



PROJECTO
TRAVESSA
DA ERMIDA



Exposição | Exhibition
From East to West

Luís Palma

Ermida Nossa Senhora da Conceição
21/03/2015 - 17/05/2015

Projecto Travessa da Ermida

Director

Eduardo Fernandes

Gestão de Projectos | Project Management

Fábia Fernandes

Montagem | Setting

Madalena éme

Design gráfico | Graphic design

Diogo Trindade

Livro | Book

Edição | Edition

Mercador do Tempo Lda
200 exemplares | copies

Conceito | Concept

Luís Palma

Autores | Authors

António M. Costa
Bernardo Pinto de Almeida
Luís Palma

Revisão de texto | Proofreading

António M. Costa

Tradução | Translation

Nádia Alves

Design editorial | Editorial design

Diogo Trindade

Papel | Paper

Muken Lynks

Tipo de letra | Typeface

Andrade Pro | Camphor Pro

Impressão | Printing

Matriz Radical

ISBN

978-989-8277-37-4

Depósito Legal | Legal Storage

389586/15

© das imagens, o artista | of the images,
the artist.

© dos textos, os autores | of the texts,
the authors | Fevereiro | February | 2015.

Os autores não adoptaram o Acordo
Ortográfico em vigor.

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

*All rights reserved. No part of this publication
may be reproduced,
stored in or introduced into a retrieval
system, or transmitted in any form or by any
means (electronic, mechanical, photocopying,
recording or otherwise) without the prior
written permission of both the copyright
owners and the above publisher of this book.*

Agradecimentos | Acknowledgements

Eduardo Fernandes
Caroline Pagès
Fundação EDP
João Pinharanda
António Soares
António M. Costa
Bernardo Pinto de Almeida
Otília Queirós

Apoio | Support

caroline pagès gallery

fundação



Contactos | Contacts

www.travessadaermida.com
(+351) 213 637 700
ermida@travessadaermida.com

From East to West

Luís Palma



[A]

Da série: *Paisagens Periféricas*

Oito Fotografias de Oito Fotógrafos Portugueses.

From the series: Peripheral Landscapes.

Eight photographs by eight Portuguese photographers.

Edição / Published by: Fundação de Serralves, 2008.

A propósito da projecção do filme *From East to West* na Travessa da Ermida.

5

O convite para esta exposição lembrou-me outros projectos em espaços análogos a este: *Imagens Para os Anos'90*, *Paisagens Periféricas* [A] e *Ocupação* [B]. Os dois primeiros ocorreram na antiga capela da Casa de Serralves e o último no convento de Santo António dos Capuchos, em Loulé, no âmbito da programação Arte Algarve 2009: *Tão Brilhante Quanto o Sol*.

A cumplicidade entre a arquitectura, a escala e o interior desta Ermida suscitou a escolha da peça em questão. *From East to West* é um filme que teve a sua primeira apresentação, no ano passado na galeria da Fundação EDP, no Porto, no contexto da exposição *Mapeamento, Memória, Política* [C].

A edição monográfica que acompanhou essa exposição esclarecia a opção pelo vídeo como alternativa a um género de fotografia no qual não me revejo. O grande formato tem essa extraordinária amplitude de retratar objectos: o equipamento técnico e a longa exposição, no entanto, impedem de fixar o movimento. Encontrei essa liberdade no vídeo e a sua extensão ao texto e ao áudio.

Na relação de trabalho que tenho vindo a desenvolver, esta obra tem essa afinidade intimista em que a luz foi um elemento decisivo. O factor central deste filme são duas imagens sobrepostas: o reflexo do interior de uma carruagem de comboio, numa das janelas, e o exterior da cidade de Berlim, num percurso supostamente de Este para Oeste. Este elemento é a essência que faz com que a simplicidade do olhar se transforme num exercício de contemplação.

A cumplicidade entre a obra e o espaço, o contexto e o suporte, remete o espectador para uma relação com a sua memória afectiva. Este filme foi realizado numa cidade cuja memória política se cruza com a do próprio autor: antes e depois da revolução do 25 de Abril; a ditadura e a Guerra Colonial; a Democracia e a Liberdade.

Luís Palma



[B]

Da série: *Ocupação*

Impressão sobre papel Hannemuhle, colada em Dibond

From the series: *Occupation*.

Hannemuhle fine art paper mounted on Dibond

Formato / print size 40 x 50 cm, 2009.



[C]

Da série: *Mapeamento, Memória, Política*

Objecto Actual, Interpolação, Apetrecho # 1.

From the series: Mapping, Memory, Politics.

Actual Object, Interpolation, Device # 1.

Projeção digital / digital projection, 2014.

7

**On the screening of the film *From East to West*
at Travessa da Ermida**

The invitation to participate in this exhibition brought to my mind other projects in spaces similar to this one: *Images for the 90's*, *Peripheral Landscapes* and *Occupation*. The first two took place in the old chapel of the Casa de Serralves and the third in the Santo António dos Capuchos monastery in Loulé, as part of the Arte Algarve programme in 2009: *As Bright As the Sun*.

The interplay between the architecture, the scale and the interior of this *Ermida* (chapel) motivated the choice of the piece in question. *From East to West* is a film that was first screened in the gallery of the EDP Foundation, in Porto, in the context of the exhibition *Mapping, Memory, Politics*.

The book accompanying this exhibition shone some light on the choice of video as an alternative to a genre of photography that I do not identify with. The large format has that extraordinary breadth in depicting objects – the technical equipment and the long exposure times – but at the same time prevents us from capturing movement. I found that freedom in video and, by extension, in the text and audio formats.

In relation to the work I have been developing, this piece displays that intimate relationship in which light became a decisive element. The key hallmark of the film are the two superimposed images: the reflection of the interior of a train carriage, and the exterior being the city of Berlin, during a journey supposedly progressing from East to West. This element is the essence, which means that the simple act of viewing is transformed into a contemplative exercise.

The rapport between the work and the space, and the context and the medium, brings the viewer into contact with his or her relationship with their emotional memory. This film was shot in a city with a political memory that overlaps with that of the author: before and after the Portuguese Carnation Revolution the 25th of April 1974; the dictatorship and the Colonial War; Democracy and Freedom.

Luís Palma



Da série: *Territorialidade*

From the series: *Territoriality*

Strata Comunale Carriona di Colonnata #1. Italy Map Road, 2008.

Impressão LightJet artservice, colada em Dibond

LightJet artservice print mounted on Dibond, 180 x 124 cm

Museu de Arte Contemporânea de Elvas,

Colecção/Collection António Cachola

*Que tem a paz que a longo prazo não causa entusiasmo
E que pouco deixa contar a seu respeito?*
Do filme *As Asas do Desejo* (*Der Himmel über Berlin*),
de Wim Wenders, 1987.

9

Uma conversa de Luís Palma com António M. Costa e Bernardo Pinto de Almeida, a propósito do filme *From East to West* [a] no contexto do projecto *Mapeamento, Memória, Política*.

AMC: Proponho que comecemos pelo que estávamos a falar há pouco, pelo ponto que achas essencial na estrutura do filme.

LP: Parece-me um bom princípio. Estava a dizer que o filme foi realizado ao final da tarde, com uma temperatura de cor diferente da luz de dia. Um fotógrafo distingue essa diferença, no entanto, essa luz não é a mesma que encontramos normalmente na minha obra fotográfica. Foi essa luz que criou condições capazes de provocar esse efeito de justaposição entre o interior do comboio¹ e o exterior da cidade de Berlim, numa das janelas

da carruagem. Na tentativa de reencontrar esse cenário, regresssei a Berlim mas não voltei a encontrar a mesma luz.



[a]
Fotograma do filme
Video still of the movie *From East to West*, 2013.

Devo dizer ainda que este filme foi filmado sem tripé, e em determinados pontos a imagem não estava tão fixa por causa do peso da câmara. Logo na primeira visualização notei esse esforço. Eliminei essas partes e acrescentei outras filmagens realizadas sobre três locais históricos de Berlim.

AMC: Esses “cortes” estão ligados com o percurso da viagem de comboio ou não? Ou seja, quando falas em “corte”, a viagem desenrola-se nesses sítios?



[b]
Preparação do filme
Making of *From East to West*,
Humboldthain, Berlin, 2013.



[c]
Preparação do filme
Making of *From East to West*, Bernauer
Strasse, Berlin, 2013.

LP: Queres saber se essa viagem passa pelos locais desses planos: *Humboldthain*² [b], *Bernauer Strasse*³ [c] e *Tempelhof*⁴ [d]. Não sei, não me parece importante. A questão é outra e tem que ver com a relação de um conjunto de imagens, em sequência, como na obra do fotógrafo E. Muybridge. Essas imagens são aquelas processadas pela mente, fazem parte do arquivo da minha memória política e cultural. Não houve, portanto, essa preocupação implícita na tua pergunta. Esses cortes dão-se a partir de um conjunto de factores entre o passado e o presente. Entre o imaginário e a realidade, num registo claramente autobiográfico.

No sentido da tua pergunta, recorro que no projecto *Territorialidade*⁵ [e] acontece essa situação: o título das imagens é o código, ou a identificação, da estrada onde a fotografia foi tirada.

AMC: Quando estava a ver o filme, lembrei-me, de certa forma, do Ozu, não só pela viagem no comboio (os comboios estão muito presentes na obra dele, calculo que sobretudo no período do pós-guerra), mas também

pelos tais “sinais de pontuação” que o Ozu fazia nos seus filmes... mas aqui, no teu filme, essa pontuação funciona como um diálogo que decorre como se fizesse parte do percurso?

LP: Essa pontuação de que falas, não acontece de uma forma intencional nesse sentido. Interage numa relação entre o interior e aquilo que referi como recordação. Há uma relação entre o presente e a memória a partir da sobreposição de duas imagens.

Esses planos de outros locais de Berlim não foram escolhidos por acaso, pelo contrário, a escolha teve como prioridade a relação com a memória política da própria cidade, mas, também, com a do autor.

Ainda bem que tive essa dificuldade na montagem do filme porque nessa primeira fase da visualização do *travelling* percebi que, apesar da excelente qualidade da luz, o filme teria que passar por outro contexto de forma a não ficar condicionado pelo percurso do comboio. Assim, nasceu a ideia de “pontuar” o filme com quatro planos de três locais que marcaram politicamente a história da cidade de Berlim. Há também que considerar a parte final, que termina com uma canção do Theo Teardo e do Blixa Bargeld: *Buntmetall diebe*⁶.

BPA: Achei engraçado que o António tenha citado o Ozu, porque de facto há no filme um lado do Ozu, há uma observação da vida das cidades em que o Ozu tem um olhar matricial que marcou, em certa medida, todo o cinema moderno.

Mas o cineasta que inevitavelmente me pareceu central quando vi o filme foi Hitchcock em *North by Northwest* (*Intriga Internacional*) que se passa num comboio e, depois, foram todos aqueles filmes de espionagem passados em Berlim (aquela série baseada no John Le Carré).



[d]
Preparação do filme
Making of *From East to West*,
Tempelhof, Berlin, 2014.



[e]
Da série *Territorialidade*
From the series *Territoriality*.
A 14. Portugal Road Map # 2, 2001.

Porque é que isto me ocorreu? Eu não sei as condições em que fizeste este filme. Conheço a tua obra [f] e encontrei de imediato relações directas: a maneira como trabalhas com a luz, o enquadramento... deixar que tudo se decida por uma paisagem que transcende o olhar do próprio artista. É um olhar que se liberta sobre o que existe e que, ao mesmo tempo, tem uma contenção muito grande: tudo isso está lá no filme. Mas depois há esta memória do cinema (que podes não ter assumido) que é inevitável, uma vez que a nossa ideia de Berlim, ou a nossa memória, tal como a nossa memória da América, é construída pelo cinema.

Nós nunca estivemos na América nos anos de 1950, nunca estivemos no Faroeste, no entanto, temos uma tal reconstituição que parece uma memória feita pelo cinema, que é inevitável opinar.



[f]
Da série *Dia Acabado, Sol Apagado*
From the series *Just Another Day Off*, 1992.

LP: ... Desculpa, mas essa relação entre o cinema e a memória é importante. No entanto, e no contexto de Berlim, houve também outras situações curiosas que contribuíram para a construção da nossa memória sobre a cidade. Foi o caso de David Bowie e do Iggy Pop, que nos anos 1970, a determinado momento das suas carreiras, optaram por irer viver para Berlim.

O próprio Lou Reed descreve a cidade numa música editada no álbum com o mesmo nome. E não esqueçamos a ligação entre o Nick Cave e o Blixa Bargeld, quando ambos colaboraram, juntamente com os *Bad Seeds* e os *Einstürzende Neubauten*, na banda sonora do filme *As Asas do Desejo*, de Wim Wenders.

Estas referências fazem parte da nossa memória, acho que esta emoção está no filme.

Este é um apontamento que me parece muito importante.

BPA: Absolutamente... Ou seja, tudo isso são formas de aquisição dessa “memória berlinense”. Nós vemos o teu filme e ele está carregado de memória, de facto, e isso é muito engraçado. Não é só a memória cultural, mas também uma memória política.

Depois fiquei a pensar porque é que isso acontecia, e o que me parece é: primeiro, Berlim continua a ser um sítio assolado por uma fantasmagoria da divisão da Europa. Por muito que hoje haja muitas galerias, museus e vida cultural, essa ferida está lá, até bem visível, no teu filme, e assinalada, muito bem, pelo Blixa Bargeld com uma voz com amplitude e que é como uma ferida a cantar. É uma cidade que continua dividida, mesmo no título do teu filme, *From East to West*, tu próprio continuas a assumir que essa divisão está lá. E por outro lado, porque é que este filme me faz recordar um filme de espionagem? Porque, evidentemente, uma cidade que está dividida ou que permanece dividida, apesar de ter sido “cosida” recentemente, tem signos dessa divisão.

Há o movimento do comboio, mas depois há, por exemplo, todo aquele vozear que se ouve em fundo e que é perturbante. Há uma língua que é “estrangeira”, que continua a ser estrangeira mesmo se falarmos alemão, e depois há uma senhora que comunica através de um telefone e que é vista através de um reflexo, ou seja, há uma série de índices quase policiais, quase de espionagem, em que o espectador é lançado num *plot* de que não sabe o desfecho, e, portanto, estão criadas as condições de “suspense”, estão criadas as condições de emoção.

Sendo um filme muito curto tem uma intensidade fortíssima de “suspense”. Parece sempre que vai acontecer qualquer coisa, como nas fotografias do Eugène Atget.

Eu acho que é extremamente inteligente o modo como fazes entrar no filme a questão política. Quer dizer, aquilo que foram os momentos da ruptura no passado recente berlinense: os bombardeamentos, os pontos estratégicos de defesa, os pontos de fragilidade... os sítios por onde se suscitou a divisão e esta se operou.

Portanto, há dois tempos: uma tensão entre o tempo-do-agora, em que há uma senhora que comunica com alguém que não se sabe quem é, é uma conversa secreta que não é perceptível, e depois há a revelação de sítios ou pontos de catástrofe. Essa tensão dialéctica entre a catástrofe e o agora, entre o tempo da memória e o tempo do presente, tudo isso no seio de uma viagem se organiza segundo a lógica do filme de espionagem.

Nós saímos do filme com a sensação de ter visto alguma coisa, que não sabemos dizer exactamente o que é, mas que pode vir a ter uma consequência no real. Um segredo...

Alguma coisa aconteceu e é isso que deixa espaço ao espectador para pensar e para introduzir uma consciência política...

AMC: ... Mesmo para procurar.

BPA: Exactamente, mesmo para procurar. As pistas estão dadas, depois cumpre ao espectador fazer a reflexão, mas aquelas pistas que lhe são dadas são subtis: um sítio de um bombardeamento, um sítio de um parque... mesmo como no filme *Blow Up*⁷, do Antonioni, esse é um trabalho que é deixado ao espectador e este teu filme parece-me, de facto, extraordinário nesse sentido.

LP: Acho curioso, também, um outro lado disso tudo que foi dito, que passa por uma outra realidade, nomeadamente, a maneira como lidamos, fisicamente, com esses lugares de memória, em particular estes.

Existe um outro contexto, que interferiu na escolha desses planos. Nas quatro filmagens que marcam esses “sinais de pontuação”, em todas aparecem personagens que se cruzam com o plano do filme, um deles até de uma forma provocatória [g], [h], [i]; mas não só, e mais importante, é o facto de andarem, ou melhor, essas pessoas pisam esses monumentos: correm, andam de bicicleta ou simplesmente caminham, como que apagando a História dos locais. Fazem isso naturalmente, mas, sobretudo, porque hoje vivemos num regime político em que a Liberdade é um pressuposto fundamental.



[g]
Fotograma do filme
Video still of the movie *From East to West*.

[h]
Fotograma do filme
Video still of the movie *From East to West*.

AMC: Um bocado até como nos livros do (W. G.) Sebald é o diálogo entre o passado e o presente, entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, como na Bernauer Strasse: há um rapaz que passa e sabemos que é nessa rua, que estava atravessada pelo muro, uma senhora que tentou passar de Este para Oeste [j], saltando de um terceiro andar do prédio onde vivia. Há, portanto, esse diálogo que é muito forte no filme.

LP: Essa tua observação é curiosa porque o filme tem dois planos dessa rua, cuja memória é violentíssima, um plano em que um rapaz esguio, de rabo-de-cavalo, se cruza com a câmara a ler um livro (esse lado poético que me faz recordar o filme do Wim Wenders de que falei); mas depois há ainda um outro, que se cruza com um olhar violento, e que a meio do percurso, com a aproximação da câmara, faz um gesto obsceno e cospe para o chão.

Nesse rosto reencontramos a imagem desse tempo de uma cidade inscrita no título *Bonjour Tristesse*⁸ [l].



[l]
Fotograma do filme
Video still of the movie *From East to West*.



[j]
Preparação do filme
Making of *From East to West*, Bernauer
Strasse, 2013.

AMC: Perto de meados dos anos 1980, cerca de meia dúzia de anos antes da queda do muro de Berlim, fiz uma viagem de metro ao contrário, ou seja, *from west to east*, e fui visitar o lado Leste da cidade, então RDA (República Democrática Alemã). O muro de Berlim era qualquer coisa que sempre me fez muita impressão: uma cidade cortada repentinamente a meio. Cheguei a Berlim depois de uma viagem de Inter-Rail, de comboio, durante a noite, de Paris para Berlim, eram entre seis e as sete horas da manhã, e ia ficar em casa de uns amigos. Como tinham trabalhos que se prolongavam noite dentro, não quis incomodá-los àquela hora. Guardei a minha mala na estação, na Hauptbahnhof, e decidi ir a pé até ao muro. Foi a primeira coisa que quis ver em Berlim. (Era isso que estavas a dizer,

Berlim é uma cidade por onde se anda a pé.) Depois, mais tarde, quando estreou o filme do Wim Wenders, esse de que falaste, *As Asas do Desejo*, lembrei-me que tinha feito aquilo que o Peter Falk faz no filme. Era muito cedo, estava frio, e fui a uma *roulotte*, como aquela onde ele toma um café e vê o anjo; pedi um café e aqueci as mãos no copo. Cheguei ao muro, e, do lado de cá, havia aquele descampado, espécie de não-lugar um pouco desorganizado, aqui e ali com umas *roulottes*, ou uns palanques para espreitar para o lado de lá do muro, que podíamos tocar, e estava cheio de pinturas murais e *graffiti*; do lado oriental, também um não-lugar, mas organizado e vigiado por soldados em torres de vigia. Desse lado, não era permitida a aproximação ao muro. Uns dias mais tarde fui a Berlim-Leste. Havia duas maneiras de passar: ou se ia de carro, ou mesmo a pé, suponho que se podia ir, pelo *Check Point Charlie* (outra evocação dos filmes de espionagem); ou então ia-se de metro. Fiz a viagem de metro, que apanhei na Bahnhof Zoo; a determinada altura da viagem passávamos por duas estações subterrâneas desactivadas, mas em que se sentia quase uma presença física da II Guerra Mundial: nessas estações, com um ar de abandono e destruição, viam-se soldados armados com metralhadoras que faziam a segurança. E depois é que se saía numa estação em Berlim-Leste, passava-se por um guiché, tipo alfândega, revistavam-nos, apresentávamos o passaporte, trocávamos 25 Deutsche Mark por 25 marcos da RDA, e depois podíamos ficar em Berlim-Leste durante um dia e regressar ao fim do dia.

BPA: Era preciso pagar para entrar?

AMC: Era como se fosse, porque o dinheiro que nos trocavam só se podia gastar lá, onde era tudo muito barato; vi-me à nora para gastar os



[1]
Preparação do filme
Making of *From East to West*,
"Bonjour Tristesse", 2013.

meus, vim carregado de livros, clássicos alemães, e sobraram-me algumas moedas, que ainda guardo. Lembro-me que havia uma frase escrita no Muro, no lado ocidental, que brincava com isso e dizia “Eintritt: 25 Mark (Entrada: 25 marcos)”.

LP: Deixa-me referir duas coisas a propósito disso que acabaste de dizer: Essa tua experiência recordou-me de imediato a obra fotográfica do Thomas Struth, sobre Berlim-Leste, são imagens a preto e branco, frias e distantes.

Esta associação entre a linguagem, cérebro e memória resulta num processamento de imagens que são projectadas na mente de cada um. Este processo foi fundamental para a construção deste meu filme. Essas imagens, que resultam dessa associação, são as que fazem parte do meu processo de trabalho.

Por outro lado, acabaste de tocar num outro ponto curioso, que me interessava abordar: o *Check Point Charlie*.

Há coisas na vida que parecem coincidências e que não são bem assim. Ao longo do meu percurso, ligado à fotografia artística, constato que tenho vindo a trabalhar com cidades ou regiões de um forte carácter político: Berlim e Belfast, País Basco e o Estreito de Gibraltar, são exemplos disso.

Bom, o que eu gostaria basicamente de dizer é que esta questão tem-se vindo a cruzar na minha vida e é uma legenda que faz parte do arquivo da minha “consciência nuclear”⁹.

Recordo o código dado, por um conjunto de generais, ao capitão Salgueiro Maia, mandatado para prender Marcelo Caetano¹⁰. Foi também o título de uma canção dos Clash [m], a partir de uma citação do filme *Apo-calipse Now*, do Coppola¹¹. Estes exemplos fazem parte de um território relacionado com a minha memória política.



[m]
Joe Strummer, *The Clash*,
Lisboa/Lisbon, 1981.

Incluo nessa memória a Base das Lajes, nos Açores, que serviu de apoio militar aos americanos durante a II Guerra Mundial, posteriormente para a defesa de Berlim, e a relação entre a Igreja Católica e o Estado Novo, que usaram essa divisão, da cidade de Berlim, para diferenciar o Bem do Mal¹², numa propaganda anti-comunista.

AMC: O lado de cá do *Check Point Charlie* e o lado de lá.

LP: Exactamente... A memória entre o Estado Novo e o 25 de Abril, na relação com a minha obra, é fundamental. Este é um pressuposto legítimo que se demarca de outras referências que, por vezes, em nada se relacionam com o contexto geográfico do próprio autor. A relação entre memória, política, território é um elemento presente neste filme.

BPA: Muito bem. Há uma coisa que gostava de dizer: esta dimensão *geo-política* no teu trabalho é importante, de facto. Porque neste plano, em que ele se coloca sempre do lado da memória, procurando activar os mecanismos da memória, isso torna-se um tema central de todo o teu trabalho, desde o princípio, mesmo aquele da década de 1980, sobre o qual cheguei a escrever... o tema da memória é central, como o tema da política, no sentido profundo do termo, aquele que liga os humanos com a sua história e que agrega a sociedade.

Nesse plano mais universal da política, julgo que tu equacionas uma questão que é fundamental: toda a memória é inscrita numa dimensão política e geográfica ao mesmo tempo. A memória é *geo-política* e, portanto, há sempre uma identificação dos lugares a partir de um conhecimento político daquilo que os definiu.

Dando um exemplo simples: uma pessoa não pode ir a Auschwitz e ignorar que aquilo foi um campo de concentração e que aquilo foi uma expressão maior de um regime absurdo como foi o nazismo; ou passar pelo Tarrafal e esquecer-se que aquilo foi fundamentalmente um lugar de prisão política...

Ou seja, isto é *geo-político* e esta articulação entre memória e política parece-me de facto o tema por excelência de todo o teu trabalho.

Notas:

1. S-Bahn é o nome por que é designado este sistema rápido de transporte público que serve o centro da cidade de Berlim e as zonas suburbanas.

2. É hoje um parque público onde se pode visitar um dos três *bunkers* de defesa anti-aérea construídos durante a II Guerra Mundial. Foi edificado entre Outubro de 1941 e Abril de 1942. Tinha como objectivo proteger o centro da cidade de Berlim a partir de duas torres que o flanqueiam. Após a guerra, os outros dois *bunkers*, construídos anteriormente a este, situados nos parques Tiergarten e Friedrichshain, foram demolidos.

3. A 22 de Agosto de 1961, Ida Siekman, de 58 anos, que vivia na Bernauer Strasse, apesar das graves lesões sofridas, conseguiu fugir saltando do terceiro andar da casa onde vivia, que dava para Berlim Ocidental. No dia anterior, a porta de entrada tinha sido tapada com tijolos e cimento. Depois desta fuga todas as janelas de todas as casas alinhadas ao longo da parte leste da Bernauer Strasse foram igualmente tapadas.

4. O mítico aeroporto de Berlim começou a ser construído em 1923. No entanto, a sua ampliação, que o tornou famoso como o maior aeroporto do mundo situado no interior de uma cidade, ocorreu durante o regime nazi, entre 1936 e 1941. A 30 de Outubro de 2008, foi fechado, após quase 85 anos de actividade. Chegava ao fim a história de um aeroporto emblemático, que foi a chave de salvação de Berlim Ocidental, quando os soviéticos fecharam todos os acessos terrestres à cidade.

5. Luís Palma, edição de autor, 2007.

6. *Still Smiling*, Specula Records, 2013.

7. *Blow-up, a História de um Fotógrafo*, filme de 1966 realizado por Michelangelo Antonioni.

8. Edifício de habitação social em Berlim projectado pelo arquitecto Álvaro Siza Vieira, em 1984.

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

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

10. Marcelo Caetano, José das Neves Alves, em *O 25 de Abril e o Ultramar: três entrevistas e alguns documentos*. Editora Verbo, Lisboa 1976, p. 52.

11. Filme de 1979, realizado por Francis Ford Coppola.

12. “O Sr. Virgílio Casimiro de Sousa Ferreira, emigrante português a residir na Alemanha, pediu e conseguiu um segmento do Muro de Berlim, como lembrança da reunificação da Alemanha, para ser colocado no Santuário de Fátima. Esse segmento, com o peso de 2.600 quilos, 3,60 metros de altura e 1,20 metros de largura, foi transportado para Fátima, com o apoio do Consulado-Geral de Portugal e do Centro de Turismo Português de Frankfurt, e chegou ao Santuário no dia 5 de Março de 1991. O mesmo emigrante quis oferecer ao Santo Padre, por ocasião da sua peregrinação ao Santuário, a 13 de

Maio de 1991, um terço feito com pedaços de betão do muro de Berlim. As cinco Glórias representam os cinco novos Estados da Alemanha reunificada e foram confeccionadas com pedras dos palácios governamentais de cada um desses estados, oferecidas pelos respectivos presidentes.

O Reitor do Santuário de Fátima, pensando no significado do terço, em relação aos acontecimentos verdadeiramente extraordinários operados nos países do Leste, que tudo leva a crer estão relacionados com a Mensagem de Fátima, sugeriu e obteve o consentimento que este terço ficasse no Santuário, a perpetuar tais acontecimentos. Que esta presença seja uma chamada para uma ligação afectiva entre o Leste Europeu e o Ocidente, à luz da mensagem de Fátima.”

Pe. Luciano Cristino, Director do SEDDI, Fátima, 17 de Novembro de 1995.

*What is wrong with peace that its inspiration does not endure
and that its story is hardly told?*
From the film *The Wings of Desire* (Der Himmel über Berlin),
by Wim Wenders, 1987.

21

Luís Palma talks with António M. Costa and Bernardo Pinto de Almeida on the subject of the film *From East to West* in the context of the project *Mapping, Memory, Politics*.

AMC: I suggest we start with what we were talking about just now, namely the point that you consider essential to the structure of the film.

LP: That seems like a good starting point. Well, I was saying that the film was made in the late afternoon, with daylight of a different colour temperature. A photographer makes that distinction; however, that is not the kind of light usually found in my photographic work. It was the light that created the conditions for bringing out that juxtaposition between the inside of the train¹ and the city of Berlin outside, through one of the windows of the carriage. I returned to Berlin in an attempt to rediscover that scene, but in spite of that, I didn't find the same light.

I should also add that this film was shot without a tripod, and at certain times the image was not all that as I wished because of the weight of the camera. I noticed that shake straight away when I first viewed it, and I cut out those parts and added other bits of footage taken from three historical locations in Berlin.

AMC: Are those "cuts" linked to the course of the train journey or not? I mean, when you talk about "cuts", do you mean that the journey takes place in those locations?

LP: You want to know if the journey takes in the locations of those shots: *Humboldthain*², *Bernauer Strasse*³ and *Tempelhof*⁴; I don't know, that doesn't seem important to me. There's a different question, on the relationship between a set of images, in a sequence, like you see in the work of the photographer E. Muybridge. Those are the images processed by the mind; they are part of the archives of my political and cultural memory. However, I wasn't concerned with what your question implies. Those cuts happen because of a set of factors between past and present. Between the imaginary and the real, and in an obviously autobiographical register.

When it comes to your question, I remember that the situation occurs in the project *Territoriality*⁵: the title of the image is the code, or the identifier, of the street where the photograph was taken.

AMC: Watching the film reminded me, in some way, of Ozu, not just because of the train journey (trains are a very prominent feature of his work, I believe especially in the post-war period), but also because of the so-called “punctuation marks” that Ozu would leave in his films... But here, in your film, that punctuation functions as a dialogue that unfolds as if it were part of the route?

LP: The punctuation you mention isn't intentional in this sense. It acts within a relationship between the interior and what I referred to as memory. There is a relationship between the present and memory starting from the superimposition of two images.

Those shots of other locations in Berlin were not chosen randomly, quite the contrary – in that choice priority was given to the relationship with the city's own political memory, but also to the relationship with the author's.

Although I did feel that difficulty in editing the film, because in that first stage of viewing the *travelling* I understood that despite the excellent quality of the light, the film would have to move through another context of form, not dependent on the train journey. That's when the idea was born of “punctuating” the film with four shots of three locations that marked the history of the city of Berlin politically. You also have to consider the final part, which ends with a song by Theo Teardo and Blixa Bargeld – *Buntmedallie*⁶.

BPA: I found it funny that António mentioned Ozu, because in fact the film does contain something of Ozu – there is a way of observing city life for which Ozu has a matrix point of view, which to a certain extent has left its mark in all of modern cinema.

But the filmmaker who inevitably seemed central to me when I saw the film was Hitchcock and *North by Northwest*, which unfolds on a train, and then there were all those spy films that were set in Berlin (that series based on John Le Carré).

Why did this come to mind? I don't know the circumstances in which you made this film. I know your work and I immediately saw direct links: the way you work with light, the framing... letting everything be determined by a landscape that transcends the artist's own point of view. It is a point of view that looks freely on what exists but at the same time is very restrained. All that is in the film. But then there's this memory of cinema (which you may not have assumed), which is inevitable, given that our idea of Berlin, or our memory of it, just like our memory of the States, has been constructed by cinema.

We never visited 1950's America, we never visited the Wild West, and yet we reconstruct it in such a way that it seems like a memory made by cinema, which we cannot avoid expressing opinion on.

LP: ... I'm sorry, but that relationship between cinema and memory is significant. Nevertheless, and in the context of Berlin, there have also been other curious incidents that have contributed to building our memory of that city. That is the case for David Bowie and Iggy Pop, who at a certain point in their careers in the 1970's, chose to go and live in Berlin.

Lou Reed himself describes the city in a track that appears on the eponymous album. And let's not forget the link between Nick Cave and Blixa Bargeld, when they collaborated, along with the *Bad Seeds* and *Einstürzende Neubauten*, on the soundtrack to the movie *The Wings of Desire*, by Wim Wenders.

These references are part of our memory, and I think this feeling is transmitted by the film.

This is something I think is important to note.

BPA: Absolutely... in other words, those are all ways of acquiring that “Berliner memory”. We see your film and it is full of memory, in fact, and that is very funny. It’s not just the cultural memory, but also a political one.

23

Then I started thinking about why that was happening, and what comes to my mind is this: first of all, Berlin continues to be a place beset by a sort of phantasmagoria of the division of Europe. As much as there may be plenty of galleries, museums and a great cultural offering today, that wound is there, and is even very clearly visible in your film, and highlighted very skilfully by Blixa Bargeld with a resounding voice that sounds like a singing wound. It is a city that continues divided – even in the title of your film, *From East to West*, you yourself continue to accept that the division is still there. And then on a different note, why is it that this film reminds me of a spy movie? Because obviously, a city which is divided or which remains divided, in spite of recently having been “sewn up”, bears scars of that division.

There’s the movement of the train, but then, for instance, there are all those voices heard in the background and that is disturbing. There is a “foreign” language, that continues to be foreign even for those who speak German, and then there is a woman who communicates through a telephone and who is seen through a reflection. That is to say that there are a number of almost police-like or espionage-like clues, through which the viewer is launched into a plot that they don’t know the outcome of – and so the conditions for suspense are created, conditions conducive to strong emotions are created.

As it’s a very short film the suspense is extremely intense. It constantly seems like something is going to happen, like in the photographs of Eugène Atget.

I think the way you bring the political question into the film is very intelligent. I mean, those moments that constitute the breaking points in recent Berlin history: the bombings, the strategic defence points, the weak points... the places where the division was brought to life and where it was enacted.

However, there are two separate points of time: a tension between the present time, in which a woman is communicating with an unknown person, because it is a secret conversation that is not audible, and then there’s the reveal of locations or points of disaster. This dialectic tension between catastrophe and present, between the time of memory and the present time, all this, at the heart of a journey, is presented according to the logic of a spy movie.

We leave the screening with a feeling that we’ve witnessed something; we can’t say exactly what that something is, but it might have consequences in reality. A secret...

Something happened, and that is what gives the viewer space to think and introduce a political consequence there...

AMC: ... Or to really look for it.

BPA: Exactly, to really look for it. The clues are given, it then falls to the viewer to reflect on them, but the clues the viewer has been given are subtle: a site of a bombing, a site of a park... Like in the film *Blow Up*⁷, by Antonioni, that work is left to the viewer, and in fact to me this film of yours is extraordinary in that sense.

LP: There's another side to all this you've just said that I also find interesting, and that plays out in a different reality: namely the way in which we interact, physically, with these places of memory, and especially these ones.

There is another context which brought to bear on the choice of these shots. In all four pieces of footage that constitute these "punctuation marks", people appear who run into shot – one of them even does so aggressively – but not just that, and even more important is the fact that they are moving across, or better yet, they are treading on these monuments. They run, cycle or simply walk, as if stamping out the History of the places. They do this naturally, but above all, they do it because today we live under a political regime where Freedom is a basic premise.

AMC: It's even a little bit like in the books of (W. G.) Sebald, the dialogue between past and present, between the world of the dead and that of the living – like in Bernauer Strasse: a boy passes by and we know that it was in this street, which the wall cut across, that a woman tried to escape from East to West by jumping from the third floor of the building she lived in. So that dialogue of the film is very strong.

LP: Your observation is interesting, because the film has two shots of that street, which is associated with extremely violent memories. There's one shot where a skinny guy with a ponytail encounters the camera while reading a book (this is the poetic side which reminds me of the film by Wim Wenders that I mentioned); but then there's another shot too, where there is a violent stare, and where halfway through the trajectory, as the camera approaches, he makes an obscene gesture and spits on the ground.

In that face, we rediscover the image of that time of a city that appears in the work *Bonjour Tristesse*⁸.

AMC: In the mid-eighties, about half a dozen years before the fall of the Berlin Wall, I travelled on the metro the opposite way, that is, *from West to East*, and I went to visit the eastern side of the city in the then DDR. The Berlin Wall was something that had always had a big impact on me: a city cut suddenly in half. I arrived in Berlin after an overnight inter-rail train journey from Paris, at six or seven a.m., and I was going to stay with friends. As they worked late nights, I didn't want to disturb them at that time of morning. So I left my luggage at Hauptbahnhof station, and I decided to see the Wall on foot. It was the first thing I wanted to see in Berlin. (This is what you were saying; Berlin is a city for walking.) Later on, when Wim Wenders' film *The Wings of Desire* premiered, I remembered having done what Peter Falk does in the film. It was very early, it was cold, and I went up to a coffee van, like the one where he has a coffee and sees the angel; I ordered a coffee and warmed my hands around the cup. I got to the Wall, and on my side of it there was that cleared space, a type of non-space that was slightly disorganised, with a few food vans scattered about here and there, or a few platforms from which you could glean the other side of the Wall, a wall which we could touch and which was covered in murals and graffiti. On the eastern side, it was also a non-place, but organised and surveyed by soldiers in watchtowers. On that side, you were not allowed to go near the wall. A few days later I went to East Berlin. There were two ways of crossing over – either you went by car, or just on foot I suppose was possible too, through *Checkpoint Charlie* (also evoked in spy films), or you could travel by metro. I did the journey by metro, which I got on at Bahnhof Zoo. At one point of the journey we passed through two underground

stations that were out of use but that testified to an almost physical presence of World War II: in those stations, that had an air of abandon and destruction about them, there were soldiers armed with machine guns, for security. And after that you got off at a station in East Berlin, you went up to a window, almost like customs, they searched us, we presented our passports, exchanged 25 Deutsche Mark for 25 DDR Mark, and then we could stay in East Berlin for the day and come back at the end of the day.

25

BPA: Did you have to pay to get in?

AMC: It was like you had to, because the money they exchanged for us could only be used there, where everything was very cheap. I struggled to spend mine, and returned weighed down with books, German classics, and with a few coins still to spare, which I've kept. I remember there was a sentence written on the Wall, on the Western side, which joked about it by saying "Eintritt: 25 Mark (Entry fee: 25 Mark)".

LP: Let me say a few things about what you've just told us: your experience immediately reminded me of the photographic works of Thomas Struth, on East Berlin; they are black and white photos that are cold and distant.

This association between language, brain and memory leads to a processing of images that are projected into the mind of each one of us. This process was fundamental to the making of this film of mine. Those images, the result of that association, are part of my working process.

And then you've also just touched on another curious point, which I would be interested in commenting on: *Checkpoint Charlie*.

There are some things in life that seem like coincidences but are not quite that. Throughout my trajectory linked to artistic photography, I note that I've come to work with cities or regions with a strong political character: Berlin and Belfast, the Basque Country and the Strait of Gibraltar – they are examples of that.

Well, what I'm basically trying to say is that this issue has come into my life and is a legend that is part of the archive of my "core consciousness"⁹.

I remember the code given by a group of generals to Captain Salgueiro Maia, who had been mandated to arrest Marcelo Caetano¹⁰. It was also the title of a Clash song, based on a quote from the film *Apocalypse Now*, by Coppola¹¹. These examples are part of a field linked to my political memory.

I also include in this memory the Lajes Air Base, in the Azores, which provided military support to the Americans during the Second World War, and later in the defence of Berlin, and the relationship between the Catholic Church and the Portuguese *Estado Novo* regime, which used that division of Berlin to differentiate between Good and Evil¹², in anti-communist propaganda.

AMC: This side of *Checkpoint Charlie*, and the other side.

LP: Exactly... The memory between the Estado Novo dictatorship and the Carnation Revolution, in relation to my work, is fundamental. This is a legitimate starting point, which stands out from other references that sometimes are in no way related to the geographical context of the author himself. The relationship between memory, politics, and territory is an element that is present in this film.

BPA: Very good. There's something I'd like to say. This geo-political dimension of your work is in fact significant. Because on this level, where it always positions itself on the side of memory, and tries to activate the mechanisms of our memory, it becomes a central theme of all your work, right from the start and even work from the 1980's, which I've written about... The theme of memory is key, just like the theme of politics, in the deeper sense of the word, that sense which links us humans to our history and which brings society together.

On this more universal level of politics, I feel that you address a fundamental issue: all memory belongs in a political and geographical dimension at the same time. Memory is geo-political and thus, places are always given their identity to a certain extent based on a political awareness of what has defined them.

I can give a simple example: you can't go to Auschwitz and ignore the fact that it was a concentration camp, and that it was a major manifestation of a absurd regime, which is what Nazism was. You can't go through Tarrafal¹³ and forget that it was basically the location of a political prison...

Or in other words, this is geo-political and this connection between memory and politics does for me stand out as the quintessential theme of all your work.

Notes:

1. S-Bahn is the name of this rapid public transport system in Berlin serving the city centre and the suburbs.

2. Today, this is a public park where you can visit one of the three anti-aircraft bunkers built during World War II, between October 1941 and April 1942. Their purpose was to protect the centre of Berlin from the two flanking towers. After the war, the other two bunkers built before to this one in the Tiergarten and Friedrichshain parks were demolished.

3. On the 22 August 1961 Ida Siekman, 58 years old and a resident of Bernauer Strasse managed, despite the serious injuries she suffered, to escape by jumping from the third floor of the house she lived in, which looked onto West Berlin. The day before, her front door had been bricked up and cemented. Following this escape, all windows in all the houses along the east side of Bernauer Strasse were also bricked up.

4. The construction of Berlin's mythical airport started in 1923. However the extension that made it famous as the world's biggest airport inside a city centre was undertaken during the nazi regime between 1936 and 1941. It was closed down on the 30 October 2008 after almost 85 years in use. This was the end of the story of an emblematic airport that played a key role in saving West Berlin when the Soviet Union closed off all land access points to the city.

5. Luis Palma, self-published, 2007.

6. *Still Smiling*, Specula Records, 2013.

7. *Blow-up*, film from 1966 directed by Michelangelo Antonioni.

8. A social housing complex in Berlin designed by the architect Álvaro Siza Vieira in 1984

9. "The distinction between actual object and memorized object [...] permits memorized objects to engender core consciousness in the same way that actually perceived objects do. This is why we can be conscious of what we remember as much as we are conscious of

what we actually see, hear, or touch now. Were it not for this magnificent arrangement, we could never have developed an autobiographical self.”

António Damásio. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt Brace & Company, 1999, p. 161.

10. Marcelo Caetano, José das Neves Alves, in *O 25 de Abril e o Ultramar: três entrevistas e alguns documentos*. Lisbon, Editora Verbo, 1976.

[Translator's note: Captain Salgueiro Maia of the Portuguese army played a leading role in the Carnation Revolution overturning the Estado Novo dictatorship in Portugal on the 25 April 1974. Marcelo Caetano was the last Prime Minister of the old regime].

11. Film from 1979, directed by Francis Ford Coppola.

12. “Mr. Virgílio Casimiro de Sousa Ferreira, a Portuguese émigré living in Germany, requested and received a piece of the Berlin Wall, as a souvenir of the reunification of Germany, to be placed in the Sanctuary of Our Lady of Fatima. The piece, weighing 2,600 kilos and measuring 3.60 meters by 1.20 meters, was shipped to Fatima with the support of the Portuguese Consulate-General and the Portuguese Tourist Office in Frankfurt, and arrived at the Sanctuary on the 5 March 1991. The same gentleman wanted, on the occasion of his pilgrimage to the Sanctuary on the 13 May 1991, to offer the Holy Father a rosary made out of pieces of concrete from the Berlin wall. The five Glories represent the five new states of a reunified Germany and were made from stones of the government palaces of each of these states, donated by each Minister-president.

The Rector of the Sanctuary of Fatima, considering the significance of the rosary linked to the truly extraordinary events that the eastern countries underwent and which everything indicates to be linked to the Message of Fatima, suggested and obtained consent for the rosary to remain in the Sanctuary, to perpetuate such events. May this presence represent a call for an emotional bond between Eastern Europe and the West, illuminated by the Message of Fatima.”

Father Luciano Cristino, Director of SESDI (The Department of Research and Information of the Shrine of Fatima), Fatima, 17 November 1995.

13. [Translator's note: Also known as the “Camp of the Slow Death” was a prison camp in the Portuguese colony of Cape Verde, set up by the Estado Novo dictator António de Oliveira Salazar, where opponents of his right-wing authoritarian regime were sent].



As Cidades Dividadas, # 1, Belfast Ocidental
Split Cities, # 1, West Belfast, 2014.

Para Luís Palma a fotografia suporta um projecto e um programa claros, que o artista não se tem cansado de reafirmar ao longo dos últimos anos com precisão e veemência. Por um lado, trata-se de identificar os pontos mais significativos do que ele designa como as *formas e forças geo-políticas*, que sub-repticiamente se inscrevem na memória dos lugares, exactamente como se fossem inscrições inconscientes (que a fotografia depois, aos poucos, vai revelando). Por outro lado, tornar sensível ao seu espectador a percepção do *político* como forma inevitável de relação (subjectiva e objectiva) com o real e já não como mera forma discursiva, uma vez que a própria política, mais do que assente num discurso ou mesmo numa prática, estaria ligada desde sempre à constituição desse mesmo real, impregnada nos lugares, subjacente à própria geografia.

Essa percepção, então, retira a política do seu regime habitual de compreensão para a tornar em algo sensível em outros planos perceptivos muito menos usuais, que a operação visual (seja esta fotográfica, cinematográfica ou mesmo pictórica) e sonora (nomeadamente a musical) viria tornar mais compreensíveis do que a própria análise discursiva.

É assim que os lugares, na formulação implícita à prática artística de Palma, seriam sempre, antes e depois de qualquer outra forma de identificação, os lugares de uma dada ocorrência histórica. Um processo mágico e tão fortemente inerente à constituição do real e à sua espessura própria, e que o impregna de tal ordem na sua consistência (na sua *lugaridade*, diríamos), que obriga a que a prática da fotografia vá procurar neles os signos dessas ocorrências evidenciando-os para além de todas as outras dimensões visuais (como sejam representar uma paisagem, uma vista, um território). A prática fotográfica seria, nesta perspectiva, uma



As Cidades Divididas, # 2, Belfast Ocidental
Split Cities, # 2, West Belfast, 2014.

espécie de investigação sobre a *lugaridade* dos lugares, isto é, sobre o que faz de um dado lugar um caso à parte, distinto dos demais.

Nas suas sucessivas séries então, o que esta obra sistematicamente reencontra são explicações cada vez mais claras deste processo, que tanto podem ter a ver com uma memória mais local (diríamos mais nacional) ou mais abrangente (internacional), isto é, com acontecimentos que de algum modo marcaram a nossa história recente a nível nacional, com um rebatimento directo sobre as condições políticas e sociais, ou com outros que se projectaram, pela sua importância, em toda a Europa moderna (da Guerra Civil de Espanha a qualquer outro acontecimento forte e historicamente traumático que, pela sua violência política, marcou os destinos da História recente).

Trata-se sempre, então, de mapear não tanto os lugares enquanto tal — o que menos interessa a Luís Palma é o registo de paisagens por si mesmas — como antes aquilo que neles se evidencia como traço ou vestígio quase invisível mas, no entanto, presente de uma memória inscrita no plano de um registo subtil que as palavras não saberiam dizer mas que, porém, é constitutivo do próprio lugar e se torna através da prática artística em algo que é susceptível de ser revelável. Como aquele sentimento de que algo misterioso, talvez mesmo um crime, estaria para acontecer que Benjamin entendia como o que de mais característico emanava das fotografias de Eugène Atget.

Não se trata propriamente de índices, embora também estes ali aflorem. Trata-se, mais claramente, de evidenciar pequenos sinais, coisas aparentemente sem importância, de que normalmente não nos daríamos conta mas que todavia permitem ir ao encontro do modo como uma certa memória se inscreveu discretamente num determinado lugar e de perceber de que modo a simples apresentação de imagens desse mesmo lugar suscita em nós uma impressão de estranheza e de interrogação que de outro modo não experimentaríamos.

Foi John Berger quem, no seu seminal ensaio sobre os *modos de ver* chamou a atenção para o modo como uma dada informação modifica o

nosso olhar. Para isso socorreu-se da célebre pintura de Van Gogh, que terá sido a última antes do seu suicídio, um dado cuja lembrança basta para alterar a nossa percepção.

Assim também, nas imagens de Palma, frias na sua irrepreensível construção fotográfica, tecnicamente afinada pelos mais altos recursos e saber do ofício, seguras na luz que as trabalha e que lhes dá um tom próprio que se acerca de uma espécie de realismo brutal de presença quase *inexpressionista*, uma dada informação interrompe a aparente inexpressividade para fazer aflorar nela um índice de perturbação e de suspense.

Esse “estar para acontecer” de Atget (que aqui se traduz ao invés num “já ter acontecido”), que seria da ordem do terrível, aflora então como uma circunstância que transforma precisamente os nossos *modos de ver*. Sabermos que nas bermas de uma estrada Franco semeou os cadáveres dos republicanos mortos na Guerra de Espanha torna uma imagem aparentemente anódina e tecnicamente muito perfeita num lugar insuportável cuja contemplação nos é penosa e que nos interroga tanto como o silêncio grave de um memorial.

No seu filme mais recente, *From East to West*, realizado em Berlim em 2013 e 2014, algo da mesma ordem acontece. Sobre um fundo narrativo de uma viagem de comboio — um recurso retórico típico do cinema e em particular o de espionagem, em que o andamento do comboio inscreve a passagem do tempo e tudo o que medeia dois acontecimentos díspares — vemos uma mulher que fala continuamente ao telefone, projectada num reflexo que confunde o seu rosto com o de outros passageiros. Nada é propriamente identificável, senão as imagens que vão aflorando do subúrbio berlinense, atrás desses reflexos nos vidros do comboio.

Mas de repente tornam-se visíveis lugares vagos que uma legenda breve identifica secamente, sem grandes explicações, mas que foram todavia decisivos na história da Alemanha no século XX. Lugares que mostram feridas outrora abertas e que ficaram fechadas como cicatrizes da História. Onde aconteceram bombardeamentos, onde homens lutaram e morreram, onde uma guerra absurda teve lugar e cuja memória distante de

alguma maneira os deixou desolados num abandono sem fim, por muito que as árvores tenham ressuscitado neles.

A nossa inquietação vem disso. De sermos confrontados com dois tempos (o aqui do presente e o que resta de um passado) cuja tensão dialéctica assola igualmente os espaços. E de uma outra tensão que se vai insinuando no intervalo entre os espaços, já que apesar do que possa ter acontecido a vida simplesmente continua. É assim então que, subtilmente embora, uma dimensão política se vai insinuando através da inquietação, primeiro como se num sussurro, depois como uma evidência ruidosa que aqui uma canção em *spoken word* de Blixa Bargeld — o músico berlinense que mais trabalhou sobre os índices de uma cidade devastada — vai tornando sensíveis.

É assim que de repente o que parecia o simples registo de uma viagem de comboio entre dois pontos numa cidade modernizada, se torna alegoria perturbadora de uma viagem na História. Uma viagem feita entre dois tempos — o da memória e o presente — mas entre os quais habita algo que é da ordem do irreconciliável. Da ordem da ferida. E tudo parece sangrar sob a aparente calma, sem que cheguemos propriamente a compreender porquê. A viagem percorre a linha de uma cicatriz que sentimos presente, afectando todo o tempo e todo o espaço dessa cidade. Aqui morreram homens, aqui o horror teve lugar. Sobre este solo a morte fez um *heimat*.

Essa relação entre tempos e espaços diversos, agindo uns com e contra os outros numa articulação inesperada, dá ao filme de Palma a força de um inquérito sobre a memória dos lugares, ainda que na verdade não possamos identificar exactamente qual a questão que o percorre. Mas essa é uma questão que nos inquieta, que nos perturba, e que introduz a dimensão suspensiva de um mistério que jamais poderá ser definitivamente resolvido. O *mistério da História*, se assim podemos designá-lo, que é um elemento em si mesmo imponderável e sobre o qual assenta a mais grave das questões: *como foi isto possível?*

For Luís Palma, photography supports a clearly defined project and programme, which the artist has been tirelessly committed to, with precision and vehemence, over the past few years. On the one hand, it is about identifying the most significant parts of what he qualifies as the *geo-political forms and forces*, which surreptitiously inscribe themselves on the memory of places – exactly as if they were unconscious inscriptions (which photography later reveals, bit by bit). On the other hand, it is about making his viewer aware of the perception of the *political* as an inevitable way of relating (subjectively and objectively) to reality, and not just as a mere form of discourse, given that politics itself, rather than based on a certain discourse or even a practice, has presumably always been linked to building that very reality which permeates spaces and underpins geography itself.

That perception then removes politics from the context in which it is normally understood, and turns it into something to which other, much rarer perceptible levels are attuned, and something which a visual activity (be that a photographic, cinematographical or even pictorial one), or an aural one (specifically musical) can make more comprehensible than discourse analysis itself would.

That is how places, in the formula implicit in the artistic work of Luís Palma will always, both before and after any other form of identity, be the scenes of a given historical event. A magmatic process so strongly inherent in the shaping of reality and its denseness, and which permeates reality to such an extent in its consistency (in its *placeness*, we might say), that it forces the practice of photography to search out in reality the signs of these events, providing evidence of them beyond all the other visual dimensions (such as representing a landscape, a view or a territory). From this point of view, photography constitutes a sort of investigation into the *placeness* of the places, that is, of what makes a place something different, and distinct from others.

What systematically re-emerges then in his successive series of work are ever-clearer explanations of this process, which can relate both to a more local memory (we might say more national) or a broader one (international); that is, through events that in some way marked our recent history on the national level, with immediate repercussions on political and social conditions, or through other events that, because of their importance, would influence all of modern Europe (from the Spanish Civil War to any other strong and historically traumatic event whose political violence shaped the destiny of recent History).

It is always then a case of mapping not so much the places as such – registering the landscapes in and of themselves is the least interesting thing to Luís Palma – but rather that which remains as almost invisible traces or vestiges in these places, present in a memory inscribed in a subtle register that words would be unable to express but which nevertheless contributes to shaping the place itself and which the artistic process is able to reveal.

Just like that feeling that something mysterious, perhaps even a crime, is about to take place, which Benjamin understood as the most characteristic quality emanating from the photography of Eugène Atget.

It is not really a matter of clues, although those too are abundant. More clearly, it is a matter of bringing to light small signs, things that would appear to be of no importance, and that we would normally not notice but that allow us to approach the way in which a certain memory has discretely embedded itself in a given place and to understand how a simple presentation of the images of that same place awakens in us a sense of strangeness and questioning that we would not experience in any other way.

It was John Berger who, in his seminal essay on the *ways of seeing*, drew attention to how a piece of given information changes our way of seeing. To do this, he turned to a famous Van Gogh painting, the last one he painted before committing suicide. This is a piece of information which, when we are reminded of it, suffices to alter our perception.

So too, in Palma's images – cold in their irreprehensible photographic construction, which is technically refined by state-of-the-art resources and knowledge of the craft, safe in the light working upon them and that gives them their own tone approaching a type of brutal realism of an almost *inexpressionist* presence – a given piece of information pierces the apparent lack of expression with the emergence of a hint of disturbance and suspense.

This “about to happen” of Atget (which here, inversely translates into “having already happened”), being something in the order of the horrific, emerges as a factor which transforms precisely our *ways of seeing*. Knowing that Franco dumped the bodies of republicans killed during the Spanish Civil War in the roadside ditches transforms a seemingly harmless and technically very accomplished image into something unbearable which is painful for us to contemplate and which tears at us like the solemn silence of a memorial service.

In his most recent film, *From East to West*, produced in Berlin in 2013 and 2014, something similar happens. On a narrative canvas provided by a train journey – a traditional rhetorical resource used by cinema and particularly in spy films, where the movement of the train registers the passing of time and everything that links two disparate events – we see a woman who speaks continuously on the telephone, projected onto a reflection where her face is mixed up with the faces of other passengers. Nothing



As Cidades Divididas, # 3, Belfast Ocidental
Split Cities, # 3, West Belfast, 2014.

is really identifiable, apart from the images of the Berlin suburbs that crop up behind those reflections in the train windows.

Suddenly however, we are able to see vague places, identified, drily and without much explanation, by a brief subtitle – places that were nevertheless decisive in German twentieth century history. These places show wounds that were previously open and that then closed up, like scars of History. Places that were bombed, where men fought and perished, where an absurd war played out and that the distant memory of this war in some way left desolate and in endless abandon, in spite of everything the trees have done to bring them back to life.

The disquiet we feel stems from this, from being confronted with two periods of time (the here of the present and what remains of a past) and the dialectic tension between them that also plagues these spaces. There is also another tension suggested in the intervals between these places – that in spite of whatever may have happened, life simply goes on. And that is how, although subtly, this uneasiness suggests a political dimension, first as if through a whisper, and then noisily and blatantly, both made perceptible through a spoken word performance by Blixa Bargeld, the musician from Berlin who has worked extensively on these signs of a devastated city.

This is how suddenly, what appeared to be the simple account of a train journey between two locations in a modernized city becomes a disturbing allegory of a journey through History. It is a journey between two points in time – that of memory, and the present – but between them, something in the order of the irreconcilable, of a wound, resides. And everything seems to bleed, beneath this apparent calm, without us really being able to understand why. The journey traces the outline of a scar that we feel is present, and that affects all periods of time and all places in the city. Men died here; horror played out. Death made this land its *heimat*.

This relationship between different times and places, where they interact and act out against each other through an unexpected connection, gives this film its strength as an investigation into the memory of place, although in reality we cannot identify exactly what the question that runs through it is. But it is a question that unsettles us, that disturbs us, and that introduces the dimension of suspense, of a mystery that will never be definitely solved. This *mystery of History*, if we can call it that, is in itself imponderable and underpins that most critical of questions: *how was this possible?*

Bernardo Pinto de Almeida

Biografias Biographies

Luís Palma (1960, Porto). Frequentou o Curso Superior de Fotografia da ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Esteve ligado ao ensino e à divulgação da fotografia. Organizou o evento *Fotoporto* (Fundação de Serralves, 1988–1990), no qual foi também curador da exposição *Fotografias*, do artista alemão Dieter Appelt. A convite da Arteleku e do Instituto Francês de Bilbao, participou no Seminário Internacional *El Relato de Exposición (Le Récit d'Exposition)*, Donostia (San Sebastián), País Basco, Espanha (1995). Foi bolseiro das seguintes instituições: Fundação Calouste Gulbenkian (Serviço de Belas-Artes); Ministério da Cultura/Centro Português de Fotografia em parceria com o Gipuzkoa Foru Aldundia, Donostia (San Sebastián), País Basco, Espanha (1997). No contexto da programação dos 700 anos da cidade de Bilbao, realizou um projecto específico para a exposição 7x7x7, Diputación Foral Bizkaia, Sala Rekalde, Bilbao, País Basco, Espanha (2000). Colaborou na edição *A Experiência do Lugar*, Porto 2001, Capital Europeia da Cultura. A sua obra monográfica conta com os seguintes apoios: Fundação de Serralves: *Paisagens Periféricas* (1998); Centro Português de Fotografia: *Paisagem, Indústria, Memória* (1998); Fundação Ilídio Pinho: *Territorialidade* (2007); Ministério da Economia: *Ocupação* (2009); Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura: *Obra de Papel* (2012); Fundação EDP: *Mapeamento, Memória, Política* (2014). O livro *Territorialidade* foi seleccionado para a exposição *The Best Book of the Year Award* que se realizou na Biblioteca Nacional de Espanha, no âmbito da programação Photo España, Madrid (2008). Foi nomeado para o prémio BES Photo (edição 2008); o catálogo da exposição conta com um diálogo com o artista Joan Fontcuberta, “Factos e Ficções”, a propósito de *Territorialidade*. Por mais de duas décadas a sua obra tem sido exposta regularmente. Está representado em diversas colecções públicas e privadas.

Luís Palma (1960, Porto). Studied photography at ESAP, Porto. He was connected to education and dissemination of photography. He was the curator of *Fotoporto* (Fundação de Serralves 1988 – 1990) and organized the exhibition *Photographies* by Dieter Appelt.

He was invited to participate in the conference *El Relato de Exposición/Le Récit d'Exposition*, at the request of the French Institute of Bilbao in partnership with Arteleku, Donostia (San Sebastián), Basque Country, Spain (1995).

He was awarded scholarships from the Fine Arts Department of the Calouste Gulbenkian Foundation and from the Ministry of Culture/Portuguese Center of Photography in partnership with the Gipuzkoa Foru Aldundia.

As part of Bilbao's 700-year anniversary celebrations in 2000, he took part in the 7x7x7 group show exhibition at the city's Sala Rekalde.

He contributed for the edition of the book *The Experience of The Place* for Porto 2001, European Capital of Culture.

The editions of his monographic work have had support of the following institutions: Fundação de Serralves: *Peripheral Landscapes* (1998); Centro Português de Fotografia: *Landscape, Industry, Memory* (1998); Fundação Ilídio Pinho, *Territoriality* (2007); Ministério da Economia, *Occupation* (2009); Guimarães 2012, European Capital of Culture, *Paper Work* (2012); Fundação EDP, *Mapping, Memory, Politics* (2014).

The *Territoriality* edition was part of the exhibition *The Best Book of the Year Award* at the National Library of Spain, on the program of Photo España, Madrid (2008) and was nominated for the 2008 BES Photo Prize.

For more than two decades his work has been regularly exhibited: His work can be found in the collections of several Portuguese institutions and is featured in various publications.

António M. Costa (1960, Idanha-a-Nova). Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Trabalha na Medeia Filmes e na Leopardo Filmes. Trabalhou com o realizador Manoel de Oliveira. Foi professor e tradutor. Trabalhou durante vários anos na editora Assírio & Alvim. Comissariou, ao longo de década e meia, o programa cultural da Feira do Livro do Porto. Foi consultor da livraria online Wook, do Grupo Porto Editora. Colaborou, regular ou pontualmente, em várias publicações (*A Phala, Elle, Graphis, Falar/Hablar Poesia*, etc.). É Director Adjunto do Lisbon & Estoril Film Festival.

António M. Costa (1960, Idanha-a-Nova). Graduated in Modern Languages and Literature at FLUL. Works at Medeia and Leopardo Films. Has worked with director Manoel de Oliveira for several years. Has also worked as teacher and translator. Has collaborated for many years with the publishing house Assírio & Alvim. Curated and coordinated Oporto's Book Fair cultural program for about 15 years. Consultant of online book store Wook (Porto Editora's Publishing Group) for several years. Collaborated, regularly or sporadically, in several publications (*A Phala, Elle, Graphis, Falar/Hablar Poesia*, etc.). Assistant Director of Lisbon & Estoril Film Festival.

Bernardo Pinto de Almeida (1954, Porto). Professor catedrático na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Prémio AICA/Gulbenkian de Crítica de Arte, em 1983. Integrrou a Comissão Assessora do MEIAC — Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Espanha — cuja colecção de arte portuguesa organizou. Integrrou a Comissão de Compras da Fundação de Serralves (1990-1995). Foi Director Artístico da Fundação Cupertino de Miranda em Vila Nova de Famalicão, na qual fundou o Centro de Estudos do Surrealismo. Tem colaborado com diversas publicações especializadas entre as quais *Lapiz* (Espanha), *Contemporanea* (EUA) ou *Artforum* (EUA). Organizou, como comissário independente, cerca de três dezenas de exposições em diversas instituições. Prefaciou mais de três centenas de catálogos de exposições de artes plásticas em Portugal e no estrangeiro. Publicou uma dezena de livros de ensaio sobre arte e seis recolhas de poemas.

Bernardo Pinto de Almeida (1954, Porto). Teacher at Fine Arts Faculty, Porto University. He was Artistic Director of Cupertino de Miranda Foundation (1997-2001), in which he created the Surrealism Study Center. He is the editor in chief of the *Portuguese Arts in the XX Century*, published by Editorial Caminho. He has written several essays on Arts for different art magazines, such as *Lapiz* (Spain), *Contemporanea* (USA) and *Artforum* (USA). He has written prefaces to more than three hundred art exhibition catalogues. He was awarded AICA/Gulbenkian Prize (1983) for Art Criticism. As an independent curator he has organized several exhibitions: *The New Primitives*, Árvore, Porto (1984), Pontevedra International Biennale, Spain (1986); *A Minute of the World Passing By*, Serralves Foundation, Porto (1990); *Ángelo de Sousa — Anthological Exhibition*, Serralves/CCB, Porto/Lisbon (1993); *Portuguese Art Collection at M.E.I.A.C.*, Badajoz, Spain (1995); *Dennis Oppenheim*, Serralves Foundation, Porto, (1996).