Visuais, Coimbra, 2023; *As Pedras Duram Um Pouco Mais*, Dusk Festival de Arte Contemporânea, Montado do Freixo do Meio, Alentejo, 2023; *Vinte e Cinco Palavras ou Menos*, Museu Municipal de Faro, 2024;

Arqueologia do Tempo Presente: Obras da Coleção da Fundação Ilídio Pinho, Galeria da Livraria, Universidade de Aveiro, 2024; *Vinte e Cinco Palavras ou Menos*, Museu Municipal de Faro, 2024; *És Livre*, 16.ª Bienal Internacional de Cerveira, 2024.

A sua obra encontra-se editada em diversas publicações e edições monográficas, entre as quais: *Paisagens Periféricas*; *Paisagem, Indústria, Memória*; *Ocupação*; *Territorialidade*; *Mapeamento, Memória, Política*; *Vinte e Cinco Palavras ou Menos*; *Inestético Esqueleto*.

Luís Palma (Porto, Portugal, 1960) studied photography at ESAP [Porto Artistic Superior Studies School], in Porto. Photography is his main artistic medium, but he has also worked with video. The author examines social and political issues, such as tensions occurring in the urban environments, industrial archeology or the occupation of territory, as well as portrait and landscape, being one of the Portuguese photographers who have worked most intensely on the themes relating to territory, inequalities and the paradoxes associated with them.

Among his individual and group exhibitions, the following stand out: *Peripheral Landscapes*, Serralves Chapel, 1998; *Paisajea, Industria, Oroimena*, Museu San Telmo, Donostia, San Sebastián, Basque Country, Spain, 1999; *Landscape, Industry, Memory*, Centro Português de Fotografia, Porto, 1999; *Seven x Seven x Seven*, Fundación Telefónica, Madrid, Spain, 2001; *Affective Memory #2*, Centro de Artes Visuais, Coimbra, 2003; *In The Beginning There Was The Journey*, 28.^a Bienal de Pontevedra, Spain, 2004; *Territoriality*, Galeria Presença, Porto, 2008; *Occupation*, Galeria Caroline Pagès, Lisbon, 2009; *Collection, Domaine de Kerguéhennec*, Contemporary Art Center, Bignan, France, 2010; *Mapping, Memory, Politics*, Fundação EDP, Porto, 2014; *More Than a Square Meter: works from the Serralves Collection*, Serralves Foundation – Museum of Contemporary Art, Porto, 2021; *We Want Electricity*, Galeria Pedro Oliveira, Porto, 2021; *Arrábida Bound*, Insofar Art Gallery, Lisbon, 2021; *Dark*, Centro de Artes Visuais, Coimbra, 2023; *Stones Last a Wee Bit Longer*, Dusk Art Festival, Montado do Freixo do Meio, Alentejo, 2023; *Twenty-Five Words or Less*, Museu Municipal de Faro, 2024.

His work has been published in several publications and monographic editions,

including: *Peripheral Landscapes; Landscape, Industry, Memory; Occupation; Territoriality; Mapping, Memory, Politics; Twenty-Five Words or Less; Inaesthetic Skeleton*.

Concepção Concept

Luís Palma

Concepção gráfica e paginação

Graphic design and layout

Inês von Hafe Pérez

Edição de texto e revisão

Copy-editing and proofreading

Gisela Leal

Textos Texts

Álvaro Domingues

António Olaio

Luís Alegre

Luís Palma

Maria Manuela Restivo

Tradução Translation

Matthew Salt

Tratamento e edição de imagem

Photo post-production

Luís Palma

Pré-impressão, impressão e acabamento

Pre-press, printing and binding

Gráfica Maiadouro

Agradecimentos Acknowledgements

Álvaro Domingues

António Olaio

David Galego

João Mértola [1930-2022]

Joaquim Pirraça

José Baeta

José Carlos Cidade

Maria Manuela Restivo

Pedro Pousada

Prudêncio Jeremias

Xico Tarefa

Fonte Font

Elza text

Papel Paper

Creator Vol. 135g

Tiragem Print run

300 exemplares / copies

© 2025 da publicação e das obras

© 2025 of the publication and the works

Luís Palma

© 2025 dos textos, os autores

© 2025 of the texts, the authors

ISBN

978 989 99031 3 5

Depósito legal Legal deposit

548 109/25

Nos textos em português foi respeitada a grafia adoptada por cada autor.

© 2025 Luís Palma

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 editor. / 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 publisher.

Esta publicação teve o apoio da

This publication was supported by



