RELATOS DE UMA TRANSEUNTE EM SOLO INSTÁVEL

CAROLINA SALES TEIXEIRA

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO

2016-2018

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

RELATOS DE UMA TRANSEUNTE EM SOLO INSTÁVEL

CAROLINA SALES TEIXEIRA

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

RELATÓRIO DE PROJECTO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRADO EM PINTURA

ORIENTADOR: PROFESSOR DOUTOR PAULO LUÍS ALMEIDA

PORTO

2016-2018

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Declaro que o presente relatório é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.



Por vontade expressa da autora, o presente documento respeita a ortografia anterior ao actual Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

SUMÁRIO

Relatos de uma transeunte em solo instável materializa um imaginário pictórico durante uma vivência em trânsito entre territórios geográficos e sociais distintos, situação que transforma o modo de pensar o lugar ao fazer surgir a ideia de um espaço-tempo abstracto. Pensa-se no conflito entre a realidade e os regimes de representação, questionando a validade da projecção do território sobre uma superfície bidimensional. Transporta-se o pensamento cartográfico até ao discurso artístico, cruzando a dimensão performativa da cartografia e da prática artística. Procuram-se estratégias para a tradução visual do trajecto, orientada entre a dimensão factual da presença singular no território e a subjectividade da transmissão e recepção do relato. O projecto concebeu-se como uma acção capaz de demonstrar a condição mediada e contextual da pintura, explorando as correspondências entre imaginação material e território. Recorreu-se ao registo fotográfico e ao arquivo de formas heterógeneas: material colorante, imagens e objectos arquivados tornam-se ferramentas actuantes no processo de construção pictórica e na transmissão de significado, necessárias ao ancoramento do pensamento artístico em relação ao conjunto de lugares que o despoleta. O corpo de trabalho define-se como um conjunto de metáforas de lugar capazes de colmatar distâncias, para propor uma representação de mundo que reconhece a potencialidade da pintura em actuar como ferramenta activa na conceptualização de espaço e na construção da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: pintura, viagem, artista radicante, cartografia

ABSTRACT

Reports of a Passerby on Unstable Ground frames a painting practice-based research, developed during an experience of transit between different geographic and social territories, a situation that transforms the way of thinking the place by giving rise to the idea of an abstract time-space. It addresses the conflict between reality and the regimes of representation, questioning the validity of projecting the territory on a two-dimensional surface. Cartographic thinking is transposed into artistic discourse, crossing the performative dimension of cartography and artistic practice. Strategies are sought for the visual translation of the journey, oriented between the factual dimension of the singular presence in the territory and the subjectivity of the transmission and reception of the narrative. The project was conceived as an action able of demonstrating the mediated and contextual condition of painting, exploring the semantic and material correspondences between painting's material imagination and notions of territory. With the use of photographic register and the archiving of heterogeneous forms, colorant materials, archived images and objects become active tools in the process of pictorial construction and in the transmission of meaning, necessary for anchoring the artistic thought in relation to the set of places that triggered it. The body of work is defined as a set of metaphors of place capable of bridging distances, to propose a representation of the world that recognizes painting as an active tool in the conceptualization of space and in the construction of society.

KEY-WORDS: painting, journey, radicant artist, cartography

ÍNDICE

RELATÓRIO DE PROJECTO

ÍNDICE DE IMAGENS 9

INTRODUÇÃO 10

RELATAR EM DEZEMBRO TRANSITAR ENTRE MERIDIANOS E PARALELOS 15

RELATAR EM MARÇO DA SUPERFÍCIE TERRESTRE À PLANÍCIE PICTÓRICA 27

RELATAR EM ABRIL METÁFORAS DE LUGAR 39

REFLEXÕES FINAIS 50

BIBLIOGRAFIA 54

LIVRO DE PROJECTO

TRANSITAR ENTRE MERIDIANOS E PARALELOS – RELATO VISUAL 5

DA SUPERFÍCIE TERRESTRE À PLANÍCIE PICTÓRICA – RELATO VISUAL 33

METÁFORAS DE LUGAR – RELATO VISUAL 79

LIVRO DE ARTISTA

ÍNDICE DE IMAGENS

KANDL, Johanna (2015), *Gummi arabic wird aus der Rinde*, goma arábica, pedaço de goma arábica e têmpera sobre linho, 150 x 100 cm, Helmut e Johanna Kandl Acedido a Junho 20, 2018 disponível em https://esslmuseum.wordpress.com/2015/10/19/im-terpentinwald-gespraech-mit-johanna-kandl-zur-neuen-ausstellung-im-essl-museum/

INTRODUÇÃO

Este relatório, complementa e informa a prática artística autoral, com a qual manteve uma relação de simbiose. O período de tempo compreendido no desenvolvimento deste projecto, durante o qual me encontrei maioritariamente na cidade do Porto, corresponde a um afastamento em relação à ilha onde cresci, e antecipa outro afastamento, um movimento futuro em direcção a leste, até ao sudeste austríaco. Sob a forma de relatos se narra esse tempo, durante o qual tiveram lugar uma série de trajectos, situação que transforma o modo de pensar o lugar, fazendo surgir a ideia de um espaço-tempo abstracto cuja correspondência geográfica se expande em distintos territórios. Essa ideia de lugar abstracto, essa falta de solo físico onde enraizar, essa permanência temporária ou impermanência contínua vão determinar o desenvolvimento do projecto.

Este é um projecto assente no cruzamento da prática pictórica e da cartografia, entendida num sentido aberto como experiência visual e material do território. A rede é pensada como o termo comum entre a cartografia e a pintura. O desenvolvimento do projecto assenta na noção de rede: uma acção transitária entre diferentes lugares geográficos e discursivos; a criação de correspondências materiais entre os diferentes territórios e a prática da pintura, bem como entre a prática da pintura e a sua imaginação e história materiais; a construção de significado assente na criação de relações entre diversos suportes materiais e visuais. É nesse sentido que uma série de noções surgem como constantes ao longo do projecto:

Uma história da pintura assente na sua dimensão material, proposta por Philip Ball em "*Bright Earth*" (2009); a grelha, problematizada num discurso motivado e direccionado à prática artística por Rosalind Krauss, e proposta por Hannah Higgings (2009) como uma realidade anexada à estrutura da civilização que aparece sob diferentes formas ao longo do curso da história; a noção de rede implícita na lógica *Radicante*, metáfora botânica proposta por Nicolas Bourriaud (2011) para explicar a acção criativa no seio do caos cultural decorrente da globalização e mercantilização do mundo e que, dentro de um discurso estético, consiste em inserir a imagem num movimento de variação contínua; o *Rizoma* de Deleuze & Guattari que, como a noção de *Radicante*, é uma proposta alternativa à estrutura radical do pensamento que conta com uma raíz única e se organiza segundo uma lógica vertical e hierárquica (Deleuze & Guattari, 2007); a noção de pintura *Immedia*, proposta por Peter Weibel, assente numa condição pictórica que se estende para além da sua dimensão

imagética e resulta de um processo dialético dentro do horizonte da visualidade, mediada e contextual (Weibel, 2010).

Sendo que o mundo é um lugar invariavelmente mediado, de que forma pode a pintura participar nesta mediação, e ao mesmo tempo propor modelos alternativos de representação ou apresentação? Entre vistas aéreas e registos subaquáticos, entre pedras, autocolantes de bagagem e um balão de papel, qual o lugar da imagem pictórica na reconstrução plástica e narrativa do percurso?

Estas foram as perguntas que orientaram o desenvolvimento teórico e a produção em estúdio, durante a qual se ensaiaram duas estratégias:

Por um lado, a apropriação da gramática visual do mapa, reconfigurando os seus códigos visuais dentro de um discurso pictórico. O mapa é ferramenta de pensamento não só sobre o território, mas também sobre o conflito entre a realidade e os regimes de representação. Questiona-se a validade da projecção do território sobre uma superfície bidimensional. Transporta-se o pensamento cartográfico até ao discurso artístico, traduzindo os seus códigos visuais pela linguagem pictórica. Por outro lado, o cruzamento da dimensão performativa da cartografia e da prática artística, orientada entre a dimensão factual da presença singular no território e a subjectividade da transmissão e recepção do relato. Não se procuram representar os lugares e territórios entre os quais se foram cumprindo os trajectos, mas informar as condições inerentes ao pensamento criativo: traduzir visualmente o contexto que o faz brotar, que actua no processo da sua mediação. À medida que se avança vai sendo criado um arquivo onde se reúnem imagens, objectos e formas, produzidas ou deslocadas, reconfiguradas no seio do discurso artístico, criando correspondências entre a pintura e o lugar. São registos e fragmentos de percurso que se tornam ferramentas de estimulação à produção criativa, ferramentas mediadoras da construção pictórica. O projecto concebeu-se como a materialização do intermediário, o conjunto de acções mediadoras entre a realidade e a pintura. Ao cartografar o meu movimento, cartografou-se também a prática artística que esteve no seu horizonte. A obra constitui-se pela narrativa entre diferentes veículos materiais, cujas inter-relações permitem uma construção de pensamento e significado permeável, continuamente variável. Ao longo do percurso vão sendo recolhidos materiais colorantes, pensados como ferramentas para a construção pictórica e como estímulos para o pensamento da história material da pintura, directamente relacionada com a exploração do território e com os percursos que na sua superfície se efectuaram. O corpo de trabalho define-se como um

conjunto de *Metáforas de Lugar*, capazes de colmatar distâncias e a ausência que consigo arrastam.

De forma a compreender os cruzamentos que o projecto foi criando entre a experiência de transitoriedade, a prática da pintura e o pensamento e contexto que a informa, organizou-se a reflexão em três capítulos: *Relatar em Dezembro: Transitar entre Meridianos e Paralelos*; *Relatar em Março: Da Superfície Terrestre à Planície Pictórica*; *Relatar em Abril: Metáforas de Lugar.*

Relatar em Dezembro – Transitar entre Meridianos e Paralelos, dedica-se a definir o território conceptual a partir do qual se constrói o projecto. Demonstra-se o cariz performativo dos mapas, e apresentam-se exemplos da desconstrução do discurso de poder anexado à sua produção. Desenvolve-se uma análise ao pensamento criativo assente entre a noção de grelha e de rede, acção transitária entre diferentes espaços geográficos, discursivos e visuais.

Relatar em Março - Da Superfície Terrestre à Planície Pictórica, debruça-se sobre a desconstrução do suporte da pintura, num pensamento análogo entre o questionamento da superfície do mapa e do plano pictórico. Invocam-se artistas que exploram a desconstrução do plano pictórico, e, outros, cujas práticas artísticas se prendem com a documentação de percurso na superfície terrestre. Contextualiza-se a prática autoral relativamente a estas duas estratégias.

Relatar em Abril - Metáforas de Lugar, apresenta uma selecção dos objectos pictóricos produzidos no âmbito da investigação, sobre os quais se desenvolve uma reflexão crítica. Descreve-se o processo da sua construção, apresentando a relação entre a obra e os lugares que despoletam o desenvolvimento do pensamento a si anexado. Demonstra como um conjunto de entidades visuais e matéricas, fotografias ou outros documentos e resíduos de percurso, são actuantes na mediação do objecto pictórico.

Cada um dos três capítulos é composto por duas partes: um texto e um relato visual, composto por imagens documentais, imagens do processo e os objectos pictóricos realizados durante a investigação. Através das imagens, das suas sequências e interferências, apresenta-se o projecto da pintura, contextualizando-o em relação ao seu processo de construção. Intitulados de *Relatos Visuais*, são compilados e impressos como uma secção fisicamente independente, para que se observem em paralelo à leitura do texto.

No entanto, o seu conteúdo é integrante a cada um dos respectivos capítulos. A ordem com que surgem as imagens respeita a ordem com que são enunciadas no texto.

Em *Reflexões Finais* aborda-se a importância da pintura no processo de tradução da experiência háptica do território, assente na noção de que a arte implica o reconhecimento de um sujeito singular, actuante e activo no processo da sua construção e recepção.

Complementa este documento um livro de artista, assumido também como livro de projecto, onde se cruzam no diálogo entre as imagens, os objectos pictóricos e os documentos dos trajectos que estiveram na sua origem. Reencena-se visualmente, sem seguir uma ordem cronológica ou uma organização geográfica, um percurso nesse espaço-tempo abstracto, nesse solo instável, mas fértil, onde se foi enraizando a prática artística.

As obras mencionadas no relatório e no livro de projecto integram uma exposição final, apresentada no dia da prova pública de defesa do projecto.

TRANSITAR ENTRE MERIDIANOS E PARALELOS

Cresci numa ilha, no Atlântico Norte. Em 1984, os meus pais haviam-se instalado em Moçambique. Nasci em Maputo. Cedo, atravessei o Continente Africano para ir aterrar no Arquipélago dos Açores. Consciente dos limites físicos que caracterizavam aquele lugar, por não saber navegar um barco ou conseguir nadar a distância necessária para chegar a qualquer outra terra-firme ou qualquer outro porto-seguro, imaginava o espaço para lá das linhas do horizonte. A acrescentar à ilha onde, rodeada de mar, cresci e à cidade, relativamente vertical, onde me encontro agora a escrever - lugares entre os quais tenho mantido um movimento constante - passou a existir mais um: um lugar no sudeste da Áustria ao qual deram um nome, *Kleeberg*, que em português significa "Montanha-dos-Trevos". Se na cidade se verifica, por vezes, a "substituição do espaço geográfico pelo ecrã, a transformação da distância e profundidade em superfície pura, a redução do espaço à noção de tempo e do encontro físico ao terminal informático" (Grosz, 2003, pp. 98,99), a "Montanha-dos-Trevos" é lugar de um literal e efectivo enraizamento, onde o ritmo é pautado pelo movimento da terra, e a fertilidade deste "solo que [me] acolhe" (Bourriaud, 2011, p. 50) dita a maior ou menor dependência em relação à mercadoria apresentada nas prateleiras do supermercado mais próximo. Estes espaços passam a formar um espaço-tempo abstracto, cuja correspondência geográfica se expande em diferentes territórios. Um arquipélago, "ilhas postas em rede a fim de constituir uma unidade autónoma" (Bourriaud, 2011, p. 189) do qual uma das ilhas, é porção física de um arquipélago geográfico.

À semelhança do que acontecera na zona costeira da *Réunion Island*, cuja geografia é descrita por Françoise Vergés (2015) em *Like a Riot: The Politics of Forgetfulness, Relearning the South and the Island of Dr.Moreau*, a três das nove ilhas dos Açores foram atribuídos nomes cristãos. Na costa norte da ilha de São Miguel, entre outros quantos santos: São Vicente Ferreira, o nome da freguesia onde se situa a minha casa. Na ilha, a memória da associação entre o nome de um lugar, "Nordeste", que em si indica um ponto cardeal, a um fenómeno natural, o nascer do Sol, serviu para que nunca mais me esquecesse de onde ele surge, e por consequência, aonde desaparece. Este, Oeste. Se cheguei a São Miguel a falar "à preto", e a esta expressão não pretendo associar conotações negativas, hoje quem me ouve não decifra o lugar onde nasci. Antes, perguntam-me: "És das ilhas?". Aqui, falo mais devagar, para que a pergunta, outrora frequente, "Podes repetir?", deixasse de ser repetida. Deixou também de ser hábito comunicar recorrendo ao gerúndio, característica que se verifica

também no Brasil, onde a língua portuguesa "se tornou mais suave na boca dos escravos" e foi passada pelas amas "aos filhos dos patrões" (Burke, 2009, p. 26).

Na ilha, confirma-se a ideia de que existe "uma diferença radical entre o horizonte enquanto imagem, e o horizonte enquanto experiência" (Jones, 2014, p. 132). As múltiplas distâncias e posições relativas ao nível do mar, sob o qual por vezes me encontro, fazem gravar na memória, mais do que imagens fixas, fragmentos móveis onde o horizonte se confirma enquanto uma miragem. Em *Your watercolor horizon*, um horizonte proposto por Olafur Eliasson, a luz, "operador conectivo que transporta informação em forma de radiação eletromagnética entre campos espácio-temporais diferentes" (Negarestani, 2012, p.101) conecta o movimento da água, causado pelo cair de uma gota do mesmo líquido, com a nossa visão. É importante também referir a meteorologia inconstante da ilha, onde, a competir com a verticalidade dos montes, existem poucas dezenas de prédios altos, que foram outrora um par. Em algumas zonas do Porto, "da calçada ao teto, as peças se amontoam e a tenda de um céu sem horizontes encerra a cidade inteira" (Bachelard, 2008, p. 44). Por vezes, apenas as ruas com orientação Nascente-Poente deixam ver as cores do céu semelhantes às que Paul Klee pintou na zona inferior da pintura *Separação à Noite*. As construções verticais, módulos de uma grelha, quebram a profundidade do alcance da visão, e "truncam a vista sem por em causa a certeza da continuidade" (Krauss, 1979, p.63) daquilo que gostaria de ver. Na cidade distópica, o movimento que se observa é efectuado pela mulher, o homem, e suas máquinas. Movimento que, à noite, desloca consigo uma série de luzes artificiais. Competem com o brilho das estrelas no céu, que, aqui, apresenta menos pontos brancos que os observáveis na constelação de Luciano Fabro ou em *Starfield* de Vija Celmins. Revisitando as pastas de computador que acumulam ficheiros visuais, registos captados a partir de aviões. Durante os trajectos entre o continente e a ilha, sobre uma extensão silenciosa de mar onde a única presença humana é observável no flutuar de cargueiros [Figs. 11-13], confirmo: "nenhuma linha separa a terra do céu" (Deleuze & Guattari, 2007, p. 486).

O aeroporto, um dos não-lugares que dão nome ao livro de Marc Augé (1992), tem sido um espaço por onde tenho passado com alguma frequência. Dos vôos que tenho feito, guardo as etiquetas autocolantes que identificam a minha bagagem e que cartografam o meu movimento, símbolos de uma realidade virtualizada [Figs. 2-6]. Os códigos que acompanham os cartões de embarque electrónicos [Figs. 7-10], são mediadores de uma deslocação geográfica, aos quais apenas o *software* virtual atribui significados para além daquele visível ao olho humano: "um ambiente tecno-transformado dominado por códigos abstractos" (Weibel, 2010, p.59). Esses significados, transportados através da acção da luz, consistem

numa identificação pessoal, temporal e espacial, ferramentas de uma "tecnologia de segurança, vigilância e rastreamento" (Steyerl, 2011, enum.). Quando se descontextualizam essas imagens, deslocando-as da realidade virtual do ecrã até à superfície pictórica, "reafirma-se a questão da natureza da visualidade, com uma ênfase no seu contexto mediado, codificado e contextual" (Weibel, 2010, p.12). "Só se pode combater a abstração irrealizante com outra abstração, reveladora do que as cartografias oficiais e as representações autorizadas dissimulam" (Bourriaud, 2011, p. 58). Torna-se impossível ao software a atribuição do conteúdo identificativo a essas imagens, no entanto, devido à sua extensiva difusão, não se aproximam de construções visuais puramente abstractas, no sentido de que seriam lidas como uma composição de grafismos pretos sobre fundo branco.

Jac Leirner, quando ainda era ao passageiro permitido fumar, havia já acumulado, quer cinzeiros, quer cartões de embarque ou autocolantes de bagagem, que actuam como registos duma presença passageira nesses não-lugares. O artista brasileiro Marcelo Moscheta viaja com pedras dentro da sua bagagem, as quais atravessam fronteiras, são reorganizadas e classificadas temporal e geograficamente e deslocadas até um espaço expositivo. Robert Smithson havia já deslocado minerais para dentro da galeria, interrompendo o seu espaço independente e demonstrando que "a auto-suficiência da deslocação e, por extensão, da galeria, é uma ilusão. Ambos são excertos enquadrados de uma grelha infinitamente expansível" (Reynolds, 2001, p.5). Sobre a sua prática, Christine Buci-Glucksmann (1996) afirma: "entre as palavras e as rochas, toda uma linguagem analógica se instala, onde metáforas e realidades geológicas servem de suporte cartográfico a uma imagem da linguagem" (p.99). Robert Smithson fala-nos sobre as montanhas: "Se a galeria é um ponto central, existe então a periferia. Se vais para as montanhas, estás a mover-te para fora de um contexto rectangular em direcção a um contexto em aberto" (Reynolds, 2001, p.26). A artista Shigeko Kubota diz-nos que sobe às montanhas para observar: "as montanhas proporcionam uma tempestade visual de complexidade num cenário de massa e volume quase incompreensíveis" (Kubota, 1976-79, p.505).

Dentro da mala, entre outras coisas que são também pedras, trouxe, da "Montanha-dos-Trevos", pedaços de raíz de *Berberis Vulgaris* [Fig. 16], e, de São Miguel, sementes de *Isatis Tinctoria* [Fig. 17]. Os corantes vegetais que a partir destas plantas podem ser extraídos serão referência aos lugares onde me encontrei quando os recolhi. O seu transporte não é inócuo. Essas matérias colorantes não são só ferramentas para a pós-produção pictórica, mas elementos necessários à re-encenação dos percursos por mim efectuados. "*gum arabic, almost as crucial to modern life as oil; without gum arabic the black colouring in Coca-Cola*

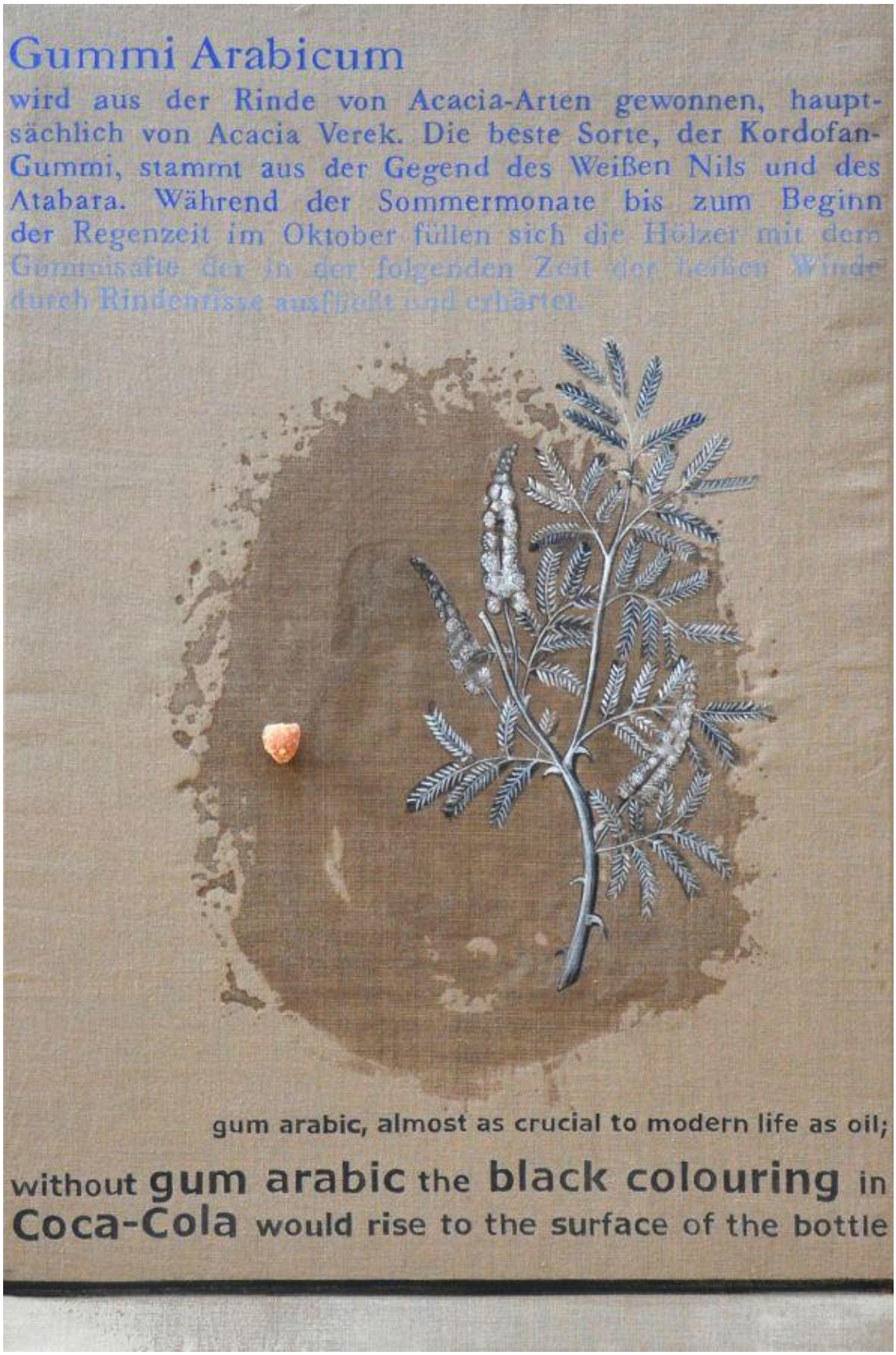


Fig. 1 Johanna Kandl, *Gummi arabic wird aus der Rinde*, 2015, goma arábica, pedaço de goma arábica e têmpera sobre linho, 150 x 100 cm

would rise to the surface of the bottle", escreveu Johanna Kandl a têmpera sobre linho. Os materiais são portadores de memórias sobre a exploração e transformação da superfície da terra. Permitem reflectir sobre outros tantos trajectos, espaciais e temporais. Sobre o pastel-dos-tintureiros, ou *Isatis Tinctoria*, cuja cultura e produção foi outrora predominante em São Miguel, Gaspar Frutuoso (2005) escreveu, no século XVI, num manuscrito intitulado *Saudades da Terra*:

> Esta ilha de São Miguel tem tão grossa e fértil terra, que pelo grande rendimento dela se pode chamar mina de ouro, principalmente pelo que rende em pastel que dá (…) E os moradores desta ilha, que roçavam os matos e queimavam a madeira, além do trigo que semeavam nas roças, começaram também semear pastel, o que se dava muito forte e viçoso (…) No princípio, nas terras mais fracas, se dava o pão, (…) as quais terras vieram a quebrar com fazerem pastelais nela (…) As cabras são doidas por pastel e comendo-o endoidecem e morrem, e o pastel as mata; assim que o pastel que dá vida aos lavradores e mercadores, esse a tira às cabras, pois lhe causa sua morte. (…) As terras feitas, debaixo, não queriam já dar novidade, de cansadas, (…) que era grande perda dos lavradores (…) Correram alguns anos que não rompiam as terras senão para o dito pastel e não semeavam trigo nelas (pp. 239-245).

Este testemunho parece confirmar as palavras de Delamare e Guineau: "[o seu] cultivo empobrece dramaticamente o solo; a popularidade do corante azul ameaçou, assim, matar à fome populações inteiras" (2000, p. 44). Michel Pastoureau (2016) fornece informação adicional:

> Se, em algumas regiões, a cultura do pastel-dos-tintureiros não desaparece de todo, é apenas porque a chegada de uma remessa de índigo continua[va] dependente dos riscos de uma viagem marítima e é[ra] necessário dispor de um produto de substituição para fazer face a um atraso e permitir esperar pela remessa seguinte (p. 142).

A legenda de uma imagem que nos apresenta trabalhadores indianos "cobertos até à cintura por um líquido nauseabundo" (Delamare e Guineau, 2000, p.95) numa fábrica de produção de índigo inglesa, sediada na Índia no século XIX, confirma que a exploração de matérias brutas em países "considerados minas a céu aberto e reservas de mão-de-obra barata", é uma situação que se alastra há séculos, e não é característica apenas da actualidade em que "a economia se desconecta o quanto pode da geografia concreta" (Bourriaud, 2011, p.186).

Recorrer a matérias colorantes não previamente processadas, significa uma alternativa à necessidade de recorrer aos fluxos mercantis propostos e impostos pela estrutura da cidade. "Duchamp dá início ao reinado do *ready-made* no momento em que o pintor emprega cores prontas, em tubos" (Bourriaud, 2011, p.151). Num movimento inverso, ao fazer depender o cromatismo de uma série de pinturas à disponibilidade local de pigmentos azuis, pretendo tornar visível e integrar no significado da obra a dependência da sua construção à produção massificada do material que a constitui, distribuído pelos fluxos comerciais vigentes, determinantes, por isso, à sua mediação.

Dos trajectos de avião, tenho também trazido revistas de companhias aéreas. Nas suas páginas, algumas imagens, vistas aéreas [Figs. 18 e 19]. As primeiras vistas aéreas que se conhecem foram captadas em 1858, a partir de um balão, no exterior de Paris. Usaram-se também papagaios de papel para o fazer, antes do método dominante passar a ser o registo a partir de aviões. As primeiras fotografias aéreas assim captadas, também em França, são datadas de 1908, cujo método foi significativamente desenvolvido durante a primeira guerra mundial. (Dodge, McDerby e Turner, 2008). Tacita Dean fotografou também a partir de um avião, que sobrevoava a costa sul de uma ilha nas Caraíbas. Sobre a obra *Aerial View of Teignmouth Electron, Cayman Brac 16th of September 1998*:

> A vertiginosa vista aérea reconfigura a paisagem. Uma longa faixa de areia pálida forma uma linha divisória entre a terra e o mar como um horizonte mal colocado. A espuma das ondas imita as nuvens. O trimarã abandonado parece pequeno e vulnerável, como se intimidado pela vasta extensão de mar cuja magnitude e poder são enfatizados pela visão de olho de pássaro (Delaney, 2002, enum.).

As imagens que observo nessas revistas são, por vezes, tão abstractas, tal qual ondas ou nuvens, manchas de cores justapostas. Outras vezes, reconhecem-se nelas territórios, cuja dimensão não consigo entender. Era dentro de um avião onde me encontrava quando as observei, sobrevoando outros lugares que não os que nelas observava. Na verdade, gostaria que não tivessem sido atribuídos nomes a esses lugares. Uma dessas imagens, vem acompanhada de uma legenda. Leio: "*Island in the sun. Felicité is the fifth-largest island in the Seychelles, and home to the Six Senses Resort. It is the perfect place for a dream holiday beneath swaying palms*" (Sturz, 2017, p.18). Às formações naturais do planeta foram já atribuídos nomes, donos, valores e escalas. Em diferentes escalas são também impressos mapas nas páginas dessas revistas [Figs. 20-22].

Quando sobrevoo o planeta e o vejo de cima, avisto também estradas. "As estradas,

em vez de rios ou montanhas, vieram cada vez mais localizar rotas e limites, tanto na mente como nos mapas" (Black, 1997, p.20). Quando se multiplicam, anunciam que o destino se encontra já próximo. Apresentam-se como linhas rasgadas sobre o solo. "A paisagem é modificada não só devido a grandes vulcões e terremotos, mas também devido à mão do homem, que desenha a sua história na superfície do planeta" (Moscheta, 2015, enum.). Perto de minha casa, na costa norte da ilha de São Miguel, cimentaram uma zona balnear, como gostam de chamar aos lugares onde o mar se encontra com a terra. Era verão. No inverno seguinte, as pedras pelas máquinas empurradas por forma a conquistar espaço ao mar, foram por ele à terra devolvidas. Espalhavam-se desordenadas sobre o cimento. A meu ver, neste caso, o devolver das pedras à terra é prova de que não há mais forte escultor que o mar, "esse violento/E antigo ser que rói estes pilares/Da Terra, e é um e muitos mares" (Borges, 1998, p. 322). Gilles Deleuze e Félix Guattari definem o mar como "talvez o principal dos espaços lisos, o modelo hidráulico por excelência. Mas o mar também é, de todos os espaços lisos, o que foi procurado mais cedo para estriar" (2007, p. 493). Tenho, neste momento, outro livro aberto à minha frente. Cito algumas frases:

> Os petroleiros carregam frequentemente petróleo de depósitos submarinos a alguma distância da costa. De futuro os petroleiros irão para o interior dos oceanos, quando os poços de petróleo forem estabelecidos em águas mais profundas. Quanto mais profundas forem as águas, maiores serão os custos de extracção e construção de plataformas (Rutland, 1979, p.26).

O oceano encanta-me e gostava também eu de ir, outra vez, até ao seu interior. O mar é móvel e não pode ser fixado em mapa algum. E os mapas não são representações de mundo verdadeiras. No território aos quais se referem, "temos indivíduos sujeitos à obrigação de residência, deslocamentos estritamente vigiados, vias migratórias controladas por aparatos policiais, ao passo que as mercadorias circulam livremente em um hiperespaço nivelado pela economia mundializada" (Bourriaud, 2011, p. 66). Ou, pelas palavras do poeta indiano Brajnath Rai, "ávidos olhos de caçador sequioso de poder/caíram sobre teu verde corpo (cit. por Shiva, 1993, p. 138).

A exploração dos recursos de determinados territórios geográficos para servir de engrenagem a outros territórios. Para servir de engrenagem também aos aviões. Máquinas que voam, e que, segundo Hito Steyerl, fazem chegar aos nossos olhos um crescente número de vistas aéreas do planeta, aspecto que contribui para a "diminuição da importância de um paradigma que dominou a nossa visão: a perspectiva linear" (Steyerl, 2011, enum.). Jordan

Crandall (1999) diz-nos: "Somos vistos a partir de um ponto de vista não reconhecido como nosso" (p. 554). A circulação dos habitantes no planeta é controlada, registada, impedida, condicionada. Percorrer a sua superfície significa cruzar fronteiras artificialmente edificadas, pelo poder impostas. Quando essas paredes são projectadas nos mapas, fazem par com outras linhas, mais orgânicas, que ali se encontram para representar as fronteiras naturais: montes, rios, vales e mares... No entanto, esses grafismos surgem como se o relevo geográfico não existisse e como se a realidade fosse estática.

Richard Schechner (2002) afirma que a projecção cartográfica mais recorrente na actualidade deriva da projecção de Mercator, criada no século XVI para servir a expansão mercantil, colonialista e militar da Europa Ocidental. Como acrescenta o autor, esta projecção cartográfica "distorce o globo em favor do hemisfério norte" encenando o mundo "como as potências coloniais o desejavam ver" (p. 33). Segundo o autor "cada mapa, para além de representar a Terra de uma maneira específica, encena relações de poder" (p. 34). Pelas palavras de Jeremy Black (1997), "se o poder é sobre o espaço, os espaços foram criados através do exercício de poder (…) A linguagem do mapa excede aquela que é representada pelos seus símbolos" (p. 18). Grande número dos mapas que conhecemos apresentam-nos o hemisfério norte na sua metade superior e o hemisfério sul na sua outra metade, o que, retoricamente, parece valorizar a primeira metade referida. "A ideia de que a Europa deve estar no centro do mapa global e o hemisfério norte no topo, com todas as conotações positivas implicadas por esse duplo posicionamento, tem sido desafiada por vários mapas" (Black, 1997, p.38). O mapa *Dymaxion*, criado por Buckminster Fuller em 1946, "a única projecção cartográfica que representa os continentes sem distorção e mostra o mundo como uma ilha de terra no meio dum único oceano" (Fuller, 1985 [1984], p.14) parece contrariar essa tendência. Jasper Johns, em 1967, constrói uma pintura a partir dessa projecção cartográfica. Christine Buci-Glucksmann, ao analisar a produção pictórica do artista, faz uma analogia entre a matriz prévia proporcionada pela utilização dos mapas e a grelha pictórica modernista. Afirma que o conhecimento generalizado do mapa, modelo ideal por comportar todo o mundo num fragmento, permite um privilégio sobre a atenção do acto de pintar. Acrescenta ainda que "a tautologia visual do mundo não é idêntica ao mundo, mesmo quando utiliza um dispositivo forte de coincidência" (1996, p.72). Os mapas não só permitem a formulação de um discurso político, a sua dimensão poética é evidente. A partir dos anos sessenta, aumenta o número de artistas (Harmon, 2009) que, como Roberth Smithson, questionaram a sua legitimidade e desconstruíram as convenções cartográficas. A propósito do processo criativo de Smithson, Ann Reynolds (2001) diz-nos:

> A cartografia implica uma categoria de imagens e de acções: contrair, expandir, deslocar, que compreendem um tipo de retórica visual que transforma as ideias sobre a terra em imagens cartográficas. Os mapas são abstracções [cujo] referente é o globo, também uma abstracção. (…) A sua estrutura integrante: as linhas longitudinais e latitudinais, são capazes de ser infinitamente contraídas ou expandidas (...) e tornam todos os mapas relativos: sempre diferem e referem outros mapas (p.4).

No campo da literatura, Jorge Luis Borges escreveu *Do rigor em ciência* onde explorou a relação do mapa com o território. De um mapa de um Império com a escala de 1/1, que foi pelas gerações seguintes abandonado e deixado à mercê do desgaste do tempo e das intempéries. À semelhança desse texto, os mapas são efabulações, e neles, como já disse, o mar não poderá nunca ser fixado.

Criaram-se analogias, comparando a estrutura do mapa através da estrutura pictórica. Neste sentido, a grelha passou a ser ferramenta e conteúdo importante, utilizada não num movimento que entendia "o espaço da obra de arte como autónomo e autotélico" (Krauss, 1979, p. 52) mas que pensava a obra enquanto fragmento de um objecto maior, como as estrelas de uma constelação, cujas relações devem ser construídas por quem as observa. À luz do texto "*Grids"* de Rosalind Krauss (1979), as pinturas por mim construídas parecem cumprir, simultaneamente, as duas leituras enunciadas pela autora: *centrípeta* e *centrífuga*. Mesmo nos momentos em que a grelha se define e determina pelos limites do suporte pictórico, a intenção é atrair "o nosso reconhecimento de um mundo para além dos limites da obra" (Krauss, 1979, p. 60). Quando se mergulha um tecido de algodão cru em contentores com tinta acrílica muito diluída, a tridimensionalidade da superfície regista-se a si sobre si mesma. Mesmo que se efectue um "mapear do espaço dentro dos limites em si mesmo" (Krauss, 1979, p. 61) - característica atribuída a uma leitura *centrípeta* da obra - pretende-se apresentar a obra "como um mero fragmento, uma peça arbitrariamente cortada de um tecido infinitamente maior" (Krauss, 1979, p. 60) - característica atribuída à leitura *centrífuga*. Quando a grelha contrasta com os limites do suporte pictórico e, ao contrário da posição das arestas do mesmo, se apresenta paralela às arestas verticais e horizontais do espaço onde é exposta, não é ela que se pensa enquanto fragmento, pelo contrário, parece expandir-se.

Não só o espaço físico e concreto da pintura se procurou expandir, contrair e deslocar: também o meu lugar de actuação criativa. Surge uma necessidade de me pôr em marcha. "Os suportes e as superfícies cedem lugar a trajectos" (Bourriaud, 2011, p.188).

Momentos outrora paralelos à criação, convocam-se agora como intersectantes e constituintes da obra. Num movimento que entende o trajecto enquanto prática estética, a dimensão estética da obra não é mais coextensiva e coordenada com as qualidades físicas da superfície pictórica. O espaço pictórico, mesmo sendo um ponto de chegada após longos percursos, é um dos pontos de partida, uma ferramenta de transporte para um espaço móvel, em aberto, do qual o objecto pictórico não é contentor: está nele contido. A "grelha estende-se em todas as direcções" (Krauss, 1979, p. 60) como "uma rede infinita tanto no tempo como no espaço" (Bourriaud, 2011, p.188). Invisível, é pensada numa acepção desmaterializada, diagrama de relações entre os espaços percorridos.

Desloquei-me até ao ponto mais ocidental de Portugal Continental. Dessa acção restam registos fotográficos: uma máquina que voa sobre mim [Fig. 35] no momento em que o sol se prepara para desaparecer [Fig. 36]. Exploram as associações simbólicas possibilitadas por esse Poente, sugerido pela luz do sol reflectida no mar. Como sugere Philip Auslander (2006):

> Sendo que não houve audiência para a performance ao vivo e o evento não foi enquadrado como uma performance para qualquer audiência acidental que possa ter estado presente (…) é somente através da documentação que as acções (...) são enquadradas como exposição e suspensas do [seu] ambiente contextual" (p. 6).

Na medida em que os diversos objectos apresentados ao espectador cartografam os percursos por mim efectuados, esses percursos são re-activados pela acção do espectador, integrante da obra, sendo que esta se cumpre nas relações criadas através da informação visual com a qual se confronta, "viagens entre diferentes veículos materiais [que] efectuam mudanças na noção de imagem" (Weibel, 2010, p. 60), momentos de uma "passagem através dos signos e formatos [que] remete a uma experiência contemporânea da mobilidade, do deslocamento, da travessia" (Bourriaud, 2011, p. 114).

DA SUPERFÍCIE TERRESTRE À PLANÍCIE PICTÓRICA

Num movimento análogo ao questionamento da validade da representação do mundo numa superfície bidimensional, questiona-se a condição do plano como lugar da pintura. Por um lado, apropriei-me do mapa enquanto imagem, para pensar no conflito entre os regimes de representação e a realidade. Transferiram-se os seus códigos visuais para o discurso da pintura. Neste "trânsito de uma forma de um sistema de códigos para outro" (Bourriaud, 2011, p. 138), meridianos e paralelos dão lugar à grelha pictórica. Sem correspondente geográfico, a entidade mapeada é a mesma onde se projecta esse mapear, o suporte pictórico. Os limites do suporte pictórico materializados pela grade, a estrutura de madeira na qual se torna plano o têxtil, são desconstruídos.

Por outro lado, explorou-se o mapear enquanto acção, a ter lugar na superfície da terra, para pensar na dimensão performativa da prática criativa e da construção pictórica. A acção de mapear não é uma soma de gestos neutros e descomprometidos. Ela resulta de um discurso de poder, "ferramenta importante para delimitar e sustentar reivindicações territoriais durante o processo da sua definição e defesa" (Black, 1997, p.145). Explora-se, por isso, um conceito expandido do mapeamento onde estes gestos são reencenados pela sua dimensão poética, cruzando simultaneamente cartografia e pintura. Aqui, a fotografia é pensada enquanto registo e documento de percurso, permanência efémera fixada, entre lugares e não lugares. Cartografa-se o meu movimento, e assim, também o processo de construção pictórica. Não só testemunho de presença, torna-se também ferramenta para a produção pictórica. Pensa-se a pintura enquanto território sem limites discerníveis, "um horizonte de abertura expansiva" como sugere Peter Weibel (2010, p.63).

Como afirmou Lygia Clark, "o quadrado, uma criação abstracta, é um produto do plano. Ao definir arbitrariamente os limites do espaço, o quadrado deu ao homem uma acepção totalmente falsa e racional da sua própria realidade" (1960, p. 100). Segundo Christine Buci-Glucksmann (1996):

> o sintoma cartográfico inaugura um novo papel do plano (…) que insiste na superfície como interface do mundo e lugar do sentido. Tudo o que serve de véu, (…) tecido, filme ou ecrã, tudo o que levanta a proibição do toque na arte, servirá de suporte e de metáfora para essa reinvenção do plano pela superfície (p.79).

Pensar no suporte pictórico enquanto plano é secundarizar a sua dimensão material. O tecido consiste num cruzamento perpendicular de linhas, definindo uma grelha que é estrutura integrante do suporte, anterior a qualquer grelha desenhada sobre a sua superfície. A rede é o termo comum de uma relação contínua entre a cartografia e a pintura. Como sugere Hannah Higgings a "compreensão contemporânea de *network*" (2009, p. 235). está associada à grelha que define o tecido. Susan Hiller em 1980, com *Work in Progress*, destruiu esta ordem de "linhas que se cruzam com outras para formar [uma] malha resiliente" (Brett, 2009, p.7). Dentro do espaço expositivo e ao longo da duração da exposição, desfiou, fio a fio, o tecido de uma pintura, procedendo à sua desconstrução material. Depois de pendurar os fios soltos na parede, atou-os e entrelaçou-os, transformando-os, assim, em objectos tridimensionais para questionar "a falsa sensação de permanência que é anexada aos objectos artísticos" (Fisher cit. por Brett, 2009, p.7).

A adopção da tela como o principal suporte pictórico acontece inicialmente no século XV, em Veneza, tendo sido "sem dúvida encorajada pela presença de uma indústria de construção naval florescente" (Ball, 2009, p.139). Pode ter sido incentivada também pela meteorologia local, caracterizada pelo ar húmido e salino que, com avidez, deteriorava a pintura a fresco (Ball, 2009). O quadro decorre da apropriação do material do qual eram feitas as velas dos barcos, instrumentos móveis e manipuláveis, que, para se adaptarem à direcção e força do vento, seriam abertas ou fechadas consoante o trajecto pretendido durante a navegação. No processo criativo de Angela de la Cruz, a pintura é inicialmente um quadro: tela esticada numa grade de madeira, superfície à qual é adicionada tinta. A pintura é, posteriormente, retirada do bastidor e, no momento em que é quebrado, dessacralizando-a, abrem-se novas possibilidades à obra, que se transforma num objecto ambivalente, simultaneamente, pintura e escultura. A margem ou limite da superfície pictórica permanece fisicamente presente, para que a referência ao anterior objecto pictórico não se perca. *Sky Folded*, *Sea Folded* e *Landscape Folded*, são pinturas que foram dobradas, colocadas dentro de uma mala e transportadas pela artista (Tate London, 2010).

Por vezes, começo a construir a pintura entendendo-a enquanto plano a ser depois desconstruído: assim, uma cor que se estende sobre a totalidade da superfície, transforma-se pela acção da luz, natural ou artificial, que incide sobre a tridimensionalidade do pano, numa escala diversificada de valores dessa mesma cor [Figs. 16-18]. "Aqui o espectador (…) completa a sua órbita, numa percepção pluridimensional da obra" (Oiticica, 1960, p.103). Numa lógica inversa ao da projecção cartográfica da realidade tridimensional sobre um plano bidimensional, os registos efectuados sobre o plano bidimensional sofrem, também,

distorções, quando acompanham a tridimensionalidade do pano: uma linha recta deixa de ser vista enquanto tal. Suspenso por um ponto de fixação à parede, na ausência da grade, a acção da gravidade assegura a deformação física dessa superfície. A pintura, pensada enquanto material, onde a distinção entre têxtil, aglutinante e pigmento deixa de ser feita, é também dobrada, acção que remete ao dobrar da superfície do mundo contida num mapa [Figs. 5-13]. Torna-se transportável. Outras vezes, numa ordem inversa à das acções descritas nas frases anteriores, a tridimensionalidade é uma dimensão *a priori*: o pano é posteriormente engradado, deixando de ser objecto, torna-se superfície. A anterior instância tridimensional, indicada pelos registos causados aquando dessa posição, está presente apenas enquanto virtualidade. Quando se submerge o pano num contentor com tinta acrílica muito diluída, alguns pigmentos flutuam. Outros, num movimento descendente, vão depositar-se em diferentes zonas do pano, em maior ou menor quantidade, causando variações cromáticas e tonais.

Quando aos grafismos resultantes da manipulação, mais ou menos controlada, apresentados num plano bidimensional, se sobrepõe o desenho de uma grelha, cria-se a imagem projectada de um mapa [Fig. 21]. Neste sentido, projectar-se-ão, também, uma temporalidade e movimento virtuais, a ter lugar num espaço potencialmente real, de escala aumentada, ao qual o mapa, convencionalmente, se refere? Aqui, o mapa é simultaneamente o território mapeado. Irá o espectador "projectar-se num mundo fictício e aleatório" (Baudrillard, 1995, p. 61)? Farão sentido, para estes mapas de lugar-nenhum, as palavras de Italo Calvino, que nos diz que "a carta geográfica, embora estática, pressupõe uma ideia narrativa, está concebida em função de um itinerário, é odisseia"? (cit. por Careri, 2015, p. 137) Corresponderá, ao lado de cada quadrado, ou módulo, "uma métrica"? A "demora, se descemos um rio numa jangada; as horas que descontamos à chegada a uma cidade se viajamos para Oeste ou que acrescentamos se viajamos para Nascente"? (Costa, 2014, p.107). De qualquer modo, "não podemos mover-nos dentro do espaço representado (…) apenas olhar sobre ele" (Burgin, 1977, p. 1004) até onde encontramos a margem. À escala de um para um, são imagem sem referente geográfico. Mapas de lugar nenhum para questionar a representação do espaço real, simulacros, "cópia sem 'original' (…) imagens que, mesmo quando parecem ser representações, dissolvem as reivindicações de verdade da maioria das representações" (Foster, Krauss, Bois & Buchloch, 2006, p.688). A cor potencia a sua associação à ideia de território: "as coisas reais são coloridas também, e não podemos facilmente deixar [de fazer] essa associação" (Ball, 2009, p.363).

"Quantos pintores florentinos não utilizaram a terra de Siena para representar as paisagens da Toscana?" (Bourriaud, 2011, p. 96). A localização geográfica foi outrora actuante na selecção e emprego da terminologia identificava do material colorante, e vice-versa. O nome Brasil, do país Sul Americano, é decorrente de *Brasilwood Lake*, produto "que era, há já muito tempo, um artigo de importância comercial na Europa" (Mayer, 1991, p.39). Por outro lado, por exemplo, o pigmento amarelo orgânico natural *gamboge*, cujo "nome deriva aparentemente de Camboja (…) foi importado pela *British East India Company* por volta de 1615. A matéria-prima (…) é a resina solidificada das árvores da família *Garcinia*, nativas do Sudeste Asiático (Ball, 2009, p.156). Philip Ball (2009) escreve ainda: "é uma trajectória comum para os materiais de pintura: de importação exótica e ilustre, com todo o mistério das especiarias raras ou do incenso, a comodidade barata" (p. 279). É dentro desta lógica que se constrói um mapa do mar, cuja paleta se quer "determinada pelos fabricantes" (p.365). Vão procurar-se azuis nas drogarias fixadas nas redondezas da faculdade: pigmentos artificiais, sínteses laboratoriais de materiais naturais, "compostos azuis gerados como impurezas e subproductos de vários processos químicos industriais" (p.276). Ao contrário do *gamboje*, ou do *lapis lazuli*, os pigmentos sintetizados não são plantas ou minerais e o seu "nome, como muitos ao longo dos séculos, foi transformado de siginificante de composição a significante de tonalidade" (p.383).

> É um desafio para a imaginação conectar estas fábricas feias e estes nomes alienígenas ou perturbadores - cádmio, arsénico, antimónio - com as coisas que (...) nos deixam sem fôlego em galerias de arte. Pode tal vilão (e as transgressões da indústria química não são imaginárias) ser responsável por essa beleza? (...) Será emocionante ver, não só uma história da arte, mas também uma arte que reflete essas conexões? (Ball, 2009, p.10, p.11)

Existe um paradoxo na produção artística, dada a toxicidade dos materiais utilizados. Não é paradoxal materializar uma ideia de mar com recurso a pigmentos que são, como indica o rótulo de um dos tubos de tinta, "tóxicos para os organismos aquáticos com efeitos duradouros"? Penso naquilo que sobre o solo se cria, ao que previamente existente se adiciona e naquilo que dele se recolhe, não num movimento de subtracção mas de deslocamento. Italo Calvino (2006) sobre Leónia, cidade *invisível* e *contínua*, escreveu:

> É uma fortaleza de resíduos indestrutíveis que [a] rodeia, que a domina de todos os lados como um maciço de montanhas, (…) montanhas e montanhas de lixo (…) Das cidades vizinhas já estão prontos com os rolos compressores para alisarem

> o solo e alargarem-se para o novo território, para aumentarem e afastar de si as novas lixeiras (pp. 116-117).

Cresce a importância do acto de deslocar, mais do que produzir. Produzir significado mais do que material físico, o que leva a uma prática de recolha e apropriação. O cartografar, materializou-se enquanto acção. De visão exterior a percorrer o espaço, já projectado noutros planos bidimensionais, para produzir experiência e estimulação criativa.

> Tal foi a fissiparidade da arte no século XX que poucas categorias tradicionais lhe sobreviveram (...) no final do século XX não há fronteiras: a pintura não é sobre a tela plana, a instalação pode fundir imagem e espaço, luz e experiência táctil. O *medium* do artista é o mundo: árvores e gelo, a cidade e os seus acessórios, montanhas e céu (Ball, 2009, p.361).

Rafel G. Bianchi pintou montanhas, instruído por um livro - *How to Paint Mountains?* - mas não se limitou a fazê-lo. Não é nessa acção que recai o objectivo da obra que partilha com o livro o mesmo título. "Página a página, copio os elementos que considero remarcáveis (…) Não me interessa tanto aprender a pintar montanhas, como interessa o exercício quase cartográfico que se pôs à reprodução da imagem, do manual" (Bòlit, Centre d'Art Contemporani, 2016, 1:05;3:11). Para *La bandera en la cima*, apropria-se de quatorze fotografias das quatorze montanhas mais altas do mundo, registadas por um fotógrafo alpinista, cujo sobrenome coincide com o do artista. Mais do que reproduzir paisagens, a acção incide sobre a reprodução da imagem, neste caso, da fotografia. Em vez de subi-las, transfere o acto de escalar à acção da construção da imagem, cujo processo pictórico cataloga em desenhos, slides e filme. Apresenta-os, materializando um processo criativo, a par com as quatorze pinturas e com, entre outra informação, a paleta de que se serviu para pintá-las (Bianchi, 2012).

"As fotografias permeiam o mundo", como escreveu Victor Burgin, "perdem-se no mundo que ajudam a construir" (1977, p.1004) alterando e transformando a nossa forma de pensá-lo. Com que noção de mundo me confronto? "Um território em que se percebe o carácter transitório da matéria, do tempo e do espaço" (Careri, 2015, p.149). Também, uma paisagem sobre a qual Baudrillard pergunta "De onde retiramos a nossa energia, aquela que se mobiliza nas redes, senão da desmobilização do nosso próprio corpo, da liquidação do sujeito e da substância material do mundo?" (1995, p.63). Esta ideia parece confirmar-se nas palavras do geógrafo Peter Gould: "com os nossos gráficos de computador, podemos levantar montanhas, colocá-las nos nossos ecrãs, torcendo-as para a nossa inspecção até

obtermos a vista de que precisamos" (1990, p.193). Em *When Faith Moves Mountains*, pelo contrário, observa-se o corpo móvel, aliás, quinhentos corpos móveis de sujeitos, voluntários recrutados, que exerceram uma acção directa sobre o solo, deslocando fisicamente "a substância material do mundo", movendo, algumas polegadas, "uma duna de areia perto de Lima", no Peru (Stiles e Selz, 2012, p.964). Francis Alÿs, o autor, diz-nos que "o resíduo fotográfico de um acto adquire um estatuto muito diferente (para além do acto em si), uma vez pendurado na parede da galeria. Pode tornar-se no encerramento da peça" (Alÿs, 1977, p.1047). Como reacção aos obstáculos impostos aos cidadãos Mexicanos na tentativa de acesso a território Norte-Americano, o artista concebe *The Loop*, em 1977. No contexto desta obra, dirigiu-se de Tijuana, no México, a San Diego, nos Estados Unidos, evitando cruzar a fronteira entre os dois países. O circuito, implicou viagens de avião que ocorreram entre vários continentes, e terminou no mesmo ponto onde começou, mas do outro lado da fronteira. (Godfrey, Biesenbach & Greenberg, 2010). Esta acção foi disseminada sob a forma de uma série de postais, onde constava a impressão de uma fotografia do mar e uma breve descrição do trajecto-obra.

"Um dos principais problemas da arte do caminhar é transmitir a sua experiência em forma estética" (Careri, 2015, p.132). Como traduzir esta acção, sem provocar "a dissolução da própria imagem"? (Weibel, 2010, p.46) À semelhança de Francis Alÿs, Hamish Fulton e Richard Long usam "a terra como o seu *medium* artístico" (Stiles e Stelz, 2012, p.592) A prática de ambos, prende-se com a tradução visual de um percurso ou trajecto, "onde quer que seja, na superfície terrestre" (Long cit. por Stiles e Selz, 2012, p.627). Como descreve Francesco Careri (2015):

> O caminhar de Fulton é como o movimento das nuvens, isto é, não deixa rasto nem no solo nem no papel (…) o corpo é unicamente instrumento perceptivo, ao passo que para Long é também instrumento de desenho. Em Fulton, a representação dos lugares percorridos é um mapa em sentido abstrato. A representação do percurso é resolvida por meio de imagens e textos gráficos que testemunham a experiência do caminhar com a consciência de jamais poder alcançá-la através da representação (p.133).

Para *The Lightning Field (*1977), Walter De Maria colocou quatrocentos postes de aço inoxidável, afastados entre si a uma distância de 67 metros, formando uma grelha de uma milha por um quilómetro, num planalto remoto em *New Mexico*, região "localizada a 7,200 pés acima do nível do mar" (De Maria, 1960, p.631). O trabalho é feito para ser "atravessado e visualizado à distância de uma pequena cabine", onde os visitantes devem

passar a noite "a fim de experimentar directamente, durante 24 horas, tanto a forma industrial, racional e abstracta da instalação como o comportamento imprevisível da terra, do céu, da luz, da fauna e da flora" (Stiles e Selz, 2012, pp. 592-593) Sobre a forma de transmitir a obra, o artista indica: "Nenhuma fotografia, grupo de fotografias ou outras imagens gravadas podem representar completamente *The Lightning Field* (De Maria, 1960, p.631).

A fotografia, assim como os mapas e a pintura de paisagem, actuaram na conceptualização do território (Tratchenberg, 2007). Grande parte das fotografias de Timothy O'Sullivan, existem enquanto imagens estereográficas (Krauss, 1982). "Na descoberta da estereoscopia surge também a evidência de que a visão produz a profundidade graças a um processo claramente cerebral. Abre-se assim uma ponte entre a opticalidade e a hapticidade, agora assente numa possível explicação fisiológica" (Crary, 2017, p. 12). Segundo Rosalind Krauss, Timothy O'Sullivan utiliza a expressão "*viewing"* e o substantivo "*views"* para descrever a sua acção e as imagens que produz, respectivamente (1982, p. 314). *Tufa Domes, Pyramid Lake (Nevada), 1868*, gerada no contexto de um empreendimento governamental, é um exemplo da utilização da fotografia como ferramenta que potenciou a exploração industrial e lucrativa da matéria terrestre, onde a identificação da autoria de quem vê, para registar o que vê, neste caso Timothy O'Sullivan, tornado anónimo, foi secundarizada. (Krauss, 1982) A imagem torna-se, assim, desprovida da memória da experiência do lugar de quem o viu e registou. "Se o lugar é visto simplesmente como sítio, torna-se mais fácil destruí-lo" (Dean e Millar, 2005, p.20). A experiência de vivenciar a terra ou "lugar", foi secundarizada e tornada anónima, para que outra entidade, manifesta e publicamente, a transformasse em "sítio".

A acção de fotografar foi pensada como um meio de documentar os espaços, lugares e territórios por onde, efectivamente, andei. Mais importante que o lugar é o trânsito entre eles. Transitoriedade mais do que localização. Presença efémera, cuja memória é ferramenta de construção pictórica. Os registos fotográficos, mais do que apresentar esses espaços, contêm a memória de um momento, de uma presença física, de uma experiência sensorial num lugar real. A fotografia adquire a condição de objecto artístico ou foi "simplesmente um meio de reprodução e documentação?" (Ball, 2009, p. 324) Para a produção da maior parte das fotografias analógicas recorri a uma máquina compacta. Nesta circunstância, a única acção para registar o que vi foi pressionar o disparador. Tempos de exposição e aberturas de diafragma: impossíveis de controlar, a máquina não vinha equipada com ferramentas para esse fim. Perícia técnica? Ficou cingida às revelações e

ampliações feitas em laboratório. As fotografias testemunham a presença nos lugares, sem pretender reproduzi-los: não se podem reproduzir. São instrumentos para a memória: produzidos para que estejam, também, presentes e actuem na construção e mediação da minha noção de lugar, para que esse lugar não seja apenas mediado por todas as outras fotografias e imagens que se "oferecem gratuitamente (…) recebidas como ambiente" (Burgin, 1977, p. 1004), às quais não atribuo uma dimensão física para além do suporte onde se apresentam, ou uma temporalidade para além do tempo em que as observo. Um inventário não só do que vi, mas do que vivenciei. "A saudade é apenas isto: a consciência da temporalidade essencial da nossa existência" (Lourenço, 1999, p. 116). Porque é também no sentir saudade, no estar ausente, distante desses lugares, na impossibilidade de os alcançar, que se processa o pensamento criativo. A fotografia, transportada e alterada no ecrã do computador, torna-se também matriz e ferramenta para a construção de outras imagens. Um "múltiplo sem impressão original" (Foster et al., 2006, p.586) num movimento de variação contínua, não só contextualiza a pintura: as duas linguagens transformam-se mutuamente.

Pela transitoriedade que caracteriza este solo instável, e, face ao desenraizamento pessoal, surge a necessidade de construir um território transportável. "Como qualquer arquivo, os materiais (…) são encontrados, mas também construídos, públicos, mas também privados, factuais, mas também fictícios" (Foster et al., 2006, p.668). Penas de pássaros e asas de borboletas [Figs. 27 e 28] foram encontradas e fazem parte deste arquivo, "mais difícil é fixar no papel as vias das andorinhas" (Calvino, 2006, p. 92). Em minha casa, numa rua do Porto que tomou o nome de um Cardeal, vi da janela cortarem três árvores. Ficou o verde fluorescente das fardas de trabalho. Pedi, a quem as vestia, que me cedessem os seus ramos. Sugeriram-me, entre o barulho das motosserras e o amontoado de madeira, que os carregasse com rapidez, antes que o engenheiro pelo empreendimento encarregado voltasse ao local. No solo que as nutria, ficaram as suas raízes, agora, sob uma camada de cimento. Numa rua perpendicular: a construção de um hotel – mais um [Figs. 29-42]. Outras *bulldozers* deitam abaixo uma parede de pedra, deixando ver as edificações, cujas portas e paredes haviam já sido com cimento emparedadas, e que atrás dessa parede de pedra se escondiam. Escavam o solo. A cada dia, uma nova paisagem. A certa *altura*, como uma revelação arqueológica, surge uma montanha de pedra. Quando fotografada, materiais de construção, ou um sinal de trânsito, sobrepõem-se à textura mineral, deixando prever que não se trata de um lugar remoto. É já ali ao virar da esquina. Nos dias seguintes, derrocadas contínuas. A montanha desapareceu, transformaram-na em pedras, transportaram-na para algum sítio, quem sabe, para construir outra parede. Em São Miguel uma série de casas foi,

também, destruída, por via a liberar o terreno para construir um empreendimento à beira-mar [Figs. 43 e 44]. "As bulldozers, são frequentemente necessárias para executar este projecto de desenvolvimento" (Shiva, 1993, p.134). Cabos metálicos, e o betão que sustentavam, caem, pendurados, como as lianas e raízes de uma trepadeira. Uma parede, outrora interior de uma habitação, mostra-se aos transeuntes. O telhado já não existe. Sobre ela, alguém havia pintado estrelas.

A este arquivo juntaram-se, portanto, ramos de árvores, fotografias de trepadeiras invasoras, de ruínas e estrelas, à beira-mar. Tacita Dean diz-nos, sobre o seu arquivo: "É um arquivo do caos (…) Preciso de uma abundância de informação para encontrar o caminho (…) o acaso desempenha um papel a tempo inteiro no que faço. Acaso objectivo – encontrar uma coisa e seguir numa direcção diferente" (cit. por Obrist, 2012, p.9). O que se faz nos determinados lugares e o que deles se recolhe não é previamente planeado, surge com o olhar atento à circunstância. Encontro momentos e situações que, no contexto da produção criativa, começam a verificar-se enquanto padrões, independentes da diferença do lugar onde se observam. O acaso desses encontros, com lugares e espaços geográficos, com imagens-lugares visuais, com matéria e materiais brutos, ou detritos, artificiais, de um objecto maior que é a cidade, determina o rumo do processo criativo, o rumo desta cartografia que se inventa a si mesma e se ramifica à medida que se constrói. Aos ramos de árvores juntaram-se também pedras. Pedras são fragmentos de território. Sobre as pedras cito as palavras de Richard Long: "I like common materials, whatever is to hand,/but specially stones. I like the idea that stones/are what the world is made of. (…) My stones are like grains of sand in/the space of the landscape" (1980, p.627,628). A composição das pedras por mim recolhidas deixa prever o lugar de onde surgiram. Contêm informação sobre o tipo de solo do qual fazem parte. Não nos indicam o nome que figura no mapa junto ao espaço cartesiano a esse solo referente. O mesmo acontece com as fotografias que registam o movimento da superfície do mar [Figs. 45-48], ou, na obra de Roni Horn, a passagem de um rio. A sua identificação geográfica é dependente da atribuição verbal exterior à imagem. É uma ideia abstracta de mar, ou água, que é gravada. A minha posição relativa à sua superfície foi explorada. Não só a visão, mas a experiência háptica, são determinantes no relacionamento com, e no entendimento do lugar. Dentro de um avião, é a observação que prevalece [Figs. 49-53]. O mundo "converte[-se] em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais (…) o mundo que já não é directamente apreensível, encontra normalmente na vista o sentido humano privilegiado que noutras épocas foi o tacto" (Debord, 2012, p.13). Noutras épocas, ou noutros lugares. Como conhece o "espectador superior, que flutua com segurança no ar" (Steyerl, 2011, p.8) este espaço que

é trajecto? "Assim como a perspectiva linear estabeleceu um observador e horizonte estáveis imaginários, a vista aérea estabelece um observador flutuante imaginário e um solo estável imaginário" (Steyerl, 2011, p.8). Terá este solo fundamento? Não se cheira o sal. Nem se sente o vento. A sensação háptica não nos serve. Olha-se, através de uma janela.

Num dos trajectos em direcção a Oriente, antes do dia virar noite, a luz do sol era reflectida pela água dos lagos. Como ela, vermelha, verde ou azul, os cumes das montanhas mostravam-se entre as nuvens. Gravei-a na memória. Comecei por projectar essa memória, essa instância mental, no suporte pictórico [Fig. 54]. Entretanto, revelei um rolo. Entre outras fotografias, onde se observam bulldozers, arquivaram-se vistas aéreas. "Quando se olha através da câmara não se fotografa o que se vê na vida real – a vida real não tem arestas – no entanto, são as arestas que dão vida à fotografia. (…) A visão de um fotógrafo é enquadrada: um rectângulo com arestas" (Hockney, 1982, p.13). A informação visual que gravara na memória, agora projectada no suporte pictórico, coincidia compositivamente com uma das fotografias, luz azul, verde ou vermelha, captada e gravada no negativo. A construção da pintura passou a ser mediada também por essa fotografia a preto e branco [Fig. 55]. "O pensamento pictórico é diferente, aceita a visão periférica, que inclui na pintura. Na pintura, é possível apresentá-la" (Hockney, 1982, p.13). A pintura não representa um lugar geográfico, é produto dos diferentes modos de apreendê-lo, modos de ver e de tornar visível que confluem para a construção de uma experiência pluriperspéctica de espaço.

Como as pedras e as vistas aéreas, arquivou-se também o objecto pictórico, pondo "em jogo regimes de signos muito diferentes e até estados de não-signos" (Deleuze & Guattari, 2007, p.43). Representações de espaços discursivos diferentes confluem para a construção de significado. A pintura é, neste sentido, tanto uma ferramenta como o é uma pedra ou a sua tradução imagética. Estas imagens e objectos deslocados, encontrados ou construídos, fundem-se com o objecto pictórico e transformam-no, consequentemente, numa pluralidade de significados consoante o seu contexto. Traduzem-se os mesmos conceitos em diferentes linguagens, que se colocam em confronto. Reunindo "num mesmo espaço-tempo as coordenadas estouradas de um percurso" (Bourriaud, 2011, p.119), a ocupação do espaço expositivo é entendida como instante e estância, ancoragem provisória, como diálogo, mais do que discurso. "Quem sabe a vida de qualquer arquivo seja questão de um crescimento mutatório (…) mediante conecção e desconecção" (Foster et al., 2006, p.668). Tal como não existe uma perspectiva linear, não existe linearidade na narração. Os fragmentos desse arquivo são passíveis de ser colocados em diferentes espaços. A obra, ou o corpo de trabalho, "manifesta uma espécie de arquitectura de arquivo, um complexo físico

de informação (…) assim como uma espécie de lógica de arquivo, uma matriz conceptual de cita e justaposição" (Foster et al., 2012, p.668). Mais do que justapostos, sem interferirem no significado de cada um, esses fragmentos fundem-se, alteram-se. Contaminam-se as linguagens e os suportes. Diferentes colocações, ou localizações, produzirão diferentes relações visuais e conceptuais, organizando e desorganizando leituras e significados. Relações, mais ou menos subtis, mais ou menos evidentes, de diferente cariz: conceptuais, matéricas, formais, cromáticas, históricas, espaciais, geográficas. É um corpo de trabalho em contínua construção. Este arquivo tem raízes, mas não tem limites. A esta viagem entre espaços e as suas múltiplas dimensões - geográfica, espacial, imagética, imaginária - e, ao movimento de um pássaro ou duma borboleta, dum avião ou de um bulldozer, do mar ou de sobre quem ele transita, junta-se o movimento, espacial e temporal, do espectador, que traz consigo a sua própria bagagem, o seu próprio arquivo. Transeunte, mas também transitário, "não há nada dentro do autor – as suas intenções, os seus sentimentos – que garanta o significado da obra; agora o significado depende do intercâmbio que se estabelece no espaço público, e que conecta a obra com os seus espectadores" (Foster et al., 2006, p.494).

Em São Miguel, a forma como uma planta se expandia parecia tornar as outras espécies sob si estruturas para o seu crescimento [Figs. 1-7]. Como um chão falso, impedia a penetração no espaço que cobria. Dificultava a identificação e distinção das outras espécies nesse espaço existentes. Formando "tapetes impenetráveis que cobrem árvores, arbustos e outras espécies provocando a sua morte, e impedindo o desenvolvimento da vegetação nativa" (Plantas invasoras em Portugal, 2015, enum.). Uns dias atrás, começara a ler *Radicante* (Bourriaud, 2011). De volta ao Porto, veio-me à memória uma das passagens, sobre a ponte D. Luís, onde, de cima, havia observado o confronto entre a escrita humana sobre o cimento, a construção de pedras que a passagem da água do rio desconstruía, e, na outra margem, uma encosta de pedra [Figs. 8 e 9]. Era Abril, as flores que via não eram vermelhas.

> "cravo prolífero, (…) flor perfeita e completamente acabada, (…) [que nos mostra que] a Natureza culmina habitualmente o seu crescimento nas flores e faz por assim dizer uma soma, de modo que põe termo à possibilidade de prosseguir passo a passo no infinito, a fim de, através da formação das sementes, alcançar rapidamente o alvo" (Goethe, 1992, p. 54 e 55).

À semelhança do que aconteceu na ilha, havia também fotografado uma planta que invadia e cobria o espaço [Figs. 10-13]. Dificultava a percepção da presença dos muros sob si. "Onde não há casas há esqueletos de casas, trepadeiras que se agarram à pedra e vingam sem derrota" (Neto, 2015, enum.). Sustentava-se nas estruturas verticais de pedra, outrora paredes sob telhados, casas de gente. Ao observar essas fotografias percebi que, nos dois lugares, as plantas eram da mesma espécie: *Ipomoea Indica*. Nome em Latim, a língua franca da botânica, que permaneceu imperceptível para quem cultivava as plantas cujas categorias eram por esta língua designadas (Uszerowicz, 2016). Invasora em Portugal, "reproduz-se vegetativamente através de fragmentos dos caules que enraízam facilmente" (Plantas invasoras em Portugal, 2015, enum.).

Se *landscape* é a "terra transformada, quer através do acto físico de habitação ou delimitação, separação ou cultivo, ou através da transfiguração, mais conceptual, da percepção humana" (Dean e Millar, 2005, p.13), os dois contextos, duas margens de um oceano azul, onde observei as plantas "que não contam com uma raíz única para crescer, e

sim avançam para todo lado nas superfícies que lhes aparecem" (Bourriaud, 2011, p.49), fazem levantar diferentes questões. Sobre o que vi na ilha, pergunto-me: caso esta planta tenha sido introduzida pela mão-humana, considera-se o que vi "natureza", ou antes, uma transformação da natureza, *landscape*? Sobre o que vi junto ao rio Douro, parece-me que a natureza sempre reclama de volta a paisagem construída pela gente. Trepando paredes, adaptando-se às grelhas existentes, "feridas que o homem impôs à natureza e que a natureza reabsorveu transformando o seu sentido" (Careri, 2015, p.148), ao tentar curar-se. É "organismo que faz corpo com a parede" não pela "inaptidão de se afastar do solo" (Mondzain, 2015, p.182), característica que Marie-Jose Mondzain atribui à serpente, mas exactamente, por poder fazê-lo. Afastando-se do solo, o espaço que percorre não é redutível à parede sobre a qual se expande, não é só com ela que faz corpo. Estas características são transportadas para o pensamento pictórico: ***Manhã Azul Oceano*** [Figs. 14-18]. A pintura "libertada das suas intenções representacionais, tende a abandonar a superfície para acontecer no espaço" (Gullar, 1959, p.123), polimorfa, mutante, metamorfose.

"Os estudos da flora e do mundo natural ajudaram a criar fronteiras e estabelecer relações de poder, mesmo que a própria natureza desafie frequentemente o controlo humano e redefina fronteiras" (Uszerowicz, 2016, enum.). Esta planta, como as cinzas de um vulcão ou a areia do deserto, não conhece fronteiras. Não sendo nativa de nenhum dos lugares, encontra-se em ambos. É invasora e ao mesmo tempo *radicante*, (Bourriaud, 2011) em São Miguel e no Porto. Entre outros nomes comuns: *oceanblue morning glory* ou, em português, bons-dias. Depois da noite virar dia, voltei à ponte e trouxe comigo uma série de fragmentos dessa planta. *Fragmentos de significação*, *amostragens* colhidas, *herbários de formas* compostos (Bourriaud, 2011). Observei as flores púrpura que, ao murchar, vão perdendo azul e saturação [Fig. 19]. Há uns anos, tinham-me enviado de Pushkar, na Índia, uma caixa com matéria colorante: pigmentos ou corantes, não vinham rotulados. Ora, um dos requisitos dos pigmentos destinados à actividade artística é "ser adquirido numa casa confiável que (...) possa fornecer informações sobre a origem, detalhes de qualidade, etc." (Mayer, 1991, p.30) O acesso a esta informação foi desde logo impossibilitada. A matéria colorante foi adquirida por intermediário, a caixa de metal que a continha foi enviada *by air* dentro de um envelope de pano, previamente golpeado pela autoridade alfandegária e entregue, após inspecção, na minha habitação [Figs. 20-21].

Um granulado verde dissolvia-se na água dentro da qual era colocado, dando lugar a uma cor púrpura [Fig. 22]. Dissolvia-se também em goma arábica. Um pigmento "deve ser insolúvel no *medium* em que é usado" (Mayer, 1991, p.30). Desviando o seu uso, utilizou-se

para pintar sobre a superfície, não para, enquanto corante, tingir as fibras que a compõem. Instável à luz, desvanecia. Uma cor quer-se estável e permanente, "deve suportar a acção da luz solar sem mudar de cor" (Mayer, 1991, p. 30). Foi, por isso, exposta directamente à luz do Sol, fazendo, com o passar do tempo, cerca de vinte dias, construir uma gradação, como uma aproximação à transformação do cromatismo da flor da *Ipomoea Indica* após ser colhida [Figs. 23-26].

Após leitura do tumulto incitado por François Vergés (2015), quis instaurar o estado original da *fleur de lys*. Estado prévio à apropriação da forma da sua flor para a produção de signos que se cravaram na pele dos infractores que procuravam porto seguro. Apagar a imagem para manter a memória presente. "É possível levar consigo fragmentos de identidade, com a condição de transplantá-los em outros solos e aceitar sua permanente metamorfose" (Bourriaud, 2011, p.50). Adquiri um bolbo, plantei-o. Entreguei a terra ao bolbo, alimentei-o. Dei-lhe (um) espaço. Esperei, enquanto o regava. Nada cresceu. Adquiriram-se também batatas, r*izomas* "interrompido[s], quebrado[s] num sítio qualquer" (Deleuze & Guattari, 2007, p.28), quando já desabrochavam os seus rebentos. Foram colocadas num vaso [Figs. 27 e 28]. Nos vasos, contentores de solo presentes na varanda da minha habitação no Porto, também e sem que nada se plantasse, foram surgindo outras espécies. "Semeando-as os pássaros que comiam a semente, onde os homens as não prantavam" (Frutuoso, 2005, p. 244). Algumas são espécies idênticas às que se observam nos seus arredores. Também às sementes de frutas, "falamos aqui propriamente daquelas cápsulas que a Natureza forma para envolver as chamadas sementes cobertas" (Goethe, 1992, p.48), colhidas nos postos de venda da cidade, é restituído o solo. Árvores cujo fruto foi transformado em produto, propriedade, e é por isso acompanhado de um autocolante identificativo, tal qual a bagagem transportada numa viagem de avião. Arquivam-se esses autocolantes, fazendo acção arqueológica antes da extinção da própria espécie. Um deles deixa prever uma ilha, habitada: bananeiras, pecuária, habitação. É multiplicada em cada autocolante impressa. Constrói-se herbário [Fig. 30].

"Os seres humanos neolíticos no Oriente Médio descobriram que em vez de seguir os caminhos migratórios dos animais ou os ciclos sazonais da vida vegetal, poderiam ficar parados" (Higgings, 2009, p.15). Francesco Careri demonstra como a "a arquitectura, antes de existir como construção física do espaço, "existia - dentro do percurso – como construção simbólica do território" (2015, p.31). Na "Montanha-dos-Trevos" não se queima tijolo. Tijolo é pedra construída, primeira manifestação de grelha e ferramenta de fixação e ocupação territorial (Higgings, 2009). Também não se ergue uma "cidade e uma torre que toque no

céu" (Mondzain, 2015, p.177). Lá, a língua não é só uma. Essas línguas, por sua vez, contêm sotaques e expressões, especificidades próprias dos lugares onde se aprendeu a falá-las. Com diferentes sons ou diferentes elementos gráficos para sons semelhantes, misturam-se as línguas, criando outra língua que não é mais nem uma nem outra, mas o resultado da equação possível e indeterminada das anteriores. Ali, não foi pela carne das nossas mãos que os tijolos ganharam forma nem fomos nós que os levámos ao fogo a cozer. Num exercício háptico de organização do caos, recolheram-se do chão os tijolos que ainda não haviam sido, num processo de "desintegração progressiva das estruturas" (Careri, 2015, p.148), devolvidos ao, e transformados em solo. Outros, reaproveitaram-se de edificações próximas que se fragmentavam também. O mesmo se aplica para os troncos de madeira, elementos da estrutura que constitui o telhado, e para as telhas que sustentam. "Se o tijolo é o auto-retrato elementar da espécie humana (…), os destroços são o retrato não oficial de uma civilização destruída" (Higgings, 2009, p.22). Modifica-se, assim, com recurso a areia e cal, ainda que temporariamente, o curso do tempo, do espaço e da matéria [Figs. 31-44].

Marcas de dedos de pessoas e também pegadas de animais ficaram marcadas nalguns destes tijolos não uniformes. Ao contrário do que sucedeu no "cenário rupestre que viu nascer o espectador (…) [num] desejo de partilha (…) [em que a mão foi] operadora da separação entre o sujeito e a sua imagem" (Mondzain, 2015, p.274), a marca da mão foi, mas livre dessa intenção, aqui deixada. O que não impediu que esse vestígio, humano ou animal, se tornasse significante. Sem esse vestígio, a relação com todo o processo de construção e o seu significado seriam outros. Ele deixa presumir as condições características do processo de produção destes tijolos. Os tijolos haviam sido até ao século XIX construídos à mão. Depois da Revolução Industrial passaram a ser produzidos em massa, uniformizados, e multiplicados a grande velocidade. Foram instrumentos para a constante expansão da arquitectura urbana, potenciaram a multiplicação do espaço que ocupa, ao compor "também os aquedutos, os esgotos, canais e túneis por onde era transportada a mercadoria das populações" (Higgins, 2009, p. 28).

Na lista de pigmentos apresentada em *The Artists' Handbook of Materials and Techniques* (Mayer, 1991), consta o nome *Terra Cotta* e, como descrição: um pigmento cuja cor se "destina a imitar a cor avermelhada da argila terracota" (Mayer, 1991, p.58). Neste caso, a matéria colorante não é composta pela mistura de pigmentos inorgânicos naturais capazes de imitar o cromatismo da terracota. É produzida pelo gesto de *desfazer a pó* um tijolo [Figs. 45-47]. Devido à humidade, facilmente se decompôs. "O êxodo, escreve Peter Sloterdijk, representa o momento em que «todas as coisas devem ser reavaliadas do ponto

de vista da sua transportabilidade – mesmo que arriscando deixar para trás tudo o que é demasiado pesado para carregadores humanos»" (Bourriaud, 2011, p. 191). A partir desta destruição, se constrói um abrigo temporário. A partir também da memória de infância de uma estrutura de casa, cujo tecto de plástico o vento outrora levou. Reconstituição desse abrigo temporário, cujo tecto levo agora comigo, memória transportada a ***tijolo sobre linho*** [Figs. 48-85], suporte pictórico que se adapta a um bastidor tridimensional, estrutura provisória de uma casa, ou de uma tenda, habitat móvel. O "*status* do objeto como um ícone é substituído pela percepção do funcionamento do objeto como um agente ou ferramenta que é parte integrante das nossas relações sociais e da criação da sociedade" (Willats, 1989, p.77). Não é pela condição de se *parecer com*, mas pela capacidade de *servir a função de*, neste caso, abrigar-me em solo instável, que o objecto se converte numa casa. Temporariamente erguida, estacada ou ancorada, colmatando distâncias por permitir transumância, converte o tecido em tecto. "A «representação» não depende de semelhantes formais, para além dos requerimentos mínimos da função" (Gombrich, 1963, p.4). O primeiro lugar onde se ergueu foi sobre areia preta, nos Mosteiros, em São Miguel. Do mar também se faz casa.

Perto dos Mosteiros, a ***Ponta da Ferraria*** [Figs. 86-91]. A ponta mais ocidental da ilha de São Miguel. Uma estrada íngreme outrora de terra batida, era percorrida para encontrar lá em baixo quase ninguém. Foi há um par de anos alcatroada. Lugares vagos no parque de estacionamento preenchido por carros de aluguer, que substituem o anterior descampado, são tão poucos quanto dentro de água. No inverno, lá em baixo, quase ninguém. No mar, que galga a pedra, nadam os peixes. Sentei-me à beira-mar ... recolhi pedras. "Uma grande pedra estirada horizontalmente sobre o solo é ainda apenas uma simples pedra sem conotações simbólicas" (Careri, 2015, p.52). Pequenas pedras vulcânicas, tornam-se símbolos de território, do qual originam ou que fizeram originar, cumprindo essa função melhor do que qualquer bandeira. Manuseiam-se.

> Um efeito da cor (...) que frequentemente ocorre na natureza é aquele causado pela refracção da luz em todas as direções, sem o uso de pigmentação. As cores brilhantes de certas plumagens e minerais são causadas pela difracção da luz de superfícies que têm estruturas equivalentes a uma miríade de minúsculas lentes ou prismas (Mayer, 1991, p.165).

Sob a incidência da luz solar mostram-se as cores. Aproprio-me e transporto-as comigo. Observam-se, gravam-se na memória, que, pela mistura subtractiva da cor, é transportada para o suporte pictórico, com o qual e com as pedras, partilha a condição de elemento

significante e constituinte da obra.

A obra ***Acidental Praia*** [Fig. 111] constitui-se através das relações entre as várias formas de construção visual. Água, movimento, luz e tempo são simultaneamente conceito e ferramentas. Viagem que se inicia a partir de uma fotografia tirada sob a superfície do mar no Ilhéu de Vila Franca, junto à costa sul da Ilha de São Miguel [Figs. 92 e 93]. No sudeste da Áustria, e na impossibilidade da imersão no oceano, capta-se também a interacção da luz solar com a água, desta vez contida e transportada num carrinho-de-mão [Figs. 94-100]. Registos que se transportam da película, em negativo, até ao positivo do mesmo ecrã onde se voltam a tornar negativos, para que cumpram a função de imagens matriz de uma série de cianotipias [Figs. 101-107]. Diferentes tempos de exposição à luz solar, diferentes escalas de azul. Quanto mais perto do Sol, mais escuro o azul. Aos registos a preto e branco devolve-se a cor. Pensam-se nos modos de apreensão, sempre relativos, da realidade. Água que é transparente e se vê azul. Não é inodora, cheira a sal.

Continuando a travessia, colocam-se, dentro de uma máquina de lavar, fragmentos de tecido cuja superfície foi totalmente preenchida com uma única cor. A composição - *Ferric-ferrocyanide* (Mayer, 1991) - do *Preußisch/Pariser Blau* (PB27) ou Azul Prússia, pigmento utilizado, permite uma aproximação ao azul produzido pela cianotipia: mistura de ferricianeto de potássio e de citrato férrico amoniacal fixada pelo sol. A acção da água, potenciada pelo movimento de centrifugação da máquina, subtrai matéria em certas zonas do tecido pintado, deixando os vestígios dum estado tridimensional da superfície pictórica [Figs. 108-110]. Vestígios, desenhos semelhantes aos reflexos resultantes da interacção da luz solar com a água, projectados sob si e fixados nas fotografias anteriores. A força centrífuga é transportada de uma noção abstracta a ferramenta de construção pictórica. Existe uma relação metafórica entre a superfíce do mar e a superfície pictórica. Fixa-se o movimento da água induzido por um motor, não se fixa o movimento do mar.

"Superfícies sem superfície, como espelhos e água. Olhar através de uma piscina cria distorções estranhas. (…) Vês a superfície da água ou através dela?" (Hockney, 1982, p.12). Água do mar ou contida numa piscina, o tom do azul utilizado, fica encarregue dessas distinções. A materialização de outra obra consistiu em construir um mapa do mar com cada azul encontrado e adquirido nas drogarias circundantes à faculdade. "Sabe-se que a cidade é um mar barulhento" (Bachelar, 2008, p.45). Um quilo de "AZUL ULTRAMAR", outro quilo de "Pigmento Azul p/ Betão", duas vezes cem gramas de azul não rotulado, embalados em invólucros de plástico transparente [Figs. 114-118]. O *Azzuro Oltremarino* é, por Ralph Mayer,

descrito como "*(Blue from beyond the sea)"* (1991, p.38). Esse pigmento natural inorgânico, que foi, entretanto, substituído pela sua versão artificial, é também designado como *Lapis Lazuli* e ocorre, entre outros países, no Irão, no Afeganistão, na China e no Chile (Mayer, 1991).

Em *Mil Planaltos*, um tecido é definido como um *espaço estriado*: "constituído por duas espécies de elementos paralelos" (Deleuze & Guattari, 2007, p.604) que se entrecruzam. Uns são verticais e outros horizontais, uns fixos e outros móveis. O mar, por outro lado, é definido como um *espaço liso*: "É como se o mar tivesse sido, não só o arquétipo de todos os espaços lisos, mas o primeiro desses espaços a sofrer uma estriagem que o ganhava progressivamente e o quadriculava aqui e ali, e de um lado, depois no outro" (Deleuze & Guattari, 2007, p.610). Fio a fio devem estes mapas do mar, feitos sem que molhasse os pés, ser desfeitos, desintegrando a grelha que constituem e que através deles se constitui [Figs. 119-121]. Para que se dissolvam em *espaço liso*. Operação simbólica para que se desarticulem as quadrículas, latitudes e longitudes, meridianos e paralelos, para que se subordinem os pontos aos trajectos, para que o trajecto arraste a paragem, e que o intervalo seja a substância e tome tudo, para que em toda a navegação voltem a "intervir os ventos, os ruídos, as cores e os sons do mar" (Deleuze & Guattari, 2007, p.610).

A materialização da pintura ***Quatro horas sem água*** [Figs. 127-128], pelo contrário, não passa pela aquisição de matéria colorante. Passaram-se quatro horas em que a água não correu nos canos que se escondem atrás da parede da minha habitação no Porto. Assim que abri a torneira, recolhi a água, à qual misturei resina acrílica. A ferrugem, os óxidos de ferro, e os detritos contidos na água ficaram gravados no têxtil que sob ela se submergiu.

> Uma vez admitido que os 'objectos' podem ser muitas coisas – incluindo ferramentas, construções imaginárias, obras de arte, (...) – como interpretar a palavra 'definir', na frase 'os objectos definem-nos'? Os objectos definem-nos atendendo às nossas necessidades enquanto utilizadores, consumidores ou coleccionadores[?] (...) 'Definir' pode igualmente significar o oposto: os objectos definem-nos porque vêm em primeiro lugar, ao comandar a nossa atenção, até o nosso respeito; eles existem antes de nós, possivelmente sem nós (Hudek, 2014, p.15).

As cores saturadas de um balão de papel [Fig. 131] contrastavam com o verde da erva daninha, sobre a qual pousou. "De todas as existências imaginárias que atribuímos às plantas, aos animais e às estrelas, é talvez a erva daninha que leva a vida mais inteligente.

[Não] produz flores, nem porta-aviões, nem Sermões na montanha" (Deleuze & Guattari, 2007, p. 40-41). Ao contrário das pedras colhidas à beira-mar, este balão de papel não é livre de significado. É um acaso que arrasta consigo uma série de significações. Confirma, por exemplo, que "estamos muito mais envolvidos em densas redes de matéria vibrante do que gostaríamos de pensar (…) [e que] já vão longe os dias em que o domínio do sujeito sobre o mundo dos objectos e das coisas podia permitir, a ele ou a ela, pô-los de parte permanentemente" (Hudek, 2014, p.23). Da "Montanha-dos-Trevos" trouxe-se, também e na mesma mala, um fragmento de madeira, uma cadeia montanhosa, um possível *Grand Canyon* [Fig. 132].

No Porto, "desaparecidas as verdes florestas e as altas montanhas, tudo aquilo que existia não era senão milhões de grãos de areia" (Careri, 2015, p.147). Fragmentos de cidade esquecidos, pousados no cimento ou nas pedras de calçada das ruas onde o semáforo substituiu o menir. Pedras trazidas de lugar outro, cuja manipulação humana se deixa ver nos ângulos rectos dos seus contornos. Lugares outros confluíram, assim e sob essa forma, aqui. Estes fragmentos de cidade distinguem-se também, como o balão de papel, das pedras colhidas à beira mar, que jaziam sem significado anterior. São elementos cuja transitoriedade é redireccionada, num processo de *transformação*, descrita pelas palavras de Stephen Willats como "a tomada de um objeto e a alteração da sua função, significado e carácter, tornando-o efetivamente noutro objecto" (1989, p.77). Essa transformação, efectuada por mim no contexto de construção de uma obra, existe enquanto adição à sua anterior deslocação e transformação, efectuadas anteriormente e por outra mão que não a minha. De mineral a produto, de produto a fragmento de cidade. Desses fragmentos de cidade, diz-se, criando ficção, originar no território apresentado por um mapa.

> O mapa faz, ele próprio, parte do rizoma. É aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, invertível, susceptível de receber modificações constantemente. O mapa pode rasgar-se, ser virado do avesso, adaptar-se a montagens de qualquer natureza" (Deleuze & Guattari, 2007, p.32).

Mapa de lugar nenhum [Figs. 133-146], porque não existe já lugar algum que não tenha sido mapeado. Encenando um espaço através da imagem, e atribuindo um objecto a essa imagem, devolvem-se à montanha as pedras deslocadas. Esses fragmentos de cidade são tornados então vestígios de percurso. Os percursos reais fizeram par com outros, fictícios. Fazendo uma imagem referir um espaço, e referindo um percurso a essa imagem,

percorro-o. Desse percurso surgem uma série de pinturas, imagens que "não originam na natureza, mas noutra imagem" (Weibel, 2010, p.51). Fazendo uma imagem referir um espaço, e narrando esse espaço através da imagem, torno-o visível. Relatos ficcionais de paisagem percorrida, ou relatos de paisagem aparentemente percorrida. Acumulação de matéria colorante que nos deixa prever uma série de paisagens, ou momentos numa paisagem sem bandeira, porque inalcançável, mas utópica, pela mesma razão. Não se pisa nem se calca a sua superfície agreste, íngreme e abrupta. O cromatismo é encontrado na memória de espaços percorridos e na imaginação de espaços a percorrer, a forma é resultado da projecção de pressão, força exercida sobre a superfície, não terrestre, mas pictórica. O "envolvimento do corpo (…) de qualquer fazedor de imagens é uma escolha decisiva, determinada pela relação que mantém com o que mostra (…) aquilo que ele mostra carrega necessariamente a marca da sua presença" (Mondzain, 2015, p.126).

Existe relação entre os instrumentos utilizados: gestos cumpridos pelo corpo que são pelos tecidos mediados. Entre o tecido cujo relevo produz, sobre si mesmo, o mapa, e o tecido-ferramenta com o qual se regista o movimento do corpo. O seu relevo, com as suas pregas, dobras e sulcos, cria fricção, que deixa rastos, marcas, vestígios e indícios, ao subtrair a tinta fresca que se aplicara sobre o tecido-superfície. Abre-se espaço, deixando ver as camadas anteriores, também monocromáticas, que se foram adicionando sobre ele. *O tecido, espaço estriado*, é "necessariamente delimitado, fechado de um lado pelo menos: (...) pode ser infinito em comprimento, mas não na largura definida pelo quadro da cadeia" (Deleuze & Guattari, 2007, p.604). Faz-se coincidir esses limites do produto, pano cru ou tela preparada, com os limites das imagens, módulos cujos limites, por sua vez e pela sua relação mútua, constroem uma grelha, fragmentam-na e deformam-na.

Um dia vi o sol pôr-se duas vezes [Figs. 156-162]. Uma viagem do conceito de expansão e transitoriedade, quer pessoal e geográfica, quer imagética e formal. Uma vista aérea sobre o mar. A luz que interage com a tridimensionalidade do pano e a tradução pictórica de um fenómeno da luz: a interacção do espectro visível com a água do mar, mais densa do que o ar, onde, em diferentes profundidades, as ondas luminosas de diferentes comprimentos são reflectidas ou absorvidas. É talvez pela distância relativa ao mar, outrora sempre horizonte, que o represento através da referência a um fenómeno invisível em terra. A percepção desse fenómeno compreende um movimento em profundidade. Fenómeno que é dado a ver, que é apreensível pela sua tradução imagética, neste caso, pictórica. Esta pintura dialoga com uma fotografia registada sob o mar, junto à costa ocidental da Ilha das Flores, e com outra registada no Cabo da Roca, o ponto mais ocidental de Portugal

Continental. Mais do que pensar nas conotações geopolíticas atribuídas e atribuíveis a estes pontos, são o lugar onde mais perto estou de casa. "Um mapa é uma questão de performance" (Deleuze & Guattari, 2007, p.33). Define-se um território ao pisotear os seus extremos, sem nele deixar vestígios. Ocidental ou Oriental, estas noções decorrentes de posições relativas são deitadas por terra após deslocações contínuas. Confrontando limites e percorrendo margens disciplinares, expande-se a obra, também, nas palavras que imprimi num conjunto de postais, dos quais o espectador pode apropriar-se e transportar consigo, ampliando o espaço e o tempo nos quais a obra acontece:

Um dia vi o sol pôr-se duas vezes

Visto do céu, quando nasce, parece um arco íris

O mar é imóvel e não consigo sentir o cheiro do sal

Saudades tenho também de olhar as estrelas

Já não nos guiamos por elas

Desaprendemos como se voa

Das estrelas quiseram roubar o brilho

Deixam de nos brilhar os olhos

As ondas batem nas rochas, ouço as gritar

Não é isso o que me causa dor

Espero, espectador nascente, para que te encontre, conseguires traçar o teu "caminho entre [estas] imagens e [estes] relatos, que [dês] a palavra às imagens e que [recebas] delas a sua capacidade simbólica" (Mondzain, 2015, p. 150). Espero voltar a encontrar-te, mais tarde, na tentativa, também tu, de navegar. Para que nem os barcos, nem os sonhos, nem outras quaisquer reservas de imaginação se esgotem.

REFLEXÕES FINAIS

Sendo que o mundo é um lugar invariavelmente mediado, de que forma pode a pintura participar nesta mediação, e ao mesmo tempo propor modelos alternativos de representação ou apresentação? Entre vistas aéreas e registos subaquáticos, entre pedras, autocolantes de bagagem e um balão de papel, qual o lugar da imagem pictórica na reconstrução plástica e narrativa do percurso?

Lá em cima, a impressão de um solo aparentemente estável, território despovoado, remoto, virgem. Aparência paradoxal: estou dentro de uma máquina que descolou da sua superfície. A paisagem vai-se alterando à medida que a distância entre essa máquina e a superfície de onde descolou diminui. Pensar sobre o território, usá-lo como ferramenta, é tornar ferramenta também os signos que nele se arrastam, é pensar sobre o registo humano que nele se inscreve. É pensar sobre a condição da imagem, sobre o lugar que a imagem ocupa, e sobre que lugar ocupa a pintura no seio dessas imagens, objectos e formas que alteram a sua condição e o seu significado. Dimensão material entre virtualidades? Entidade original entre múltiplos equacionados ou, também ela, um múltiplo numa equação que se estende infinitamente? Qual o seu espaço neste tempo em que "a soma dos produtos culturais ultrapassa tanto a capacidade de assimilação de um indivíduo quanto o tempo de duração de uma vida normal" (Bourriaud, 2011, p.164)?

Atribuir significados às pedras é demonstrar como toda a construção significante é artificial. Autocolantes de bagagem e balões de papel contém trajectos intrínsecos e são um exemplo da autonomia que ganham os objectos - uns para permitir uma cartografia oficial que, para prosseguir, traduz e codifica a vida em signos abstractos; os outros demonstrando que a propagação das construções artificiais sempre acaba por fugir ao nosso controlo. São objectos que vão coabitar com a pintura. A pintura expressa uma trajectória, faz acrescer percursos aos que se cumpriram na superfície terrestre. A veracidade do percurso entre distintos espaços físicos é garantida pelo arquivo de imagens e objectos que permitem criar correspondências entre o processo pictórico e o território. Ainda que não esclareçam as latitudes, longitudes e altitudes dos seus referentes geográficos. Não se procuram representar esses lugares, mas informar as condições inerentes ao pensamento criativo: traduzir visualmente o contexto que o faz brotar, que actua no processo da sua mediação. Como afirmou Bachelard (2008), "encontraríamos mil intermediários entre a realidade e os símbolos se déssemos às coisas todos os movimentos que elas sugerem" (pp. 30-31).

O projecto concebeu-se como a materialização do intermediário, o conjunto de acções mediadoras entre a realidade e a pintura. Ao cartografar o meu movimento, cartografou-se também a prática artística.

A pintura implica o reconhecimento de um sujeito singular, activo e actuante. Talvez resida aí o motivo maior da sua distinção. A pintura - gestos cumpridos pelo corpo, mediados por ferramentas e veículos materiais - traduz a experiência háptica, traduz os gestos efectuados pelo corpo aquando da presença nos lugares. É ferramenta de relação e, portanto, de conhecimento do lugar. Traduz, ao informar o pensamento que esse lugar despoleta, o modo de relacionamento com o mesmo. Não representa o lugar, traduz a experiência. Intensifica essa experiência ao prolongar a temporalidade em que decorre. Dissolve a distância entre o tempo e o espaço onde decorrem as duas acções. A acção pictórica preenche a ausência pela capacidade de ancorar na memória a experiência háptica do espaço.

A narrativa entre os diferentes veículos materiais, inseridos numa rede - uma acção transitária entre diferentes lugares geográficos, discursivos e visuais - permite a transmissão de uma dimensão pluridimensional na relação com o território e o modo pluri-perspéctico com que é olhado, pensado e representado. O percurso entre as imagens e as diferentes formas de construção visual é uma metáfora ao percurso que as faz originar. É no momento em que se faz implicar uma noção de trânsito, no confronto com as imagens no momento da sua exposição, que o percurso pode ser traduzido. Percorrer margens disciplinares, assumir o "trajecto como princípio de composição" (Bourriaud, 2011, p.114), perpetuar uma variação contínua ao deixar que as imagens abram espaço, na sua relação, às noções de instabilidade, acaso, permeabilidade, impermanência, metamorfose, que caracterizam o percurso, assim se poderá reencená-lo.

Sendo que o território é povoado de construções artificiais, não só nos deparamos com as imagens que queremos ver ou as palavras que queremos ler, imagens e palavras há também as que embatem contra as lentes dos nossos óculos. Reorganizar os cacos de vidro que se espalharam no chão é acção relativamente simples de cumprir. Se desprovidos de lentes, problema acrescido se observa e verifica, quando esses "signos sem origem nem identidades estáveis" (Bourriaud, 2011, p. 136), quando essas representações anónimas, automáticas e autónomas colidem directamente contra os nossos olhos. De que colírio nos havemos de servir para compor os efeitos duradouros dessa colisão, aparentemente acidental, mas estrategicamente estruturada?

A arte é o colírio capaz de demonstrar a ficção anexada a toda a representação de mundo. A lente para que o sujeito encontre as ferramentas necessárias, pincel, palavra ou sacho, para desenhar e construir o seu próprio solo fértil. Que a sua própria cartografia se estenda numa direcção idealmente oposta, mas, por causar atrito, validamente perpendicular à dos fluxos vigentes que se foram munindo de potência suficiente para conseguir flutuar contra a maré. Se cansado e privado de energia para remar, abra as velas do seu barco para que a força do vento o arraste nessa ideal direcção oposta e faça demorar os fluxos que se propagam como pragas sem raízes pela superfície de uma terra sem relevo. Tornando o espectador num transeunte, também, assim se cumpre o trajecto.

BIBLIOGRAFIA

ALÿS, F. (2000) "Interview with Gianni Romano", in STILES, K., SELZ, P. (2012) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, pp. 1046-48, California: University of California Press

AUGÉ, M. (1992) *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Lisboa: Livraria Letra Livre

AUSLANDER, P. (2006). "The Performativity of Performance Documentation". *PAJ: a Journal of Performance and Art*. 84. Vol 28, September 2006.

BACHELARD, G. (2008) *A Poética do Espaço*, São Paulo: Martins Fontes

BALL, P. (2009) *Bright Earth: The invention of colour*, London: Vintage

BAUDRILLARD, J. (1995) "O horizonte da desaparição" in BAUDRILLARD, J. (1995) *O Crime Perfeito*, pp. 61-73, Lisboa: Relógio de Água

BLACK, J. (1997) *Maps and politics*, London: Reaktion Books Ltd

Bòlit, Centre d'Art Contemporani. Girona. (2016, Julho 15) *Caminar sobre el gel – Entrevista a Rafel G. Bianchi* [Vídeo] Acedido Março 12, 2018 em https://www.youtube.com/watch?v=1jxSS-CQYko

BORGES, J. L. (1998) *Obras completas 1952-1972 II vol.*, Lisboa: Editorial Teorema

BOURRIAUD, N. (2011) *Radicante: por uma estética da globalização*, São Paulo: Martins Fontes

BURKE, P. (2009) *Cultural Hibridity*, Cambridge: Polity Press

BUCI-GLUCKSMANN, C. (1998) *L'oeil cartographique de l'art*, Paris: Éditions Galilée

BURGIN, V. (1977) "Looking to Photographs", in STILES, K., SELZ, P. (2012) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, pp. 1004-8, California: University of California Press

CALVINO, I. (2006) *Cidades Invisíveis*, Lisboa: Editorial Teorema

CARERI, F. (2015) *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, São Paulo: GG

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA (2012) *Rafel G. Bianchi: La bandera en la cima* [Cat. Exp] Acedido Fevereiro 4, 2018 em https://issuu.com/biblioteca-cgac/docs/folletobianchi

CLARK, L. (1960) "The Death of the Plane", in STILES, K., SELZ, P. (2012) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, pp. 100-1, California: University of California Press

COSTA, N. F. (2014) "Sobre uma fotografia da série Mapeamento, Memória, Política" in PINHARANDA, J., SOARES, A., PEREIRA, F. J., PALMA, L., COSTA, N. F., SERÔDIO, J.P. GRANDE, N., LHANO, P., MAH, S. (2014) *Luis Palma: Mapeamento, Memória, Política* [Cat. Exp], pp. 103-07, Lisboa: Fundação Edp e Luís Palma

CRANDALL, J. (1999) "Armed Vision" in STILES, K., SELZ, P. (2012) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, pp. 554-56, California: University of California Press

CRARY, J. (2017 [1990]) *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*, Lisboa: Orfeu

Negro

DEAN, T., MILLAR, J. (2005) *Place*, London: Thames & Hudson

DEBORD, G. (2012) *A sociedade do espectáculo*, Lisboa: Antígona Editores Refractários

DELAMARE, F., GUINEAU, B. (2000) *Colour: Making and using dyes and pigments*, London: Thames and Hudson

DELANEY, H. (2002) *Tate Web site* Acedido Abril 6, 2017, em http://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-aerial-view-of-teignmouth-electron-cayman-brac-16th-of-september-1998-p78389

DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2007) *Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia 2*, Lisboa: Assírio e Alvim

DE MARIA, W. (1960) "Meaningless Work", in STILES, K., SELZ, P. (2012) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, pp. 629-33, California: University of California Press

DODGE, M., MCDERBY, M., TURNER, M. (2008) *Geographic visualization: concepts, tools and applications*, John Wiley & Sons

FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y. & BUCHLOH, B.H. (2006) *Arte desde 1900*, Madrid: Ediciones Akal

FRUTUOSO, G. (2005) *Saudades da Terra Livro IV*, Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada

FULLER, B. (1985 [1984]) *Manual de instruções para a nave espacial Terra*, Lisboa: Via Óptima

GODFREY, M., BIESENBACH, K., GREENBERG, K. (2010) *Francys Alÿs: A Story of Deception*, London: Tate Publishing

GOETHE, J. W. (1992) *A Metamorfose das Plantas*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda

GOMBRICH, E. M. (1988) *Meditaciones sobre un caballo de jugete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid: Editorial Debate

GOULD, P. (1990) *The geographer at work*, London: Routledge

GROSZ, E. (2003). *Corpos-Cidade* in Macedo, A.G., Rainer, F. (2011). Género, Cultura Visual e Performance - Antologia Crítica. Famalicão: CEHUM/Húmus Acedido Janeiro 12, 2017 em http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23585/1/Genero%20Cultura%20Visual%20Performance.pdf

GULLAR, F (1959) "Theory of the Non-Object", in HUDEK, A. (Ed.) (2014) *The Object*, pp.120-23, London: Whitechapel Gallery

HARMON, K. (2009) *Map as Art: contemporary artists explore cartography*, New York: Princeton Architectural Press

HIGGINGS, H. B. (2009) *The Grid Book*, London: The Mit Press

HOCKNEY, D. (1982) *David Hockney Photographs,* London: Petersburg Press

HUDEK, A. (2014) *The Object*, London: Whitechapel Gallery

JONES, C. A. (2014) Event Horizon: Olafur Eliasson's *raumexperimente* in PAGÉ, S., BOSSÉ, L., OBRIST, H. U., STAEBLER, C. (Eds.) (2014) Olafur Eliasson: Contact [Cat. Exp.], Studio Olafur Eliasson Acedido a Dezembro 13, 2017 em http://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/texts/Event_horizon_Olafur_Eliassons_raumexperimente_by_Caroline_A_Jones_118046.pdf

KRAUSS, R. (1979) *Grids* in October, Vol. 9 pp. 50-64, Cambridge: MIT Press Acedido em Dezembro 20, 2017 em https://pt.scribd.com/document/364633887/Grids-by-Rosalind-Krauss

KRAUSS, R. (1982) Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. *Art Journal*, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline (Winter, 1982), pp. 311-19, Acedido Janeiro 29, 2018 em https://macaulay.cuny.edu/eportfolios/lklichfall13t/files/2013/09/Krauss.pdf

KUBOTA, S. (1976-79) "Notes for three Mountains", in STILES, K., SELZ, P. (2012) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, pp. 504-6, California: University of California Press

LONG, R. (1980) "Five, Six, Pick Up Sticks/Seven, Eight, Lay Them Straight", in STILES, K., SELZ, P. (2012) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, pp. 626-29, California: University of California Press

LOURENÇO, E. (1999) "Da saudade como melancolia feliz" in LOURENÇO, E. (1999) *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, pp. 113-17, Lisboa: Gradiva

MAYER, R. (1991) *The Artists' Handbook of Materials and Techniques,* London: Faber and Faber

MONDZAIN, M. (2015) *Homo spectator: ver > fazer ver*, Lisboa: Orfeu Negro

MOSCHETA, M. (2015) Notes on Classification Desires And Other Creative Annoyances [em linha] *Marcelo Moscheta* Acedido Abril 18, 2019, em http://www.marcelomoscheta.art.br/Notes-On-Classification-Desires-And-Other-Creative-Annoyances

NEGARESTANI, R. (2012) "Uma Iluminação Vertiginosa (O JWST e a visão telescópica)" in GODOFREDO, P., (Ed.) (2012) *Objectos Selvagens*, Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães 2012/ INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda

NETO, R. (2015, Agosto 9) Tudo se vende, tudo se compra, na feira da Vandoma!, *Mapa: Jornal de Informação Crítica*, Acedido Abril 1, 2018, em http://www.jornalmapa.pt/2015/08/09/tudo-se-vende-tudo-se-compra-na-feira-da-vandoma/

OBRIST, H. U. (2012) *Tacita Dean*, Köln: König

OITICICA, H. (1960) "Colour, Time and Structure", in in STILES, K., SELZ, P. (2012) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, pp. 101-105, California: University of California Press

PASTOREAU, M. (2016) *Azul: História de uma cor*, Lisboa: Orfeu Negro

Plantas invasoras em Portugal (2015) *Ipomoea Indica* [em linha] *Invasoras.pt* Acedido Outubro 21, 2017 em http://invasoras.pt/gallery/ipomoea-indica/

REYNOLDS, A. (2001) *Roberth Smithson: Mapping dislocations*, New York: James Cohan Gallery

SCHECHNER, R. (2002) *Performance Studies: an Introduction*, New Work: Routdlege

SHIVA, V. (1993) "Os sem-abrigo da «aldeia global»" in MIES, M., SHIVA, V., (1993), *Ecofeminismo*, pp .133-43, Lisboa: Ed. Instituto Piaget

STEYERL, H. (2011, Abril) In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective. *E-Flux Journal*, #24. Acedido Janeiro 21, 2017 em http://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-freefall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/

STILES, K., SELZ, P. (2012) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, California: University of California Press

STURZ, G. (2017) The Seychelles: Where Dream Holidays Come True. *Skylines: das board magazine von austrian airlines*, 2/2017, 18

Tate, London (2010, Novembro 12) *Turner Prize Artist's Talks: Angela de la Cruz* [Vídeo] Acedido Março 2, 2018 em http://www.tate.org.uk/context-comment/video/turner-prize-artists-talks-angela-de-la-cruz

TRACHTENBERG, A. (2007 [1982]) *The Incorporation of America*, New York: Hill and Wang

USZEROWICZ, M. (2016) An Exhibition Examines How Plant Taxonomies Influence World History [em linha] *Artsy* Acedido Janeiro 21, 2018 em https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-what-plants-can-tell-us-about-global-power

VERGÉS, F. (2015) Like a Riot: The Politics of Forgetfulness, Relearning the South, and the Island of Dr. Moreau in LATIMER, Q., SZYMCZYK, A. (2015) *South as a State of Mind #6 [documenta 14 #1]* Acedido Dezembro 16, 2017 em http://www.documenta14.de/en/south/25_like_a_riot_the_politics_of_forgetfulness_relearning_the_south_and_the_island_of_dr_moreau

WEIBEL, P. (2010) "Pitura/Immedia – Painting in the Nineties between mediated visuality and visuality in context", in PETERSEN, A. R., BOGH, M., CHRISTENSEN, H. D., LARSEN, P. N. (Eds.) (2010), *Contemporary painting in context*, p.43-64, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen

WILLATS, F. (1989) "Transformers", in HUDEK, A. (Ed.) (2014) *The Object*, p.77-9, London: Whitechapel Gallery

RELATOS DE UMA TRANSEUNTE EM SOLO INSTÁVEL

LIVRO DE PROJECTO

CAROLINA SALES TEIXEIRA

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ORIENTADOR: PROFESSOR DOUTOR PAULO LUÍS ALMEIDA

PORTO

2016-2018



RELATOS DE UMA TRANSEUNTE EM SOLO INSTÁVEL

LIVRO DE PROJECTO

TRANSITAR ENTRE MERIDIANOS E PARALELOS

RELATO VISUAL

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 Carolina Sales Teixeira
p. 11 Costa Sul da Ilha de São Miguel, Julho 2016
Digitalização de negativo 35 mm PB

Fig. 2 Bilhete de avião, viagem entre o Porto e Viena
p. 12 Arquivo da autora

Figs. 3 e 4 Autocolantes de bagagem
p. 13 Arquivo da autora

Fig. 5 Autocolante de bagagem
p. 14 Arquivo da autora

Fig. 6 Autocolante de bagagem
p. 15 Arquivo da autora

Fig. 7 Código de cartão de embarque
p. 16 Imagem digital

Figs. 8 - 10 Carolina Sales Teixeira, 2017
p. 17 Múltiplas impressões a laser sobre papel, 29,7 x 21 cm

Fig. 11 Carolina Sales Teixeira
p. 18 Entre o Continente e a Ilha, 2016
Imagem digital

Figs. 12 e 13 Carolina Sales Teixeira
p. 19 Entre o Continente e a Ilha, 2016
Fotografias digitais

Fig. 14 Guia de transporte de obras entre o Porto e a ilha de São Miguel por via marítima
p. 20 Arquivo da autora

Fig. 15 Correspondência enviada por Alcotrans – Agentes Transitários, Lda.
p. 21 Arquivo da autora

Fig. 16 Raíz de *Berberis Vulgaris*

p. 22 Arquivo da autora

Fig. 17 Sementes de *Isatis Tinctoria*, ou Pastel-dos-Tintureiros

p. 22 Arquivo da autora

Fig. 18 Digitalização de revista de companhia aérea

p. 23 Han Bing Wan, Copyright: 2016 DJI, *Lufthansa magazin* 09/16, pp. 80-81

Fig. 19 Digitalização de revista de companhia aérea

p. 24 Jerome Courtial, Copyright: 2016 DJI, *Lufthansa magazin* 09/16, p. 83

Fig. 20 Digitalização de revista de companhia aérea

p. 25 *Lufthansa magazin* 09/16 p. 105

Fig. 21 Digitalização de revista de companhia aérea

p. 26 *Skylines: das bordmagazin von austrian airlines* 02/17, pp. 106-107

Fig. 22 Digitalização de revista de companhia aérea

p. 27 *Lufthansa magazin* 09/16, pp. 110-111

Figs. 23 - 34 Carolina Sales Teixeira

p. 29 Trajecto entre Áustria e Portugal, Abril de 2018

Digitalização de negativo 35 mm PB

Figs. 35 e 36 Carolina Sales Teixeira

p. 30 Cabo da Roca, Fevereiro de 2017

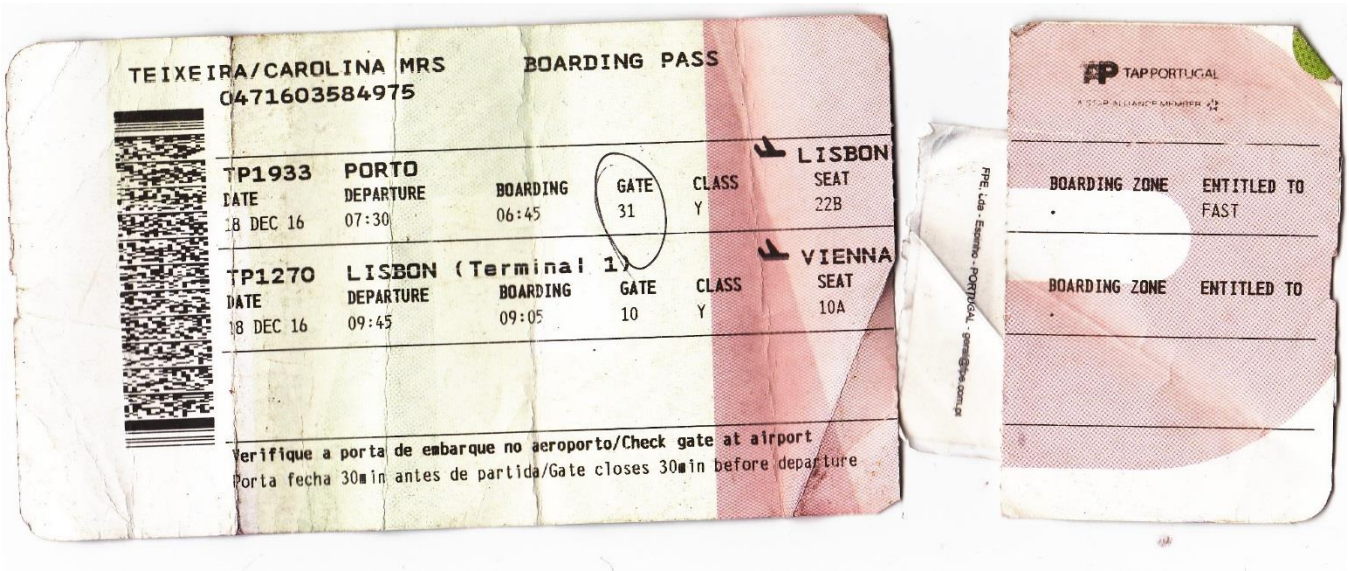
Digitalização de negativo 35 mm PB



Fig. 1 Carolina Sales Teixeira

Costa Sul da Ilha de São Miguel, Junho de 2016

Digitalização de negativo 35 mm PB



TEIXEIRA/CAROLINA MRS
0471603584975

BOARDING PASS

TP1933	PORTO				LISBON	
DATE	DEPARTURE	BOARDING	GATE	CLASS	SEAT	
18 DEC 16	07:30	06:45	31	Y	22B	
TP1270	LISBON (Terminal 1)				VIENNA	
DATE	DEPARTURE	BOARDING	GATE	CLASS	SEAT	
18 DEC 16	09:45	09:05	10	Y	10A	

Verifique a porta de embarque no aeroporto/Check gate at airport
Porta fecha 30min antes de partida/Gate closes 30min before departure

TAP PORTUGAL

BOARDING ZONE	ENTITLED TO
.	FAST
BOARDING ZONE	ENTITLED TO
.	


0220 081456
LH081456 BN 0069
Lufthansa
TEIXEIRA/CAR+01
TO
GRZ
OS 0204/07
VIA
DUS
LH 2016/07
VIA
MUC
LH 1795/07


Austrian
BAGGAGE IDENTIFICATION TAG
TEIXEIRA 01
TO OPO LH 1178/20
VIA FRA OS 0253/20
VIA
0257 435098
OS 435098


FRAGILE
FRÁGI
OD-PHM-045


FR 564302
RYANAIR
MANUAL
BAG TAG
Remove
Spare Lithium Batteries
Valuables / Money
Important Documents
Medical Supplies
FLIGHT 1 / DATE
/
FLIGHT 2 / DATE
/
FINAL DESTINATION
VIA
SEQ NO
FLIGHT 1
SEQ NO
FLIGHT 2
FLIGHT 2 / DATE / AIRPORT
/ /
SEQ NO Flight 2
FR 564302



Fig. 7 Código de cartão de embarque electrónico

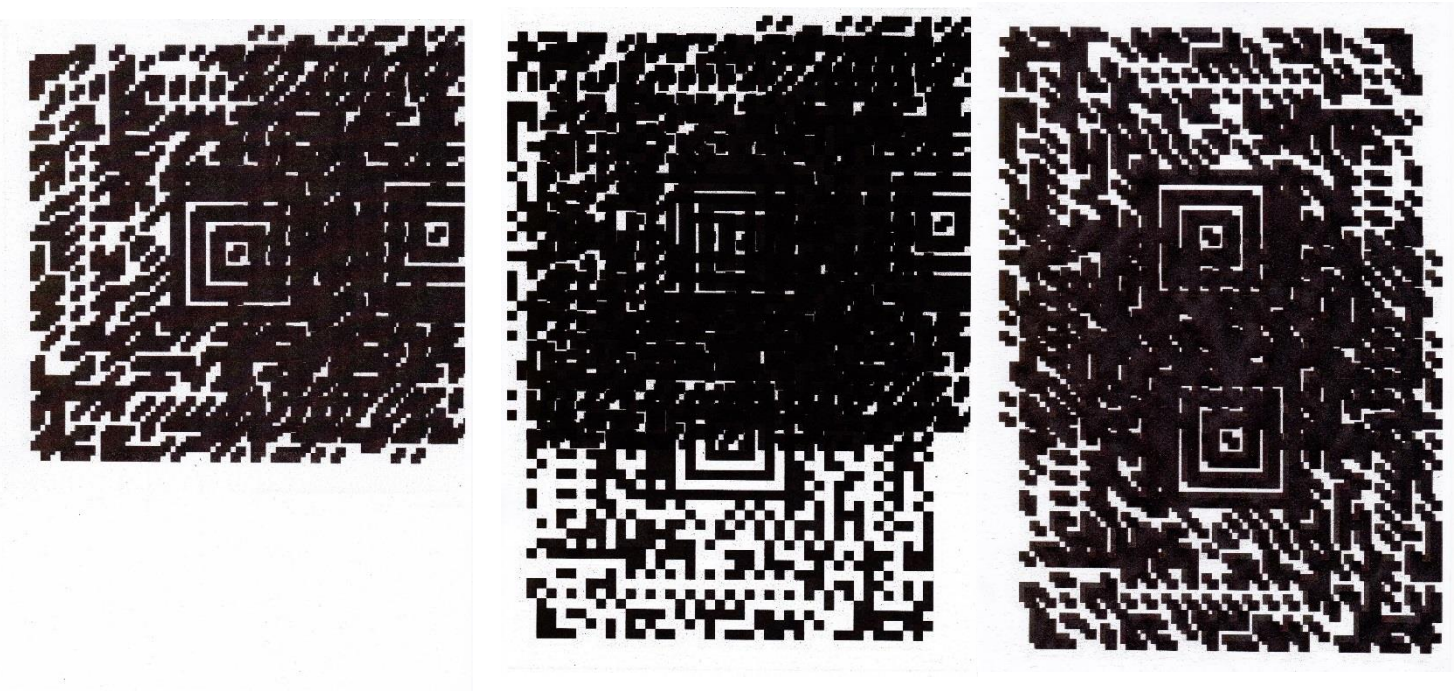
Páginas anteriores:

Fig. 2

Bilhete de avião

Figs. 3 - 6

Autocolantes de bagagem



Figs. 8 – 10 Carolina Sales Teixeira, 2017

Múltiplas impressões a laser sobre papel

29,7 x 21 cm



Fig. 11 Carolina Sales Teixeira

Entre o Continente e a Ilha, 2016

Fotografia digital

Página seguintes:

Figs. 12 e 13

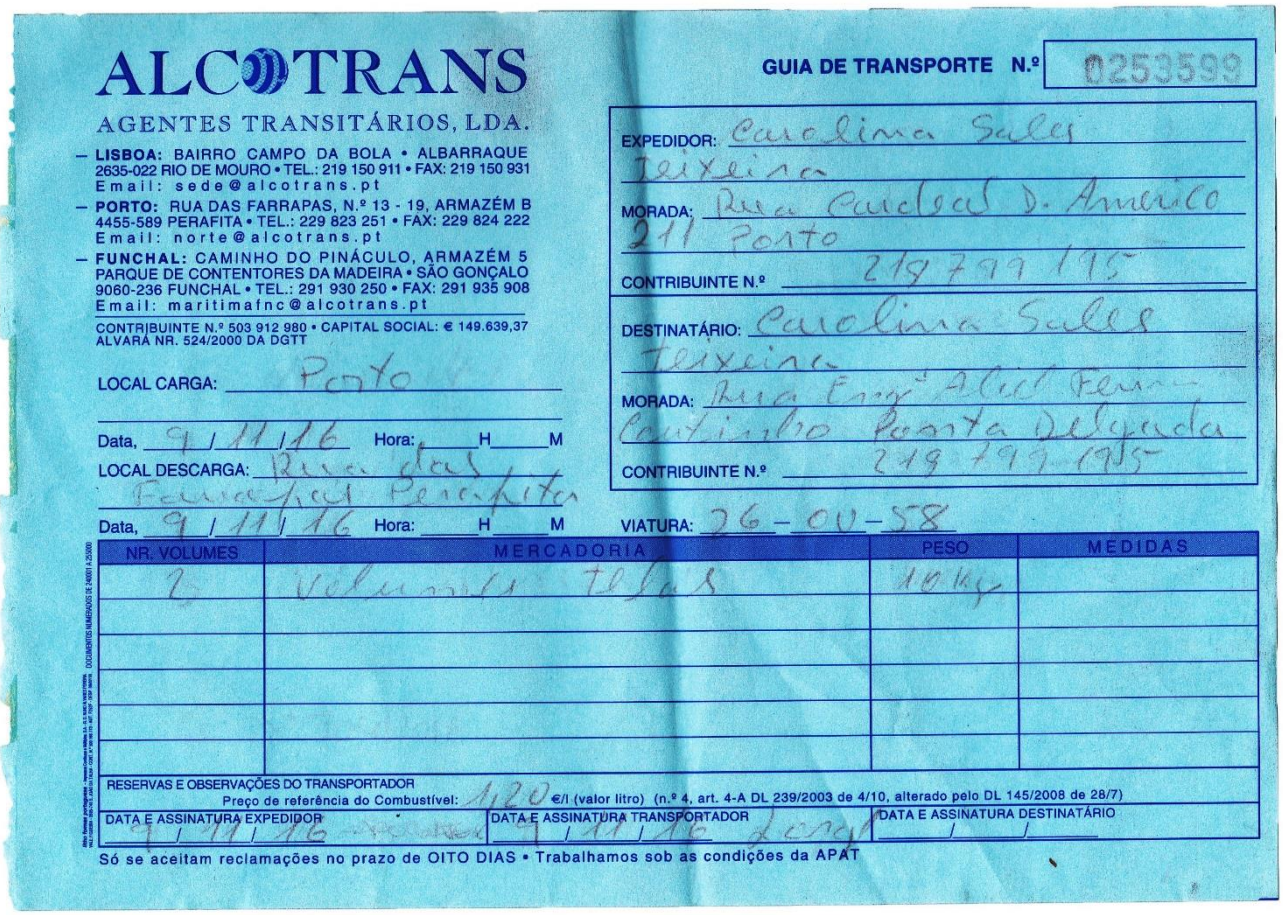
Carolina Sales Teixeira

Entre o Continente e a Ilha, 2016

Fotografias digitais







ALCOTRANS

AGENTES TRANSITÁRIOS, LDA.

– **LISBOA:** BAIRRO CAMPO DA BOLA • ALBARRAQUE
2635-022 RIO DE MOURO • TEL.: 219 150 911 • FAX: 219 150 931
Email: sede@alcotrans.pt

– **PORTO:** RUA DAS FARRAPAS, N.º 13 - 19, ARMAZÉM B
4455-589 PERAFITA • TEL.: 229 823 251 • FAX: 229 824 222
Email: norte@alcotrans.pt

– **FUNCHAL:** CAMINHO DO PINÁCULO, ARMAZÉM 5
PARQUE DE CONTENTORES DA MADEIRA • SÃO GONÇALO
9060-236 FUNCHAL • TEL.: 291 930 250 • FAX: 291 935 908
Email: maritimafnc@alcotrans.pt

CONTRIBUINTE N.º 503 912 980 • CAPITAL SOCIAL: € 149.639,37
ALVARÁ NR. 524/2000 DA DGTT

GUIA DE TRANSPORTE N.º 0253599

EXPEDIDOR: Carolina Sales Teixeira

MORADA: Rua Cardeal D. Américo 211 Porto

CONTRIBUINTE N.º 219 799 195

DESTINATÁRIO: Carolina Sales Teixeira

MORADA: Rua Eng.º Abel Fern- Cantinho Ponta Delgada

CONTRIBUINTE N.º 219 799 195

LOCAL CARGA: Porto

Data, 9 / 11 / 16 Hora: ____H____M

LOCAL DESCARGA: Rua das Farrapas Perafita

Data, 9 / 11 / 16 Hora: ____H____M

VIATURA: 26-OV-58

NR. VOLUMES	MERCADORIA	PESO	MEDIDAS
2	Volumes telas	10 kg	

RESERVAS E OBSERVAÇÕES DO TRANSPORTADOR

Preço de referência do Combustível: 1,20 €/l (valor litro) (n.º 4, art. 4-A DL 239/2003 de 4/10, alterado pelo DL 145/2008 de 28/7)

DATA E ASSINATURA EXPEDIDOR	DATA E ASSINATURA TRANSPORTADOR	DATA E ASSINATURA DESTINATÁRIO
9 / 11 / 16	9 / 11 / 16	/ /

Só se aceitam reclamações no prazo de OITO DIAS • Trabalhamos sob as condições da APAT

Fig. 14 Guia de transporte de obras entre o Porto e a ilha de São Miguel por via marítima

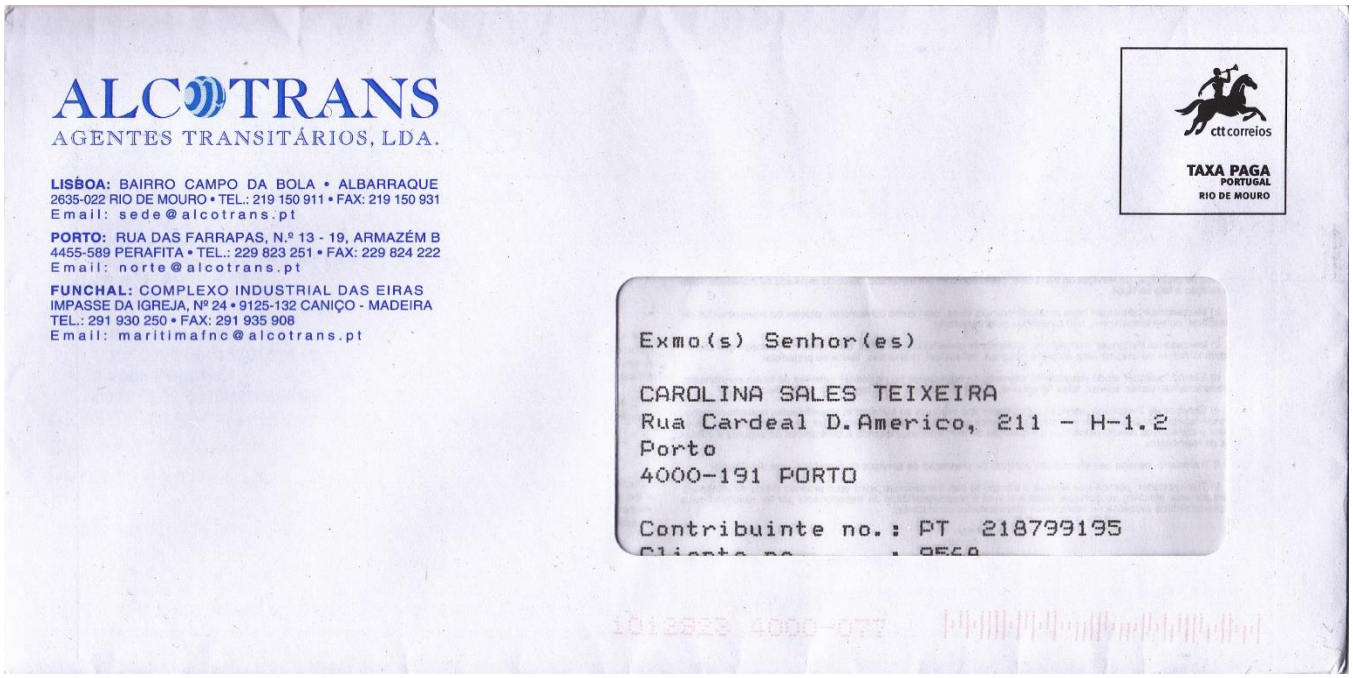


Fig. 15 Correspondência enviada por Alcotrans- Agentes Transitários, Lda.







Fig. 18 Digitalização de revista de companhia aérea

Página anterior:

Fig. 16

Raíz de *Berberis Vulgaris*

Arquivo da autora

Fig. 17

Sementes de *Isatis Tinctoria,* ou Pastel-dos-Tintureiros

Arquivo da autora



Fig. 19 Digitalização de revista de companhia aérea



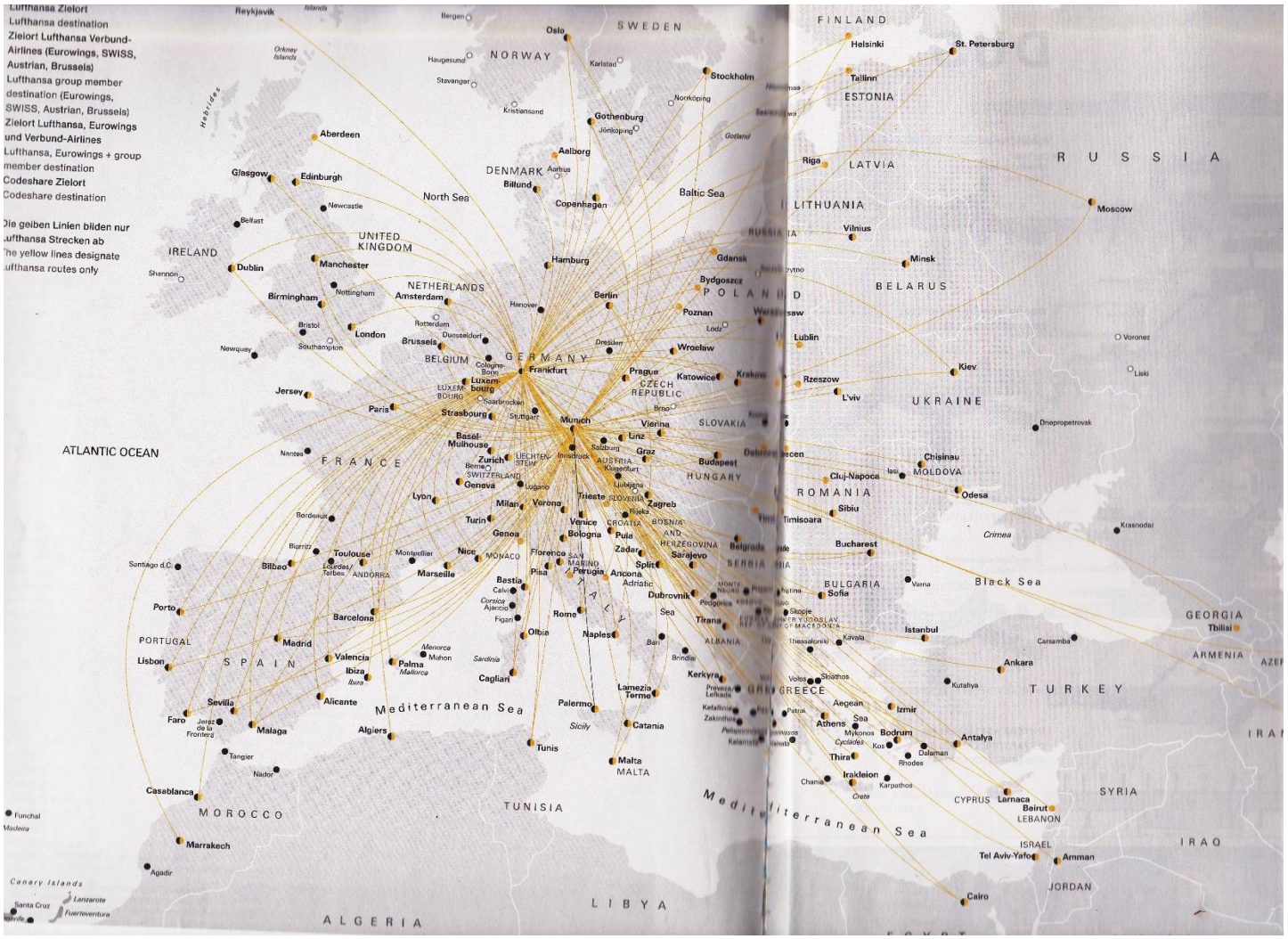
Fig. 20 Digitalização de revista de companhia aérea

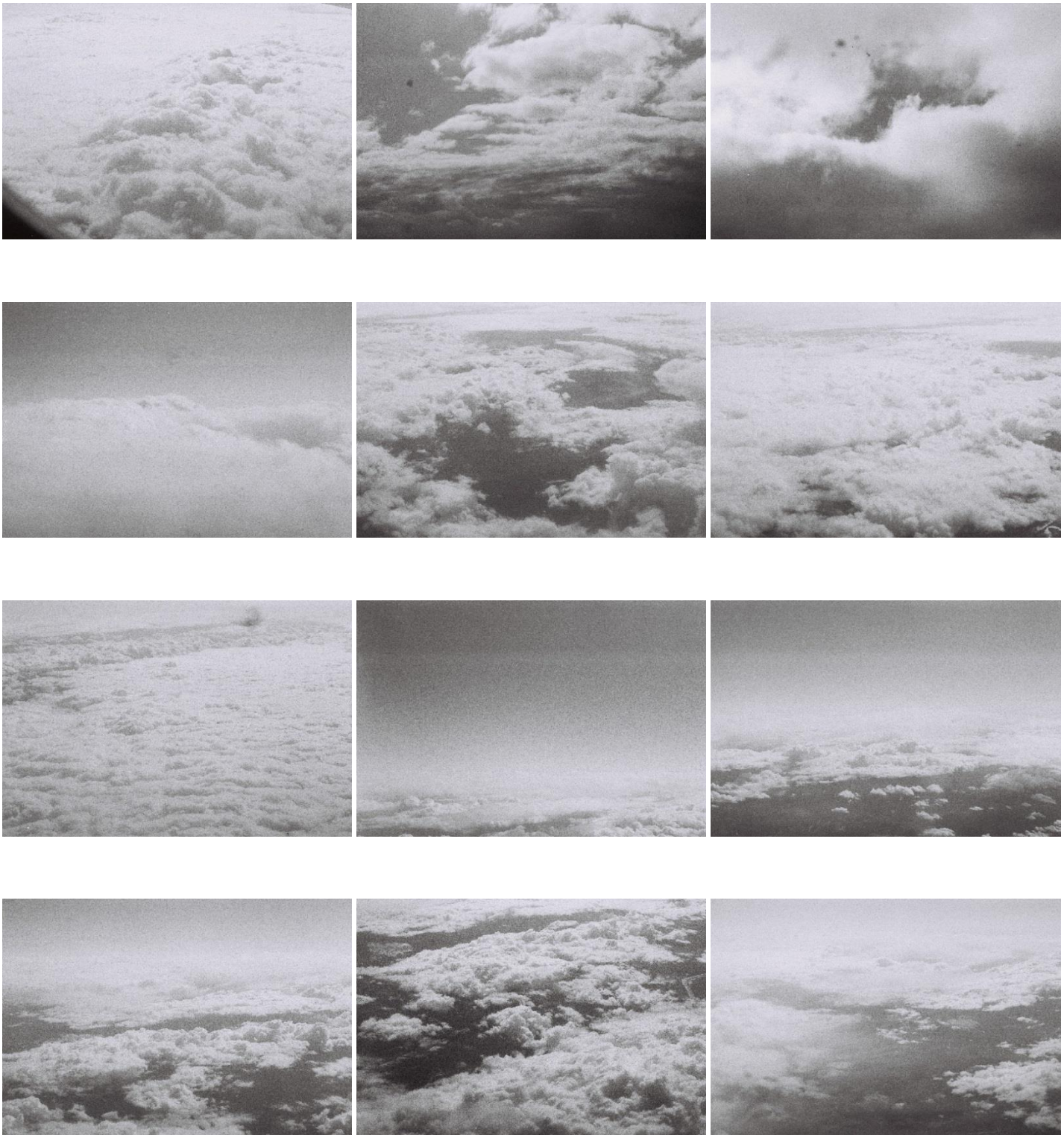
Páginas seguintes:

Figs. 21 e 22

Digitalização de revista de companhia aérea


MY AUSTRIAN | ROUTE MAPS
Europa | Europe
Für Flüge mit myAustrian Holidays erhalten Sie ab 750 Meilen gutgeschrieben.
Nähere Informationen unter „Meilen sammeln“ auf www.miles-and-more.com
On flights with myAustrian Holidays you benefit in terms of a mileage credit of min.750 miles.
Further information under „Earn miles“ at www.miles-and-more.com
Destinationen von Austrian Airlines
Austrian Airlines destinations
Austrian Airlines Liniendestinationen, die saisonal angeflogen werden
Austrian Airlines scheduled destinations served seasonally
Destinationen, die in Kooperation mit Partnerfluggesellschaften angeflogen werden
Destinations served in cooperation with partner airlines
Austrian Ferienflugprogramm unter der Marke myAustrian Holidays
Austrian holiday programme under the brand myAustrian Holidays
Stand 15.02.2017, Änderungen vorbehalten.
ATLANTIC OCEAN
NORTH SEA
BALTIC SEA
MEDITERRANEAN SEA
SWEDEN
FINLAND
NORWAY
ESTONIA
LATVIA
LITHUANIA
BELARUS
POLAND
UKRAINE
IRELAND
SCOTLAND
GREAT BRITAIN
THE NETHERLANDS
BELGIUM
LUXEMBOURG
FRANCE
GERMANY
CZECH REP.
SLOVAKIA
AUSTRIA
HUNGARY
ROMANIA
SLOVENIA
CROATIA
BOSNIA AND HERZEGOVINA
SERBIA
MONTENEGRO
KOSOVO
BULGARIA
ITALY
SPAIN
PORTUGAL
GREECE
ALBANIA
F.Y.R. MACEDONIA
MALTA
BERGEN
OSLO
STOCKHOLM
HELSINKI
TALLINN
GOTHENBURG
COPENHAGEN
STAVANGER
EDINBURGH
GLASGOW
MANCHESTER
LONDON
DUBLIN
AMSTERDAM
BRUSSELS
PARIS
BERLIN
HAMBURG
MUNICH
FRANKFURT
PRAGUE
VIENNA
WARSAW
BUDAPEST
ZURICH
GENEVA
LYON
MARSEILLE
BARCELONA
MADRID
LISBON
PALMA DE MALLORCA
ROME
VENICE
NAPLES
ATHENS
SOFIA
BUCHAREST
MINSK
RIGA
VILNIUS
GDANSK
KRAKOW
WROCLAW
POZNAN
LVIV
KOSICE
BELGRADE
SARAJEVO
DUBROVNIK
PODGORICA
PRISTINA
SKOPJE
TIRANA
THESSALONIKI
MALTA
HERAKLION
PALERMO
CATANIA
BILBAO
ALICANTE
MALAGA
FARO
JEREZ
SEVILLA
VALENCIA
ZARAGOZA
VALLADOLID
PORTO
VIGO
OVIEDO
LA CORUNA
TOULOUSE
MONTPELLIER
BORDEAUX
NANTES
RENNES
LIMOGES
ANDORRA
TANGER
TETOUAN
OUJDA
ORAN
AL JAZA'IR (Algier)
TUNISIA
MALAGA
Azores
Madeira
Tenerife
Las Palmas
Lanzarote
Fuerteventura
Gran Canaria
Sta Maria
São Miguel
Terceira
Faial
Pico


Lufthansa Zielort
Lufthansa destination
Zielort Lufthansa Verbund-Airlines (Eurowings, SWISS, Austrian, Brussels)
Lufthansa group member destination (Eurowings, SWISS, Austrian, Brussels)
Zielort Lufthansa, Eurowings und Verbund-Airlines
Lufthansa, Eurowings + group member destination
Codeshare Zielort
Codeshare destination
Die gelben Linien bilden nur Lufthansa Strecken ab
The yellow lines designate Lufthansa routes only
Reykjavik
Bergen
Oslo
SWEDEN
FINLAND
Helsinki
St. Petersburg
Orkney Islands
Haugesund
NORWAY
Karlstad
Stockholm
Tallinn
ESTONIA
Stavanger
Hebrides
Kristiansand
Norrköping
Gothenburg
Jönköping
Gotland
Aberdeen
Aalborg
Riga
LATVIA
RUSSIA
Glasgow
Edinburgh
DENMARK
Aarhus
Billund
North Sea
Baltic Sea
LITHUANIA
Copenhagen
Moscow
Newcastle
Belfast
Vilnius
UNITED KINGDOM
IRELAND
Hamburg
Gdansk
Minsk
Shannon
Dublin
Manchester
Bydgoszcz
BELARUS
NETHERLANDS
Amsterdam
Nottingham
Birmingham
Berlin
POLAND
Hanover
Poznan
Warsaw
Rotterdam
Bristol
London
Lodz
Lublin
Voronez
Newquay
Southampton
Brussels
Duesseldorf
Dresden
Wroclaw
BELGIUM
GERMANY
Kiev
Liski
Cologne-Bonn
Frankfurt
Prague
Katowice
Krakow
CZECH REPUBLIC
Rzeszow
Jersey
LUXEMBOURG
Luxembourg
Saarbrücken
L'viv
UKRAINE
Paris
Strasbourg
Stuttgart
Brno
Munich
Vienna
SLOVAKIA
Dnepropetrovsk
ATLANTIC OCEAN
Basel-Mulhouse
Linz
Nantes
Zurich
LIECHTENSTEIN
Innsbruck
Salzburg
Graz
Debrecen
Chisinau
FRANCE
SWITZERLAND
AUSTRIA
Klagenfurt
Budapest
MOLDOVA
Cluj-Napoca
Iasi
Geneva
Lugano
HUNGARY
Odesa
Lyon
Ljubljana
Trieste
SLOVENIA
Zagreb
ROMANIA
Milan
Verona
Rijeka
Sibiu
Bordeaux
Turin
Venice
CROATIA
BOSNIA AND HERZEGOVINA
Timisoara
Crimea
Krasnodar
Genoa
Bologna
Pula
Biarritz
Toulouse
Montpellier
Nice
MONACO
Florence
SAN MARINO
Zadar
Belgrade
Bucharest
Santiago d.C.
Bilbao
Lourdes
Tarbes
ANDORRA
Marseille
Pisa
Perugia
Ancona
Sarajevo
Split
SERBIA
Adriatic
Varna
Black Sea
BULGARIA
Sofia
Bastia
Corsica
Ajaccio
Figari
Dubrovnik
Pescara
Skopje
Porto
Barcelona
Roma
Sea
Tirana
Istanbul
GEORGIA
Tbilisi
PORTUGAL
Madrid
Olbia
Naples
Thessaloniki
Kavala
Carsamba
Lisbon
SPAIN
Menorca
Mahon
Valencia
Palma
Mallorca
Sardinia
Ibiza
Ibiza
Cagliari
Brindisi
Kerkyra
Ankara
ARMENIA
Kutahya
Alicante
Lamezia Terme
GREECE
TURKEY
Sevilla
Mediterranean Sea
Palermo
Aegean Sea
Izmir
Faro
Jerez de la Frontera
Malaga
Algiers
Sicily
Catania
Athens
Mykonos
Cyclades
Bodrum
Antalya
Tunis
Kos
Dalaman
Rhodes
Tangier
Nador
Malta
MALTA
Thira
Irakleion
Chania
Karpathos
Crete
Casablanca
SYRIA
CYPRUS
Larnaca
Beirut
LEBANON
MOROCCO
TUNISIA
Mediterranean Sea
Funchal
Madeira
Marrakech
ISRAEL
IRAQ
Tel Aviv-Yafo
Amman
Agadir
Canary Islands
Santa Cruz
Lanzarote
Fuerteventura
JORDAN
Cairo
LIBYA
ALGERIA



Figs. 23 – 34 Carolina Sales Teixeira

Trajecto entre Áustria e Portugal, Abril de 2018

Digitalização de negativo 35 mm PB





Página anterior:

Figs. 35 e 36

Carolina Sales Teixeira

Cabo da Roca, Fevereiro de 2017

Digitalização de negativo 35 mm PB

DA SUPERFÍCIE TERRESTRE À PLANÍCIE PICTÓRICA

RELATO VISUAL

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figs. 1 e 2 Carolina Sales Teixeira
p. 41 Vila Nova de Gaia, Junho de 2016
Fotografias digitais

Figs. 3 e 4 Carolina Sales Teixeira
p. 42 Sudeste Austríaco, Agosto de 2017
Polaroids, 5 x 8,5 cm

Fig. 5 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 43 *Para a Travessia*, aguarela e acrílico sobre algodão, 92 x 69 cm
Vista da exposição *Variações do que não se vê*, Silo Espaço Cultural, 2018

Fig. 6 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 44 *Para a Travessia*, aguarela e acrílico sobre algodão, 92 x 69 cm

Fig. 7 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 45 *Para a Travessia*, aguarela e acrílico sobre algodão, 92 x 69 cm

Fig. 8 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 46 *Para a Travessia*, aguarela e acrílico sobre algodão, 92 x 69 cm

Figs. 9 e 10 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 47 *Para a Travessia*, aguarela e acrílico sobre algodão, 92 x 69 cm

Fig. 11 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 48 *Meridianos e Paralelos*, óleo sobre algodão, 216 x 150 cm

Fig. 12 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 49 *Meridianos e Paralelos*, óleo sobre algodão, 216 x 150 cm

Fig. 13 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 50 *Meridianos e Paralelos*, óleo sobre algodão, 216 x 150 cm
Vista da exposição *Variações do que não se vê*, Silo Espaço Cultural, 2018

Figs. 14 e 15 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 51 Vista da exposição *Variações do que não se vê*, Silo Espaço Cultural, 2018

Fig. 16 Carolina Sales Teixeira, 2016
p. 52 *Relevância*, acrílico e óleo sobre algodão, 160 x 120 cm
Vista da exposição colectiva *Orvalho II*, Silo Espaço Cultural, 2017
Fotografia cedida por Silo Espaço Cultural

Figs. 17 e 18 Carolina Sales Teixeira, 2016
p. 53 *Relevância*, acrílico e óleo sobre algodão, 160 x 120 cm

Fig. 19 Carolina Sales Teixeira, 2017
p. 54 Vista da exposição colectiva *Orvalho II*, Silo Espaço Cultural, 2017
Fotografia cedida por Silo Espaço Cultural

Fig. 20 Carolina Sales Teixeira, 2016
p. 55 *Sem Título*, acrílico e óleo sobre algodão, 92 x 60 cm
Vista da exposição colectiva *Orvalho II*, Silo Espaço Cultural, 2017
Fotografia cedida por Silo Espaço Cultural

Fig. 21 Carolina Sales Teixeira, 2016
p. 56 *17:25*, corante alimentar e acrílico sobre algodão, 160 x 160 cm
Vista da exposição *Ocidental Praia a quem Neptuno e Marte obedeceram*, Arco 8, 2016

Fig. 22 Carolina Sales Teixeira, 2016
p. 57 *17:25*, corante alimentar e acrílico sobre algodão, 160 x 160 cm
Vista da exposição *Ocidental Praia a quem Neptuno e Marte obedeceram*, Arco 8, 2016

Fig. 23 Carolina Sales Teixeira, 2016
p. 58 Vista da exposição *Ocidental Praia a quem Neptuno e Marte obedeceram*, Arco 8, 2016

Fig. 24 Carolina Sales Teixeira, 2016
p. 59 *Submerso*, corante alimentar e aguarela sobre algodão montado em pvc, 87 cm Ø
Vista da exposição *Ocidental Praia a quem Neptuno e Marte obedeceram*, Arco 8, 2016

Fig. 25 Carolina Sales Teixeira, 2016
p. 59 Vista da exposição *Ocidental Praia a quem Neptuno e Marte obedeceram*, Arco 8, 2016

Fig. 26 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 60 Seis Vértices, estrutura de madeira (30 cm de lado), óleo sobre tela, dimensões variáveis

Fig. 27 Penas de pássaros

p. 62 Arquivo da autora

Fig. 28 Asas de borboletas encontradas na Áustria

p. 63 Arquivo da autora

Fig. 29 Carolina Sales Teixeira

p. 64 Porto, Março de 2018

Digitalização de negativo 35 mm PB

Figs. 30 - 34 Carolina Sales Teixeira

p. 65 Porto, Outubro de 2017

Digitalização de negativo 35 mm PB

Figs. 35 - 37 Carolina Sales Teixeira

p. 66 Porto, Março de 2018

Digitalização de negativo 35 mm PB

Figs. 38 - 40 Carolina Sales Teixeira

p. 67 Porto, Março de 2018

Digitalização de negativo 35 mm PB

Figs. 41 e 42 Carolina Sales Teixeira

p. 68 Porto, Fevereiro de 2018

Fotografia digital

Fig. 43 Carolina Sales Teixeira

p. 70 Costa Norte da Ilha de São Miguel, Janeiro de 2018

Fotografia digital

Fig. 44 Carolina Sales Teixeira

p. 71 Costa Norte da Ilha de São Miguel, Janeiro de 2018

Fotografia digital

Fig. 45 Carolina Sales Teixeira

p. 72 Costa Norte da Ilha de São Miguel, Outubro de 2017

Digitalização de negativo 35 mm PB

Figs. 46 e 47 Carolina Sales Teixeira

p. 73 Costa Norte da Ilha de São Miguel, Outubro de 2017

Digitalização de negativo 35 mm PB

Fig. 48 Carolina Sales Teixeira

p. 74 Póvoa de Varzim, Outubro de 2017

Digitalização de negativo 35 mm PB

Figs. 49 - 53 Carolina Sales Teixeira

p. 75 Entre Portugal e Áustria, Outubro de 2017

Digitalização de negativo 35 mm PB

Fig. 54 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 76 *Rumo a Leste*, gesso acrílico e óleo sobre tela, 80 x 60 cm

Fig. 55 Carolina Sales Teixeira

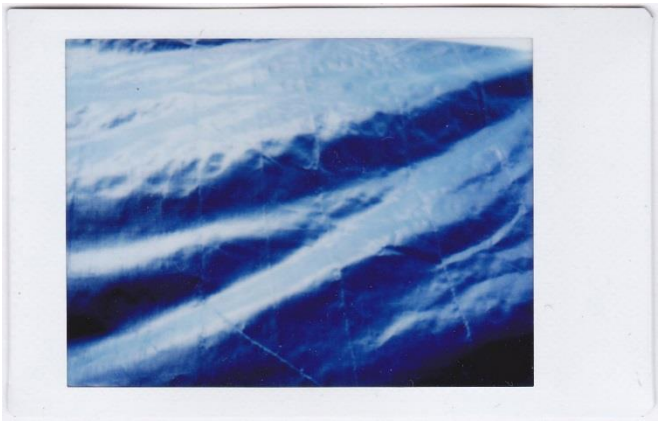
p. 77 Entre Portugal e Áustria, Outubro de 2017





Figs. 1 e 2 Carolina Sales Teixeira
Vila Nova de Gaia, Junho de 2016
Fotografias digitais





Figs. 3 e 4 Carolina Sales Teixeira

Sudeste Austríaco, Agosto de 2017

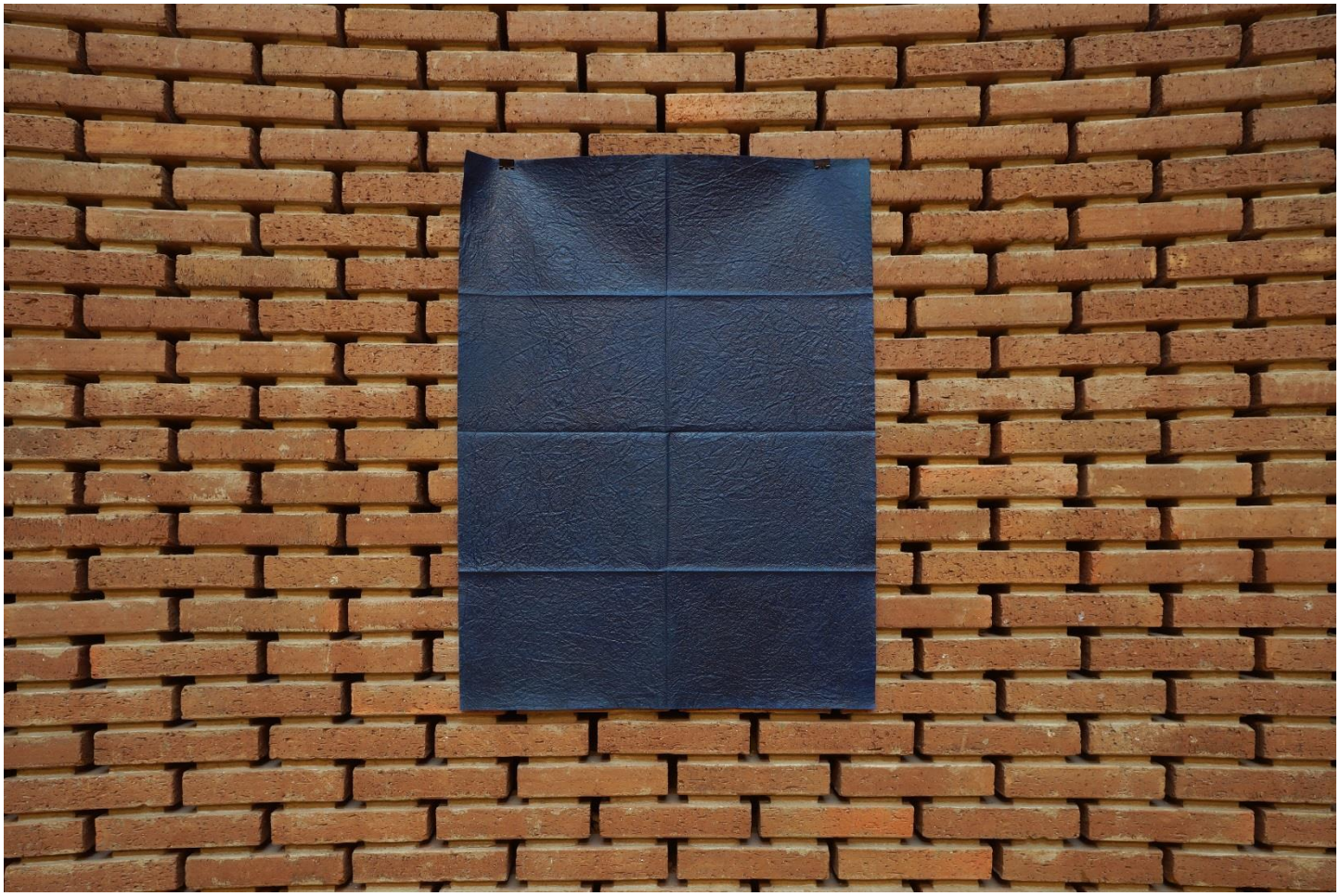


Fig. 5 Carolina Sales Teixeira, 2018

Para a Travessia, aguarela e acrílico sobre algodão, 92 x 69 cm

Vista da exposição *Variações do que não se vê*, Silo Espaço Cultural, 2018



Fig. 6 Carolina Sales Teixeira, 2018

Para a Travessia, aguarela e acrílico sobre algodão, 92 x 69 cm

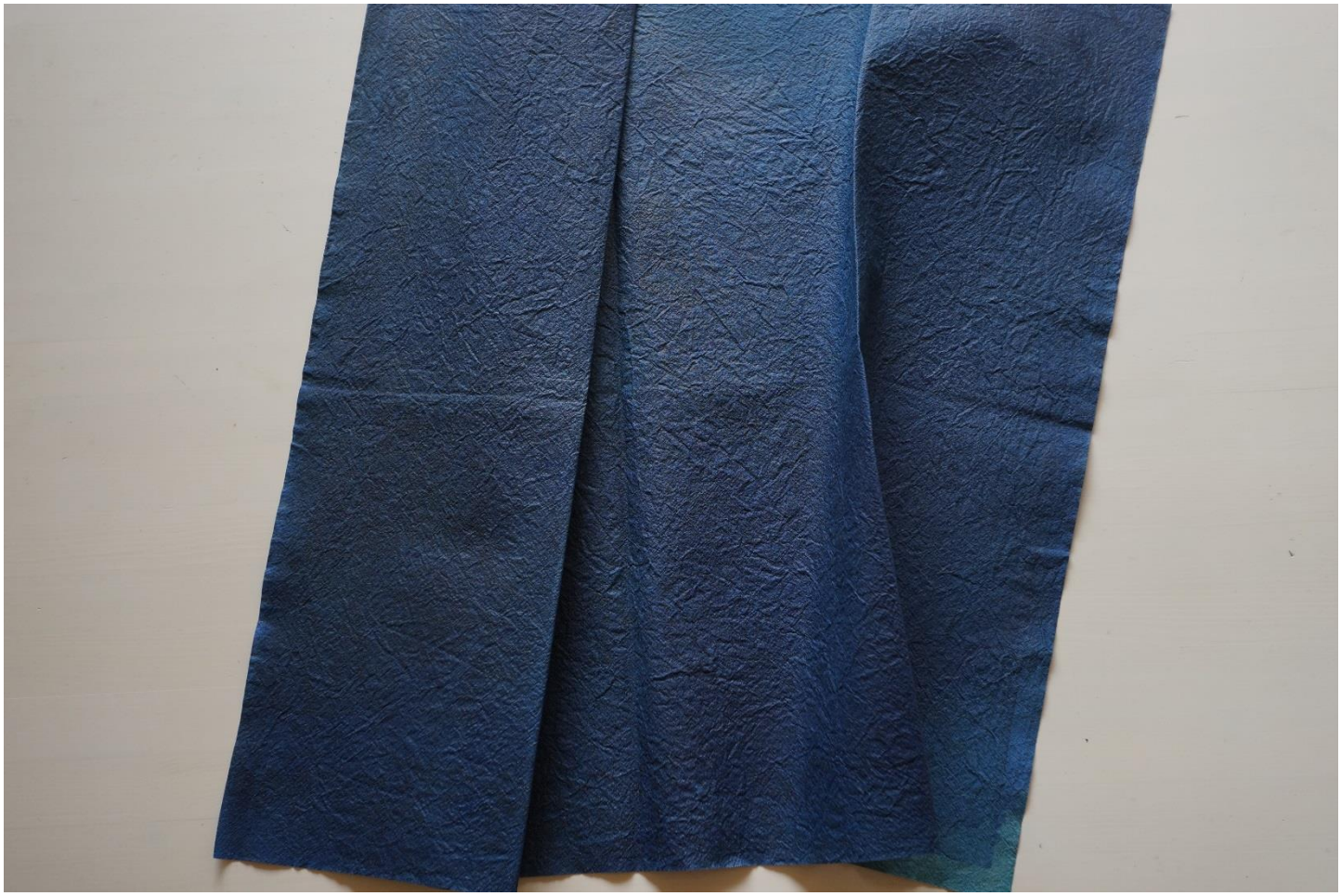


Fig. 7 Carolina Sales Teixeira, 2018

Para a Travessia, aguarela e acrílico sobre algodão, 92 x 69 cm



Fig. 8 Carolina Sales Teixeira, 2018

Para a Travessia, aguarela e acrílico sobre algodão, 92 x 69 cm

Página seguinte:

Figs. 9 e 10

Carolina Sales Teixeira, 2018

Para a Travessia, aguarela e acrílico sobre algodão, 92 x 96 cm

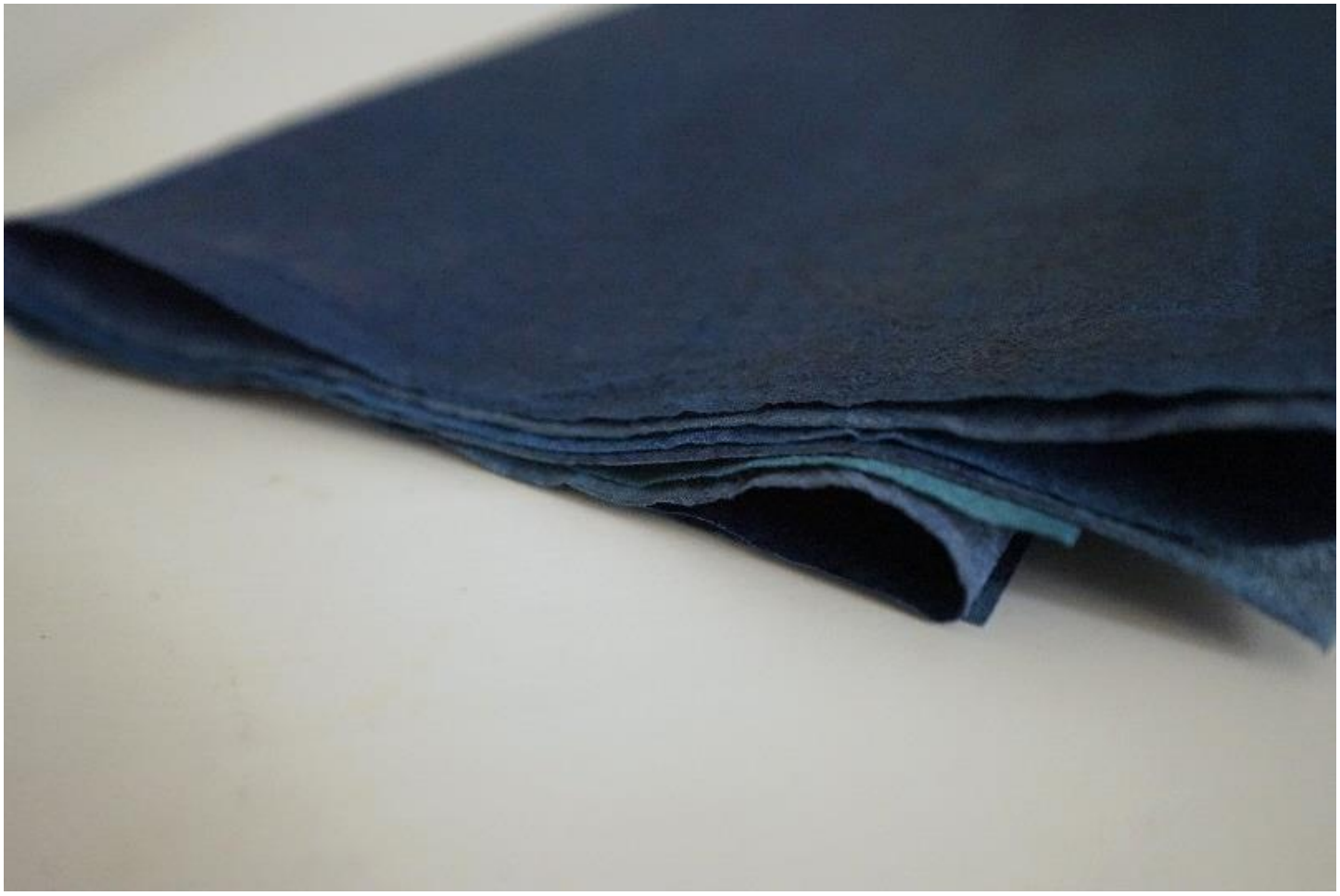








Fig. 12 Carolina Sales Teixeira, 2018

Meridianos e Paralelos, óleo sobre algodão, 216 x 150 cm

Página anterior:

Fig. 11

Carolina Sales Teixeira, 2018

Meridianos e Paralelos, óleo sobre algodão, 216 x 150 cm

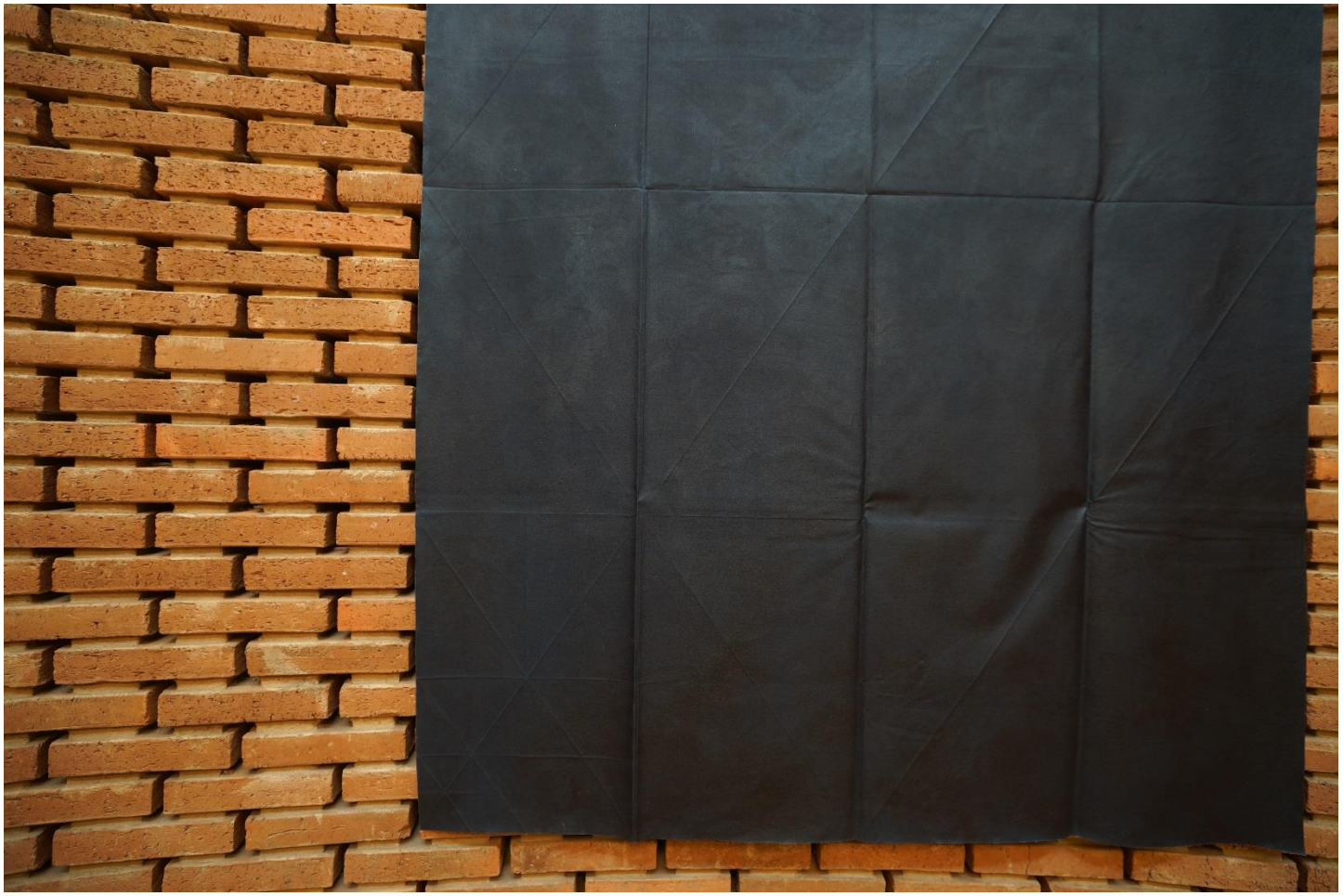


Fig. 13 Carolina Sales Teixeira, 2018

Meridianos e Paralelos, óleo sobre algodão, 216 x 150 cm

Vista da exposição *Variações do que não se vê*, Silo Espaço Cultural, 2018



Figs. 14 e 15 Vista da exposição *Variações do que não se vê*, Silo Espaço Cultural, 2018

Páginas seguintes:

Fig. 16 Carolina Sales Teixeira, 2016

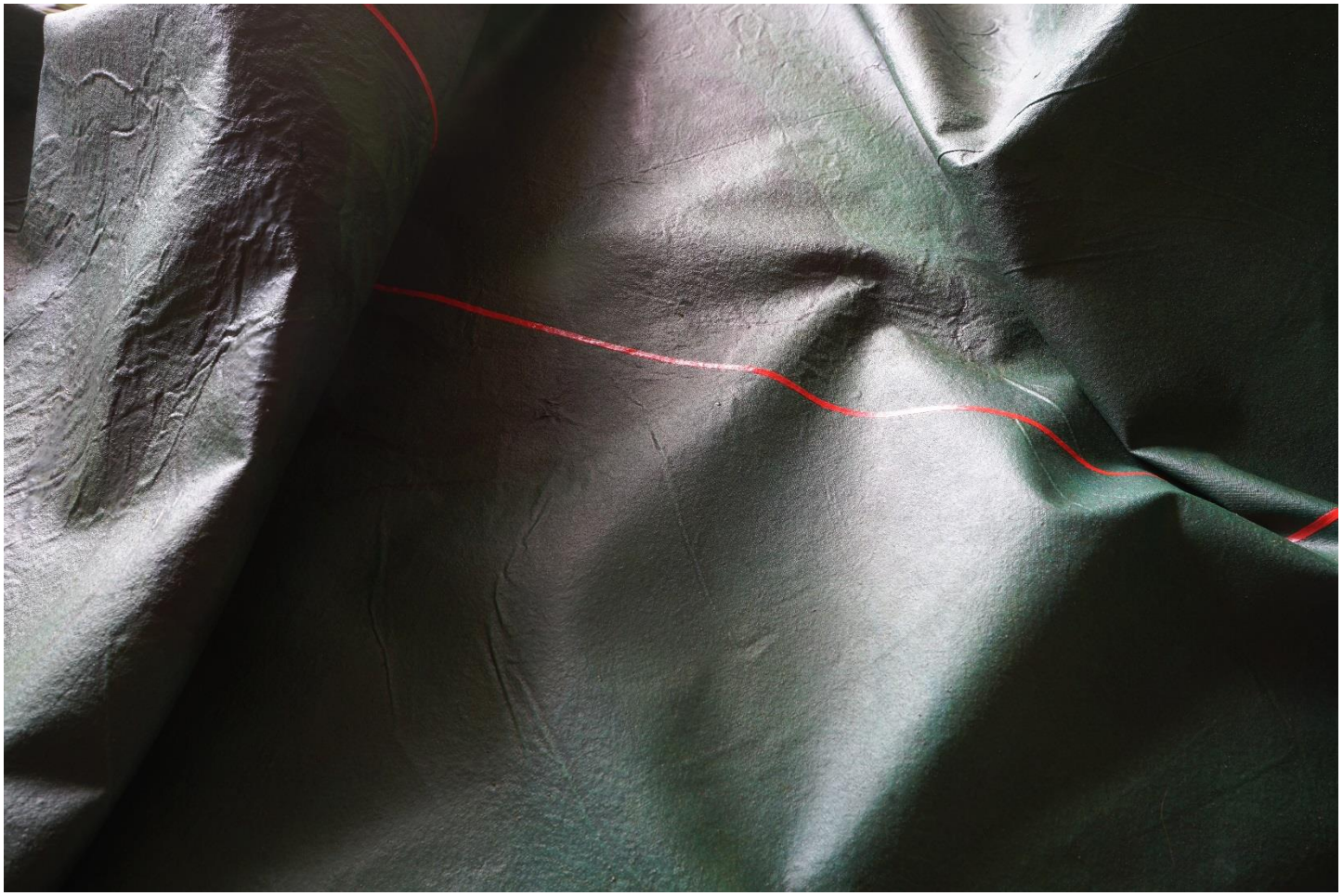
Relevância, acrílico e óleo sobre algodão, 160 x 120 cm

Vista da exposição colectiva *Orvalho II*, Silo Espaço Cultural, 2017

Figs. 17 e 18 Carolina Sales Teixeira, 2016

Relevância, acrílico e óleo sobre algodão, 160 x 120 cm





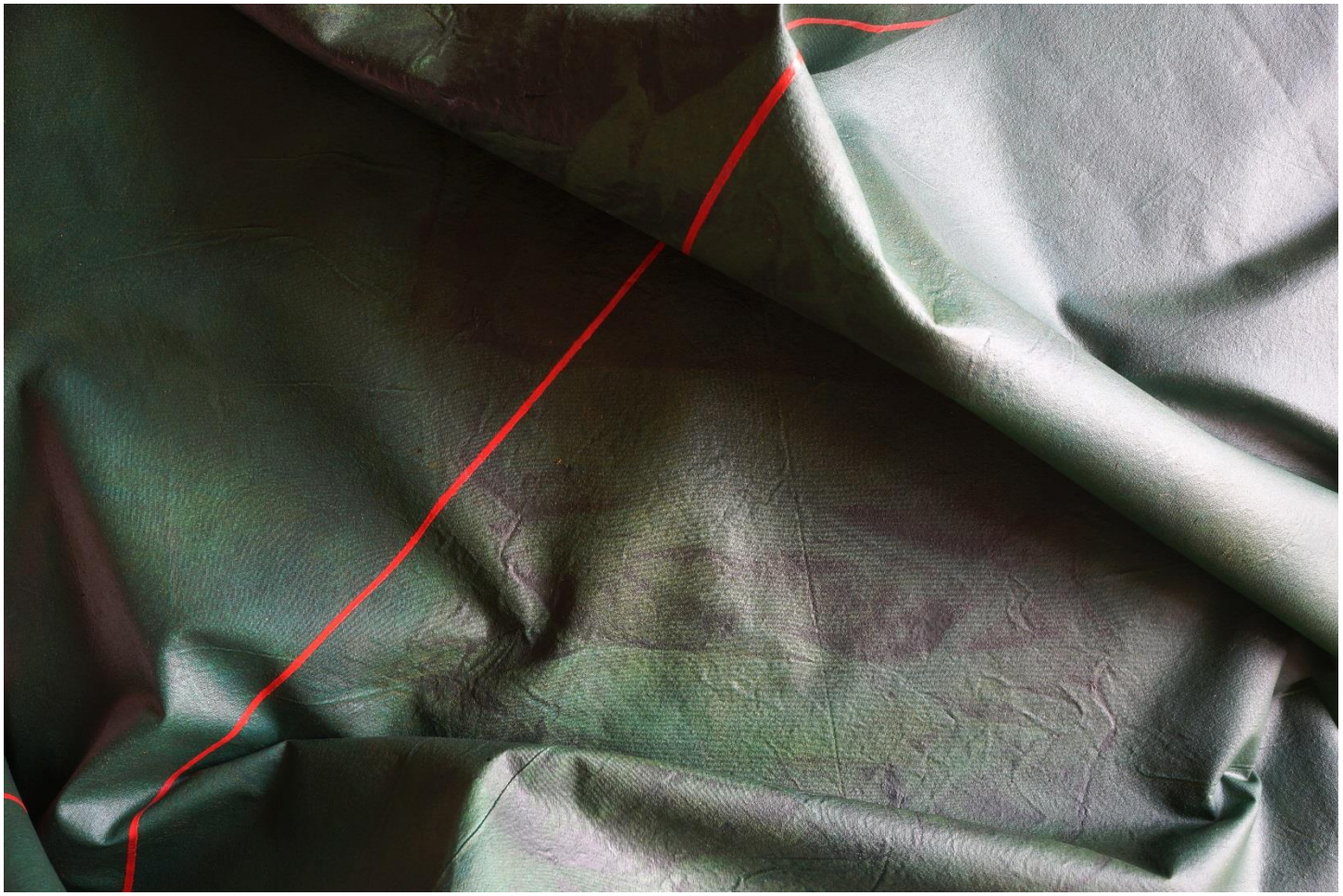




Fig. 19 Vista da exposição colectiva *Orvalho II*, Silo Espaço Cultural, 2017

Página seguinte:

Fig. 20 Carolina Sales Teixeira, 2016

Sem Título, acrílico e óleo sobre algodão, 92 x 60 cm

Vista da exposição colectiva *Orvalho II*, Silo Espaço Cultural, 2017







Fig. 22 Carolina Sales Teixeira, 2016

17:25, corante alimentar e acrílico sobre algodão, 160 x 160 cm

Vista da exposição *Ocidental Praia a quem Neptuno e Marte obedeceram*, Arco 8, 2016

Página anterior:

Fig. 21

Carolina Sales Teixeira, 2016

17:25, corante alimentar e acrílico sobre algodão, 160 x 160 cm

Vista da exposição *Ocidental Praia a quem Neptuno e Marte obedeceram*, Arco 8, 2016



Fig. 23 Carolina Sales Teixeira, 2016

Vista da exposição *Ocidental Praia a quem Neptuno e Marte obedeceram*, Arco 8, 2016

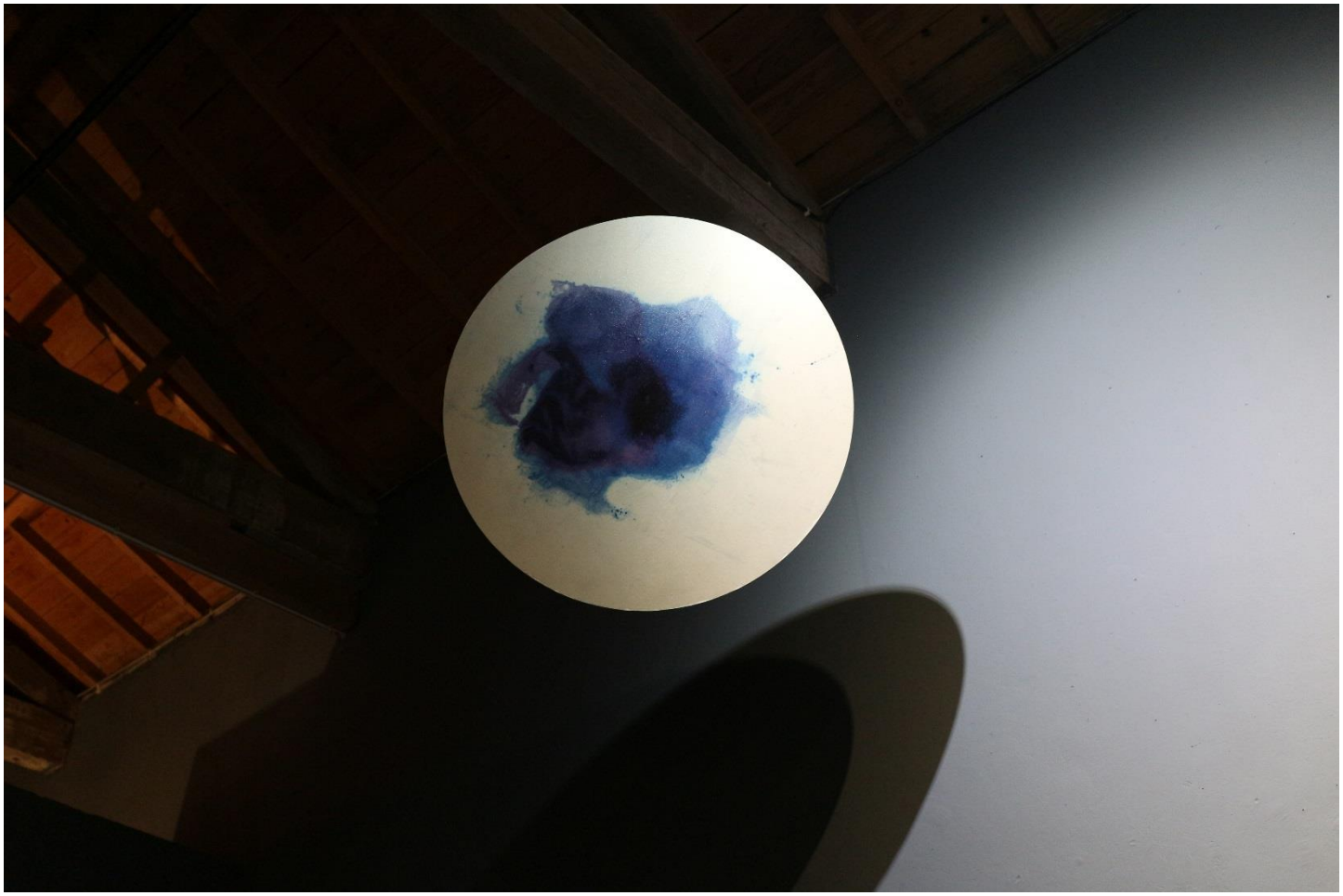
Página seguinte:

Figs. 24 e 25

Carolina Sales Teixeira, 2016

Submerso, corante alimentar e aguarela sobre algodão montado em pvc, 87 cm Ø

Vista da exposição *Ocidental Praia a quem Neptuno e Marte obedeceram*, Arco 8, 2016







Página anterior:

Fig. 26

Carolina Sales Teixeira, 2017

Seis Vértices, estrutura de madeira (30 cm de lado), óleo sobre tela, dimensões variáveis



Fig. 27 Penas de pássaros



Fig. 28 Asas de borboletas encontradas na Áustria



Fig. 29 Carolina Sales Teixeira

Porto, Março de 2018

Digitalização de negativo 35 mm PB

Páginas seguintes:

Figs. 30 - 34

Carolina Sales Teixeira

Porto, Outubro de 2017

Digitalização de negativo 35 mm PB

Figs. 35 – 40

Carolina Sales Teixeira

Porto, Março de 2018

Digitalização de negativo 35 mm PB


















COSTA ALMEIDA DEMOLIÇÕES
PC 450 LC
KOMATSU


COSTA ALMEIDA DEMOLIÇÕES
PC 450 LC







Página anterior:

Figs. 41 e 42

Carolina Sales Teixeira

Porto, Fevereiro de 2018

Fotografias digitais



Fig. 43 Carolina Sales Teixeira

Costa Norte da Ilha de São Miguel, Janeiro de 2018

Fotografia digital



Fig. 44 Carolina Sales Teixeira

Costa Norte da Ilha de São Miguel, Janeiro de 2018

Fotografia digital



Fig. 45 Carolina Sales Teixeira

Costa Norte da Ilha de São Miguel, Outubro de 2017

Digitalização de negativo 35 mm PB

Página seguinte:

Figs. 46 e 47

Carolina Sales Teixeira

Costa Norte da Ilha de São Miguel, Outubro de 2017

Digitalização de negativo 35 mm PB







Fig. 48 Carolina Sales Teixeira

Póvoa de Varzim, Outubro de 2017

Digitalização de negativo 35 mm PB

Página seguinte:

Figs. 49 – 53

Carolina Sales Teixeira

Entre Portugal e Áustria, Outubro de 2017

Digitalização de negativo 35 mm PB















Fig. 55 Carolina Sales Teixeira,

Entre Portugal e Áustria, Outubro de 2017

Página anterior:

Fig. 54

Carolina Sales Teixeira, 2018

Rumo a Leste, gesso acrílico e óleo sobre tela, 80 x 60 cm

METÁFORAS DE LUGAR

RELATO VISUAL

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 Carolina Sales Teixeira
p. 93 *Ipomoea Indica*, Ilha de São Miguel, Outubro de 2017
Digitalização de negativo 120 mm PB

Figs. 2 - 4 Carolina Sales Teixeira
p. 94 *Ipomoea Indica*, Ilha de São Miguel, Outubro de 2017
Digitalização de negativo 120 mm PB

Fig. 5 Carolina Sales Teixeira
p. 95 *Ipomoea Indica*, Ilha de São Miguel, Outubro de 2017
Fotografia digital

Figs. 6 e 7 Carolina Sales Teixeira
p. 96 *Ipomoea Indica*, Ilha de São Miguel, Outubro de 2017
Fotografia digital

Figs. 8 e 9 Carolina Sales Teixeira
p. 97 Porto, Abril de 2017
Fotografia digital

Fig. 10 Carolina Sales Teixeira
p. 98 Porto, Maio de 2018
Digitalização de negativo 35 mm Cor

Figs. 11 - 13 Carolina Sales Teixeira
p. 99 *Ipomoea Indica,* Porto, Abril de 2017
Fotografia digital

Figs. 14 e 15 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 100 *Manhã Azul Oceano*, resina acrílica e óleo sobre linho, 127 x 127 cm

Figs. 16 e 17 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 101 *Manhã Azul Oceano*, resina acrílica e óleo sobre linho, 127 x 127 cm

Fig. 18 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 102 *Manhã Azul Oceano*, resina acrílica e óleo sobre linho, 127 x 127 cm

Fig. 19 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 103 Sobre o processo de construção da obra *Manhã Azul Oceano*

Fig. 20 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 103 Sobre o processo de construção da obra *Manhã Azul Oceano*
Matéria colorante enviada de Pushkar, Índia

Figs. 21 e 22 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 104 Sobre o processo de construção da obra *Manhã Azul Oceano*
Matéria colorante enviada de Pushkar, Índia

Figs. 23 e 24 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 105 Sobre o processo de construção da obra *Manhã Azul Oceano*
Corante + goma arábica sobre algodão

Fig. 25 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 106 Sobre o processo de construção da obra *Manhã Azul Oceano*
Matéria colorante enviada de Pushkar, Índia

Fig. 26 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 106 *Manhã Azul Oceano*, corante + goma arábica sobre algodão
Da esquerda para a direita: 46,5 x 31 cm, 22 x 22 cm, 46,5 x 31 cm

Fig. 27 *Solanum tuberosum* ou Batata
p. 108 Arquivo da autora

Fig. 28 *Solanum tuberosum* ou Batata
p. 109 Arquivo da autora

Fig. 29 *Musa* ou Banana
p. 110 Arquivo da autora

Fig. 30 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 111 Arquivo de autocolantes de fruta

Figs. 31 - 35 Carolina Sales Teixeira
p. 113 Sudeste Austríaco, Agosto de 2017
Polaroids, 5 x 8,5 cm

Fig. 36 Carolina Sales Teixeira
p. 114 Sudeste Austríaco, Agosto de 2017
Polaroid, 5 x 8,5 cm

Fig. 37 Carolina Sales Teixeira, 2017
p. 115 Fragmentos de tijolo trazido do sudeste austríaco, 8 x 10 x 5 cm; 6 x 5 x 4 cm

Figs. 38 e 39 Carolina Sales Teixeira, 2017
p. 116 Impressões a laser sobre papel *Renova Print*

Figs. 40 e 41 Carolina Sales Teixeira, 2017
p. 117 Impressões a laser sobre papel *Renova Print*, (2x) 42 x 59 cm

Figs. 42 e 43 Carolina Sales Teixeira
p. 118 Sudeste Austríaco, Setembro de 2017
Digitalização de negativo 35 mm PB

Fig. 44 Carolina Sales Teixeira
p. 119 Sudeste Austríaco, Setembro de 2017
Digitalização de negativo 35 mm Cor

Fig. 45 Carolina Sales Teixeira
p. 120 Desfazer tijolo a pó, Sudeste Austríaco, Setembro de 2017
Digitalização de negativo 35 mm Cor

Fig. 46 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 121 Pó de tijolo

Fig. 47 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 121 Pó de tijolo + resina acrílica sobre algodão
Da esquerda para a direita: 29 x 20 cm; 33 x 35 cm

Fig. 48 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 122 *Tijolo sobre linho*, pó de tijolo e resina acrílica sobre linho, 220 cm x 160 cm

Fig. 49 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 123 *Tijolo sobre linho*, pó de tijolo e resina acrílica sobre linho, 220 cm x 160 cm

Fig. 50 Carolina Sales Teixeira
p. 124 *Tijolo sobre linho* sobre areia preta
Mosteiros, Noroeste da Ilha de São Miguel, Janeiro de 2018

Fig. 51 Carolina Sales Teixeira
p. 125 Noroeste da Ilha de São Miguel, Julho de 2016
Digitalização de negativo 35 mm PB

Fig. 52 Carolina Sales Teixeira
p. 125 *Tijolo sobre linho* sobre areia preta
Mosteiros, Noroeste da Ilha de São Miguel, Janeiro de 2018

Fig. 53 Carolina Sales Teixeira
p. 126 Mosteiros, Noroeste da Ilha de São Miguel, Janeiro de 2018

Fig. 54 Carolina Sales Teixeira
p. 126 Objectos encontrados nos Mosteiros, Janeiro de 2018
Da esquerda para a direita: Ferro 3 x 20 x 5 cm; Tinta sobre ferro 0,2 x 9 x 3 cm;
Faca: metal e madeira 1 x 12 x 2 cm; Terracota 0,5 x 2,5 x 2; Pedra 6 x 11 x 8 cm;

Fig. 55 Carolina Sales Teixeira
p. 128 *Tijolo sobre linho* sobre terra
Vila Nova de Gaia, Margem Sul do Rio Douro, Maio de 2018

Fig. 56 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 129 *Tijolo sobre linho* sobre terra
Vila Nova de Gaia, Margem Sul do Rio Douro, Maio de 2018
Mala de transporte, madeira encontrada nas ruas do Porto, couro e latão 52 x 72 x 5 cm

Fig. 57 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 129 *Tijolo sobre linho* sobre terra
Vila Nova de Gaia, Margem Sul do Rio Douro, Maio de 2018
Estrutura construída a partir de ramos (aprox. 200 cm de comprimento)
aproveitados aquando da poda das árvores da Avenida Rodrigues de Freitas,
na qual se situa a Faculdade de Belas Artes do Porto

Figs. 58 e 59 Carolina Sales Teixeira
p. 130 *Tijolo sobre linho* sobre terra
Vila Nova de Gaia, Margem Sul do Rio Douro, Maio de 2018

Figs. 60 e 61 Carolina Sales Teixeira

p. 131 *Tijolo sobre linho* sobre terra

Vila Nova de Gaia, Margem Sul do Rio Douro, Maio de 2018

Figs. 62 - 85 Carolina Sales Teixeira

p. 133 *Tijolo sobre linho* sobre terra

Vila Nova de Gaia, Margem Sul do Rio Douro, Maio de 2018

Digitalização de negativo 35 mm Cor

Figs. 86 e 87 Carolina Sales Teixeira

p. 134 Ponta da Ferraria, Costa Ocidental da Ilha de São Miguel, Janeiro de 2017

Digitalização de negativo 35 mm PB

Fig. 88 Carolina Sales Teixeira

p. 134 Pedras vulcânicas trazidas da Ponta da Ferraria, aprox. 2 x 3 x 2 cm

Fig. 89 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 135 *Ponta da Ferraria*, três pedras vulcânicas com dimensões entre 2 x 3 x 2 cm e 3 x 3 x 6 cm; acrílico sobre algodão 40 x 60 cm; impressão a jacto de tinta sobre papel *Enhanced Matt* 40 x 60 cm; madeira e vidro

Figs. 90 e 91 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 136 *Ponta da Ferraria*

Fig. 92 Carolina Sales Teixeira

p. 138 Ilhéu de Vila Franca, Costa Sul da Ilha de São Miguel, Junho de 2016

Digitalização de negativo 35 mm PB

Fig. 93 Carolina Sales Teixeira

p. 138 Ilhéu de Vila Franca, Costa Sul da Ilha de São Miguel, Junho de 2016

Gelatina de prata, 17 x 24 cm

Fig. 94 Carolina Sales Teixeira

p. 139 Sudeste Austríaco, Setembro de 2017

Acidental Praia, gelatina de prata, 16,5 x 22 cm

Figs. 95 - 100 Carolina Sales Teixeira

p. 140 Sudeste Austríaco, Setembro de 2017

Acidental Praia, gelatina de prata, (6 x) 10 x 13 cm

Fig. 101 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 141 Cianotipia sobre papel

Fig. 102 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 142 *Acidental Praia*, cianotipia sobre algodão, 23 x 37 cm

Figs. 103-107 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 143 *Acidental Praia*, cianotipia sobre algodão, (5x) 24 x 15 cm

Fig. 108 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 144 *Acidental Praia*, pigmento Azul Prússia + resina acrílica sobre algodão, 80 x 80 cm

Fig. 109 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 145 Pigmento Azul Prússia e resina acrílica sobre algodão, 60 x 80 cm

Fig. 110 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 146 *Acidental Praia*, pigmento Azul Prússia + goma arábica sobre algodão, 70 x 90

Fig. 111 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 147 *Acidental Praia,* ensaio para instalação

Fig. 112 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 148 *Acidental Praia* (fase em desenvolvimento da obra)

Vista da exposição colectiva *O que se vê quando aqui de cima*, Silo Espaço Cultural, 2017

Da esquerda para a direita: Azul Prússia e resina acrílica sobre algodão 80 x 120 cm; gelatina de prata 29,5 x 40 cm; cianotipia sobre papel *Canson Edition* 65 x 47 cm

Fotografia cedida por Silo Espaço Cultural

Fig. 113 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 149 Vista da exposição colectiva *O que se vê quando aqui de cima*, Silo Espaço Cultural, 2017

Fotografia cedida por Silo Espaço Cultural

Figs. 114-118 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 150 Sobre o processo de construção da obra *Fio a fio se desfaz este mapa do mar*

Azuis adquiridos nas drogarias circundantes à Faculdade de Belas Artes do Porto

AZUL ULTRAMAR, Azul p/ Betão, azul não rotulado

Fig. 119 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 151 *Fio a fio se desfaz este mapa do mar*

Pigmento *AZUL ULTRAMAR* + goma arábica sobre algodão

Fig. 120 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 152 *Fio a fio se desfaz este mapa do mar*

Pigmento *Azul p/ Betão* + goma arábica sobre algodão

Fig. 121 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 153 *Fio a fio se desfaz este mapa do mar*

Pigmento azul não rotulado + goma arábica sobre algodão

Figs. 122 - 124 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 154 Sobre o processo de construção da obra *Fio a fio se desfaz este mapa do mar*

AZUL ULTRAMAR + resina acrílica sobre algodão

Testes de centrifugação, da esquerda para a direita: 400 rpm, 800 rpm, 1200 rpm

Fig. 125 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 154 Pedra encontrada em Peniche, 24 x 24 x 4 cm

Fig. 126 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 155 *Azul p/ Betão*, pigmento *Azul p/Betão* + resina acrílica sobre algodão, 130 x 130 cm

Fig. 127 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 156 *Quatro horas sem água*, água + resina acrílica sobre algodão, 70 x 50 cm

Fig. 128 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 157 *Quatro horas sem água*, água + resina acrílica sobre algodão, 70 x 50 cm

Fig. 129 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 158 *Sobre Lugar Nenhum,* óleo sobre tela, 40 x 50 cm

Fig. 130 Fragmento de cidade, tinta sobre alcatrão, 2 x 7 x 4 cm
p. 159 Arquivo da autora

Fig. 131 Balão de papel encontrado no Sudeste Austríaco, 85 x 40 x 20 cm
p. 160 Arquivo da autora

Fig. 132 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 161 *Mapa de Lugar Nenhum,* madeira de amieiro trazida da Áustria, 15 x 50 x 20 cm

Fig. 133 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 162 *Mapa de Lugar Nenhum,* acrílico e óleo sobre algodão, 80 x 123 cm

Figs. 134 - 137 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 164 *Mapa de Lugar Nenhum*, óleo sobre tela
Da esquerda para a direita e de cima para baixo:
19 x 14,5 cm; 20 x 16 cm; 22 x 14,5 cm; 24 x 19 cm

Figs. 138 - 141 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 165 *Mapa de Lugar Nenhum,* óleo sobre tela
Da esquerda para a direita e de cima para baixo:
24 x 20 cm; 24 x 20,5 cm; 24 x 20,5 cm; 24 x 21,5 cm

Figs. 142 e 143 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 166 *Mapa de Lugar Nenhum,* ensaio para instalação

Figs. 144 e 145 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 167 *Mapa de Lugar Nenhum,* ensaio para instalação

Fig. 146 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 168 *Mapa de Lugar Nenhum*
Vista da exposição *Variações do que não se vê*, Silo Espaço Cultural, 2018

Figs. 147 e 148 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 169 Vista da exposição *Variações do que não se vê*, Silo Espaço Cultural, 2018

Figs. 149 e 150 Carolina Sales Teixeira, 2018
p. 170 Vista da exposição *Variações do que não se vê*, Silo Espaço Cultural, 2018

Fig. 151 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 171 Vista da exposição *Variações do que não se vê*, Silo Espaço Cultural, 2018

Da esquerda para a direita: *Pedra a pedra se arrasam montanhas*, *Em Lugar Nenhum I e II*

Fig. 152 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 172 *Em Lugar Nenhum II,* óleo sobre linho, 31 x 24 cm

Fig. 153 Carolina Sales Teixeira, 2018

p. 173 *Pedra a pedra se arrasam montanhas,* Porto, Março de 2018

Digitalização de negativo 35 mm PB

Fig. 154 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 174 Estudo para *Um dia vi o sol pôr-se duas vezes*, acrílico sobre algodão, 15 x 23,5 cm

Fig. 155 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 174 Estudo para *Um dia vi o sol pôr-se duas vezes*, acrílico sobre algodão, 12,5 x 23 cm

Fig. 156 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 175 *Um dia vi o sol pôr-se duas vezes*, óleo sobre algodão, 150 x 200 cm

Vista da exposição colectiva *Boa Hora*, oMuseu Fbaup, 2017

Figs. 157 e 158 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 176 *Um dia vi o sol pôr-se duas vezes*, óleo sobre algodão, 150 x 200 cm

Fig. 159 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 177 *Um dia vi o sol pôr-se duas vezes*

Lambda Print, 10 x 15 cm

Costa Ocidental da Ilha das Flores, Julho de 2015

Fig. 160 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 178 *Um dia vi o sol pôr-se duas vezes*

Gelatina de prata, 25 x 35 cm

Cabo da Roca, Fevereiro de 2017

Fig. 161 Carolina Sales Teixeira

p. 178 Cabo da Roca, Fevereiro de 2017

Digitalização de negativo 35 mm PB

Fig. 162 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 179 *Um dia vi o sol pôr-se duas vezes*

Impressão a laser sobre papel *Renova Print,* 9 x 14 cm

Fig. 163 Carolina Sales Teixeira, 2017

p. 180 Vista da exposição colectiva *O que se vê quando aqui de cima,* Silo Espaço Cultural, 2017

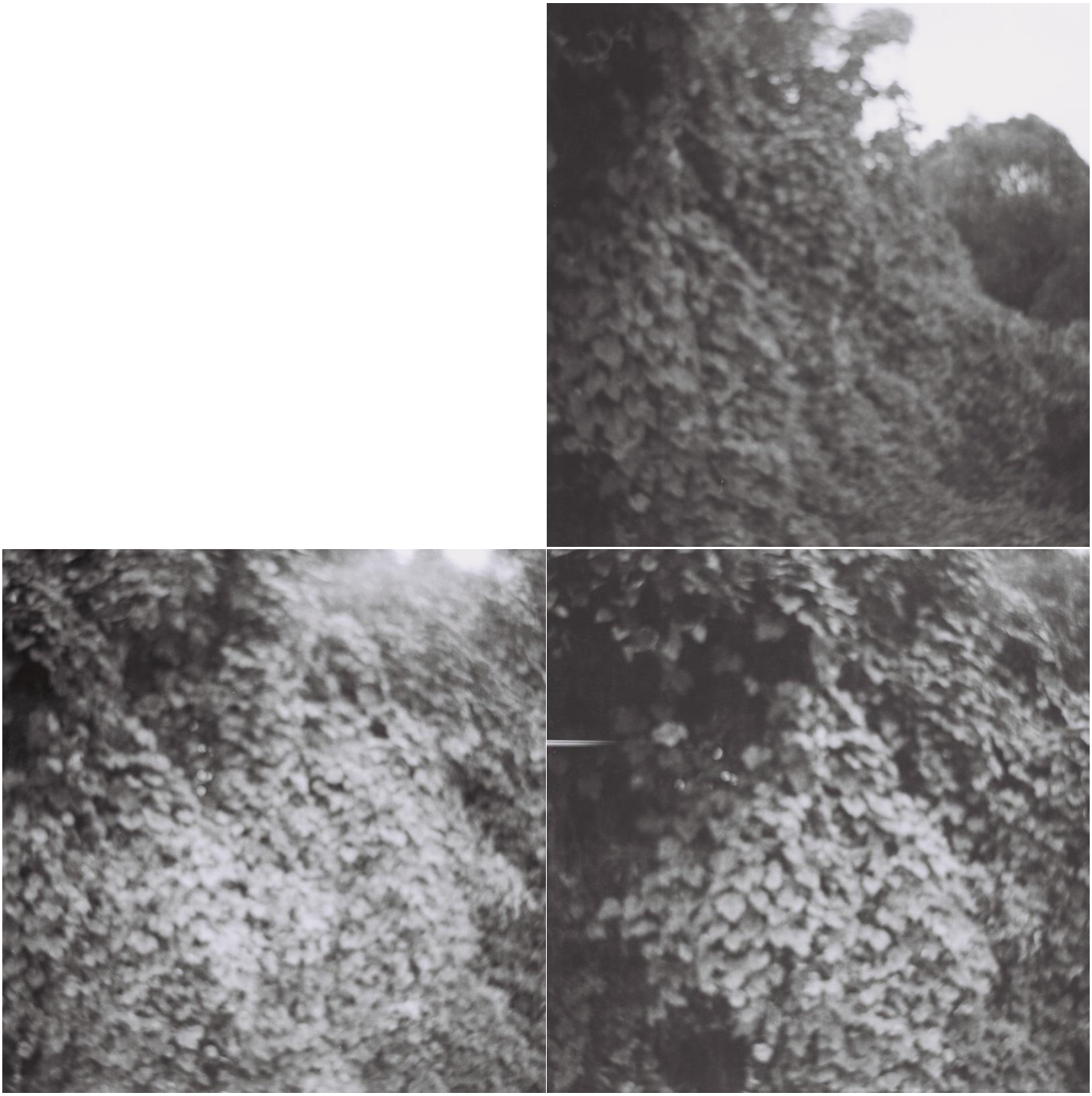
Fotografia cedida por Silo Espaço Cultural



Fig. 1 Carolina Sales Teixeira

Ipomoea Indica, Ilha de São Miguel, Outubro de 2017

Digitalização de negativo 120 mm PB



Figs. 2 - 4 Carolina Sales Teixeira

Ipomoea Indica, Ilha de São Miguel, Outubro de 2017

Digitalização de negativo 120 mm PB

Páginas seguintes:

Figs. 5 - 7

Carolina Sales Teixeira

Ipomoea Indica, Ilha de São Miguel, Outubro de 2017









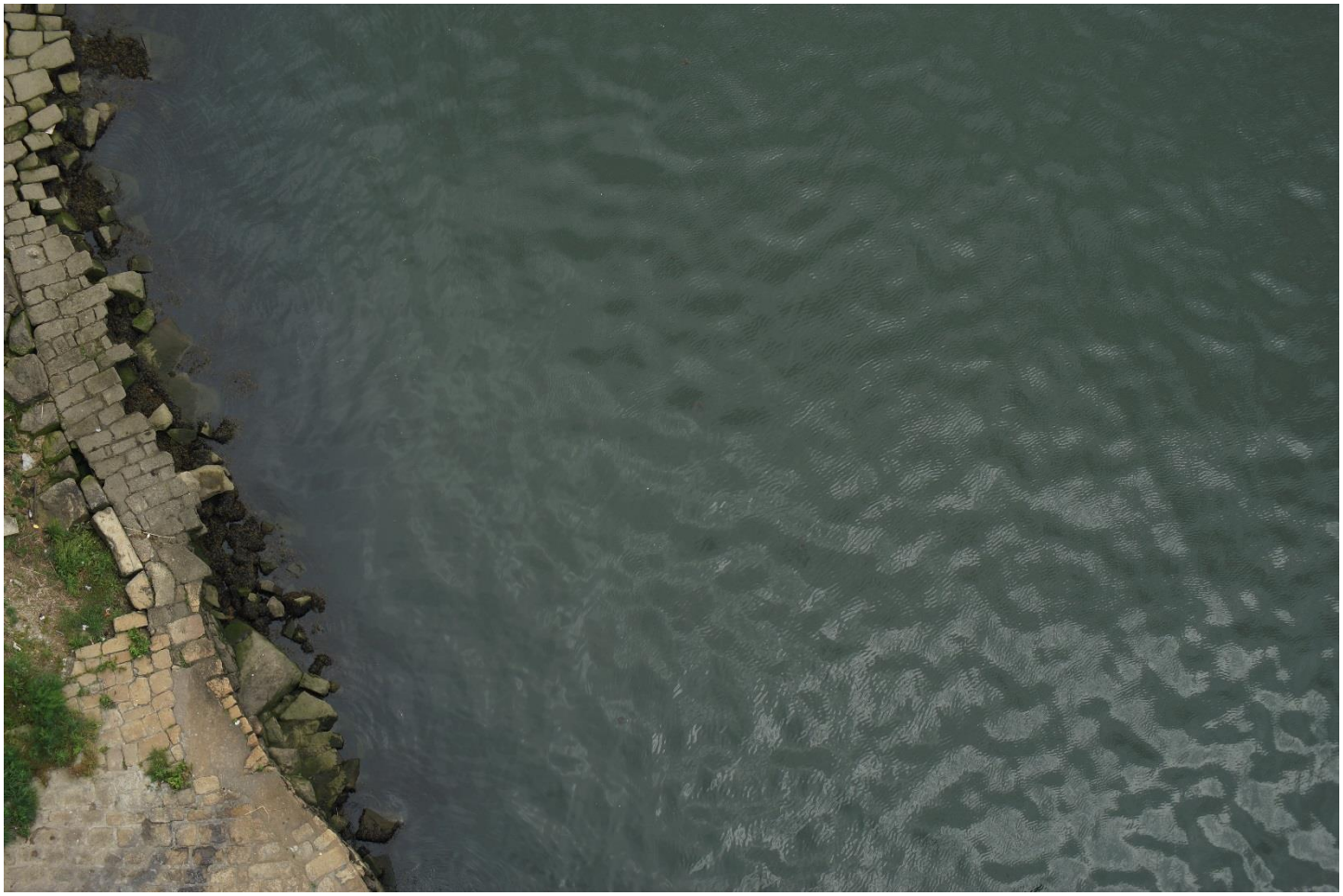




Fig. 10 Carolina Sales Teixeira
Porto, Maio de 2018
Digitalização de negativo 35 mm Cor

Página anterior:

Figs. 8 e 9
Carolina Sales Teixeira
Porto, Abril de 2017





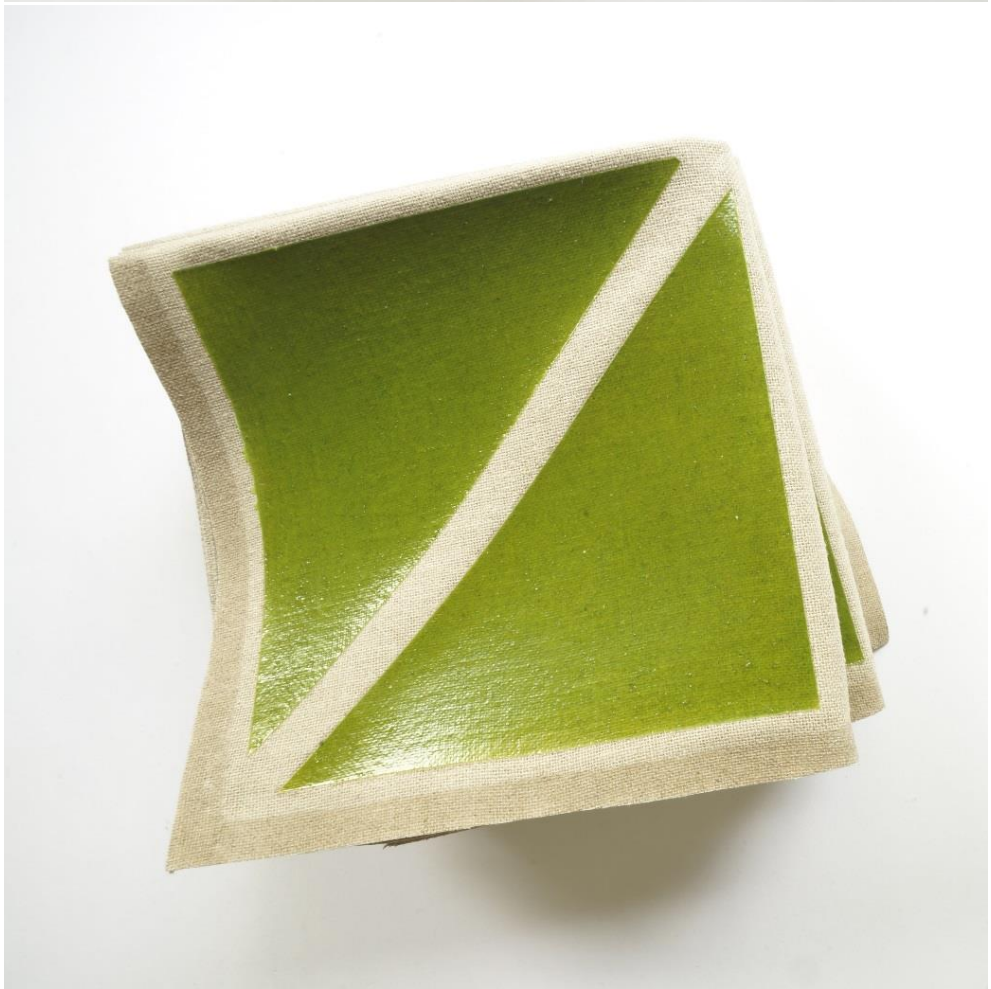


Figs. 11 - 13

Carolina Sales Teixeira

Ipomoea Indica, Porto, Abril de 2017





Figs. 14 e 15

Carolina Sales Teixeira, 2018

Manhã Azul Oceano





Figs. 16 e 17

Carolina Sales Teixeira, 2018

Manhã Azul Oceano

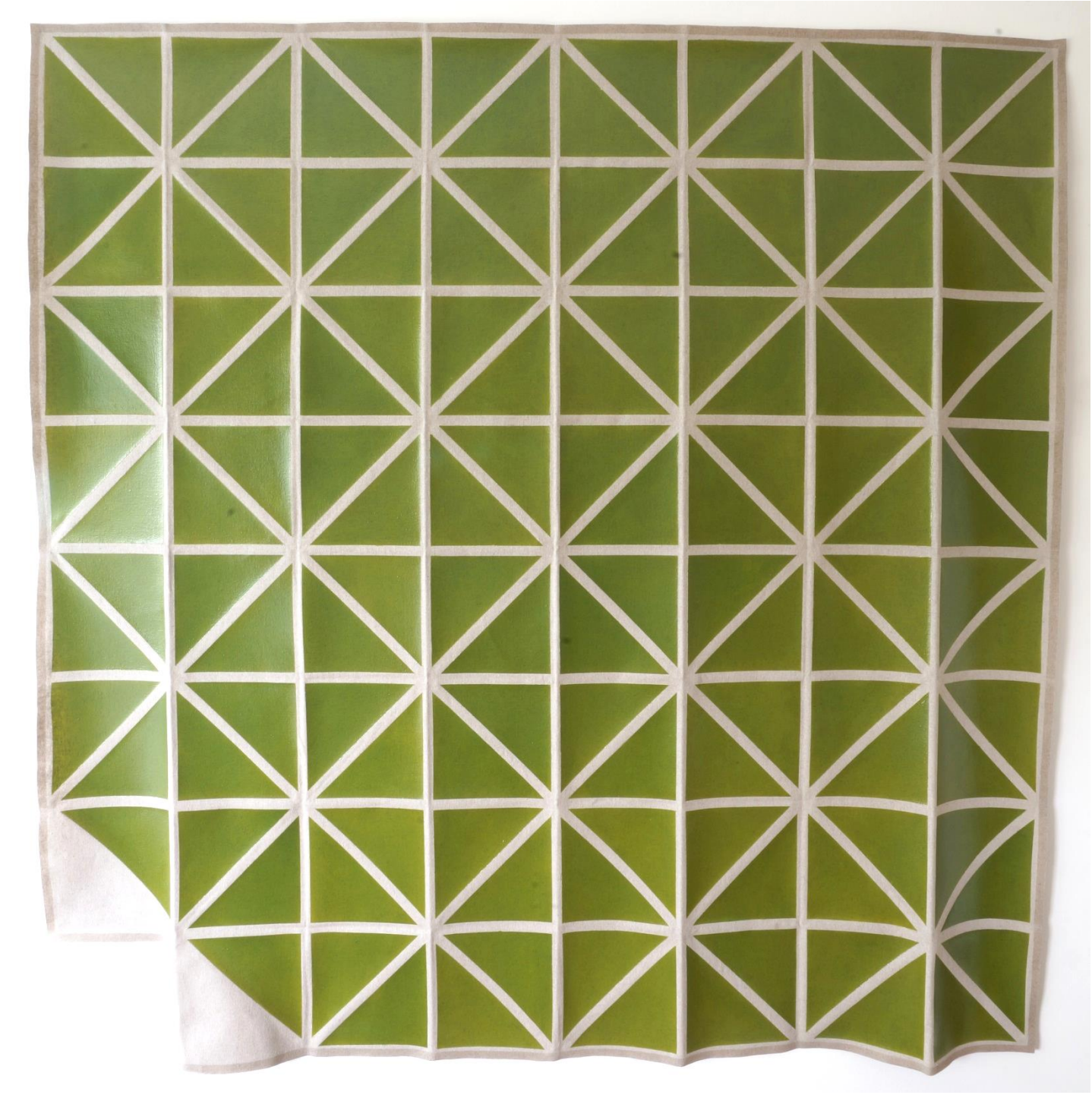


Fig. 18 Carolina Sales Teixeira, 2018

Manhã Azul Oceano, resina acrílica e óleo sobre linho, 127 x 127 cm

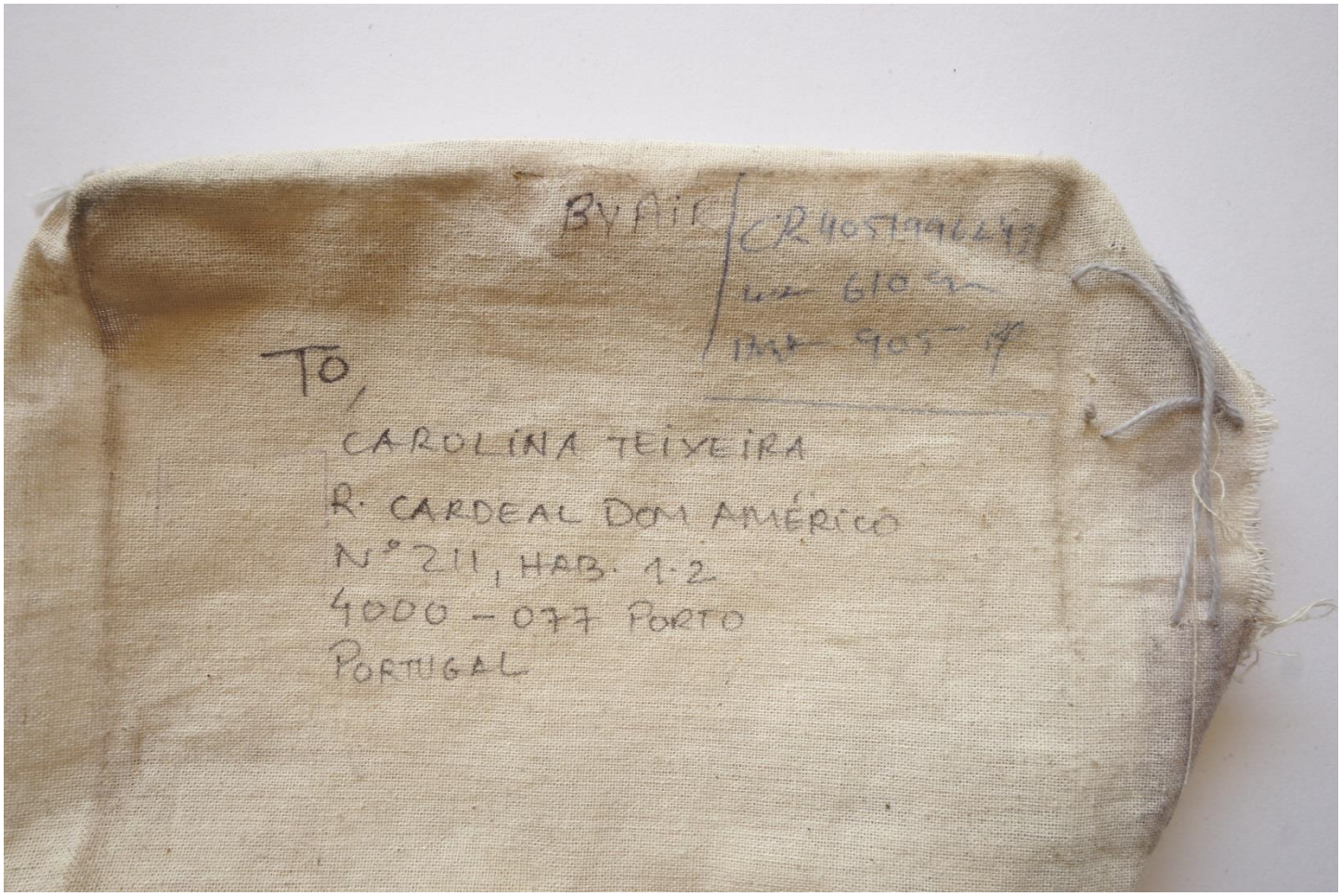
Páginas seguintes:

Fig. 19 - 24

Carolina Sales Teixeira, 2018

Sobre o processo de construção da obra *Manhã Azul Oceano*




BVAIC
TO,
CAROLINA TEIXEIRA
R. CARDEAL DOM AMÉRICO
Nº 211, HAB. 1.2
4000 - 077 PORTO
PORTUGAL










TO,
CAROLINA TEIXEIRA
R. CARDEAL DOM AMÉRICO
Nº 211, HAB. 4.2
4000 - 077 PORTO
PORTUGAL



Página anterior:

Fig. 25

Carolina Sales Teixeira, 2018

Sobre o processo de construção da obra *Manhã Azul Oceano*

Matéria colorante enviada de Pushkar, Índia

Fig. 26

Carolina Sales Teixeira, 2018

Manhã Azul Oceano, corante + goma arábica sobre algodão

Da esquerda para a direita: 46,5 x 31 cm, 22 x 22 cm, 46,5 x 31 cm





Fig. 28 *Solanum tuberosum* ou Batata

Arquivo da autora

Página anterior:

Fig. 27

Solanum tuberosum ou Batata

Arquivo da autora



Fig. 29 *Musa* ou Banana

Arquivo da autora

Página seguinte:

Fig. 30

Carolina Sales Teixeira, 2018

Arquivo de autocolantes de fruta


Produto da Madeira
C - 001
Ukelele
CAROLINA
PLU 2641
Rio
Peppia Golden do Brasil
MADREMIA
Top Fruit
ORGANIC
Isla Bonita
Madurado en árbol
Mango
Todo el sabor del Trópico
Plátano de Canarias
bio Marlene
Imballatore: BIO SUEDTIROL Cermes GLN: 8099999002432
Organismo di Controllo autorizzato dal MiPAAF: IT BIO 013
Operatore controllato n.: BZ-42859-8 B.N.D.O.O.: 0101442
Manzana
Variedad:
Fuji Bio
Manzanas de cultivo ecológico
Cat.: II Calibre: 75-80 mm
ALVEOLADO
L. 12-05
Origen: ITALIA
Del Monte
Quality
COSTA RICA
#4011
FRUTA NO PONTO
Del Monte
Quality
#4011
COSTA RICA
SUSTAINABLY GROWN
CERTIFIED
SCS GLOBAL SERVICES
Costa Brava
BANANO DE COSTA RICA
ROSY
#4011
CHIRI MOYA
MADURADA EN EL ARBOL
¡GRAN SABOR!
FAJARDO
Angolanita
FAIRTRADE
FLO ID 4526
Ecuador
Pink Lady
#4128
Rio Sado
Um mundo de frescura
INOVA
#3435
MELA ALTO ADIGE IGP
VAL VENOSTA
BIO
Mela Alto Adige
IGP
RAINFOREST ALLIANCE
CERTIFIED
SCB
Premium
Côte d'Ivoire
Compagnie Fruitière

Página seguinte:

Figs. 31 - 35

Carolina Sales Teixeira

Sudeste Austríaco, Agosto de 2017

Polaroids, 5 x 8,5 cm













Fig. 36

Carolina Sales Teixeira

Sudeste Austríaco, Agosto de 2017

Polaroid, 5 x 8,5 cm



Fig. 36 Carolina Sales Teixeira, 2017

Fragmentos de tijolo trazido do sudeste austríaco, 8 x 10 x 5 cm; 6 x 5 x 4 cm

Página seguinte:

Figs. 38 - 41

Carolina Sales Teixeira, 2017

Impressões a laser sobre papel *Renova Print*, (2x) 42 x 59 cm















Fig. 44 Carolina Sales Teixeira
Sudeste Austríaco, Setembro de 2017
Digitalização de negativo 35 mm Cor

Página anterior:

Figs. 42 e 43
Carolina Sales Teixeira
Sudeste Austríaco, Setembro de 2017
Digitalização de negativo 35 mm PB



Figs. 45 Carolina Sales Teixeira

Desfazer tijolo a pó, Sudeste Austríaco, Setembro de 2017

Digitalização de negativo 35 mm Cor

Página seguinte:

Fig. 46

Carolina Sales Teixeira, 2018

Pó de tijolo

Fig. 47

Carolina Sales Teixeira, 2018

Pó de tijolo + resina acrílica sobre algodão

Da esquerda para a direita: 29 x 20 cm; 33 x 35 cm









Fig. 49 Carolina Sales Teixeira, 2018

Tijolo sobre linho, pó de tijolo e resina acrílica sobre linho, 220 cm x 160 cm

Página anterior:

Fig. 48

Carolina Sales Teixeira, 2018

Tijolo sobre linho, pó de tijolo e resina acrílica sobre linho, 220 cm x 160 cm

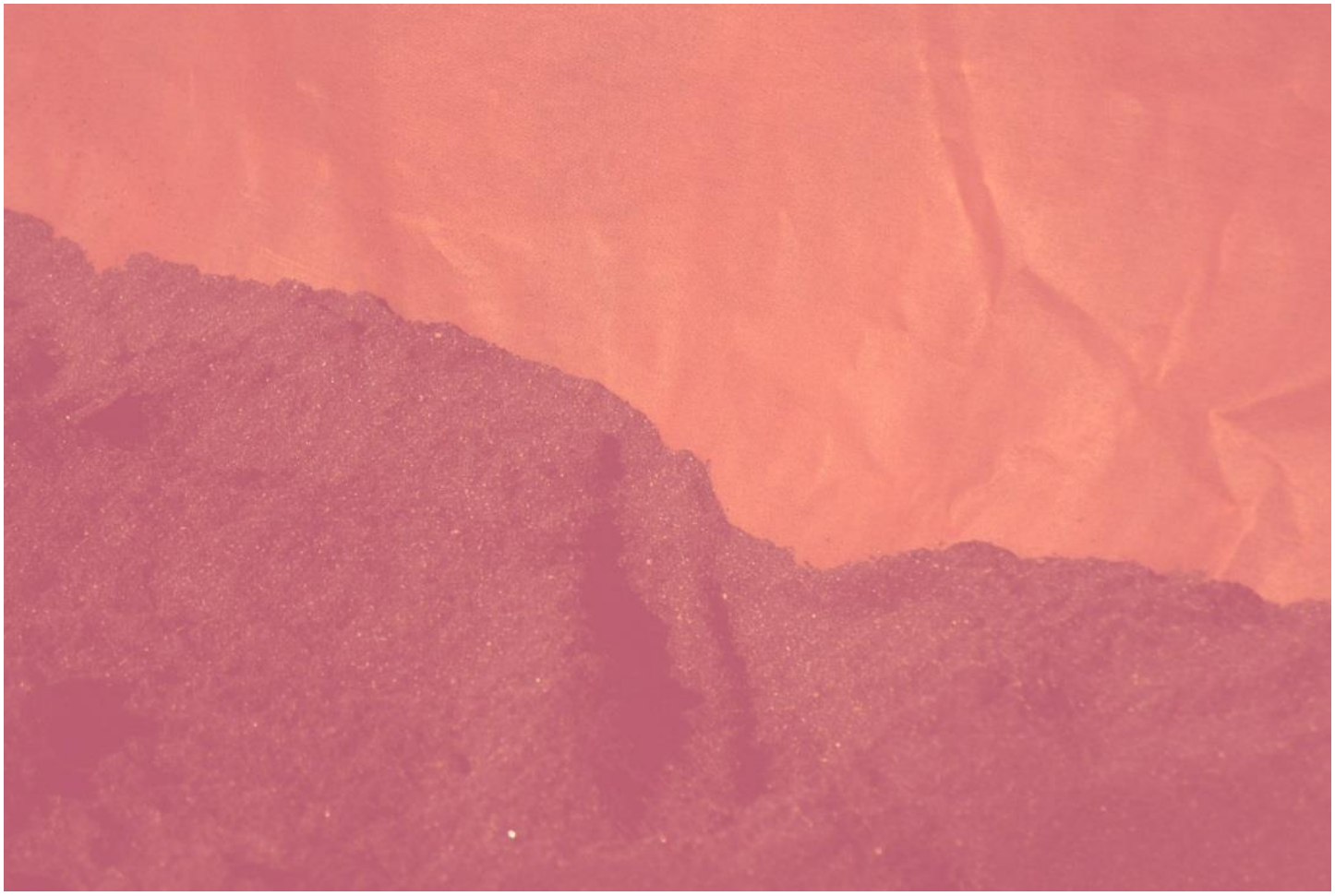


Fig. 50 Carolina Sales Teixeira

Tijolo sobre linho sobre areia preta

Mosteiros, Noroeste da Ilha de São Miguel, Janeiro de 2018

Página seguinte:

Fig. 51

Carolina Sales Teixeira

Noroeste da Ilha de São Miguel, Julho de 2016

Digitalização de negativo 35 mm PB

Fig. 52

Carolina Sales Teixeira

Tijolo sobre linho sobre areia preta

Mosteiros, Noroeste da Ilha de São Miguel, Janeiro de 2018









Página anterior:

Fig. 53

Carolina Sales Teixeira

Mosteiros, Noroeste da Ilha de São Miguel, Janeiro de 2018

Fig. 54

Carolina Sales Teixeira

Objectos encontrados nos Mosteiros, Janeiro de 2018

Da esquerda para a direita:

Ferro 3 x 20 x 5 cm;

Tinta sobre ferro 0,2 x 9 x 3 cm;

Faca: metal e madeira 1 x 12 x 2 cm;

Terracota 0,5 x 2,5 x 2;

Pedra 6 x 11 x 8 cm



Fig. 55 Carolina Sales Teixeira

Tijolo sobre linho sobre terra

Vila Nova de Gaia, Margem Sul do Rio Douro, Maio de 2018

Página seguinte:

Fig. 56

Carolina Sales Teixeira, 2018

Tijolo sobre linho sobre terra

Mala de transporte: madeira encontrada nas ruas do Porto, couro e latão 52 x 72 x 5 cm

Fig. 57

Carolina Sales Teixeira, 2018

Tijolo sobre linho sobre terra

Estrutura construída a partir de ramos (aprox. 200 cm de comprimento)

Aproveitados aquando da poda das árvores da Avenida Rodrigues de Freitas, na qual se situa a Faculdade de Belas Artes do Porto













Páginas anteriores:

Figs. 58 – 61

Carolina Sales Teixeira

Tijolo sobre linho sobre terra

Vila Nova de Gaia, Margem Sul do Rio Douro, Maio de 2018



Figs. 62 - 85 Carolina Sales Teixeira

Tijolo sobre linho sobre terra

Vila Nova de Gaia, Margem Sul do Rio Douro, Maio de 2018

Digitalização de negativo 35 mm Cor





Figs. 86 e 87

Carolina Sales Teixeira

Ponta da Ferraria,

Costa Ocidental da Ilha de São Miguel,

Janeiro de 2017

Digitalização de negativo 35 mm PB





Fig. 89 Carolina Sales Teixeira, 2017

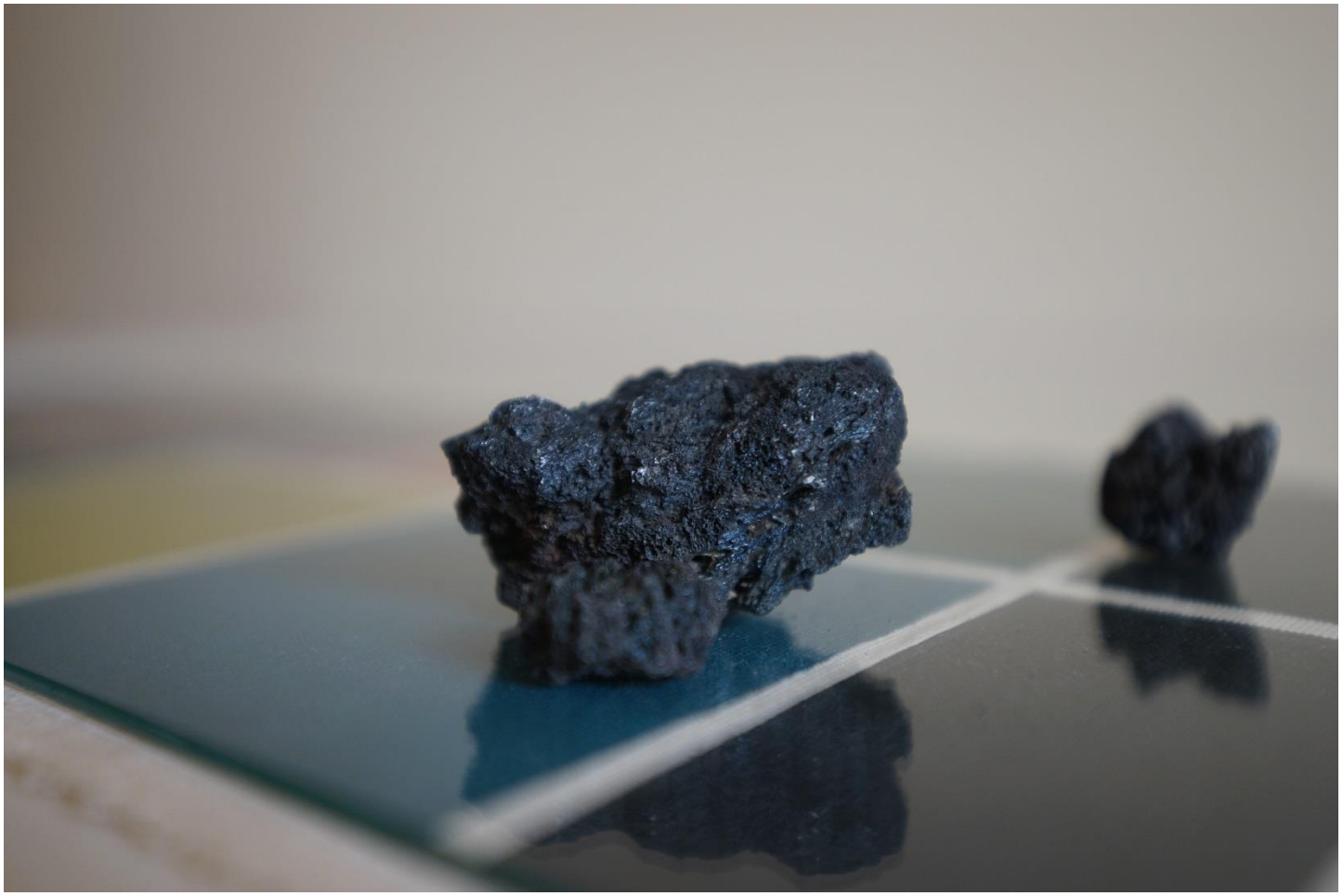
Ponta da Ferraria, três pedras vulcânicas com dimensões entre 2 x 3 x 2 cm e 3 x 3 x 6 cm; acrílico sobre algodão 40 x 60 cm; impressão a jacto de tinta sobre papel *Enhanced Matt* 40 x 60 cm; madeira e vidro

Página anterior:

Fig. 88

Carolina Sales Teixeira

Pedras vulcânicas trazidas da Ponta da Ferraria, aprox. 2 x 3 x 2 cm





Página anterior:

Figs. 90 e 91

Carolina Sales Teixeira, 2017

Ponta da Ferraria

Página seguinte:

Fig. 92

Carolina Sales Teixeira

Ilhéu de Vila Franca, Costa Sul da Ilha de São Miguel, Junho de 2016

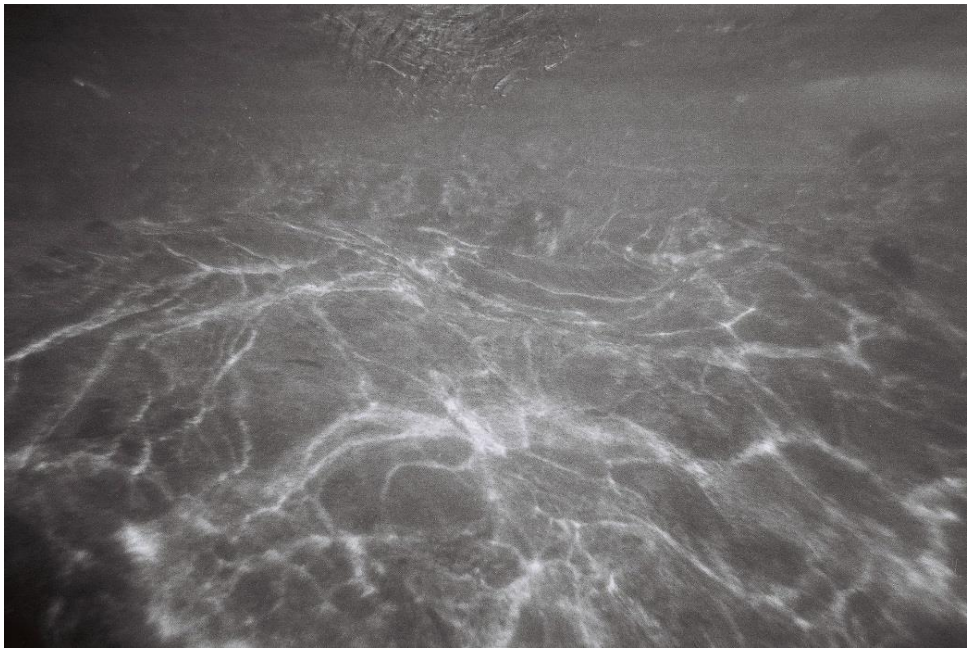
Digitalização de negativo 35 mm PB

Fig. 93

Carolina Sales Teixeira

Ilhéu de Vila Franca, Costa Sul da Ilha de São Miguel, Junho de 2016

Gelatina de prata, 17 x 24 cm



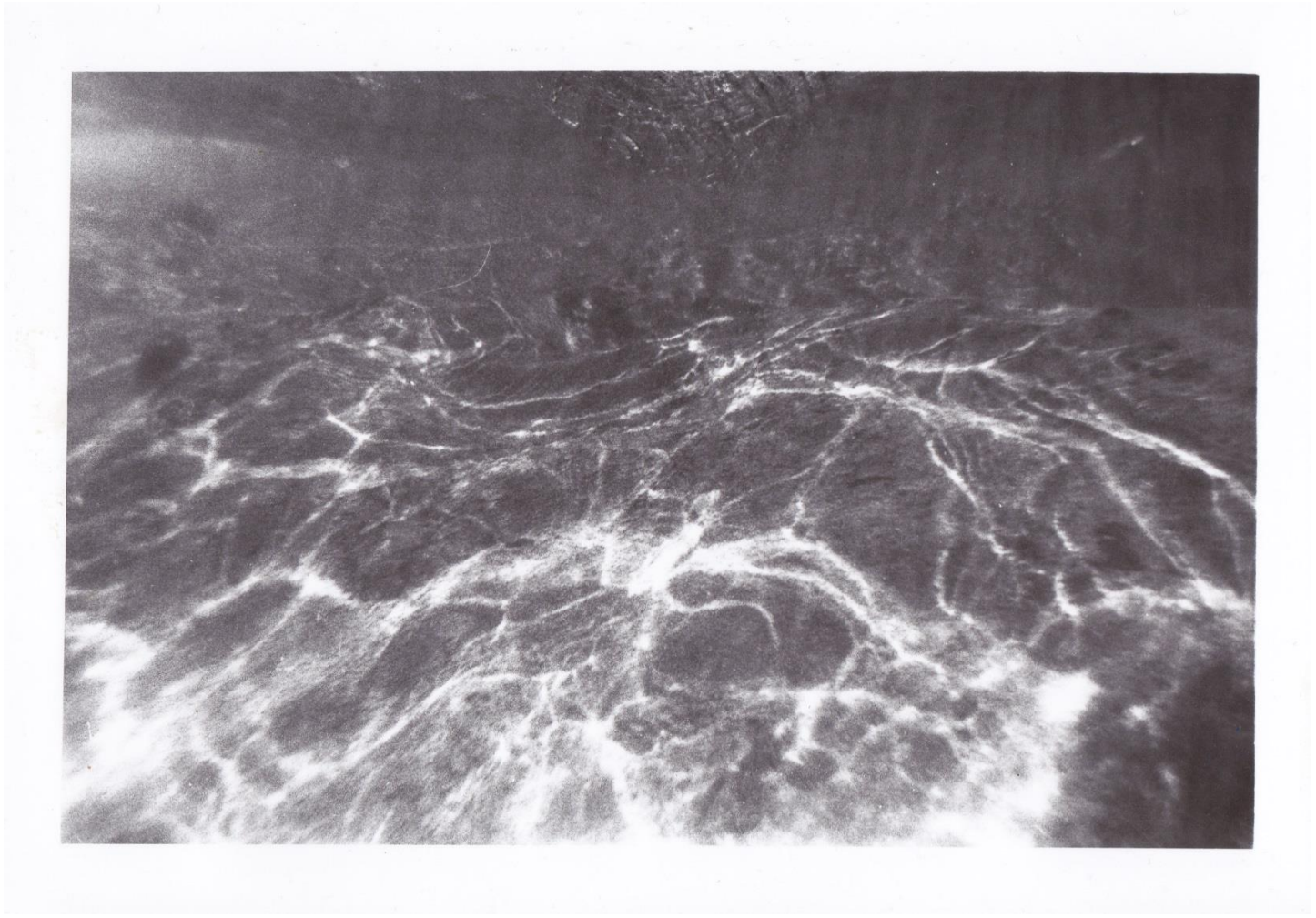
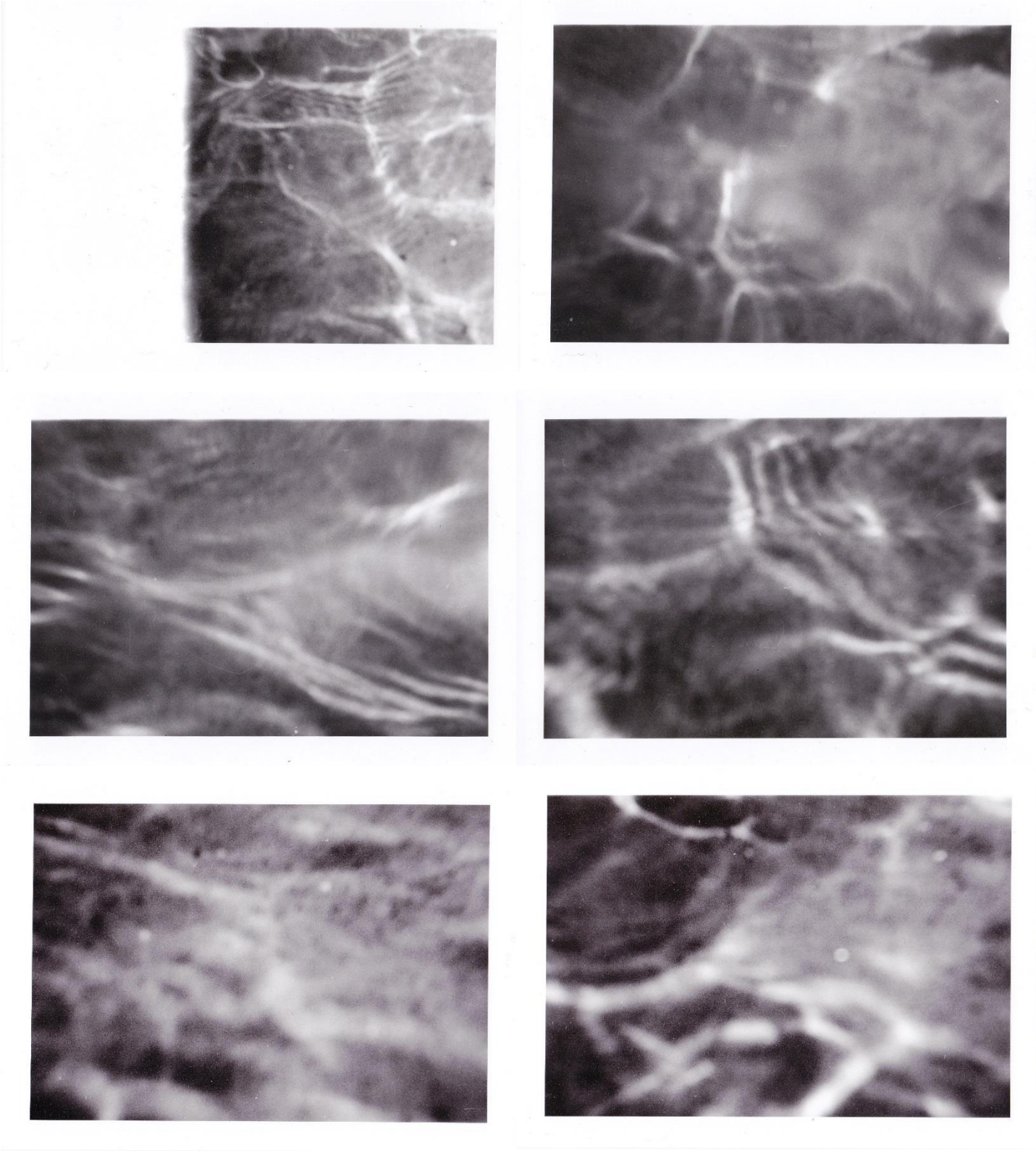




Fig. 94 Carolina Sales Teixeira

Sudeste Austríaco, Setembro de 2017

Acidental Praia, gelatina de prata, 16,5 x 22 cm



Figs. 95 - 100 Carolina Sales Teixeira

Sudeste Austríaco, Setembro de 2017

Acidental Praia, gelatina de prata, (6 x) 10 x 13 cm

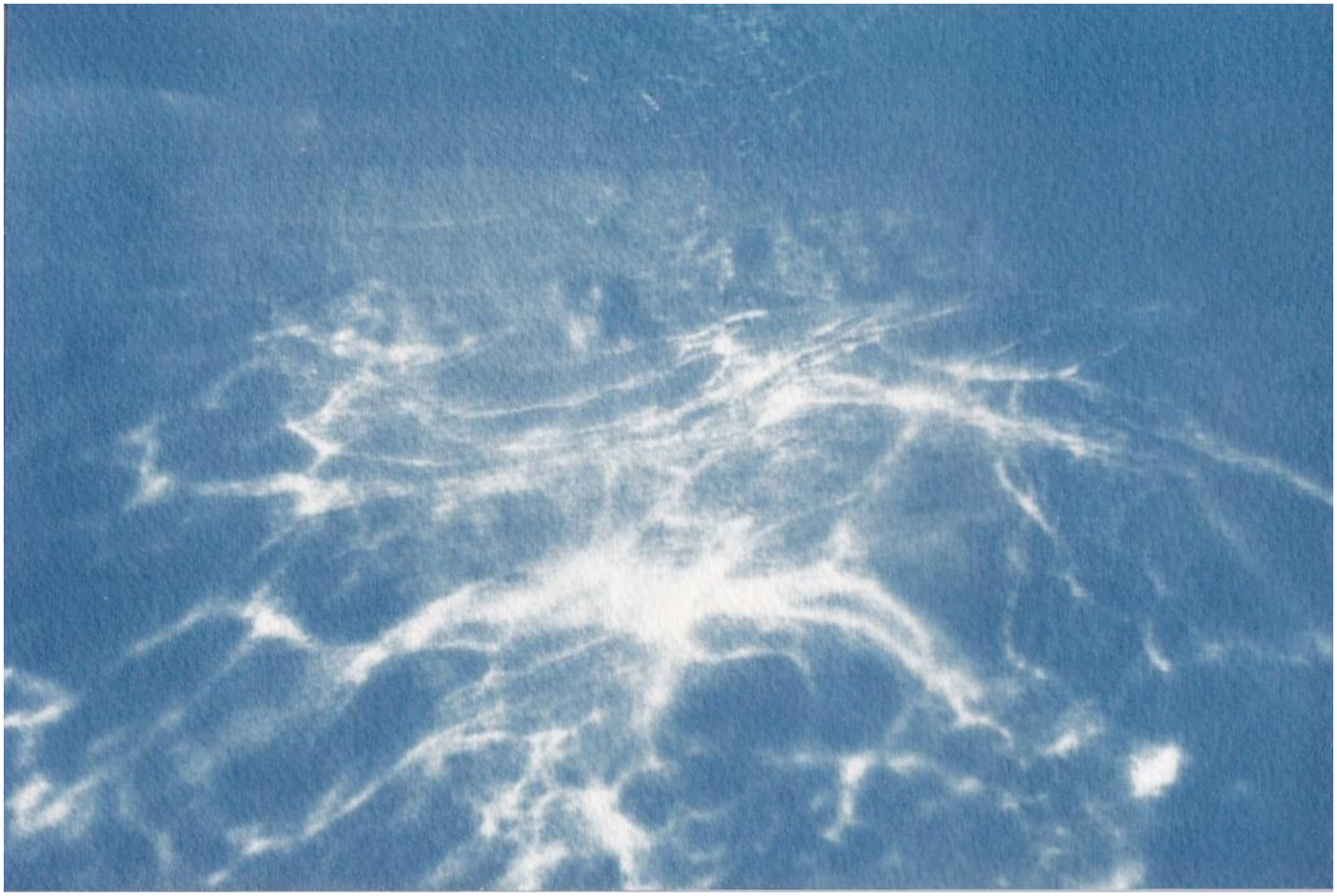


Fig. 101 Carolina Sales Teixeira, 2017
Cianotipia sobre papel

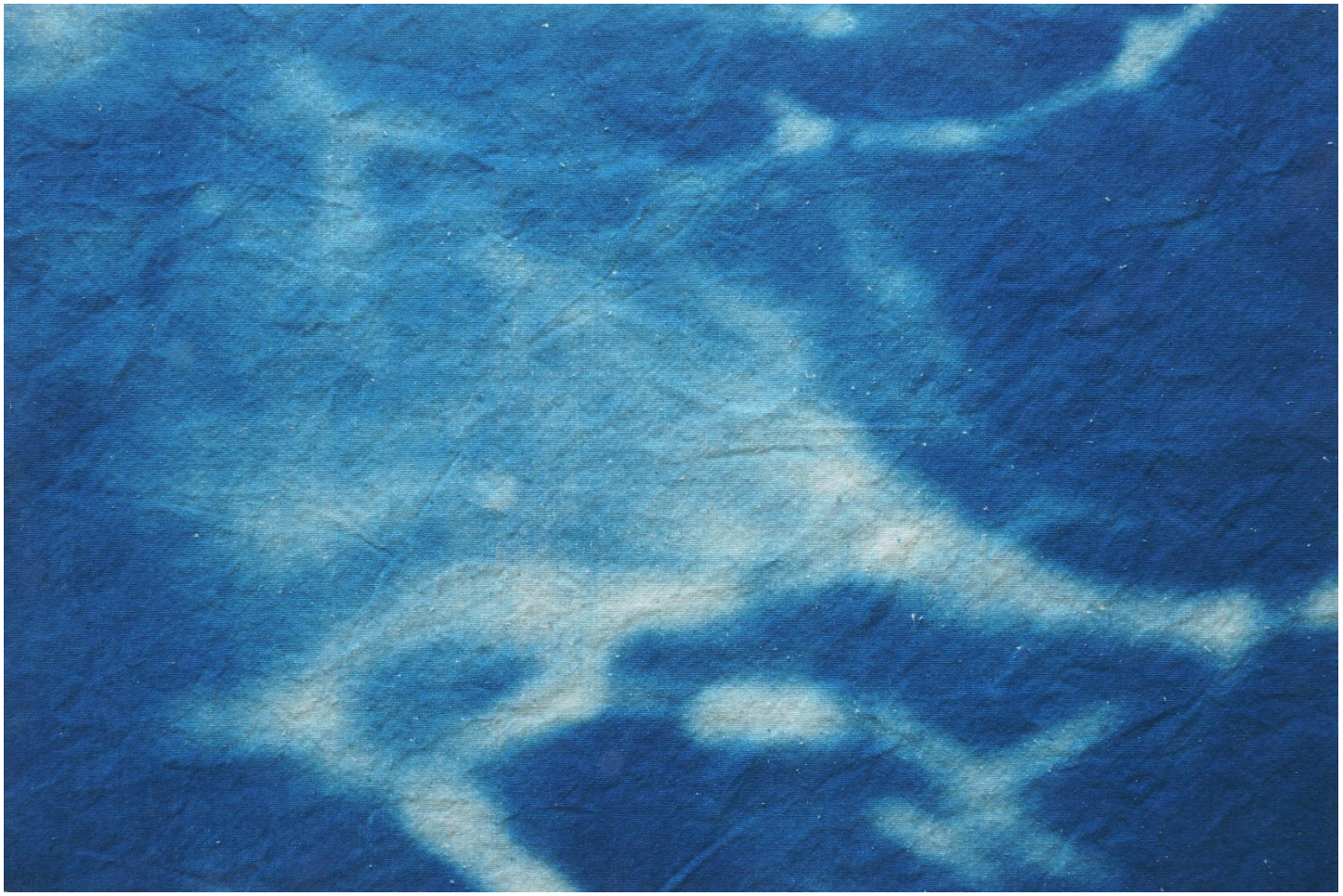
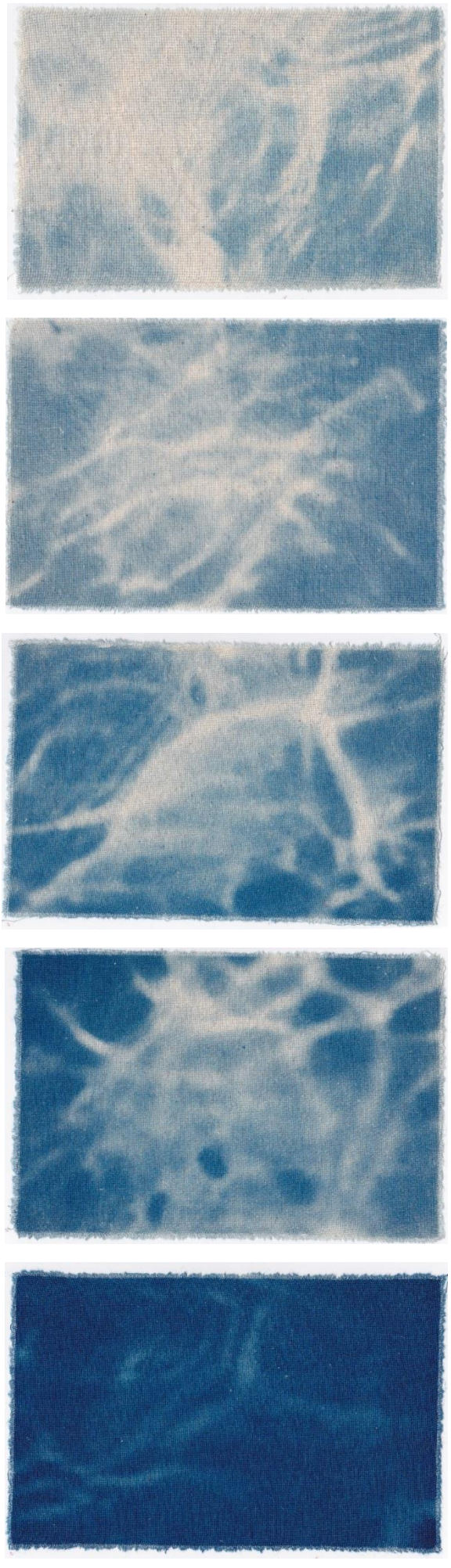


Fig. 102 Carolina Sales Teixeira, 2018

Acidental Praia, cianotipia sobre algodão, 23 x 37 cm



Figs. 103-107

Carolina Sales Teixeira, 2018

Acidental Praia, cianotipia sobre algodão, (5x) 24 x 15 cm

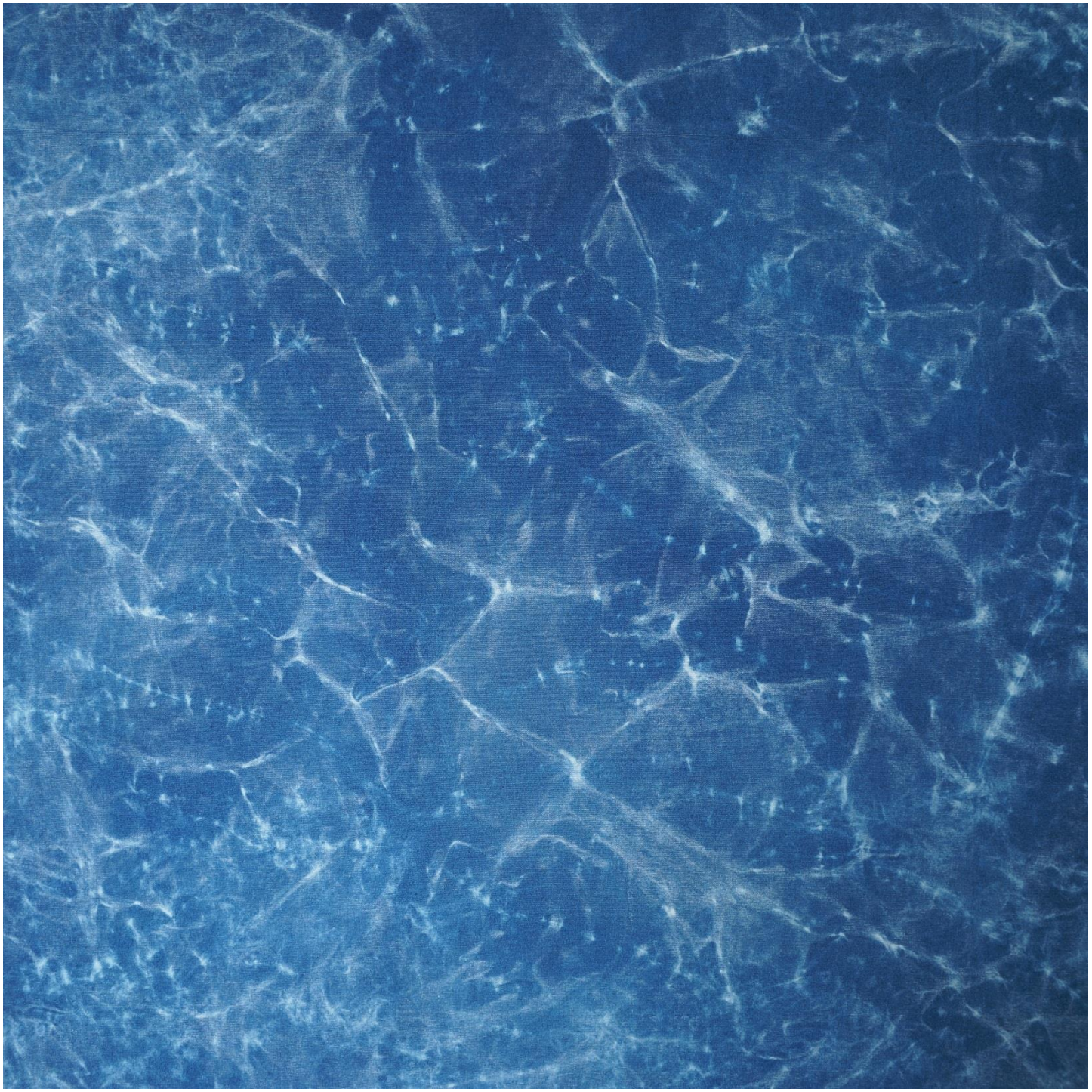


Fig. 108 Carolina Sales Teixeira, 2018

Acidental Praia, pigmento Azul Prússia + resina acrílica sobre algodão, 80 x 80 cm

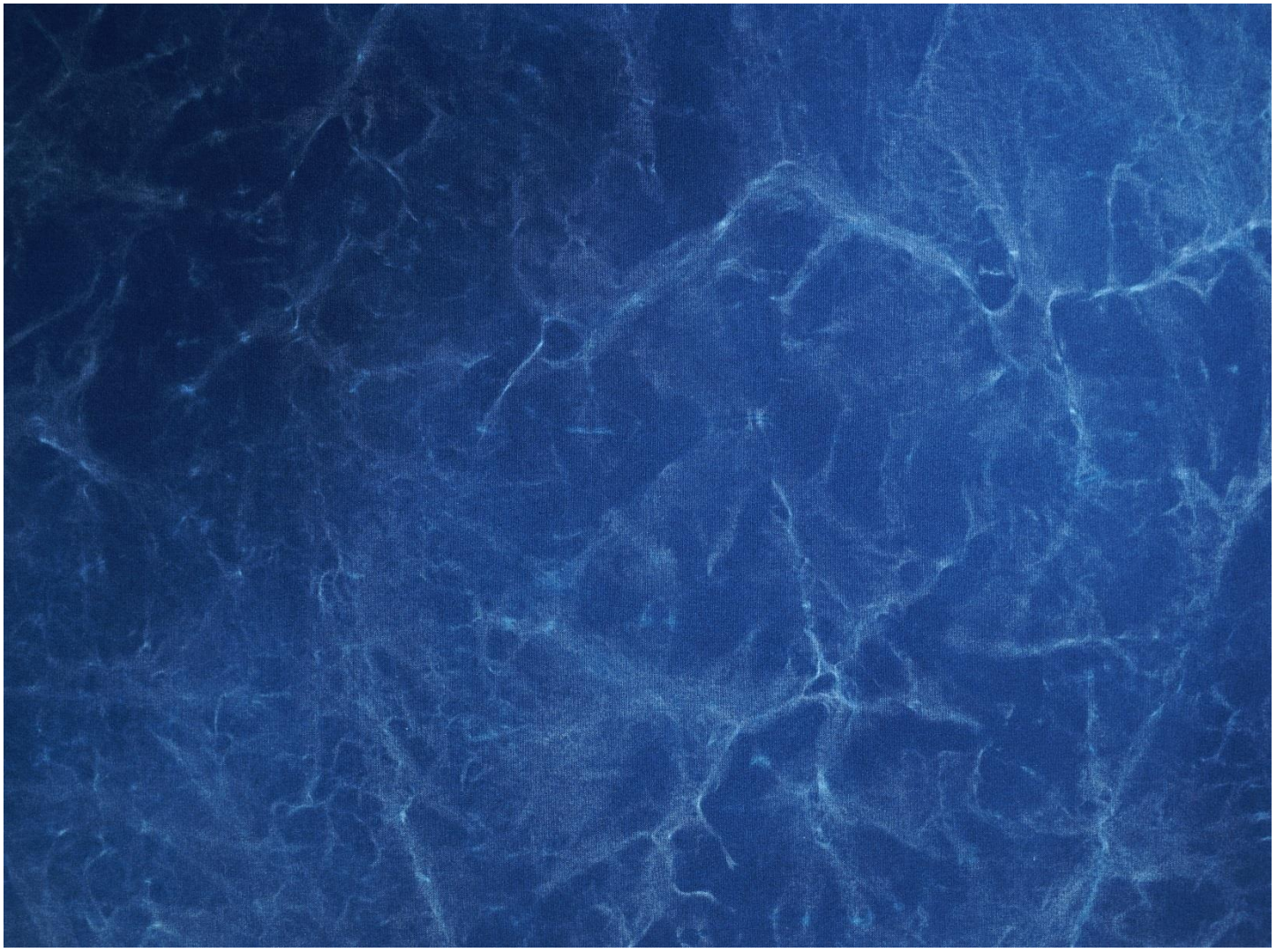


Fig. 109 Carolina Sales Teixeira, 2018

Pigmento Azul Prússia e resina acrílica sobre algodão, 60 x 80 cm

Página seguinte:

Fig. 110

Carolina Sales Teixeira, 2018

Acidental Praia, pigmento Azul Prússia + goma arábica sobre algodão, 70 x 90



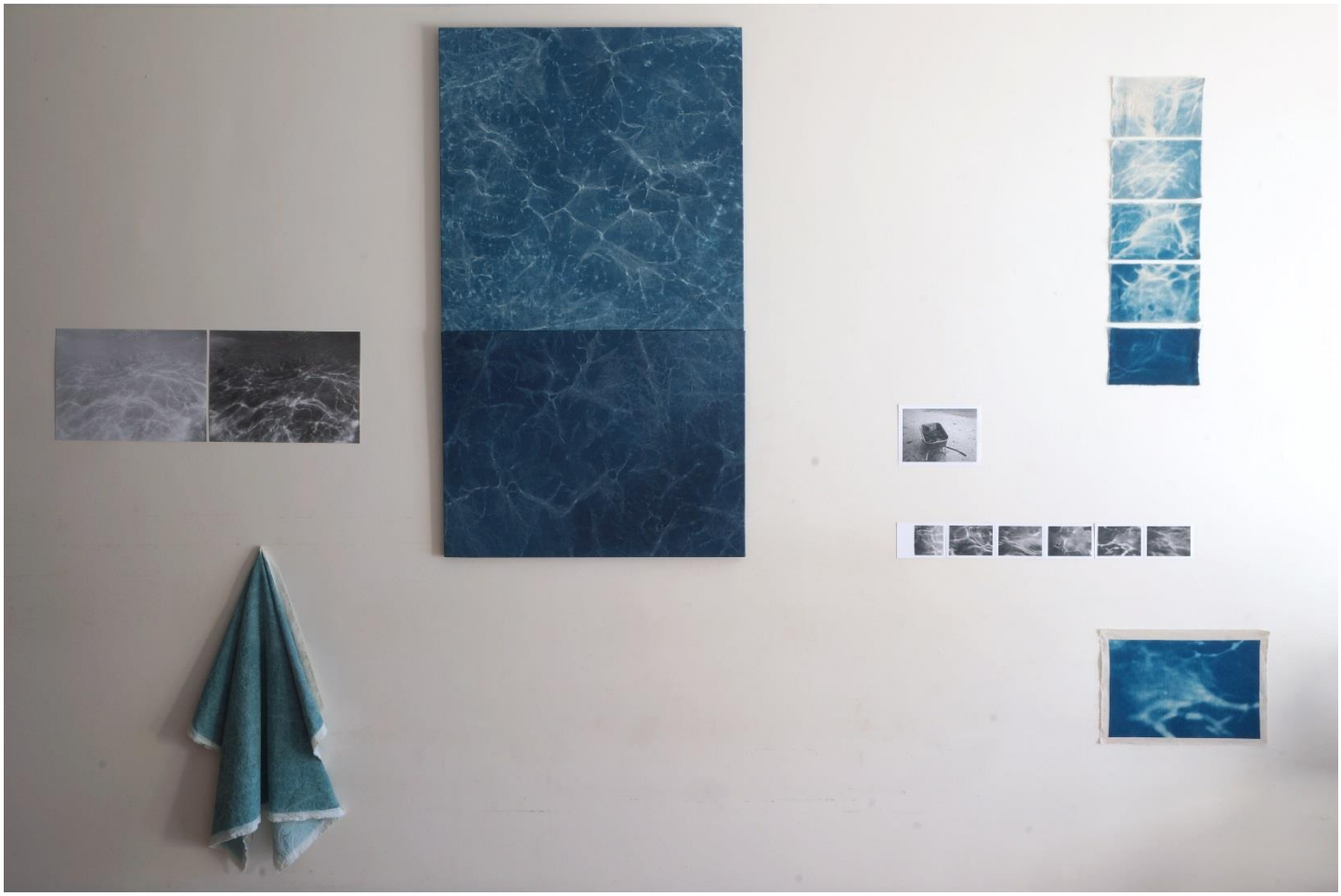


Fig. 111 Carolina Sales Teixeira, 2018

Acidental Praia, ensaio para instalação

Página seguinte:

Fig. 112

Carolina Sales Teixeira, 2017

Acidental Praia (fase intermédia do desenvolvimento da obra)

Da esquerda para a direita:

Azul Prússia e resina acrílica sobre algodão 80 x 120 cm;

gelatina de prata 29,5 x 40 cm;

cianotipia sobre papel *Canson Edition* 65 x 47 cm

Vista da exposição colectiva *O que se vê quando aqui de cima*, Silo Espaço Cultural, 2017

Fotografia cedida por Silo Espaço Cultural

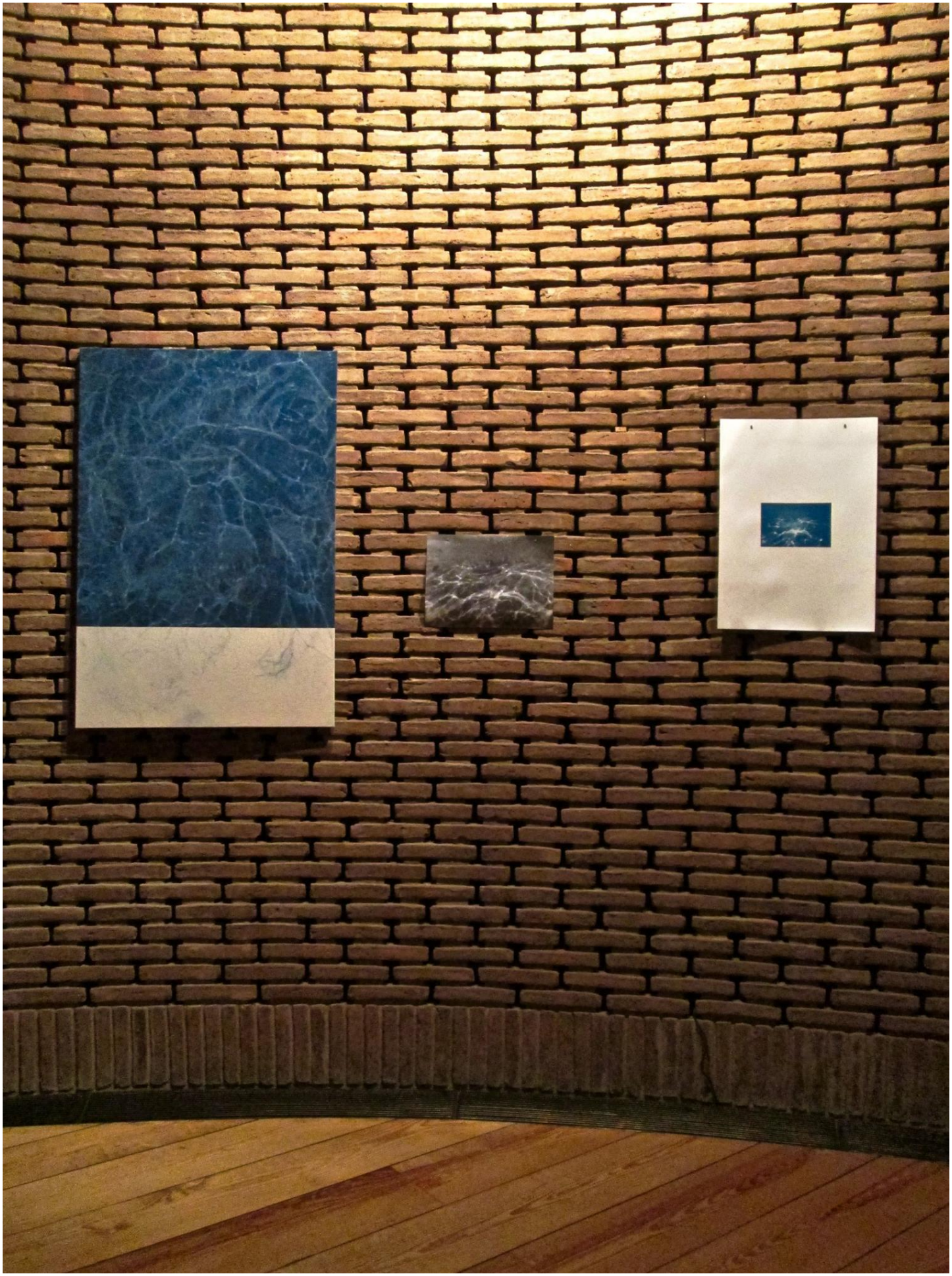




Fig. 113 Carolina Sales Teixeira, 2017

Vista da exposição colectiva *O que se vê quando aqui de cima*, Silo Espaço Cultural, 2017

Fotografia cedida por Silo Espaço Cultural

Página seguinte:

Figs. 114-118

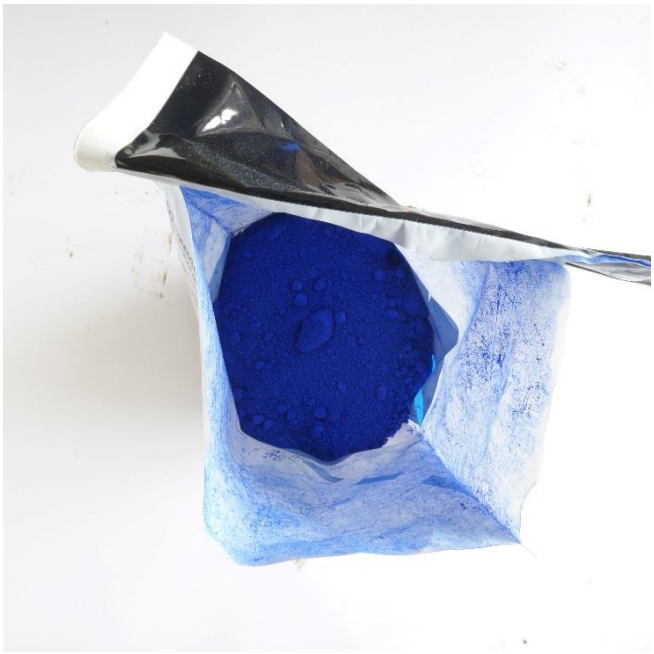
Carolina Sales Teixeira, 2018

Sobre o processo de construção da obra *Fio a fio se desfaz este mapa do mar*

Azuis adquiridos nas drogarias circundantes à Faculdade de Belas Artes do Porto

AZUL ULTRAMAR, Azul p/ Betão, azul não rotulado


AZUL ULTRAMAR
CAS Nº 57455-37-5




Pigmento Azul
p/ Betão







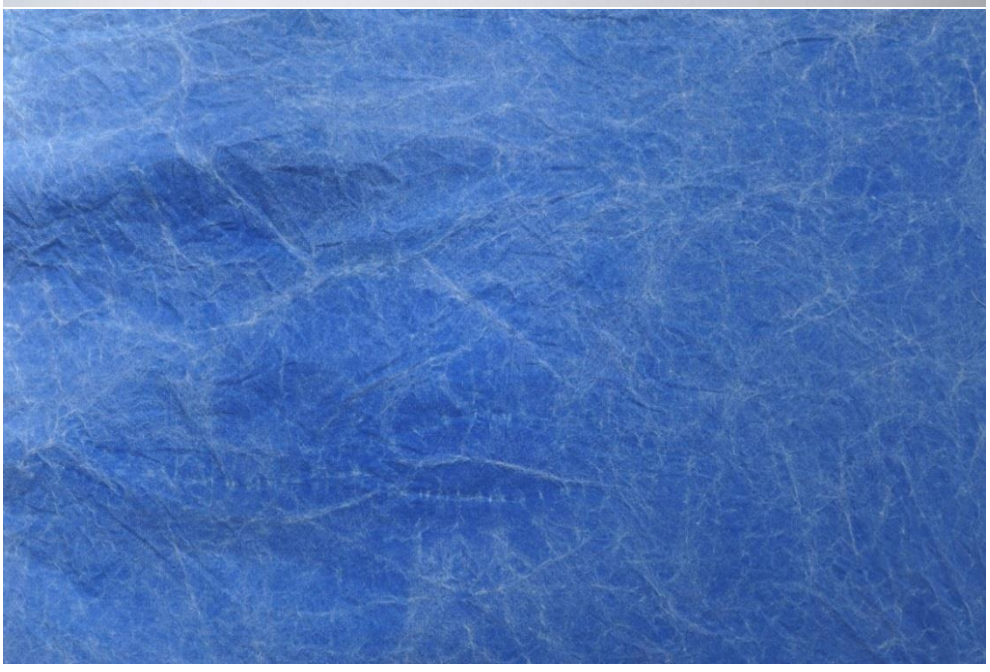


Fig. 119

Carolina Sales Teixeira, 2018

Fio a fio se desfaz este mapa do mar

Pigmento *AZUL ULTRAMAR*

+ goma arábica sobre algodão





Fig. 120

Carolina Sales Teixeira, 2018

Fio a fio se desfaz este mapa do mar

Pigmento *Azul p/ Betão*

+ goma arábica sobre algodão



Fig. 121

Carolina Sales Teixeira, 2018

Fio a fio se desfaz este mapa do mar

Pigmento azul não rotulado

+ goma arábica sobre algodão

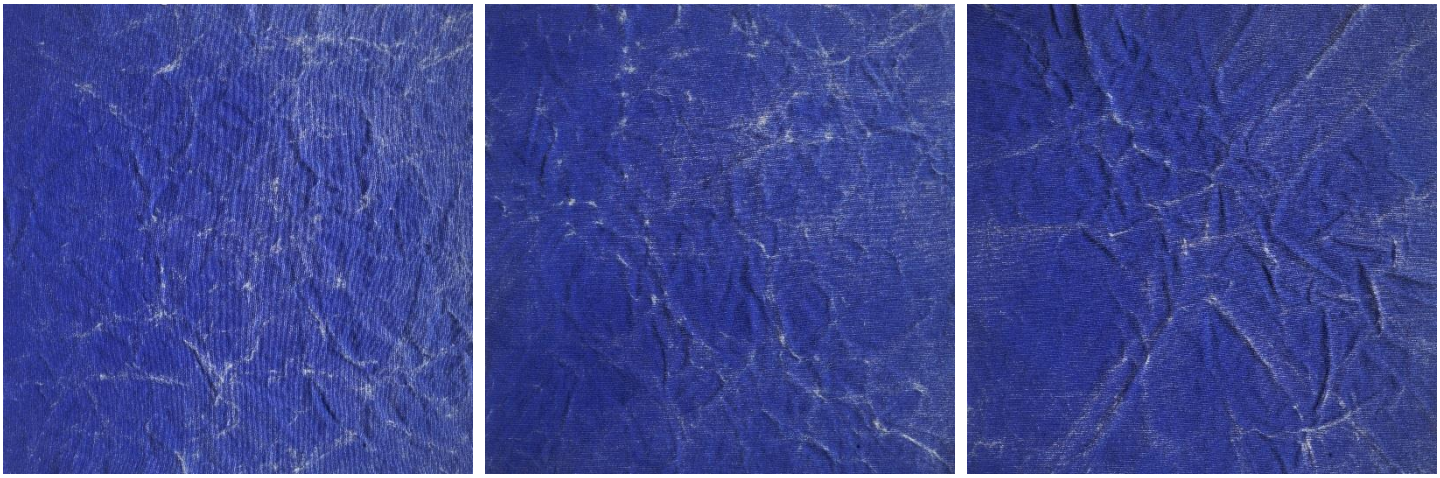


Fig. 122 - 124 Carolina Sales Teixeira, 2018

Sobre o processo de construção da obra *Fio a fio se desfaz este mapa do mar*

AZUL ULTRAMAR + resina acrílica sobre algodão





Fig. 126 Carolina Sales Teixeira, 2018

Azul p/ Betão, pigmento *Azul p/Betão* + resina acrílica sobre algodão, 130 x 130 cm

Página anterior:

Fig. 125

Carolina Sales Teixeira, 2018

Pedra encontrada em Peniche, 24 x 24 x 4 cm





Fig. 128 Carolina Sales Teixeira, 2017

Quatro horas sem água, água + resina acrílica sobre algodão, 70 x 50 cm

Página anterior:

Fig. 127

Carolina Sales Teixeira, 2017

Quatro horas sem água, água + resina acrílica sobre algodão, 70 x 50 cm



Fig. 129 Carolina Sales Teixeira, 2018

Sobre Lugar Nenhum, óleo sobre tela, 40 x 50 cm

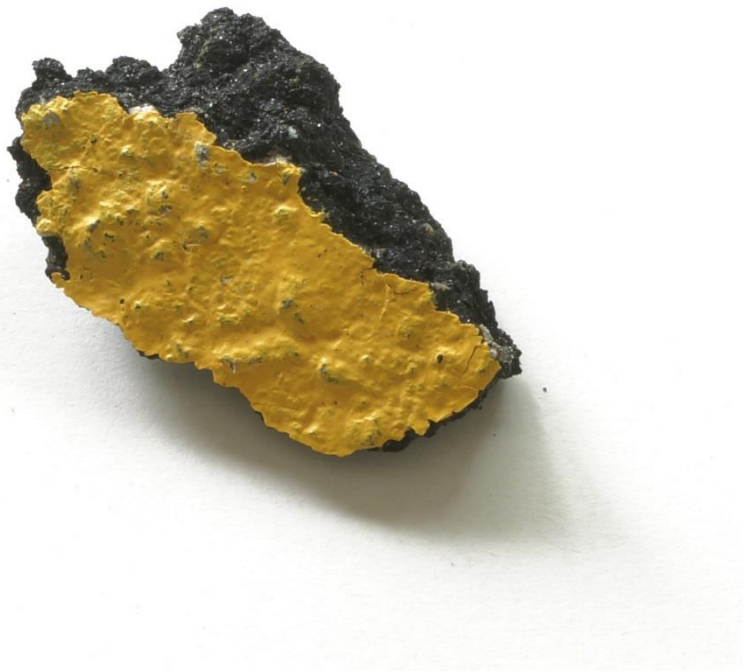




Fig. 131 Balão de papel encontrado no Sudeste Austríaco, 85 x 40 x 20 cm

Arquivo da autora

Página anterior:

Fig. 130

Fragmento de cidade, tinta sobre alcatrão, 2 x 7 x 4 cm

Arquivo da autora



Fig. 132 Carolina Sales Teixeira, 2018

Mapa de Lugar Nenhum, madeira de amieiro trazida da Áustria, 15 x 50 x 20 cm

Página seguinte:

Fig. 133

Carolina Sales Teixeira, 2018

Mapa de Lugar Nenhum, acrílico e óleo sobre algodão, 80 x 123 cm



Páginas seguintes:

Figs. 134 -141

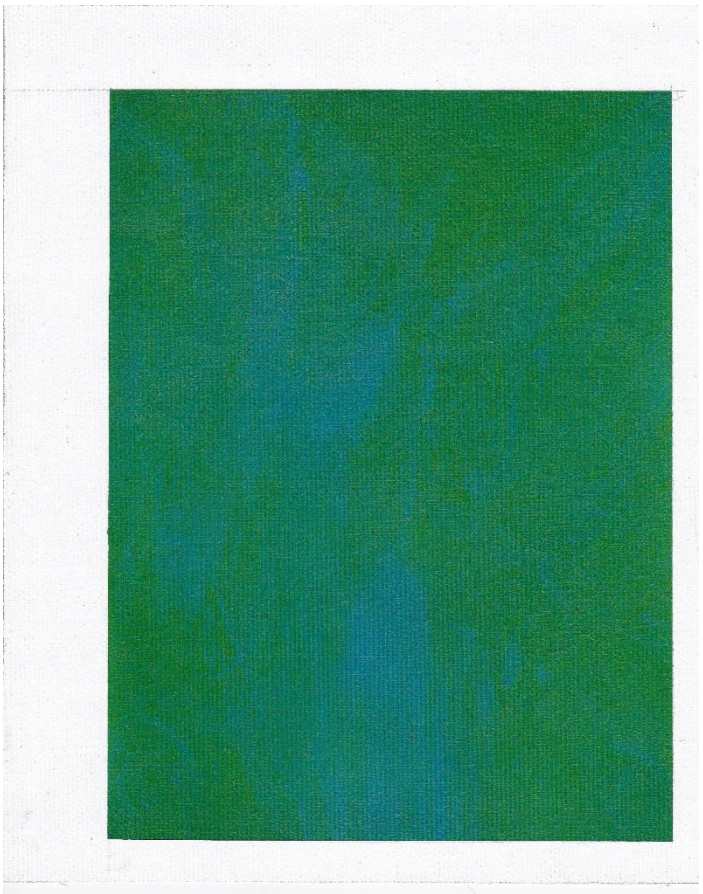
Carolina Sales Teixeira, 2018

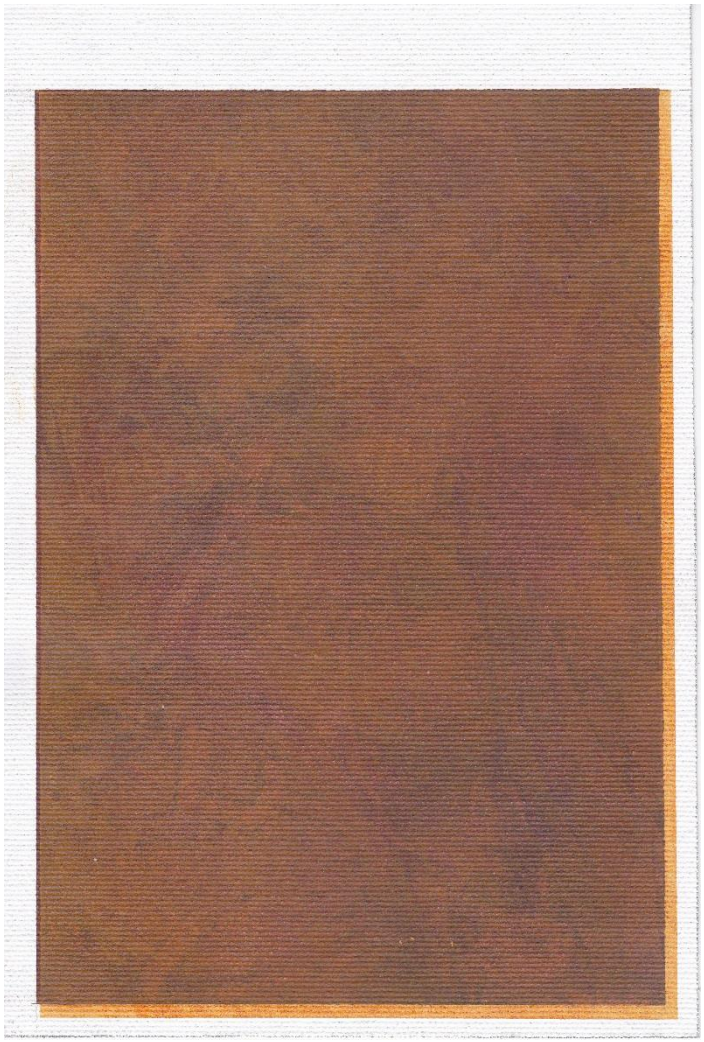
Mapa de Lugar Nenhum, óleo sobre tela

Da esquerda para a direita e de cima para baixo:

19 x 14,5 cm; 20 x 16 cm; 22 x 14,5 cm; 24 x 19 cm; 24 x 20 cm; 24 x 20,5 cm; 24 x 20,5 cm; 24 x 21,5 cm

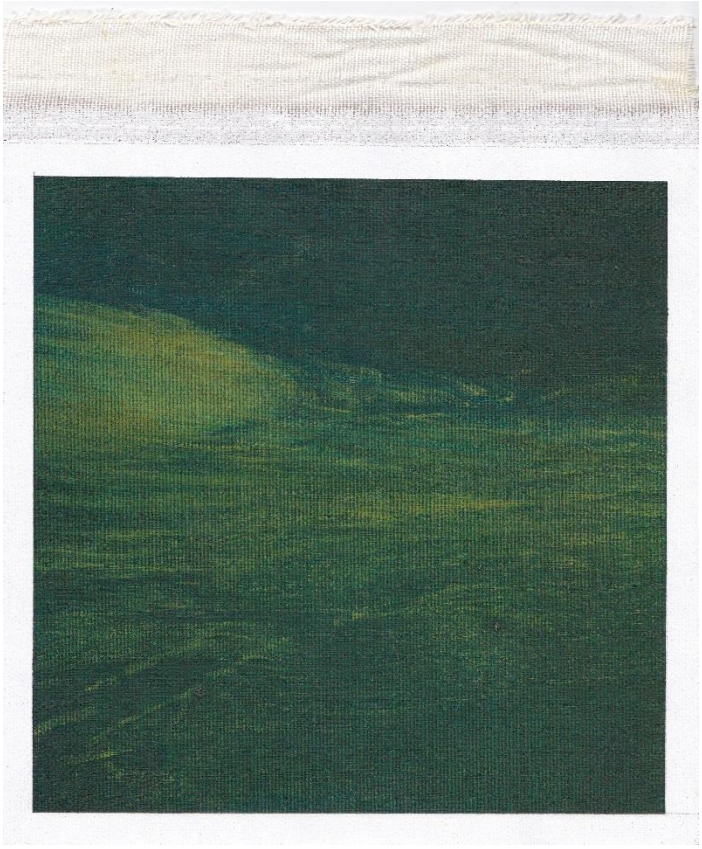












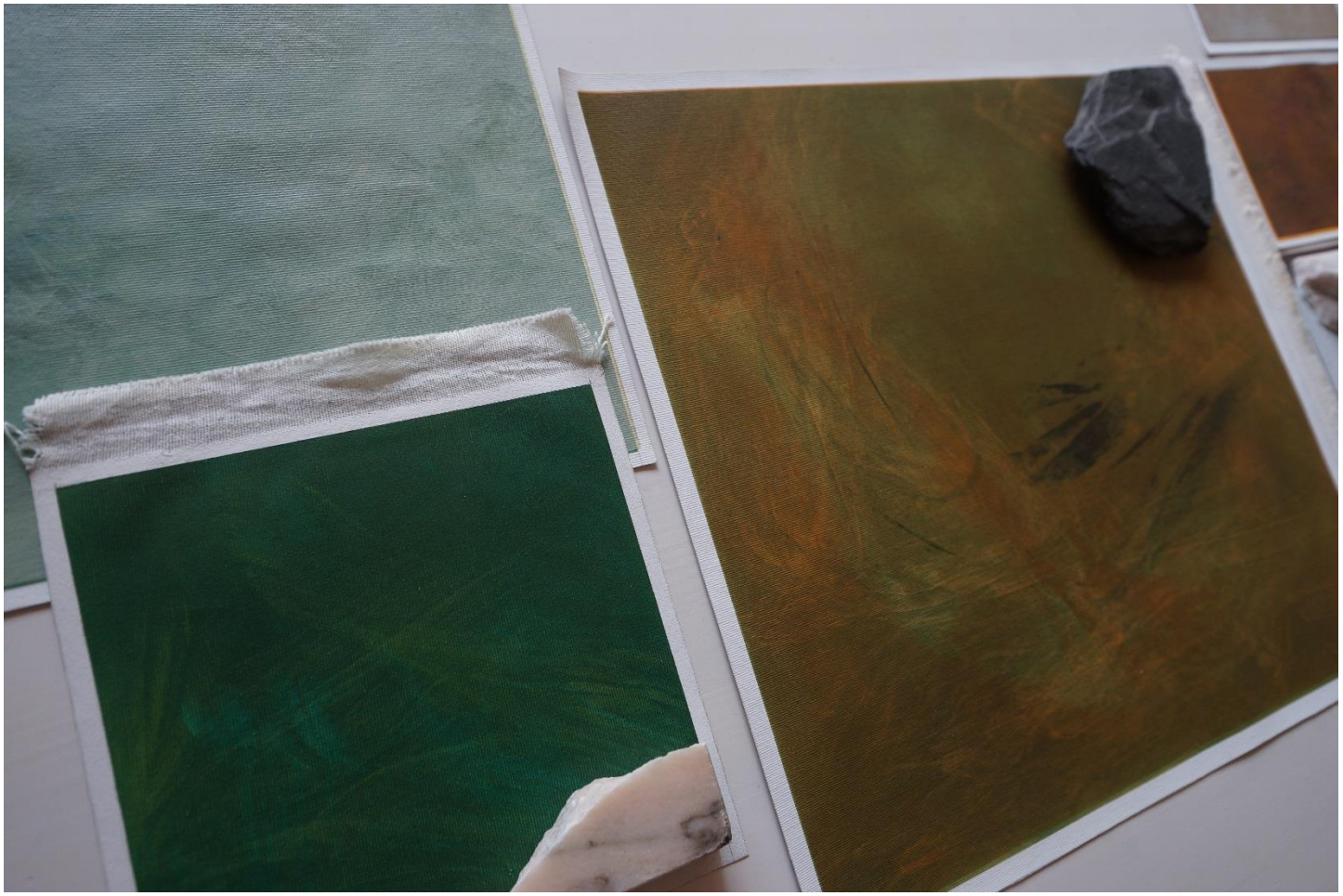












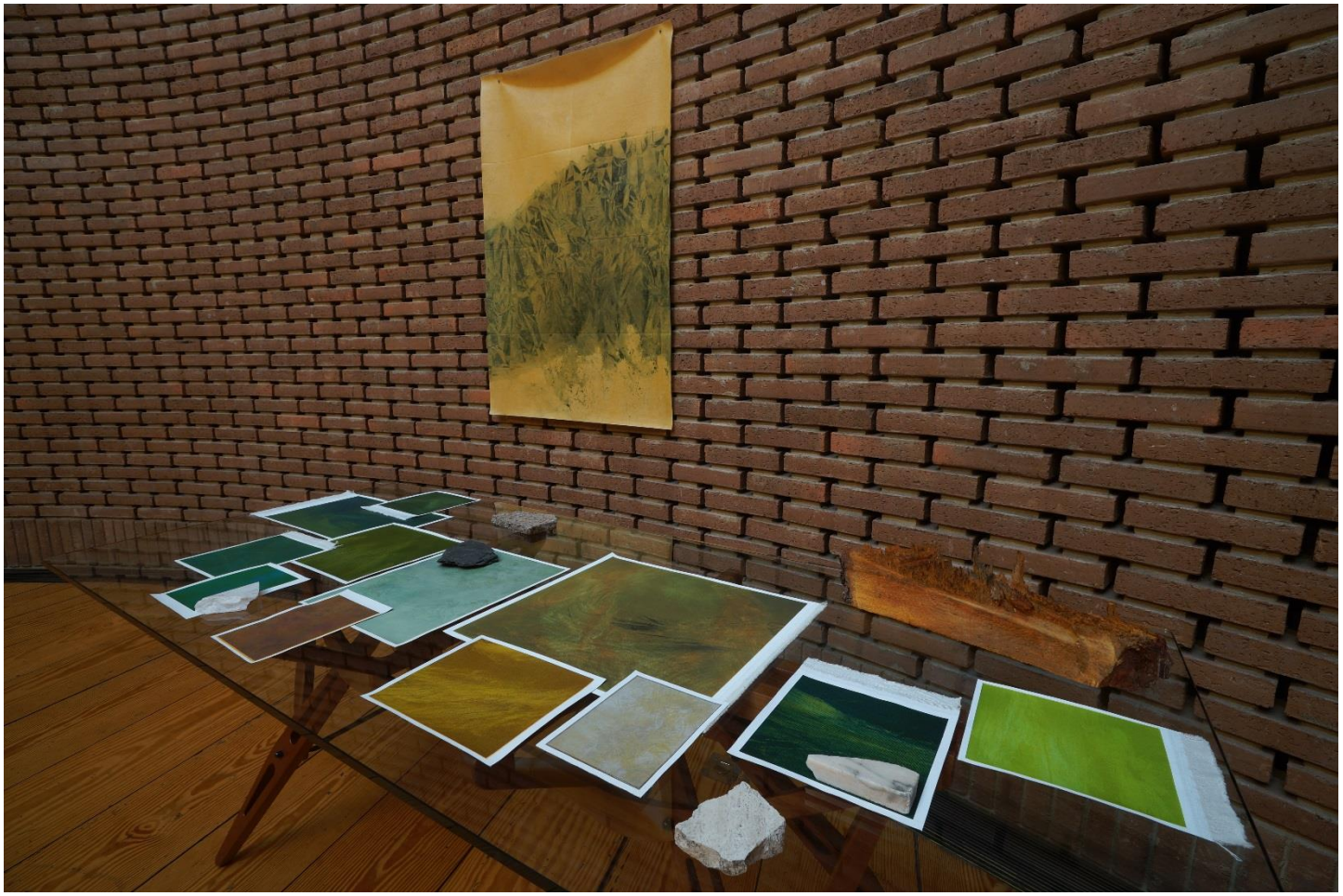


Fig. 146 Carolina Sales Teixeira, 2018

Mapa de Lugar Nenhum

Vista da exposição *Variações do que não se vê*, Silo Espaço Cultural, 2018

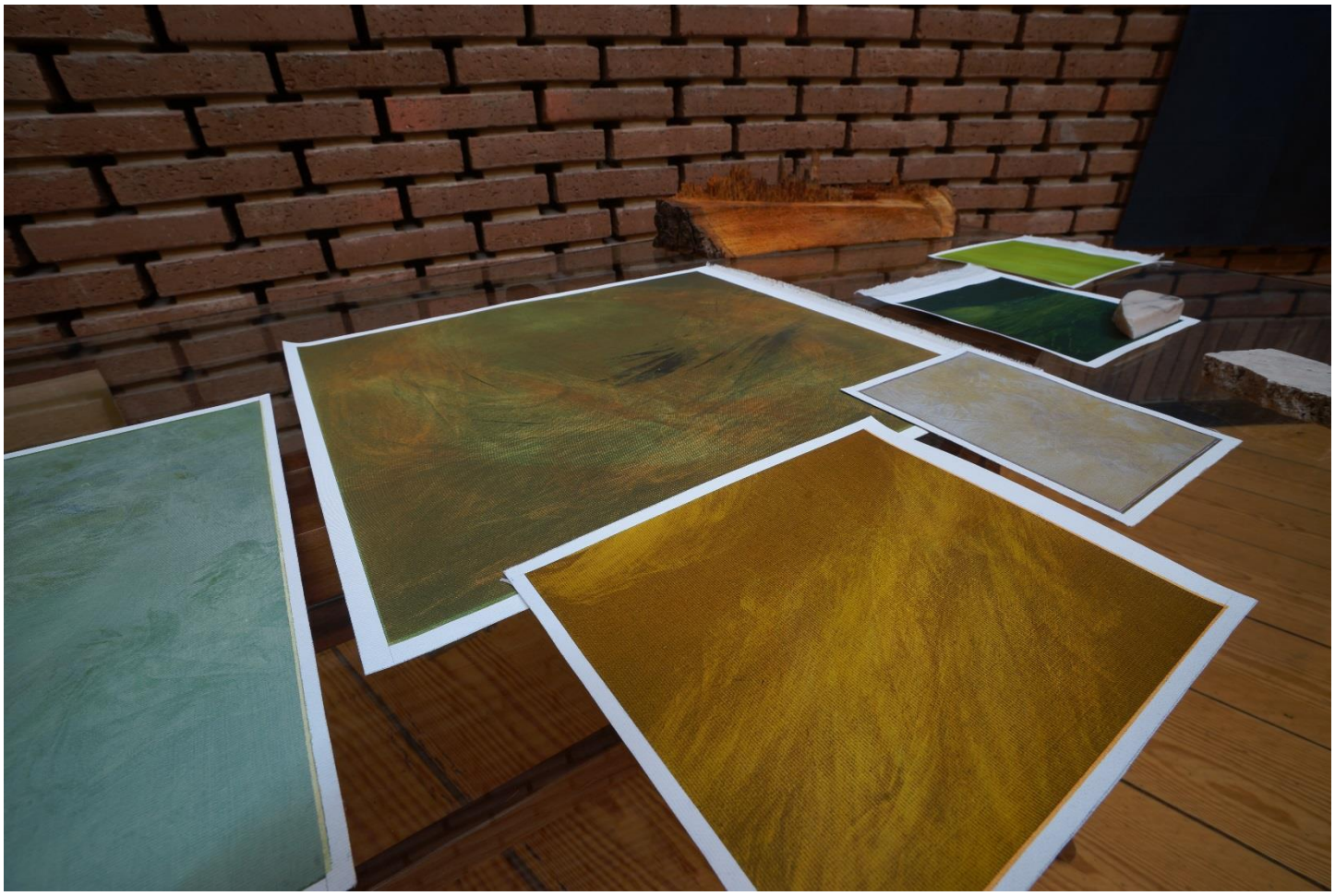
Páginas anteriores:

Figs. 142 – 145

Carolina Sales Teixeira, 2018

Mapa de Lugar Nenhum, ensaio para instalação





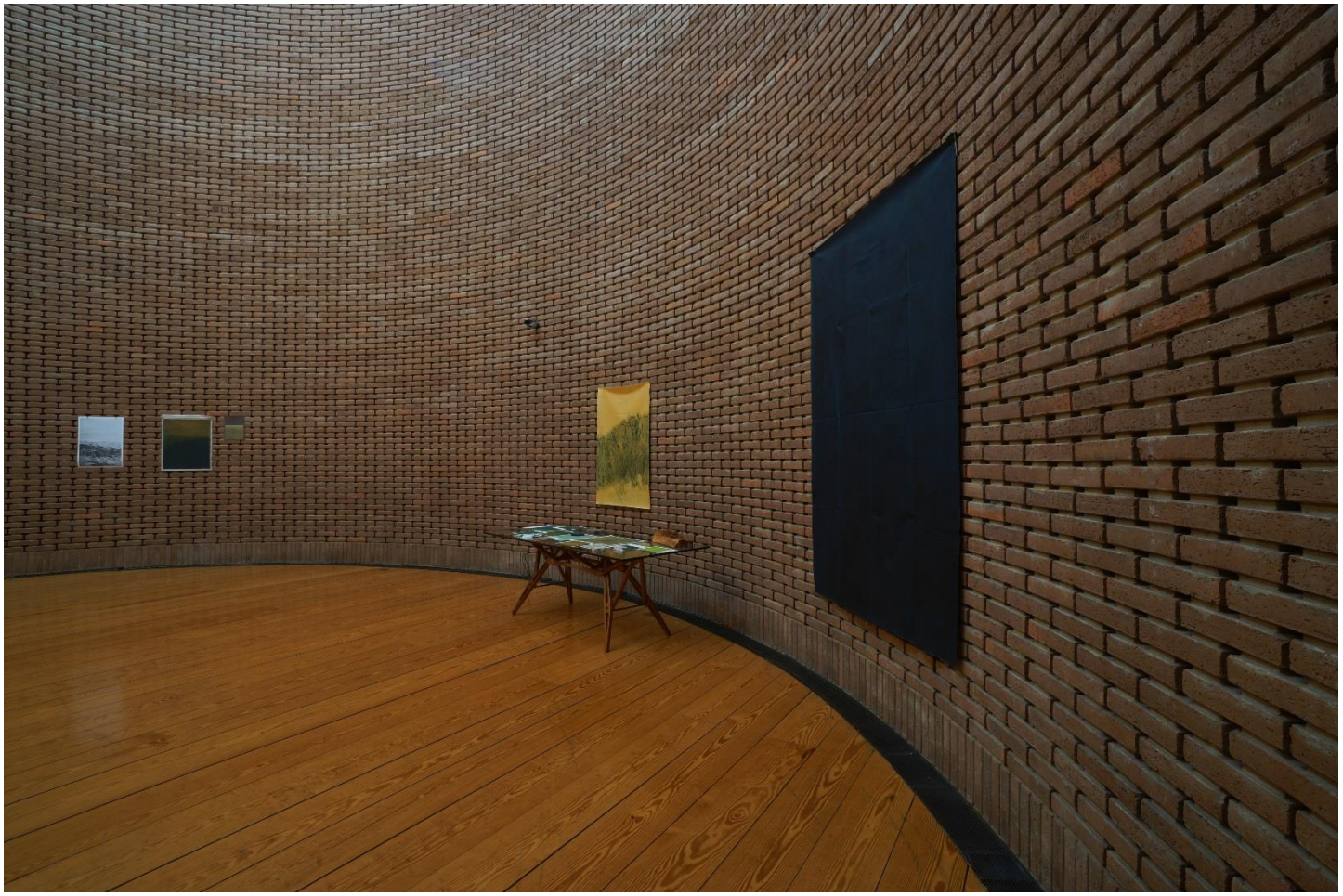






Fig. 151 Carolina Sales Teixeira, 2018

Vista da exposição *Variações do que não se vê*, Silo Espaço Cultural, 2018

Da esquerda para a direita: *Pedra a pedra se arrasam montanhas*, *Em Lugar Nenhum I e II*

Páginas anteriores:

Figs. 147-150

Carolina Sales Teixeira, 2018

Vista da exposição *Variações do que não se vê*, Silo Espaço Cultural, 2018



Fig. 152 Carolina Sales Teixeira, 2018

Em Lugar Nenhum II, óleo sobre linho, 31 x 24 cm

Página seguinte:

Fig. 153

Carolina Sales Teixeira, 2018

Pedra a pedra se arrasam montanhas, Porto, Março de 2018

Digitalização de negativo 35 mm PB





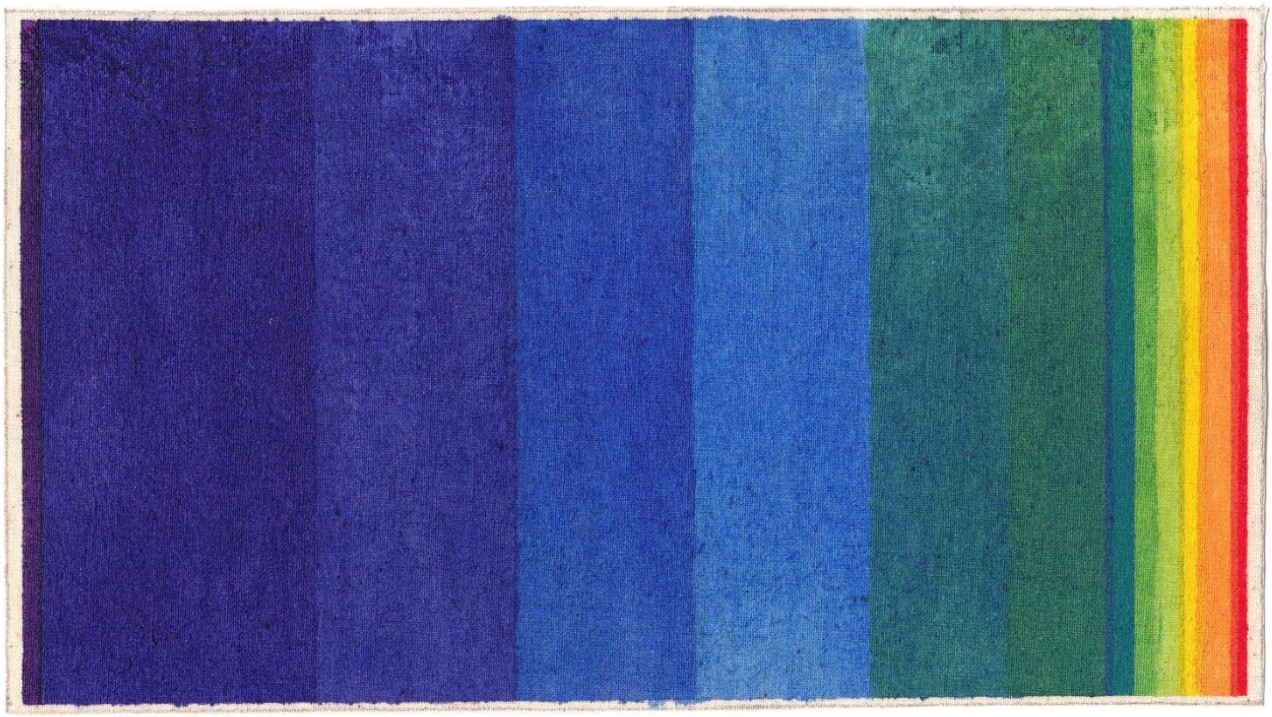




Fig. 156 Carolina Sales Teixeira, 2017

Um dia vi o sol pôr-se duas vezes, óleo sobre algodão, 150 x 200 cm

Vista da exposição colectiva *Boa Hora*, oMuseu Fbaup, 2017

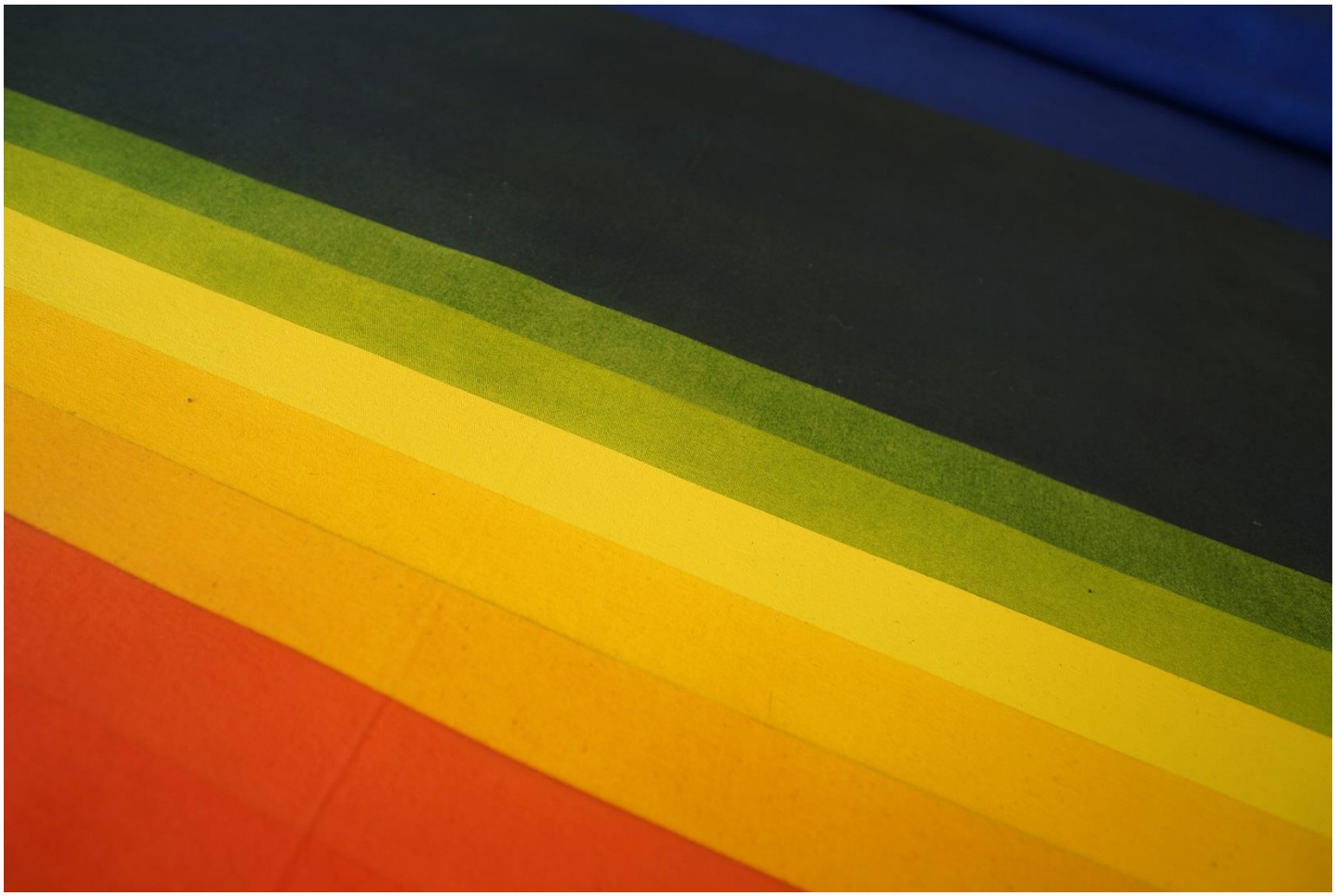
Página anterior:

Fig. 154 e 155

Carolina Sales Teixeira, 2017

Estudo para *Um dia vi o sol pôr-se duas vezes*, acrílico sobre algodão, 15 x 23,5 cm e 12,5 x 23 cm





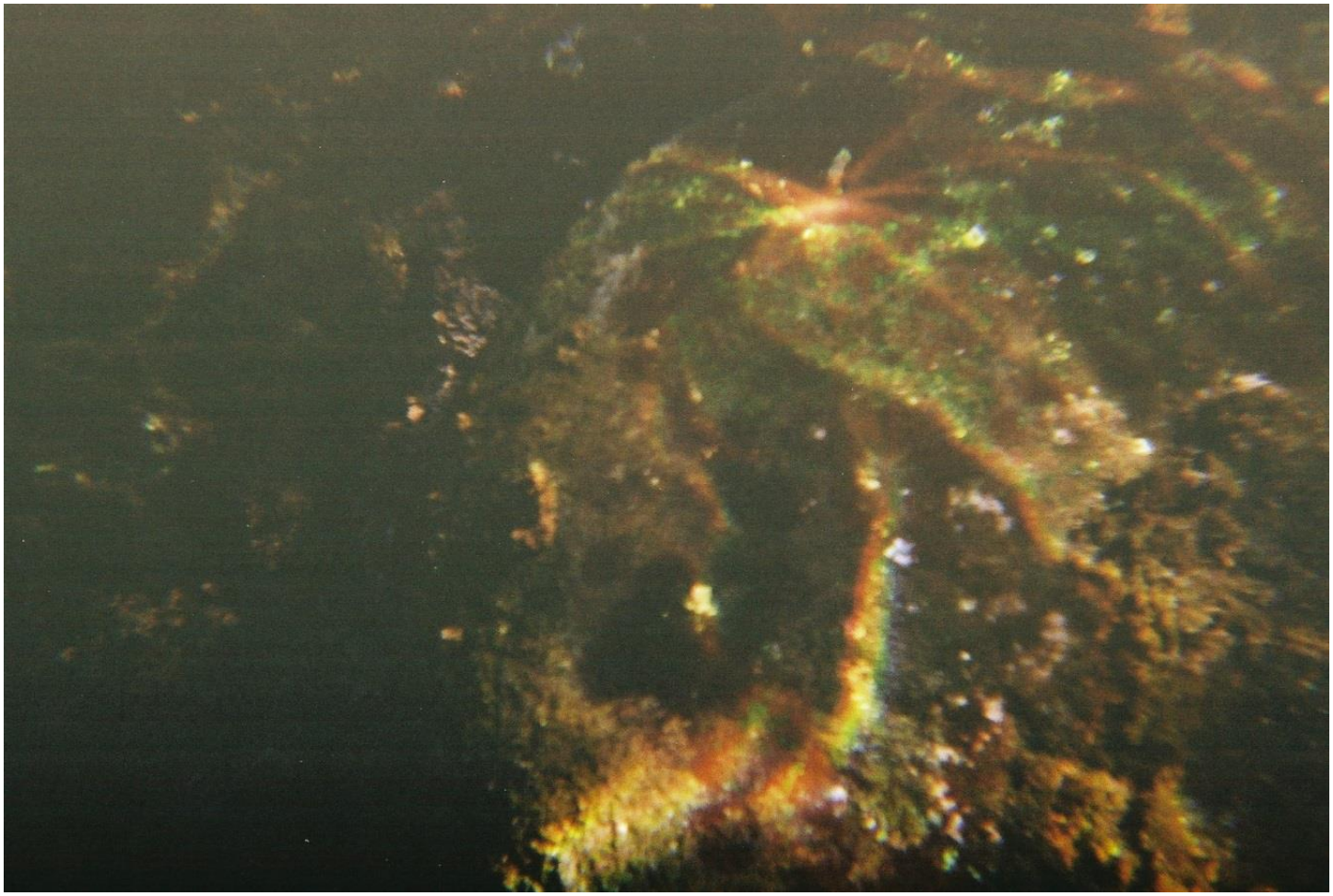


Fig. 159 Carolina Sales Teixeira, 2017

Um dia vi o sol pôr-se duas vezes

Lambda Print, 10 x 15 cm

Costa Ocidental da Ilha das Flores, Julho de 2015

Página anterior:

Figs. 157 e 158

Carolina Sales Teixeira, 2017

Um dia vi o sol pôr-se duas vezes, óleo sobre algodão, 150 x 200 cm





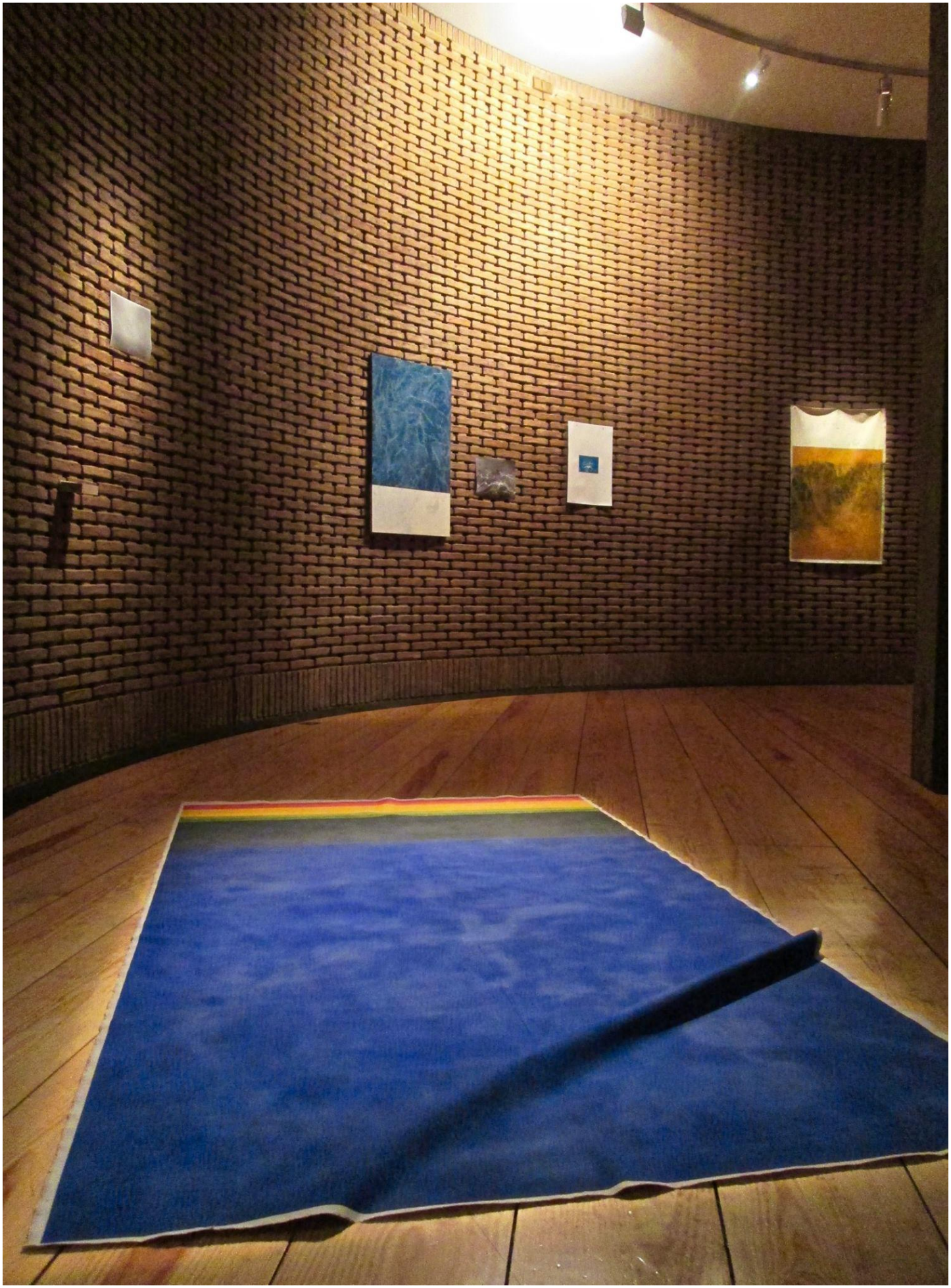


Fig. 162 Carolina Sales Teixeira, 2017
Um dia vi o sol pôr-se duas vezes
Impressão a laser sobre papel *Renova Print,* 9 x 14 cm

Página anterior:

Fig. 160
Carolina Sales Teixeira, 2017
Um dia vi o sol pôr-se duas vezes
Gelatina de prata, 25 x 35 cm
Cabo da Roca, Fevereiro de 2017

Fig. 161
Carolina Sales Teixeira
Cabo da Roca, Fevereiro de 2017
Digitalização de negativo 35 mm PB



Página anterior:

Fig. 163

Carolina Sales Teixeira, 2017

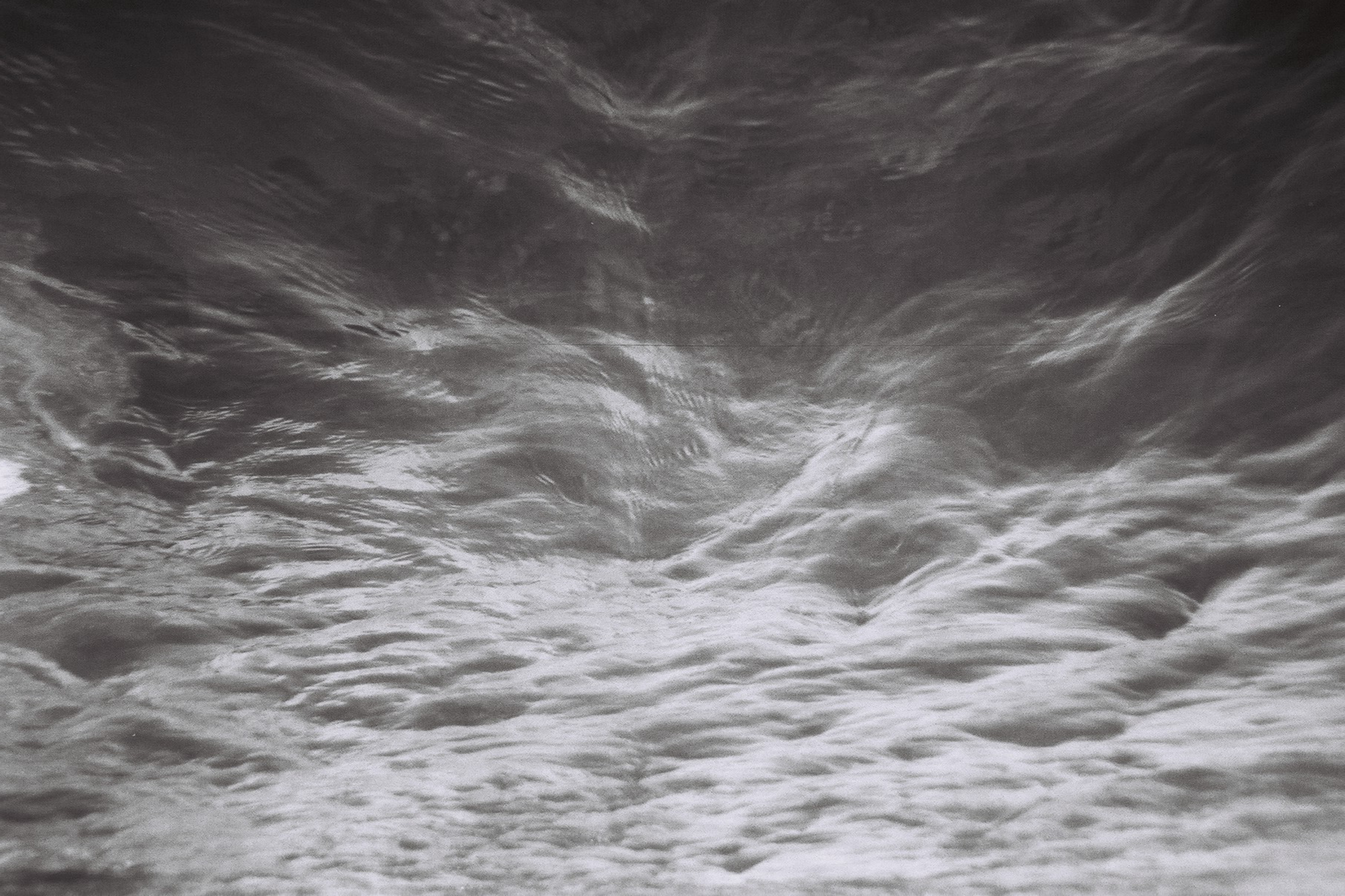
Vista da exposição colectiva *O que se vê quando aqui de cima,* Silo Espaço Cultural, 2017

Fotografia cedida por Silo Espaço Cultural

RELATOS DE UMA TRANSEUNTE EM SOLO INSTÁVEL

CAROLINA SALES TEIXEIRA





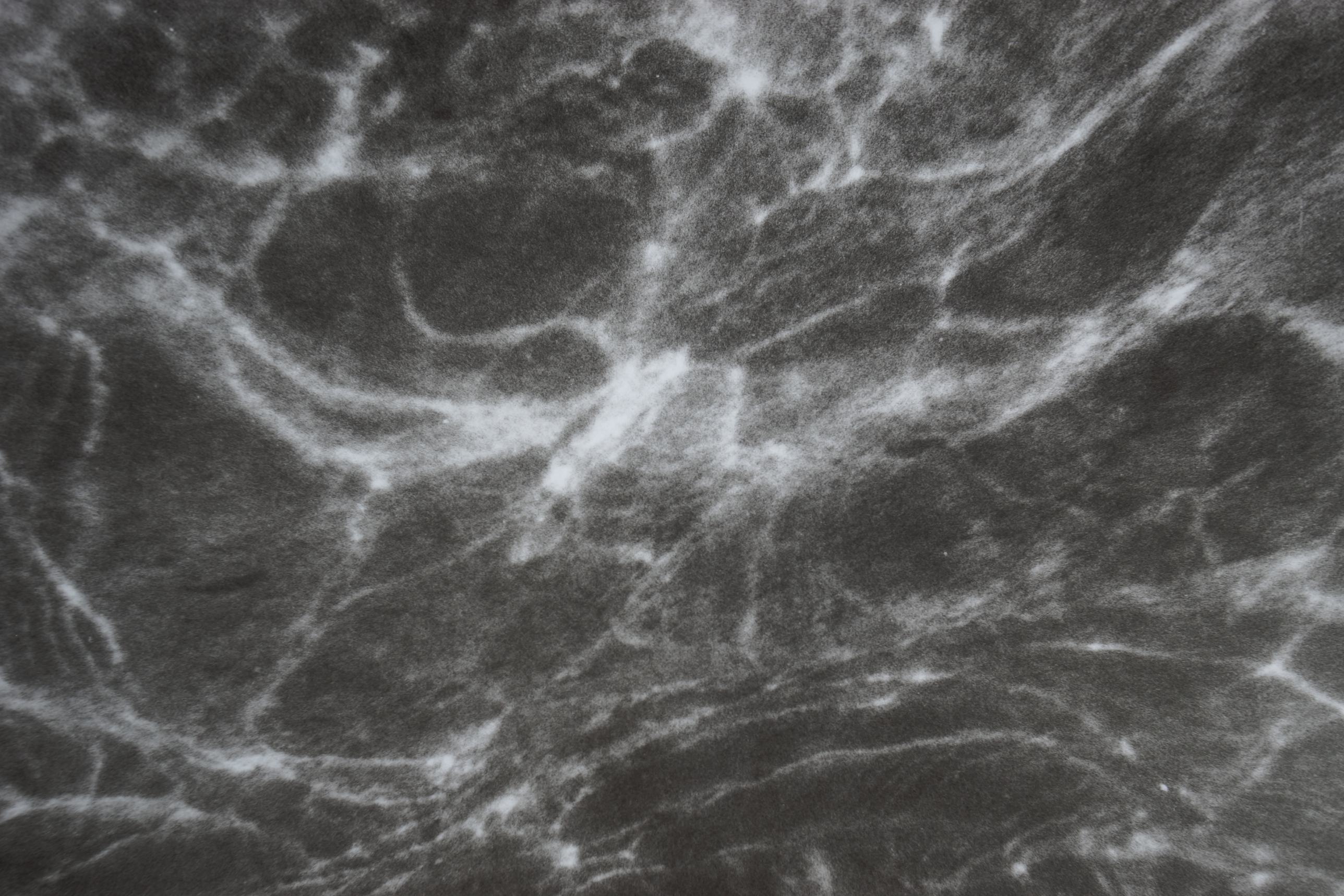


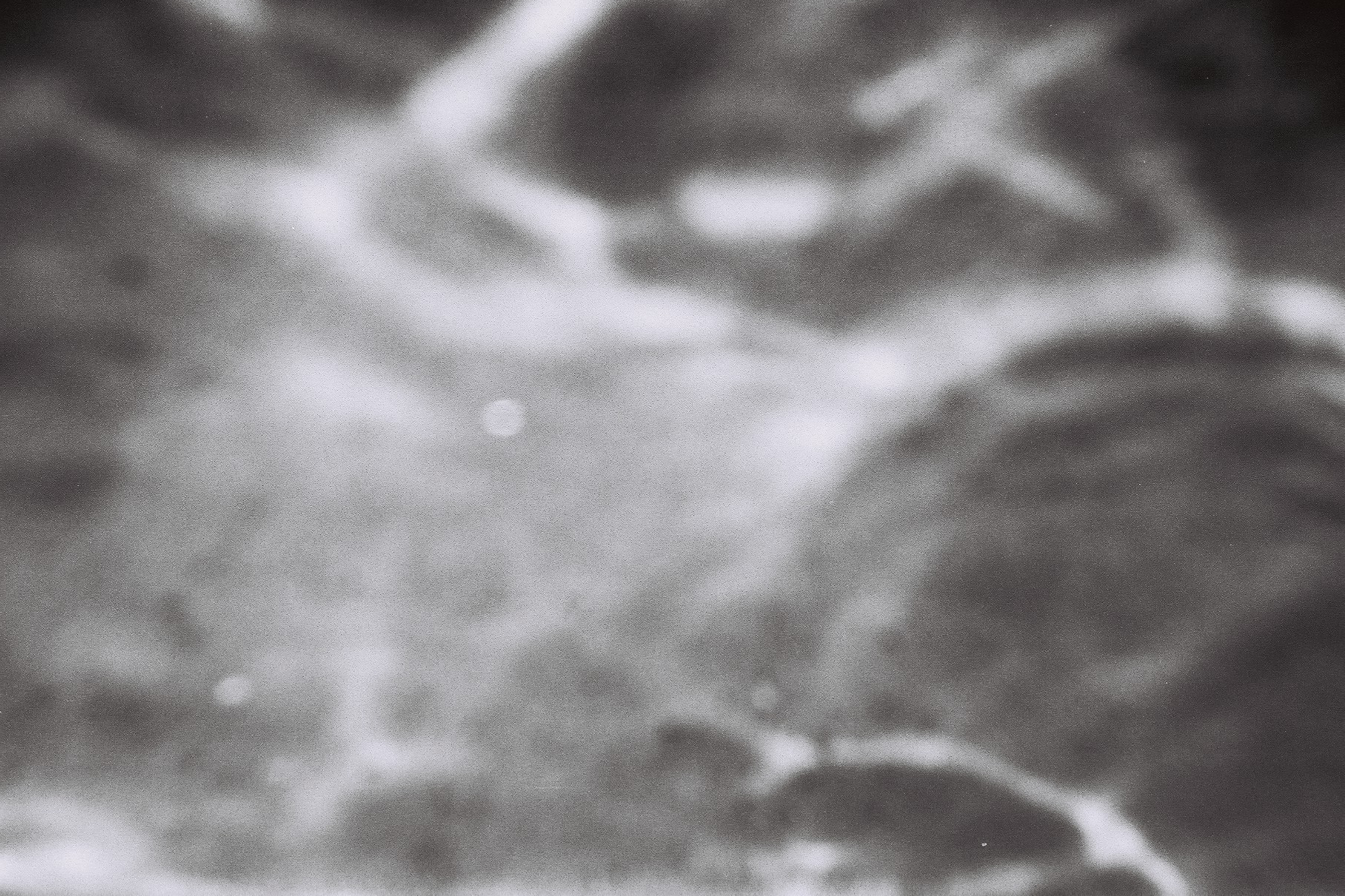




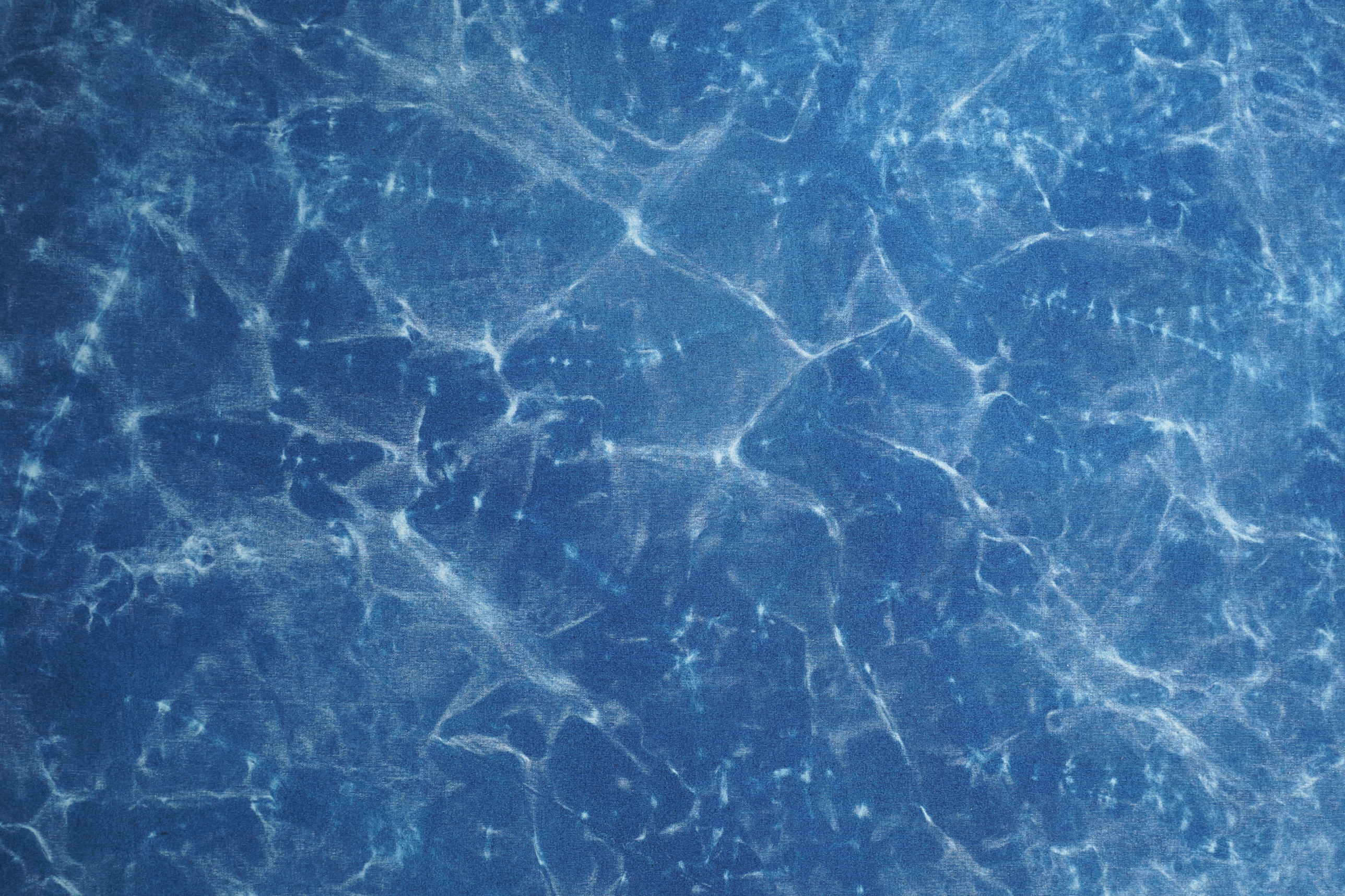








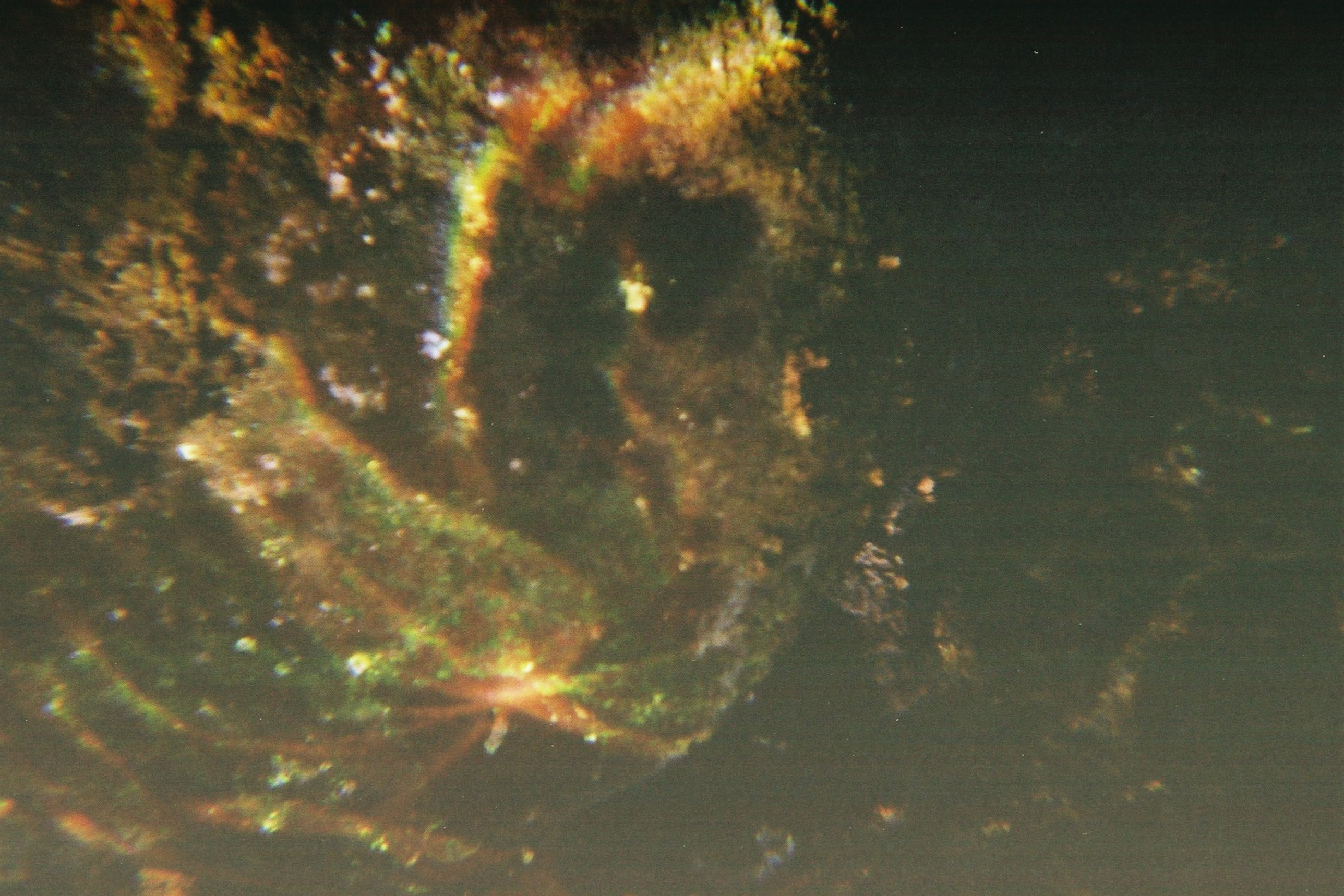


























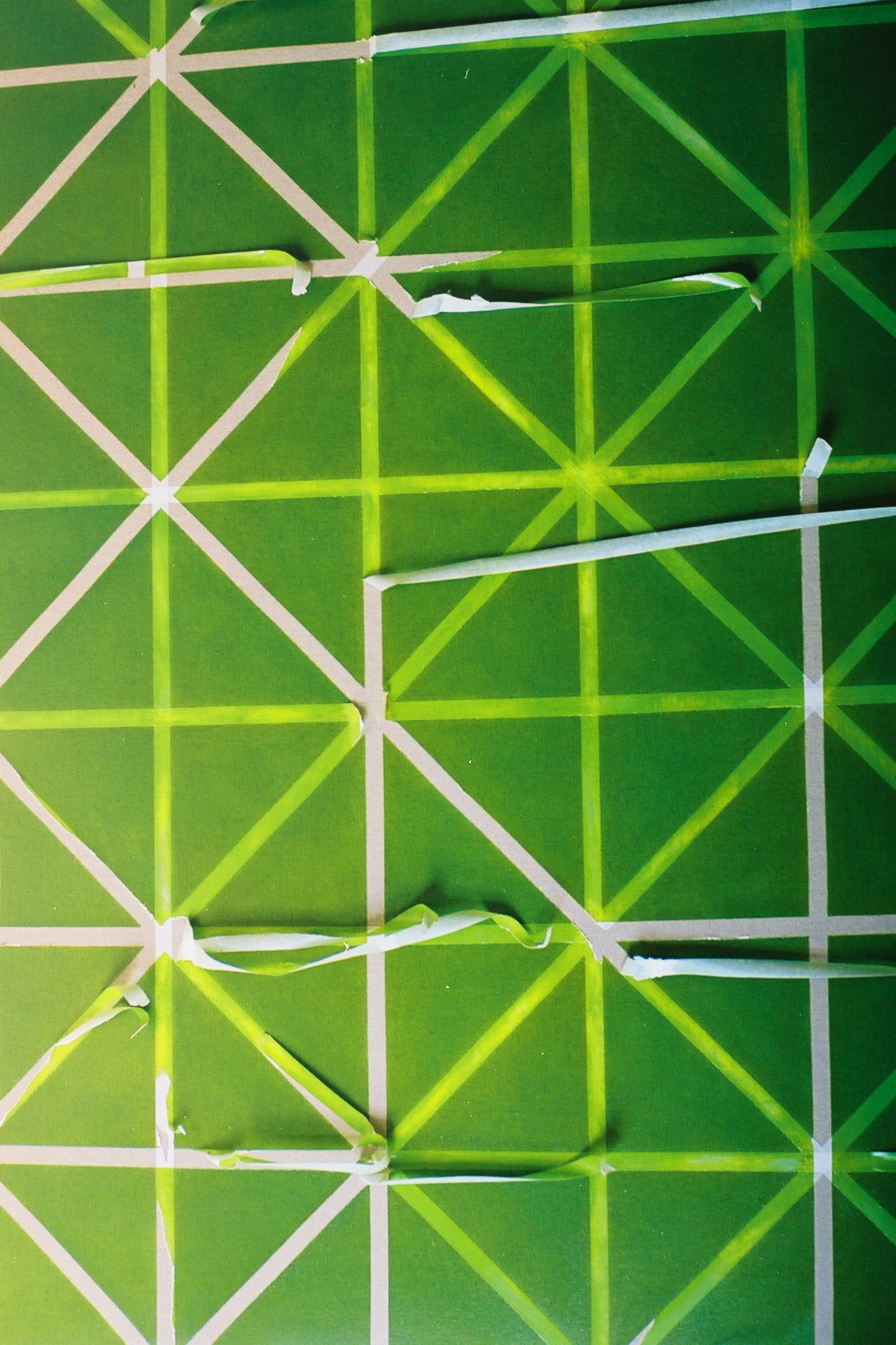


















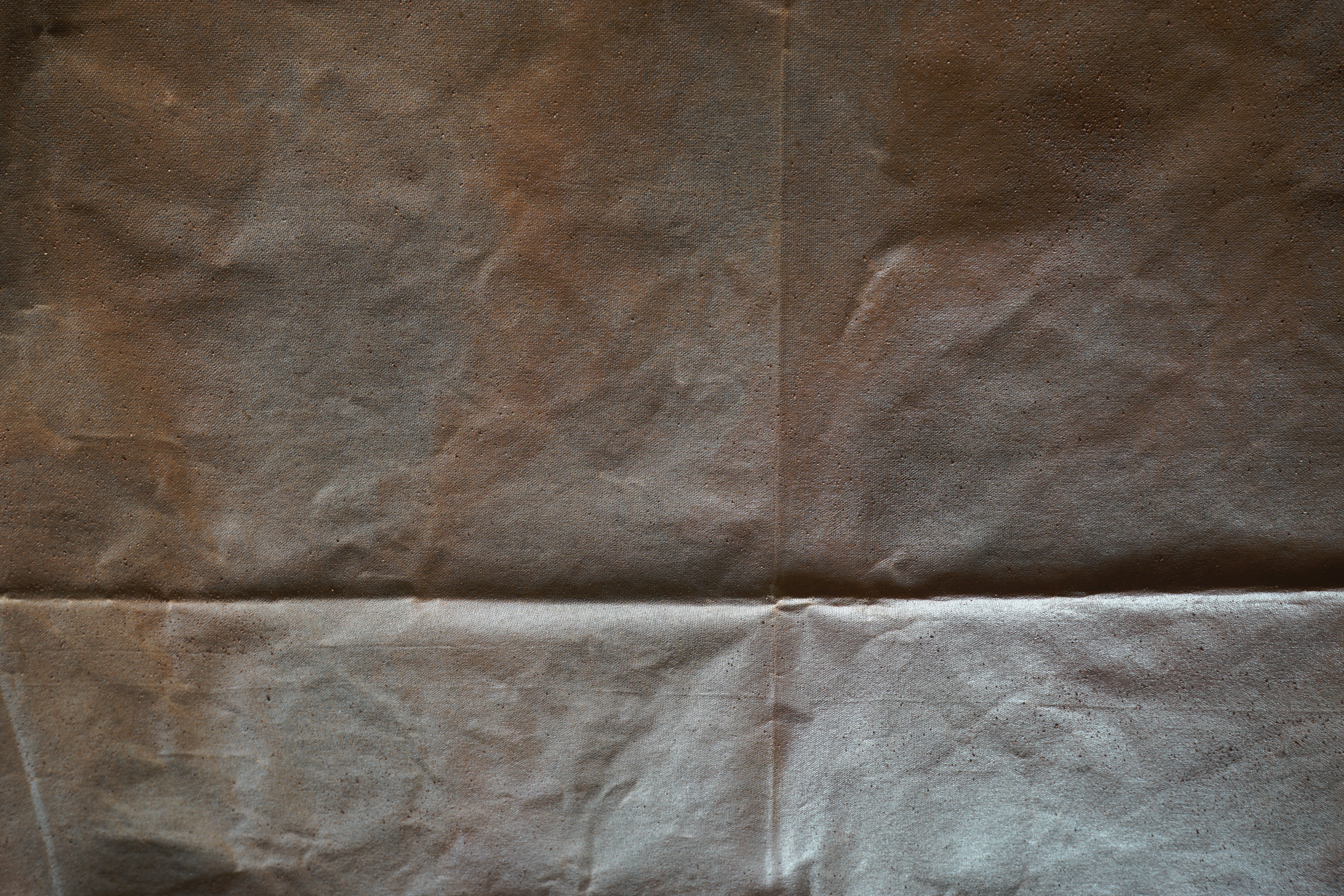










Fig. 1 Vila Nova de Gaia, Maio de 2017

Fotografia cedida por Bianca Silveira



Fig. 2 Póvoa de Varzim, Outubro de 2017

Arquivo da autora



Fig. 3 Carolina Sales Teixeira, 2018

Para a Travessia, aguarela e acrílico sobre algodão



Fig. 4 Carolina Sales Teixeira, 2018

Para a Travessia, aguarela e acrílico sobre algodão



Fig. 5 Carolina Sales Teixeira, 2018

Para a Travessia, aguarela e acrílico sobre algodão



Fig. 6 Costa Norte da Ilha de São Miguel, Outubro de 2017

Arquivo da autora



Fig. 7 Costa Norte da Ilha de São Miguel, Outubro de 2017

Arquivo da autora

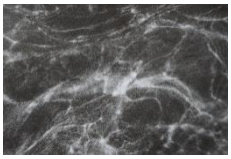


Fig. 8 Ihéu de Vila Franca do Campo, Junho de 2016

Arquivo da autora



Fig. 9 Sudeste Austríaco, Setembro de 2017

Arquivo da autora



Fig. 10 Carolina Sales Teixeira, 2018

Acidental Praia, acrílico e força centrífuga sobre algodão



Fig. 11 Carolina Sales Teixeira, 2018

Acidental Praia, acrílico e força centrífuga sobre algodão



Fig. 12 Carolina Sales Teixeira, 2018

Acidental Praia, acrílico sobre algodão



Fig. 13 Carolina Sales Teixeira, 2017

Um dia vi o sol pôr-se duas vezes, óleo sobre algodão



Fig. 14 Carolina Sales Teixeira, 2017

Um dia vi o sol pôr-se duas vezes, óleo sobre algodão



Fig. 15 Carolina Sales Teixeira, 2017

Um dia vi o sol pôr-se duas vezes, óleo sobre algodão

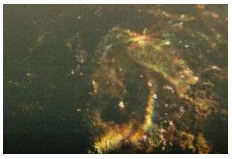


Fig. 16 Costa Ocidental da Ilha das Flores, Julho de 2015

Arquivo da autora



Fig. 17 Costa Noroeste da Ilha de São Miguel, Setembro de 2015

Arquivo da autora



Fig. 18 Cabo da Roca, Fevereiro de 2017

Arquivo da autora



Fig. 19 Cabo da Roca, Fevereiro de 2017

Arquivo da autora



Fig. 20 Entre Áustria e Portugal, Abril de 2018

Arquivo da autora



Fig. 21 Entre Áustria e Portugal, Abril de 2018

Arquivo da autora



Fig. 22 Porto, Março de 2018

Arquivo da autora



Fig. 23 Porto, Fevereiro de 2018
Arquivo da autora



Fig. 24 Carolina Sales Teixeira, 2018
Mapa de Lugar Nenhum, acrílico e óleo sobre algodão

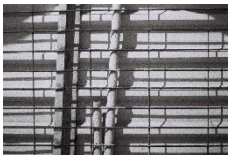


Fig. 25 Porto, Março de 2018
Arquivo da autora



Fig. 26 Porto, Outubro de 2017
Arquivo da autora



Fig. 27 Porto, Outubro de 2017
Arquivo da autora



Fig. 28 Porto, Março de 2018
Arquivo da autora



Fig. 29 Porto, Maio de 2018
Arquivo da autora



Fig. 30 Porto, Maio de 2018
Arquivo da autora



Fig. 31 Porto, Maio de 2018
Arquivo da autora



Fig. 32 Porto, Maio de 2018
Arquivo da autora



Fig. 33 Porto, Abril de 2018
Arquivo da autora



Fig. 34 Porto, Abril de 2018
Arquivo da autora



Fig. 35 Porto, Abril de 2018
Arquivo da autora



Fig. 36 Porto, Abril de 2018
Arquivo da autora



Fig. 37 Porto, Abril de 2018
Arquivo da autora



Fig. 38 Porto, Maio de 2018
Arquivo da autora



Fig. 39 Carolina Sales Teixeira, 2018
Manhã Azul Oceano, resina acrílica e óleo sobre linho



Fig. 40 Porto, Maio de 2018
Arquivo da autora



Fig. 41 Porto, Maio de 2018
Arquivo da autora



Fig. 42 Porto, Maio de 2018
Arquivo da autora



Fig. 43 Sudeste Austríaco, Setembro de 2017
Arquivo da autora



Fig. 44 Sudeste Austríaco, Setembro de 2017
Arquivo da autora



Fig. 45 Sudeste Austríaco, Setembro de 2017
Arquivo da autora



Fig. 46 Carolina Sales Teixeira, 2018
Tijolo sobre linho, pó de tijolo sobre linho



Fig. 47 Carolina Sales Teixeira, 2018
Tijolo sobre linho, pó de tijolo sobre linho



Fig. 48 Carolina Sales Teixeira, 2018
Tijolo sobre linho, pó de tijolo sobre linho



Fig. 49 Porto, Maio de 2018
Arquivo da autora



Fig. 50 Porto, Maio de 2018
Arquivo da autora



Fig. 51 Porto, Maio de 2018
Arquivo da autora