

Terceira Margem

Catálogo (e-book) da exposição
do Doutoramento 2023/2024
em Artes Plásticas da
Universidade do Porto

22 a 30 junho de 2024
Casa do Campo Pequeno

Edição

Miguel Leal

Autores

Cristiana Macedo
Diego Xavier
Eduardo Brito
Felipe Argiles
Flor de Ceres Rabaçal
Lina de Albuquerque
Manuel Santos
Rodrigo Queirós
Tatiana Móes
Tobias Gaede
Unnur Öttarsdóttir

Projeto gráfico

Rodrigo Queirós
Tobias Gaede

Paginação

Tobias Gaede

Revisão

Eduardo Brito

Fotografia

Cristiana Macedo
Diego Xavier
Felipe Argiles
Lina de Albuquerque
Manuel Santos
Samuel Duarte (Rua das Gaivotas, 6)
Tobias Gaede

Editora

i2ADS - Instituto de Investigação em Arte,
Design e Sociedade,
Faculdade de Belas Artes da
Universidade do Porto.
i2ads.up.pt

Março de 2025

ISBN

978-989-9049-93-2

Tipografia

Montserrat



i2ADS.

INSTITUTO DE
INVESTIGAÇÃO
EM ARTE, DESIGN
E SOCIEDADE



Sumário

Espaços-entre		6
Da terra teci um manto	Cristiana Macedo	12
Do lado sul do mapa	Diego Xavier	18
Ainda	Eduardo Brito	24
Emtravessias	Felipe Argiles	30
paisagens da dor	Flor de Ceres Rabaçal	36
Terceira mão	Lina de Albuquerque	42
Desenho científico: linha limite	Manuel Santos	48
Um lugar comum	Rodrigo Queirós	54
Esta casa nem é de verdade	Tatiana Mões	60
Serendipitia Peripatética	Tobias Gaede	66
Home – Less – Care	Unnur Óttarsdóttir	72

Entre espaços

Miguel Leal



Theo Angelopoulos, *Viagem a Citera* (1984).

Espaços-entre

Num conto de João Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio” (1962), ouvimos a história de um homem que encomenda uma pequena canoa em pau de vinhático onde cabia apenas o remador, um barco de um homem só, feito para durar muito tempo dentro de água. Recebido o pequeno bote, este homem pôs o chapéu e embarcou decidido, com um adeus silencioso à família. Sem levar nada consigo, afastou-se para o meio do rio, equidistante das margens, nesse lugar de ninguém que fica entre dois mundos. Nunca mais voltou. Não tinha ido a nenhum lado, tinha apenas escolhido ficar ali, como um funâmbulo entre as margens, longe do mundo, numa ilha flutuante e instável. Deixavam-lhe comida na margem, mas nunca o viam recolhê-la. Sempre que alguém o procurava, afastava-se, deslocando-se acima e abaixo e de uma margem à outra, sem nunca desistir do seu exílio voluntário. As estações e os anos passavam e ele continuava ali, teimosamente isolado, debaixo de chuva e sol, num equilíbrio precário sobre a

água que corria no rio. Nunca mais pisou terra firme, como se tivesse entrado num processo de devir outra coisa, algo entre o jacaré e os troncos que desciam rio abaixo. No meio das enchentes que tornavam o rio numa torrente selvagem, víamo-lo ali, firme, lutando contra a correnteza e toda a espécie de coisas trazidas pela água revoltosa. Ele lá estava, ou melhor, estava e não estava. Não havia como esquecê-lo, mas também não como recordá-lo, para sempre flutuando nessa terra de ninguém.

Penso que não é difícil pensar na arte, desde a modernidade, como um jogo de espelhos entre centro e periferia, entre o *mainstream* e as suas margens. Uma parte importante desse jogo fez-se através da construção da figura mitificada e idealizada do artista como marginal ou mesmo como fora-da-lei. Ser artista seria assim estar à margem ou fora. No mínimo o lugar da arte seria a sua própria exterioridade, um pouco como na canção de Antônio Variações (*Estou além*, 1982):

*Porque eu só estou bem
Aonde eu não estou
Porque eu só quero ir
Aonde eu não vou*

Sabemos bem do esgotamento deste modelo e da forma como o sistema das artes foi apurando diferentes mecanismos de incorporação da exterioridade, institucionalizando a prazo todos os movimentos que se reclamavam das margens, todos os contra-fluxos. Já não haverá fora da estética. A estética está agora em todo o lado, dizem-nos. No entanto, sua vitória de Pirro parece retirar-nos também a possibilidade da utopia, de pensar um futuro. Como imaginar, então, as margens para lá da sua figura isolada e esquecida, longe dos fluxos normativos que ocupam o centro? Como sonhar um espaço entre as coisas que nos permita escapar à armadilha da imobilidade e catatonia? Como continuar a pensar um futuro para arte e para o mundo, uma utopia possível?

Num momento em que se impõe como fatalidade a narrativa que nos diz que já não há fronteiras a atravessar, que o destino de tudo é ser engolido pelo *mainstream*, a possibilidade de oferecer um corpo, uma textura e uma presença material a essas linhas de fronteira entre as coisas é uma ação política radical, ou seja, estética. Ora, partindo do princípio de que a arte é feita do seu próprio fazer, a prática artística parece ser o terreno perfeito para experimentar a variabilidade corpórea dessas fronteiras, assim transformadas em matéria plástica e habitável, com corpo e espessura. Já não se trata de ir de A até B ou de saltar barreiras, reais ou imaginárias, mas de escolher o espaço indeterminado entre esses dois pontos, contrariando o fluxo que ocupa o centro. Será talvez fazer um pouco como a personagem de João Guimarães Rosa, não como exílio ou retirada do mundo, mas antes como acção produtiva e afirmativa do lugar corpóreo de uma outra margem, ilha móvel e flutuante que podemos habitar, espaço-entre que tem um corpo fluido, instável e quase impossível de definir. Habitar esse espaço-entre é hoje talvez uma das possibilidades utópicas, da arte à política, de sobreviver ao colapso da ideia de futuro, de um futuro comum que parece escapar-nos.



A Casa do Campo Pequeno em 1961, então conhecida por Palacete Pinto Leite.

O Porto é uma cidade de ilhas. Com o tempo, esta realidade tem mudado, mas essa atomização social continua a guiar a topologia da cidade. Ao contrário do que se repete na construção do seu imaginário social, o Porto não é uma cidade burguesa, mas sim uma cidade proletária que revela, amiúde, contornos rurais, sobretudo nas suas margens. Aquilo que sempre fez a força da cidade foram essas massas que alimentaram a máquina da indústria e do comércio. As ilhas do Porto foram, e são ainda, apesar de condenadas a uma rápida extinção, uma marca dessa cidade proletária, pobre e descamisada. No outro extremo, tínhamos as escassas elites, que habitavam as suas ilhas privadas e que se alimentavam dessa gente que vinha para a cidade à procura de um trabalho, mais ou menos estável, mais ou menos digno, fosse nas fábricas, no comércio ou no serviço doméstico. O que vemos hoje nesta cidade em desconstrução acelerada são os restos desta realidade desenhada sobretudo ao longo do século XIX e parte do século XX.

Pensar ainda hoje a cidade do Porto a partir a imagem da ilha, como realidade heterotópica e marginal, é um desafio duro, desde logo porque essas marcas da segregação social continuam a definir uma parte importante daquilo que aí se passa. As últimas décadas, com o ruir do tecido económico da cidade, hoje em grande parte dependente da monocultura do turismo e do imobiliário, têm feito desaparecer estas marcas. E, acima de tudo, têm esvaziado o tecido social da cidade, hoje mais cosmopolita e, aparentemente mais dinâmica, mas tendo como contraponto o fim de uma era em que as velhas ilhas, todas elas, as proletárias e as burguesas, se têm convertido em mais um brinquedo do empreendedorismo que tem mudado a face da cidade. Há, é certo, um novo subproletariado a chegar à cidade, sobretudo feito de imigrantes que vêm fazer o trabalho que os outros já não querem fazer, mas o que resta do velho proletariado do Porto, está hoje quase exclusivamente acantonado em bairros sociais ou foi atirado para as periferias, outras formas de pensar a ilha como lugar de *isolamento* e exclusão, lugares da cidade fora da cidade.

Fazer uma exposição na Casa do Campo Pequeno, exemplo acabado do contraponto burguês e oitocentista às ilhas proletárias que ainda vamos encontrando aqui e ali, é também uma oportunidade para pensarmos a cidade e a construção do seu imaginário. A Casa do Campo Pequeno, construída em meados do século XIX por uma família de banqueiros, já não é casa de habitação há décadas (albergou de 1975 a 2008 o Conservatório de Música). No entanto os fantasmas desses tempos continuam a habitá-la. À atomização horizontal e à construção de ilhas e arquipélagos pela cidade, casas como esta contrapõem uma segregação social vertical, com as áreas sociais, as zonas privadas e aquelas destinadas à criadagem, como então se dizia, muito bem definidas, da cave ao sótão. Não há, pois, como escapar ao jogo político de espelhos trazido pela ideia da ilha como elemento de estruturação social. São esses fantasmas que, directa ou indirectamente, irão conviver com as peças montadas pela casa. Podemos não os ver, mas não temos como lhes escapar.

Miguel Leal
Freiburg im Breisgau
13 de Junho de 2024

Nota: As obras da exposição misturam-se e coexistem com diversas peças da colecção de António Moutinho Cardoso, que nos abriu generosamente as portas da Casa do Campo Pequeno e tornou este projecto possível, e a quem agradecemos uma vez mais.

Da terra teci um manto

Cristiana Macedo

Cristiana Macedo (1998, Póvoa de Varzím), doutoranda em Artes Plásticas, FBAUP, bolsista FCT (2023.04751. BD.). Membro da Unidade de Investigação VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes da FCT/UNL e do Centro de investigação i2ads - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Mestre em Artes Plásticas – Pintura (FBAUP, 2020-2022). Licenciada em Artes Plásticas – Pintura (2016-2020) pela mesma instituição. Tem publicado artigos a nível nacional e internacional. Conta com participações em conferências e seminários. Expõe o seu trabalho artístico com alguma frequência desde 2019, em território nacional e internacional.

Cristiana Macedo

Da terra teci um manto

terra e parafina s/papel

200x350cm

2024

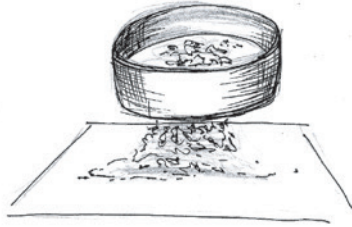
A partir de um fragmento da natureza, reproduz-se uma paisagem física, representando uma memória que agora é estruturada sob diferentes cores e movimentos. Uma imagem idílica, que não existe na natureza, mas que se apresenta em forma de retalhos, explorando a ideia de manta que acolhe, reconforta e aquece, onde cada indivíduo pode repousar. Procura ainda estabelecer diálogo entre a questão de devolver ao chão o que é do chão, num espaço doméstico, podendo criar assim uma atmosfera metafórica.

A partir do resultado fotográfico são apresentados os diferentes processos de produção da manta, como se de um tecido se tratasse.

RECOLHA DE MATERIAS NATURAIS

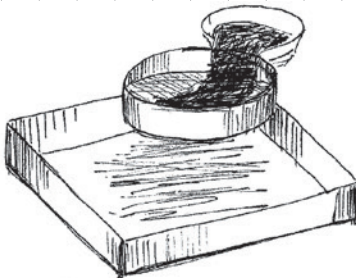
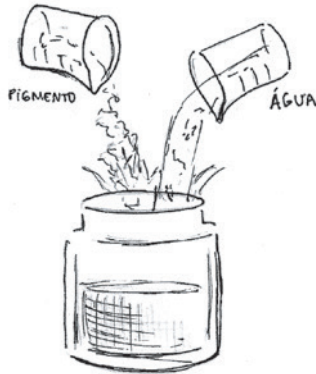


- COMEÇAR POR PASSAR A TERRA POR UMA PENEIRA PARA RETIRAR LIXO.



TRATAMENTO DOS SOLOS

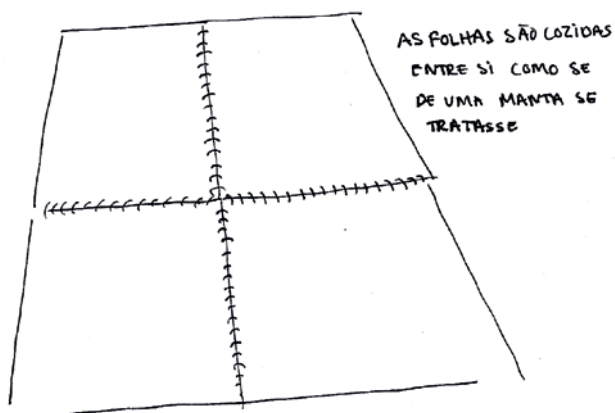
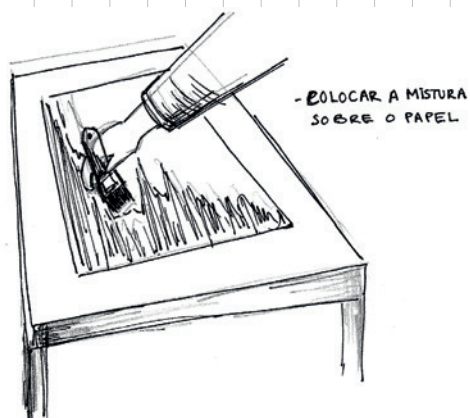
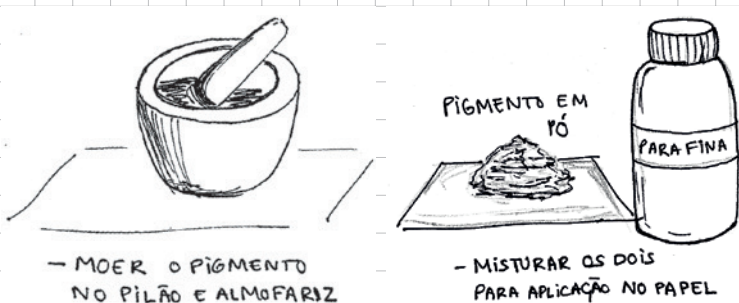
- MISTURAR SOLO EM PEDAGOS COM ÁGUA, PARA PROCEDER À LAVAGEM DO PIGMENTO



- PASSAR A MISTURA POR UMA PENEIRA, PARA LIMPAR AS IMPUREZAS.

- DEIXAR AO SOL A SECAR










Do lado sul do mapa

Diego Xavier

Xavier é Artista Brasileiro licenciado em Artes Visuais pela Universidade de Brasília e mestre em pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Trabalha sobretudo com fotografia, pintura, e performance no espaço público. Refletindo principalmente sobre as questões do território, sua investigação aprofunda-se nas formas como corpos negociam, resistem e contestam linhas, margens e fronteiras, tanto físicas quanto conceituais.



DIEGO XAVIER

DO LADO
SUL DO
MAPA





APARECIMENTO



CORPO

Ocupação

IDENTIFIED GROUNDS } STRUCTURES WITHIN
STRUCTURES }

BECAUSE OF INTERNATIONAL CONFLICTS
SIMPLY BECAUSE OF THE INTERCONNECTED
WORLD WE LIVE IN, THEREFORE
THE POLITICS OF MIGRATION
ARE QUICKLY BECOMING
MORE RELEVANT.

WESTERNIZATION
ANTI

CORPO-CRISE

IMAGEM E PERFORMATIVIDADE
FERRAMENTA DE RESISTÊNCIA

FRONTEIRA COMO LINGUAGEM

MARKED SPACES *

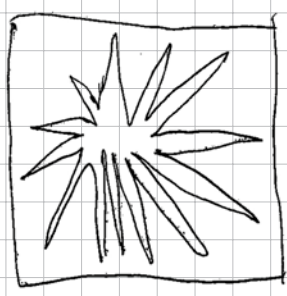
- PERCEPÇÃO - OBSTRUÇÃO

{CORTINA DE FERRO}
{RICHARD SERRA}

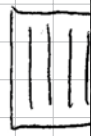
FAZER M
INDIVIDUAL E

ESTRATÉGIAS, ~~ESTRATÉGIAS~~ UM

ATO POLÍTICO DE AUTO



SHIFT TO THE EAST
NORTH TO SOUTH
MULTIPOLAR WORLD
PLURALISM
IDEOLOGICAL DIVERSITY
DECENTRED WORLD
BROAD BASED WORLD





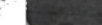
AMERICAN NIGHTMARE
LINHAS COSTUMEIRAS X LINHAS FLEXÍVEIS

MACULELÊ, DIÁSPORA, QUILOMBO, CAPOEIRA
BATUCADAS, OXUM, PADÊ, ONA, IYALODÉ
OGUM, EXU, RODAS, CANDOMBUE, BRASILIDADES
NA CAGUNDA DOS BRINGOS. MUITA BENÇA

RIZOMA COMO ANTI HIERARQUIA

- REJEIÇÃO AS ESTRUTURAS FIXAS
- SITUACIONISMO

100 200 300



Ainda

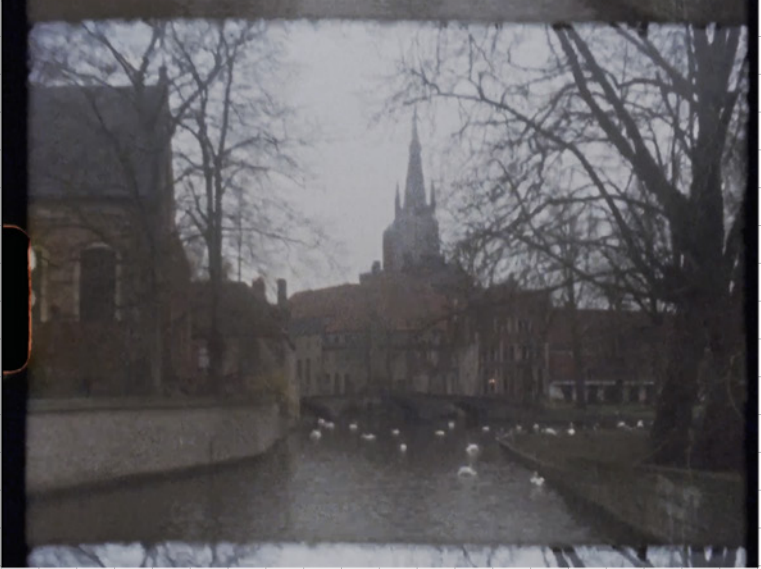
Eduardo Brito, 2024

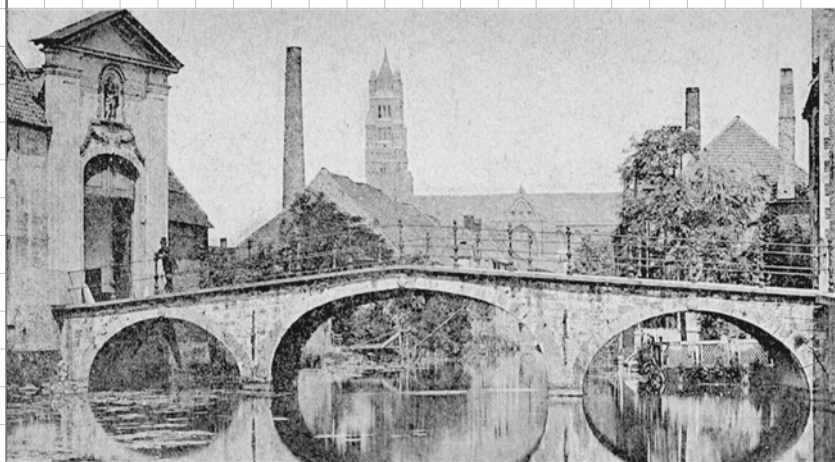
Eduardo Brito trabalha em cinema, escrita e fotografia. No cinema, escreveu e realizou a longa-metragem *A Sibila* (2023), a partir do romance de Agustina Bessa-Luís. Realizou várias curtas metragens, entre as quais *Penúmbria*, *Declive* e *Úrsula*.

Escreve regularmente argumentos para filmes de vários realizadores, entre os quais Rodrigo Areias, Manuel Mozos, Paulo Abreu e Luís Costa. Entre a fotografia e a palavra, os seus trabalhos exploram quase sempre os temas verdade-ficção-memória, bem como a relação texto-imagem: assim com os livros *As Orcadianas*, *East Ending*, *Fala Comigo*, *Pedra* e *Histórias Sem Regresso*. É doutorando em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), bolsheiro FCT. Tem o mestrado em Estudos Artísticos, Museológicos e Curadoriais pela FBAUP, com a dissertação “Claro Obscuro – Em Torno das Representações do Museu no Cinema”. Fez especialização em guionismo na Escuela Internacional de Cine y TV, em Cuba. Ensina regularmente, como assistente convidado, na FBAUP e na ESAD.

Ainda (super8, fotografia, 3'31"). Fotografias para a primeira edição de Bruges-la-Morte (Georges Rodenbach, 1892, Flammarion), at. a Isaac Levy / Étienne e Louis Neurdein. Música de Tiago Cutileiro e Marta Navarro. Palavras de Chris Marker para Sans Soleil (1983), lidas por Alexandra Stewart.







and not discover immediately
that this vertigo of space
in reality stands for the
vertigo of time

EmTravessias

Felipe Argiles

Brasileiro nascido na cidade de Pelotas. Estudei Engenharia Agrícola pela UFPel (2010), realizei a licenciatura em Artes Visuais - Fotografia pela ESAP (2020) e mestrado em Artes Plástica – Intermédia pela FBAUP (2022). Minhas pesquisas estão relacionadas aos estudos pós-coloniais buscando compreender como dinâmicas oriundas do colonialismo ainda estão presentes nas relações sociais e nas estruturas de poder. Tenho trabalhado dentro das artes plásticas realizando instalações multimédia, utilizando o vídeo, processos fotográficos históricos e construções de objetos com múltiplos materiais.

Atravessar fronteiras é uma das práticas mais violentas das sociedades contemporâneas. Abandonar a terra firme de suas origens e navegar pelo espaço da incerteza, do desconhecido é muitas vezes um ato de resistência e sobrevivência dentro de um sistema assimétrico de oportunidades, de desenvolvimento humano e econômico. O sistema capitalista, gerador de desigualdades, requer sistemas de vigilância que regulem e administrem os fluxos humanos ao longo dos diversos territórios, preservando, assegurando e restringindo os acessos aos centros de interesse. Do outro lado, a escassez de recursos, inseguranças sociais, guerras, crises climáticas, impulsionam no sentido de se vislumbrar outras possibilidades e formas de se viver, um caminho alternativo para contornar as distintas barreiras limitantes das condições materiais precárias de vida.









paisagens da dor

Flor de Ceres Rabaçal

Flor de Ceres Rabaçal (1995) - FBAUP, i2ADS e FCT [2023. 02603.BD] é uma artista plástica portuguesa.

O seu trabalho preocupa-se primariamente com a violência, a paisagem e a natureza, bem como a fruição destes conceitos no seu trabalho na água-forte, que, por sua vez, foca-se na experimentação com materiais, superfícies e a química. Como investigadora, foi co-autora do artigo intitulado "A White Etching Ground for Drawing: An Argument for Rembrandt's Lost Ground".

Foi também co-autora de dois manuais de água-forte com os títulos: "Verniz Branco de Rembrandt" e "Vernizes de um só ingrediente".

FLOR DE CERES RABAÇAL



ENCOBERTOS, 2024, ÁGUA-FORTE IMPRESSA SOBRE
GESSO DE ESTUQUE EM BASE DE CARTÃO
E BASE DE MADEIRA, DIMENSÕES VARIÁVEIS

FOTOGRAFIA DE SAMUEL DUARTE



VISTA DE EXPOSIÇÃO, 2023-2024, CHAPAS DE METAL,
ÁGUA-FORTE IMPRESSA SOBRE PAPEL FABRIANO E CADERNO DE CAMPO,
MESA DE METAL E CAVALETES DE PINHO, DIMENSÕES VARIÁVEIS

FOTOGRAFIA DE FELIPE ARGILES



RESQUÍCIOS, 2024, ÁGUA-FORTE À BASE DE CERA DE SAPATO
IMPRESSA SOBRE PAPEL FABRIANO, DIMENSÕES VARIÁVEIS

FOTOGRAFIA DE FELIPE ARGILES



RESQUÍCIOS, 2024. ÁGUA-FORTE À BASE DE CERA DE SAPATO, PONTA SECA, RASPADOR E BRUNIDOR SOBRE PAPEL, 22.5 x 28 cm



VISTA DE EXPOSIÇÃO, 2024, ÁGUA-FORTE SOBRE CHAPA DE ZINCO, FOTOGRAFIA IMPRESSA, ÁGUA-FORTE IMPRESSA SOBRE GESSO, CARÃO E BASES DE MADEIRA, DIMENSÕES VARIÁVEIS

FOTOGRAFIA DE SAMUEL DUARTE

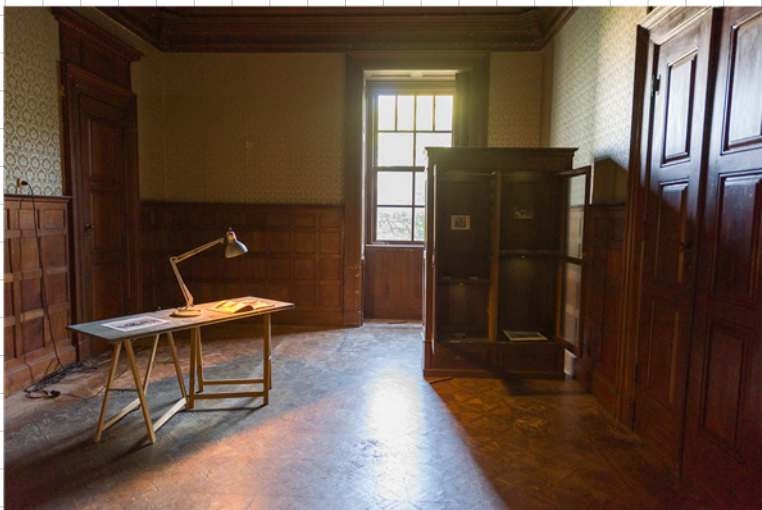


VISTA DE EXPOSIÇÃO, 2023-2024,
CANETA, MARCADORES, COLAGEM,
IMPRESSÃO DIGITAL SOBRE
CADERNO

FOTOGRAFIA DE SAMUEL DUARTE

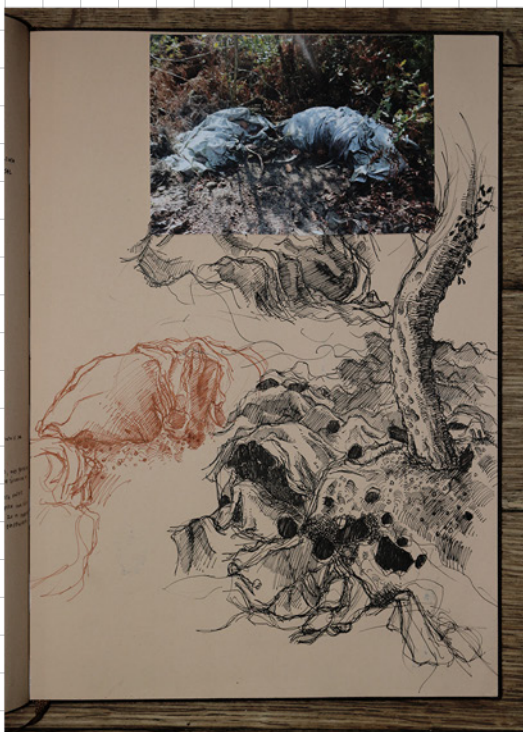


ENCOBERTOS, 2024, ÁGUA-FORTE IMPRESSA SOBRE GESSO EM
BASE DE CARTÃO, DIMENSÕES VARIÁVEIS



VISTA DE EXPOSIÇÃO,
2024, ÁGUA-FORTE SOBRE
CHAPA DE ZINCO,
FOTOGRAFIA IMPRESSA,
ÁGUA-FORTE IMPRESSA
SOBRE GESSO, CARÃO E
BASES DE MADEIRA,
DIMENSÕES VARIÁVEIS

FOTOGRAFIA DE FELIPE ARGILES



PÁGINA DE CADERNO DE
CAMPO, 2024-2024,
CANETA, MARCADORES,
COLAGEM, IMPRESSÃO
DIGITAL SOBRE CADERNO,
DIMENSÕES VARIÁVEIS

Terceira mão

Lina de Albuquerque

Nascida em Brasília, aprendeu técnicas de costura e alfaiataria com a família. Aos 18 anos mudou-se para o Rio de Janeiro onde se formou em Design de Moda pelo SENAI-Cetiqt. Em 2008 mudou-se para Düsseldorf, na Alemanha, onde abriu seu atelier de Moda e Costura. Em 2012 ingressou no curso de Mestrado em Escultura na Belas Artes do Porto focando sua pesquisa no uso de materiais têxteis como matéria escultórica e sua situação no espaço, participando da Contextile 2014 em uma exposição em grupo. Voltando à Brasília em 2015, trabalhou com consultoria para pequenas empresas de design, deu aulas no SENAI e fez parte do corpo docente do IESB no curso de Design de Moda até 2022. Ingressou no meio do audiovisual em 2016 e desde então atua como figurinista e diretora de arte no cinema e no teatro.

No momento cursando o Doutorado em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes do Porto, dedica sua pesquisa no processo criativo nas práticas de magia e feitiçaria, bem como na criatividade artística como resultado de tais práticas.





A primeira mão, segura a matéria.
O tangível.

A segunda mão, segura o espírito.
O sensível.

A terceira mão, segura todos nós,
nos ligando uns aos outros.

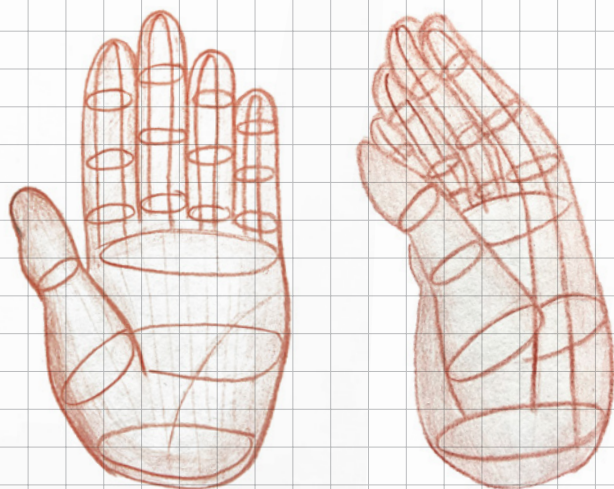
Eu, você e o outro
Tecidos numa trama de tafetá

A obra “A Terceira Mão” apresenta uma instalação suspensa num ambiente de arquitetura clássica, com uma imponente janela de vitral ao fundo. A composição escultórica é formada por uma grande mão central, feita de tecido branco, que parece emergir suavemente do espaço, com os dedos inflados e arredondados, com as extremidades douradas, sugerindo um toque etéreo ou um gesto de bênção no ar. Nos lados, há duas formas oculares em tecido, cada uma com um pequeno orbe dourado no centro. Evocam o olhar interior e a visão além do visível. A obra está disposta no descanso entre a escadaria e o vitral. Esta disposição sugere um portal entre dimensões. No portal, o corpo físico, o corpo espiritual e a criação artística coexistem e se entrelaçam. A mão, tradicionalmente símbolo do fazer e da materialização, adquire aqui uma conotação de natureza transcendental, como uma extensão do inconsciente que se manifesta no mundo sensível. Os olhos, por sua vez, remetem ao ato de ver para além do físico: a terceira força, a intuição.

A obra estabelece um diálogo com a noção de um terceiro corpo, um campo intermediário que interage entre a matéria e o invisível, seja ele a alma, o espírito ou a expressão do inconsciente. Deste modo, é evidente que a arte não é apenas uma produção tangível, mas um espaço de mediação entre diferentes camadas da existência.

A mão, segundo a filosofia hermética e o ocultismo, representa o poder criador, a ferramenta que materializa a ideia ou intenção. No hinduísmo, os *mudrás* são gestos das mãos que canalizam energias espirituais, reforçando a ideia de que as mãos são portais entre o visível e o invisível. A mão na obra é, sem dúvida, essa ponte entre a materialização e o que está além dos sentidos. A ideia de um “terceiro corpo” encontra-se claramente presente nas tradições espirituais que falam de corpos sutis, como no Vedanta e no esoterismo ocidental. O corpo físico (*sthula sharira*) corresponde à matéria densa, formada por ossos, músculos e tecidos. O corpo energético ou emocional (*sukshma sharira*) transita entre o material e o espiritual, correspondendo ao corpo energético (*estrutura pránica* ou *prána kaya*), aos pensamentos (*mano kaya*) e à consciência (*chitta*). Os cinco ares vitais (*pañcha prána*) e os órgãos sutis de ação e percepção do mundo (*karmendriyas*) são o corpo energético. O complexo mental chamado de *antah karana* (*manas*: mente, *ahamkára*: ego, intelecto superior: *buddhi* e consciência: *chitta*) é o corpo mental. Este conceito





Os olhos são as janelas da percepção.
Percepção simbólica, visual e material.
Percepção sensível espiritual.
Olhar para o interior.
Ver além do visível.

está relacionado com a obra, ao sugerir que existe uma instância intermediária entre a realidade física e o inconsciente ou o espírito. Os olhos flutuantes na obra evocam o conceito do *Ajna Chakra*, também conhecido como o terceiro olho, que é um símbolo da intuição e da percepção para além da realidade física.

No pensamento gnóstico e em correntes místicas como a cabala, o olho representa claramente a capacidade de acessar verdades ocultas e compreender o mundo para além das aparências. Aqui, a visão é metafísica, não apenas sensorial, e liga-se à criação artística como um estado expandido de consciência. No hermetismo, o terceiro olho está ligado à percepção além do mundo material e à capacidade de aceder ao conhecimento oculto.

O hermetismo clássico não usa o termo “terceiro olho”, mas esta tradição está relacionada com conceitos essenciais como a intuição, a visão espiritual e a ascensão da consciência: o hermetismo baseia-se nos Sete Princípios Herméticos, descritos no Caibalion. O Princípio da Correspondência (“O que está em cima é como o que está embaixo”) sugere que tudo no universo reflete uma ordem maior. O terceiro olho é uma ferramenta para ver além da ilusão do mundo sensível e aceder a essa ordem oculta. O Princípio do Mentalismo (“O Todo é Mente”) é outro princípio hermético essencial. A realidade é mental na sua essência e o desenvolvimento da visão interior (o terceiro olho) permite perceber verdades além da matéria. O terceiro olho não vê o mundo físico, mas sim o mundo das ideias, arquétipos e essências.

No hermetismo alquímico, há um processo de transmutação da consciência, em que o iniciado passa da percepção comum para um estado elevado de compreensão. O terceiro olho é um símbolo dessa transformação, representando a capacidade de ver a “Luz Divina” e alcançar a gnose, o conhecimento verdadeiro.

A posição da obra entre a escadaria e o vitral reforça um conceito antropológico importante de *liminaridade*, ou seja, o estado de transição entre diferentes realidades. Este termo, proposto por Arnold van Gennep e aprofundado por Victor Turner, refere-se a momentos ou espaços que funcionam como passagens entre estágios de existência, como acontece em rituais de passagem e em estados alterados de consciência. O vitral é uma janela para outra realidade e a escadaria é uma metáfora de um caminho de ascensão entre mundos. Na filosofia pitagórica, o número três é símbolo de harmonia e síntese: tese, antítese e síntese (Hegel), nascimento, vida e morte (ciclo existencial), corpo, mente e espírito (tradições esotéricas). A presença dos três elementos na obra – a mão e os dois olhos – é uma clara evidência do equilíbrio entre os diferentes estados de existência do indivíduo.

Almeida, A. (2004). “Fenomenologia das experiências mediúnicas, perfil e psicopatologia de médiums espíritas” (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo.

Arcanum Editora. (2017). O Kyballion. Rio de Janeiro: Arcanum Editora.

Bishop, C. (2012). Artificial hell: Participatory art and the politics of spectatorship. Verso.

Blavatsky, H. P. (1964). Collected writings (Vol. X, p. 340). Theosophical Publishing House.

Blavatsky, H. P. (1991). A Doutrina secreta (Vol. I e II). Pensamento

Blavatsky, H. P. (1999). A Doutrina secreta (Vol. III e IV). Pensamento

Blavatsky, H. P. (2009). O livro perdido de Dzyan. Pensamento.

Budge, E. A. W. (2007). O livro egípcio dos mortos. Hemus.

Carter, M. (2023). The spiritual in art: An interview with Maurice Tuchman. East of Borneo. <https://eastofborneo.org/articles/the-spiritual-in-art/>

Collectif. (1999). Art médiumnique, visionnaire, messages d'outre-monde (Catálogo de exposição). Hoebeke.

Eliade, M. (1991). Imagens e símbolos. Martins Fontes.

Forrest, S. K. M. (2011). Witches, whores, and sorcerers: The concept of evil in early Iran. University of Texas Press.

Jung, C. G. (2002). O homem e seus símbolos. Nova Fronteira.

Jung, C. G. (2016). Os arquétipos e o inconsciente coletivo (M. L. Appy & D.

M. R. F. da Silva, Trans.). Vozes.

Leadbeater, C. W. (1971). *Man visible and invisible*. Theosophical Publishing House

Limulja, H. (2022). O desejo dos outros: Uma etnografia dos sonhos

Yanomami. Ubu Editora.

Martin, K. (2012). O livro dos símbolos. Taschen.

Meier, E. (2002). Vishnu Purana: Um sistema hindu de mitologias e tradições (E. Meier, Trad.). Oxford University Press.

Merleau-Ponty, M. (2008). Fenomenologia da percepção (5ª ed.). Martins Fontes.

Prabhupada, S. (2017). Bhagavad-Gita-Krishna (Edição de 2017). ISKCON.

Schuré, E. (1986). Os grandes iniciados: Hermes. Martin Claret Editores.

TURNER, V. The ritual process: structure and anti-structure. Chicago: Aldine Publishing Co., 1969 (Trad. Bras. Nancy Campi de Castro Petropolis, Vozes, 2013)

Ward, A. H. (1906). The seven rays of development. Theosophical Publishing House.

Wentz, E. (2008). O livro tibetano dos mortos. Pensamento.

Zangari, et al. (2009). Psicologia da mediunidade: Do intrapsíquico ao psicossocial. Boletim da Academia Paulista de Psicologia, 77(2), 233-252.

Zingrone, N. L. (1994). “Images of Woman as Medium: Power, Pathology and Passivity in the Writings of Frederic Marvin and Cesare Lombroso”.

In L. Coly & R. A. White (Eds.), “Women and Parapsychology” (pp. 90-123).

Parapsychology Foundation Inc.

Desenho científico: linha limite

Manuel Santos

Manuel Santos nasceu em 1990 no Porto, onde vive, estuda e trabalha. Desenvolve trabalho artístico na área da ilustração científica, do desenho e da pintura figurativa. Realizou a licenciatura em Desenho na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, realizou o Mestrado em Ensino de Artes Visuais no 3.º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário na Faculdade de Psicologia e de Ciências de Educação da Universidade do Porto, e frequenta o curso de Doutoramento em Artes Plásticas na Faculdade de Belas-Artes do Porto.

Desenho científico: linha limite

Manuel Santos

20 06 24

Resumo

O objectivo deste trabalho consiste em apresentar o desenho científico a partir do conceito de linha limite. O conceito de linha limite foi apresentado por Pedro Maia, em 03 de Abril de 2024, na unidade curricular de Seminário, inserida no Doutoramento em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Primeiro, o desenho científico é abordado como linha limite entre facto e ficção. Segundo, o desenho científico é abordado como linha limite entre arte e ciência. Conclui-se o trabalho com a análise de dois desenhos, a partir da problemática de linha limite entre facto e ficção, e entre ciência e arte.

Palavras-chave: linha limite, facto, ficção, ciência, arte

Facto e ficção

Em *Ways of Worldmaking*, Nelson Goodman (1978: 91-93) discute que a associação de fabricação a falsidade, em contraste com a associação de facto a verdade, implica que a ficção é fabricada e que o facto é encontrado. Porém, o autor defende que a percepção consiste na distorção de factos físicos, do mesmo modo que os factos físicos consistem em versões artificiais de factos percebidos, colocando a pertinência no entendimento de versões dos mesmos factos ou descrições do mesmo mundo.

Considerando a distinção entre facto e ficção apresentada por Nelson Goodman na obra citada, o desenho científico situa-se na linha limite que separa facto e ficção. Superficialmente, a subjectividade do desenho científico pode ser associada a falsidade, em contraste com a associação da objectividade do conhecimento científico à verdade. Porém, o desenho científico consiste tanto na distorção de conhecimento científico tanto quanto o conhecimento científico consiste em versões artificiais de factos percebidos.

Segundo Goodman (1978: 94), os mundos são gerados pela criação de versões através de palavras, numerais, imagens, sons e outros símbolos. Do mesmo modo, os imaginários científicos são criados por diversas versões, dentro das quais se situa o desenho científico. O desenho científico não consiste numa expressão deficitária de verdades científicas, visto que, segundo Goodman (1978: 102-103), as imagens denotam, representam, nomeiam e descrevem, participando na criação de mundos do mesmo modo que os termos

O autor define os termos como descrição não pictórica e as imagens como representação não-linguística. Ao acrescentar que os mundos são um produto conjunto entre descrição e representação, sugere que são simultaneamente pictóricos e linguísticos (Goodman 1978: 103). Nesta aceção, os mundos científicos serão igualmente devedores dos seus meios descritores e dos seus meios representativos, da sua expressão pictórica e verbal, dependendo assim de desenho científico.

Arte e ciência

Na aula de 02 de Abril de 2024, Pedro Maia apresenta o projecto *The India Drawings*, desenvolvido entre 2015 e 2016, que consistiu numa investigação através do desenho em câmara lúcida. Pedro Maia caracterizou o projecto como investigação científica, a partir da predefinição de objectivos e de estratégias de pré-preparação, mas também o associou à imprevisibilidade e ao inesperado (Pedro Maia 03 de Abril, 2024). O desenho científico parte efectivamente de objectivos pré-concebidos a cumprir, mas o processo criativo e a experimentação participam no delinear de estratégias de resolução. Segundo a perspectiva da temporalidade, o desenho científico situa-se na linha limite entre o passado e o presente.

O desenho científico situa-se também na linha limite entre arte e ciência. O desenho científico consiste numa prática autoral indissociável do processo criativo, e segundo Pedro Maia, partilha essas qualidades com o próprio processo científico (Pedro Maia 03 de Abril, 2024). A objectividade científica não consegue prescindir de

subjectividade, promovendo ao invés autoria baseada em registo em detrimento de autoria baseada em intervenção. Segundo Daston e Galison (2021: 374-381), a objectividade científica consiste numa virtude epistemológica e não num sinónimo de verdade. Por sua vez, a subjectividade não consiste numa fragilidade mas sim em autoria

Na mesma aula, Pedro Maia (03 de Abril, 2024) aborda os condicionamentos dos dispositivos do desenho científico, expressos na prática e no processo de habituação. Os dispositivos participam em processos de invisibilização, na transformação e interpretação da realidade. A pré-concepção de objectivos, característica do desenho científico, nomeadamente a importância depositada na transmissão de informação prioritária, participa por si só em processos de invisibilização, de transformação e de interpretação. São estes mesmos processos que atravessam a relação entre objectos de estudo, tais como referências fotográficas, e o desenho científico resultante. A própria concepção de holótipo, consistindo na representação de um espécime tipo, presume depuração e idealização.

Análise de dois desenhos



Figura 1: Manuel Santos, 'Vulpes Vulpes, perfil do focinho', 2024. Caneta sobre papel. Todos os direitos reservados.

Este desenho científico (Figura 1) tem como público alvo o público académico. Envolve um processo de reconstrução através de conhecimento artístico e científico, de forma exaustiva, e de um processo de abstracção em que o objectivo é representar os imaginários científicos desenvolvidos sobre o espécime, não a mera cópia da referência.

Este trabalho realiza-se graficamente pela sobreposição de elementos gráficos que permitem a clarificação de informação prioritária. Existe um contraste entre a personalização da referência e a idealização do holótipo. A estrutura do holótipo, do espécime tipo idealizado, representativo dos imaginários científicos, precede este desenho científico.



Figura 2: Manuel Santos, 'Vulpes Vulpes, cena nocturna', 2024. Caneta sobre papel. Todos os direitos reservados.

Este desenho (Figura 2) tem como destinatários o público geral. Envolve um processo de reconstrução e abstracção, mas não de forma exaustiva, nunca na mesma proporção que se verifica no desenho anterior,

Esta representação é devedora de um processo de modelação, através da sobreposição de traços que, de forma diferenciada, descrevem com

dinamismo os vários constituintes do espécime. A expressão da liberdade gráfica que se associa ao trabalho desenvolvido para o público em geral, precede a elaboração deste desenho.

Materialmente, os elementos gráficos permitem identificar constituintes gerais do espécime *Vulpes Vulpes*, incluindo detalhes de caracterização como a diferença tonal entre a ponta e o resto do pelo da cauda, mas diferem relativamente ao desenho anterior através do seu grau de exaustão.

Conclusão

Para concluir, e partindo da metáfora que Miguel Leal usou na aula de 27 de Setembro de 2023, em que assemelha o trabalho artístico a um corpo que atravessa um foco luminoso e que projecta uma sombra, o desenho científico pode ser visto como um domínio que surge de focos epistemológicos e que projecta consequências. O valor que existe em conceber o desenho científico a partir do conceito de linha limite, de algo que atravessa dois domínios, não se cinge à problematização do desenho científico, mas também dos próprios conceitos estruturais de arte e de ciência. A caracterização do desenho científico como uma área limiar sugere que os dois domínios que articula não são dicotómicos, possuindo ao invés semelhanças que os aproximam e que existe um espaço para a sua conciliação.

Referências bibliográficas

Daston, L., Galison, P. (2021). *Objectivity*. New Jersey: Princeton University Press. Pp 363-385

Goodman, Nelson (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Pub. Co., pp. 91-107.

Leal, M. (27 de Setembro, 2023), Comunicação pessoal

Maia, P. (03 de Abril, 2024), Comunicação pessoal

Um lugar comum

Rodrigo Queirós

Rodrigo Carneiro Queirós é artista e bolsheiro da FCT. Trabalha de forma descomprometida com desenho, gravura, pintura, escultura, cerâmica e fotografia. Mais recentemente iniciou um novo caminho com a imagem em movimento e o cinema.



*Reforma Cozinha 2024
Cano, pastas secas e acrílico sobre
papel.*

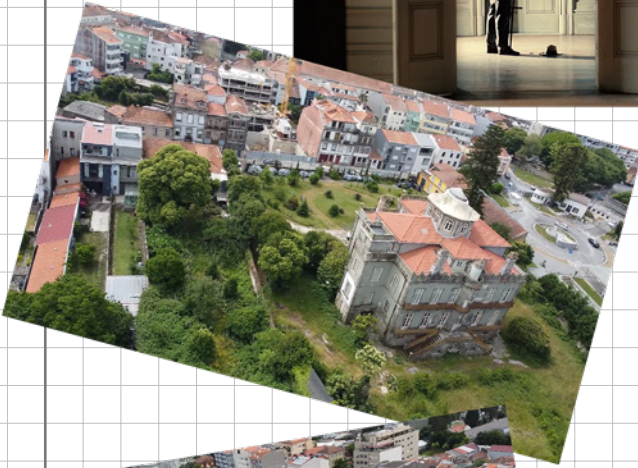
*Patões 2024
Carvão, pastéis secos e acrílico sobre
papel.*



*Nesta cidade já não trabalham as fábricas, as chaminés já não espelam o
fumo do seu trabalho.*

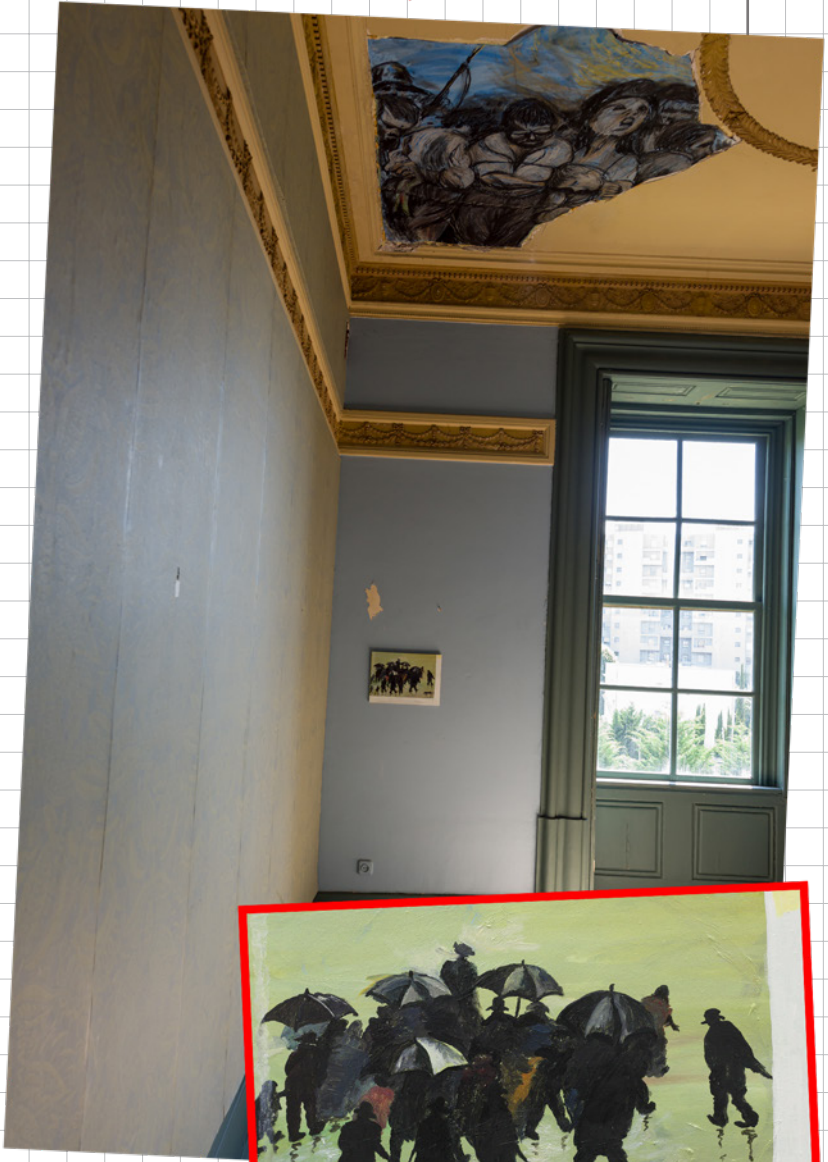
© pintor Dominguez Alvarez procurou o seu lugar na sua era.

*A casa burguesa mantém-se num lugar indefinido. Em decadência, ignoran-
te à sua própria ironia. Por de trás das rachadelas e infiltrações, as figuras
de Alvarez revolvem do novo o que está escondido.*



*Reforma Agrária 2024
2 vídeos em loop, 6 min - 3 min.*

*Terminal 2024
Carvão, pastéis secos e acrílico sobre
papel.*



*Tem-Últulo 2024
Óleo sobre MDF*





*"Era uma vez um País" (2024).
Óleo sobre contraplacado. 34x60cm.*



*"Jangada de Pedra" (2025).
Óleo sobre contraplacado. 86x110cm.*

Esta casa nem é de verdade

Tatiana Móes

Doutoranda em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e investigadora bolsreira FCT/I2ADS. É mestra em Desenho e Técnicas de Impressão pela referida faculdade, onde recebeu o Certificado de Mérito por sua excelência académica.

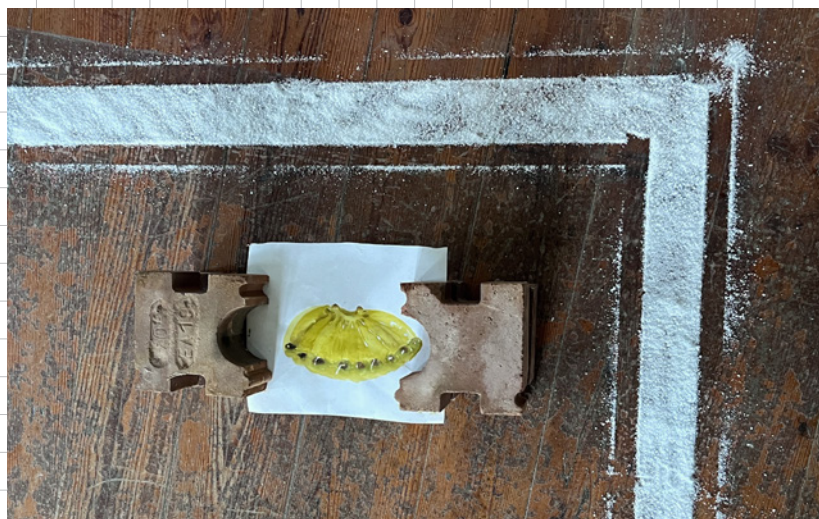
Seus interesses perpassam os temas da alteridade e identidade, e da mulher como o Outro, sob a perspectiva de uma crítica decolonial. Articula uma prática, em Desenho, que recorre à linguagem da colagem e ao translúcido da superfície, como uma fruição entre o visível e o dissimulado, jogando com o perceptível da imagem.







ESTA CASA NEM É DE VERDADE | 2024 | Instalação: desenhos a grafite, lápis de cor e pastel seco sobre papel parafinado; tijolos; sal | dimensões variadas | Dimensão total da área da instalação: 24m2.



Esta investigação propõe, através da prática do desenho, a criação de um imaginário que permita entrever como se estabelece o sentimento de pertença à sociedade portuguesa por parte de mães imigrantes oriundas de ex-colónias. Pontua-se que por serem mulheres muitas vezes instaladas no espaço do silêncio¹², optei por realizar uma série de entrevistas, onde pude dialogar com outras mães e, entre tantos assuntos, descortinar as suas dificuldades de acesso à moradia digna na cidade do Porto. Portanto, propus reencenar a casa de uma das participantes, a partir de sua planta em escala 1:1. Reencenar é aceder a uma outra realidade espacial/temporal utilizando-se de ferramentas a partir do repertório semiótico de quem pratica o acto. Outra operação foi uma série de desenhos de observação, em escala 1:1, tendo por referência objetos pessoais com os quais essas mulheres se identificam, a partir da pergunta, “Qual a coisa que você mais gosta na sua casa?”. Os desenhos foram posicionados no interior da planta e sustentados por tijolos encontrados na casa onde a instalação foi realizada. A casa reencenada inscreve a presença destas mulheres no espaço de uma mansão abandonada, legitimando sua reivindicação territorial — território enquanto terra/habitação/discurso político. A matéria prima das linhas da casa foi o sal. O sal como sabemos, purifica, mas também infertiliza a terra.



1. Kilomba, G. 2022(2008). Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano, Lisboa, Orfeu Negro.

2. Spivak, G. C. 2021. Pode a subalterna tomar a palavra?, Lisboa, Orfeu Negro.

Serendipitia Peripatética

Tobias Gaede

Tobias Gaede é um artista visual, pesquisador e produtor cultural do Instituto de Cultura e Arte (ICA). É graduado em Comunicação Social e possui mestrado na linha de pesquisa em Fotografia e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará. Em 2023, ingressa no curso de Doutorado em Artes Plásticas da FBAUP. Publicou o romance "Depredador" e já apresentou trabalhos em eventos como ICIA (Polônia), D-Construction (Israel), Actamedia (França), Seeing in Tongues (EUA), Besides the Screen (Reino Unido e México), EmMeio#7.0 (Portugal) e Performa 09 e 11 (Portugal).

¹ Tradução livre: "Nos tempos antigos, na terra de Serendip, no extremo oriente...". início do livro de contos *The Three Princes of Serendip*.

² Oxford Living Dictionaries. Oxford University Press .

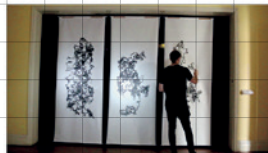
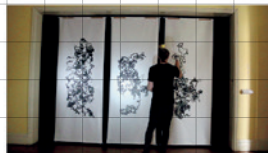
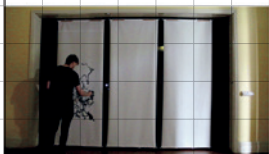
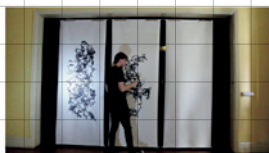
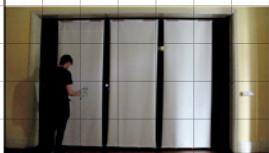
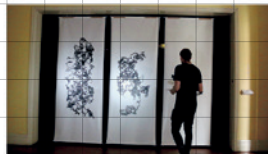
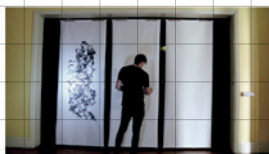
³ "The aim is to present an area of activity which manifests artists' involvement with science, and the associated work with the artist's role, to show the links between the random system employed by scientific computers and chance, and those involved with the mapping and the use of geographic devices" (Reichardt, 1968, p. 5).

In ancient times
in the land of Serendip
in the Far East...¹

Assim começa o conto² do qual, fortuitamente, Horace Walpole se apropriou do nome pelo qual os persas conheciam o atual Sri Lanka para criar o termo *Serendipity*, em 1754 (Busch, 2024, p. 1112). *The Three Princes of Serendip* narra a história dos filhos do rei Giaffer, que descobriam a solução para os problemas que lhes eram apresentados por sua sagacidade, mas também por acidentes inesperados. Serendipidade passou a fazer referência a descobertas casuais, não planejadas, afortunadas, que resultam em coisas felizes ou benéficas³, talvez úteis. Com a palavra criada, seu uso se ampliou na língua inglesa, alcançando campos nos quais, à primeira vista, talvez não se esperasse encontrar a ação da sorte: a pesquisa científica tem numerosos exemplos de como muitas de suas descobertas foram feitas com certa dose de acaso, como aconteceu com o dinamite ou a penicilina (Edward Foster & Ellis, 2014, p. 1015). Em 1968, a curadora Jasia Reichardt apresentou, no *Institute of Contemporary Arts de London*, a exposição *Cybernetic Serendipity*, uma das primeiras exposições dedicadas à arte cibernética, além de ser um evento inaugural de louvor à aleatoriedade algorítmica por ferramentas computacionais na criação artística (Reichardt, 1968, p. 5).⁴ Essa experiência uniu o acaso das inovações tecnológico-científicas à randomicidade da programação generativa, sob a referência dos míticos *ancient times* de um fabuloso *Far East*, para explorar caminhos desconhecidos,



pintura de painéis
durante abertura
de terceira margem



[link para o video completo da performance](#)

Referências

- Buseck, C. (2020). *Modelos e Teoria de Serendipity: A Systematic Review and Conceptualization*. Journal of Management Studies, 61 (3): 1110-1131. doi:10.1111/joms.12890
- Edels, Foster, A., & Ellis, D. (2010). *Serendipity and its study*. Journal of Documentation, 10 (6), 1015-1038.
- Reichardt, J. (1968). *Cybernetic Serendipity: the computer and the arts*. Studio International.

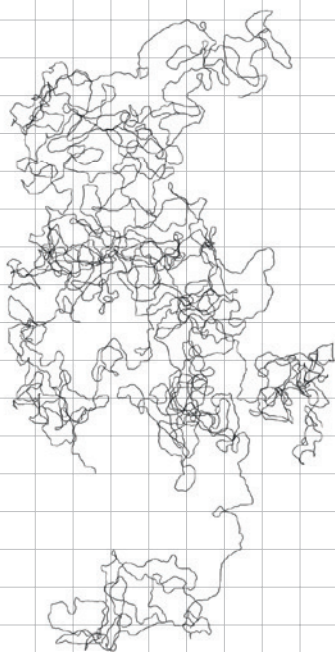
em que a arte ainda avançava a pequenos passos. Perambula enquanto reflete sobre o próprio caminho que vai trilhando. Não é muito diferente do que faziam os integrantes da Escola Peripatética. Aristóteles tinha por hábito ensinar seus discípulos ao ar livre, enquanto caminhava sob as árvores do *Perípatos*, caminho que circunda a Acrópole de Atenas em sua encosta norte.

Perambular e encontrar coisas ao acaso, trazidas pela fortuna, que nos permitem fazer descobertas inesperadas. Essa é a premissa de *Serendipitia Peripatética*. Trata-se de um trabalho que transita entre a performance, a pintura e a arte computacional generativa. Uma série de linhas é criada em tempo real por meio de um algoritmo constituído pelo estabelecimento de certas regras no modo como gera imagens, mas também com a incorporação de alguns fatores de aleatoriedade na formatação de seu código de programação. Isso implica em que cada execução do programa produza uma composição visual diferente, irrepetível. Um projetor de vídeo faz os traços criados pela máquina incidirem – como luz intangível – sobre um papel em branco. Ao mesmo tempo, o caminho dessas linhas vai sendo perseguido por um pincel que tenta reproduzir materialmente – em tinta espessa, para que não escape a sua dimensão de concretude – aquela imagem fugidia que fora gerada eletronicamente.

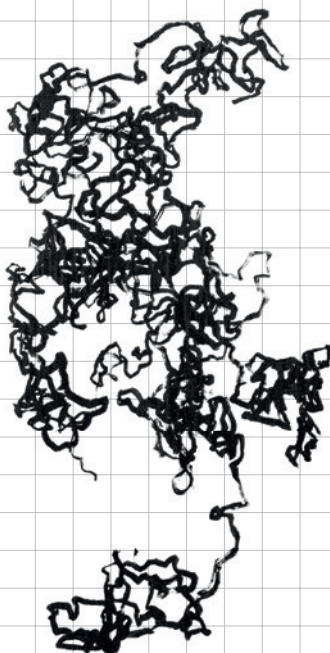
Não se deve perder de vista, também, que alguém maneja esse pincel. Uma pessoa o empunha, ergue-o esbravejando qualquer coisa que problematize a contraposição humano/máquina, tão premente em diferentes âmbitos da vida contemporânea, inclusive no domínio da produção imagética: de um lado, a manualidade analógica; de outro, o processamento digital. Há ainda certa inversão de expectativas quanto à direção para a qual pendem a correlação de forças nessa interação cibernética, nessa imposição de autoridade entre quem é o agente da criação e quem é a ferramenta usada para sua materialização. A ação performativa de pintar, diante do público, os painéis que formam a *Serendipitia Peripatética* é bastante significativa, e apresentar o trabalho sem oferecer tal perspectiva prática faz perder muito do que o trabalho discute.

A obra faz parte de uma investigação que está em desenvolvimento no Doutorado em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, que está relacionada com o uso de ferramentas de inteligência artificial para a criação de códigos de programação a serem usados no desenvolvimento de obras de arte generativa. Assim, a interação cibernética também está presente na fase anterior do trabalho, que precede sua apresentação pública, a da criação dos códigos que formam o algoritmo usado para criar as imagens. Humano (o artista) e máquina (ferramentas de inteligência artificial) se entrelaçam em mais esta camada do desenvolvimento de *Serendipitia Peripatética*.

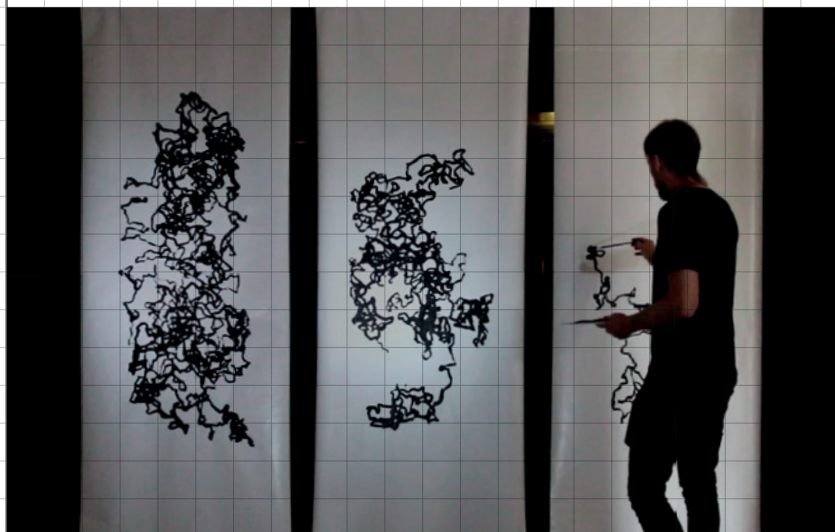
SERENDIPITIA PERIPATÉTICA #2



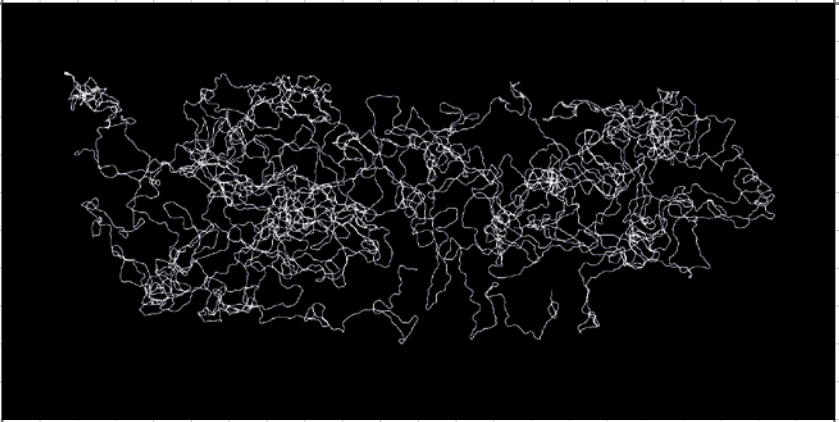
linhas geradas pelo algoritmo



linhas em tinta preta sobre papel



ao centro, SERENDIPITIA PERIPATÉTICA #2



SERENDIPITIA PERIPATÉTICA #1



link para código do projeto sendo processado em tempo real

```
let x, y;
let angle;
let stepSize;
let minMargin = 150;
let maxMargin = 250;
let margin;
let minTime = 100000;
let maxTime = 600000;
let drawTime;
let lastChangeTime = 0;
let changeInterval = 1000;
let path = [];
let startTime;
let cursorSize;
let blinkingInterval = 500;
let isDrawing = false;
let endStartTime;
let endDrawingStarted = false;
let cursorCanvas;
let lineCanvas;
let cursorVisible = true;
let repeatCount = 0;

function setup() {
  createCanvas(1800, 900);
  lineCanvas =
  createGraphics(1800, 900);
  cursorCanvas =
  createGraphics(1800, 900);

  startNewDrawing();
  setInterval(blinkCursor,
  blinkingInterval);
}

function draw() {
  let currentMillis = millis();

  if (!isDrawing && currentMillis -
  startTime < 5000) {
    display();
    return;
  } else if (!isDrawing &&
  currentMillis - startTime >=
  5000) {
    isDrawing = true;
    startTime = millis();
  }

  if (isDrawing && currentMillis -
  startTime > drawTime) {
    isDrawing = false;
    endDrawingStarted = true;
    endStartTime = millis();
    endDrawing();
    return;
  }

  if (currentMillis -
  lastChangeTime > changeInterval)
  {
    changeSpeedAndMargin();
    lastChangeTime =
    currentMillis;
    let newX = x + cos(angle) *
    stepSize;
    let newY = y + sin(angle) *
    stepSize;

    if (newX > margin && newX <
    width - margin && newY > margin
    && newY < height - margin) {
      lineCanvas.stroke(255);
      lineCanvas.strokeWeight(1);
      lineCanvas.line(x, y, newX,
      newY);
      path.push({x: newX, y:
      newY});
      x = newX;
      y = newY;
      if (random(1) < 0.7) {
        angle += random(-PI / 36,
        PI / 36);
      } else {
        angle += random(-PI / 6, PI
        / 6);
      }
      display();
    }
  }

  function endDrawing() {
    let endInterval =
    setInterval(() => {
      let currentMillis = millis();
      if (currentMillis -
      endStartTime >= 5000) {
        clearInterval(endInterval);
        cursorVisible = false;
        repeatCount++;
        if (repeatCount < 5) {
          startNewDrawing();
        } else {
          noLoop();
        }
        return;
      }
      display();
    }, blinkingInterval);
  }

  function startNewDrawing() {
    x = random(width / 4, 3 * width
    / 4);
    y = random(height / 4, 3 *
    height / 4);
    angle = random(TWO_PI);
    drawTime = random(minTime,
    maxTime);
    startTime = millis();
    isDrawing = false;
    endDrawingStarted = false;
    cursorVisible = true;
    cursorSize = 15;
  }

  function changeSpeedAndMargin() {
    stepSize = random(0.2, 0.7);
    margin = random(minMargin,
    maxMargin);
    if (random(1) < 0.3) {
      angle += random(-PI / 2, PI /
      2);
    }
  }

  function blinkCursor() {
    if (!isDrawing ||
    endDrawingStarted) {
      cursorSize = random(8, 12);
      if (cursorVisible) {
        display();
      }
    }
  }

  function display() {
    background(0);
    image(lineCanvas, 0, 0);
    if (cursorVisible) {
      cursorCanvas.clear();
      cursorCanvas.fill(255, 0, 0);
      cursorCanvas.noStroke();
      cursorCanvas.ellipse(x, y,
      cursorSize, cursorSize);
      image(cursorCanvas, 0, 0);
      noFill();
      stroke(255);
      strokeWeight(1);
      rect(0, 0, width - 1, height -
      1);
    }
  }
}
```



link para histórico de versões do código no p5.js web editor

link para chat com ferramenta de I.A.



Home-Less-Care

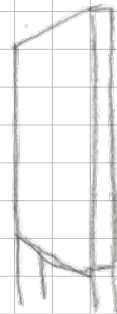
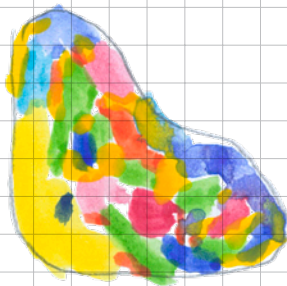
Unnur Óttarsdóttir

Unnur Óttarsdóttir received an MA degree in fine art from the Iceland University of the Arts. She also received a PhD in art therapy from the University of Hertfordshire. Unnur works with a variety of mediums, such as painting, installations, performances, and audience participation. Her artwork has been exhibited in group and solo shows in galleries and museums in Iceland and internationally, including the Museum of Akureyri, the Museum of Isafjordur, Reykjavik Art Museum, the Faroe Islands National Art Museum, Edsvik Kunstall in Stockholm, Largo das Artes in Brazil and Casa do Campo Pequeno in Porto.

"Terceira Margem"
"The Third Bank" June 2025

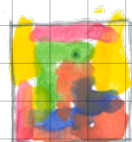
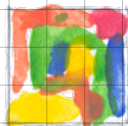
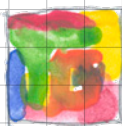
Homey Home-care-less
Home Care Home-less-care
Care of home
Home-less

TV-video



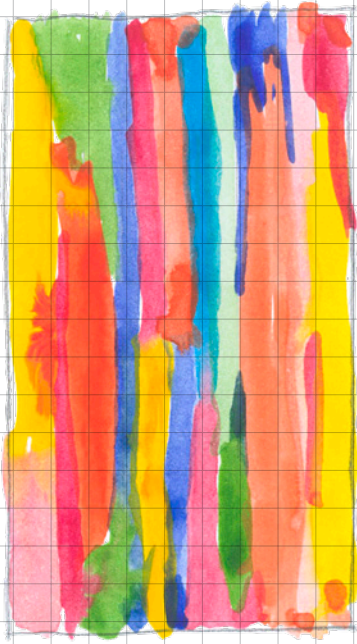
Home-land

Pillows



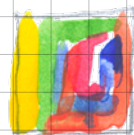
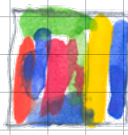
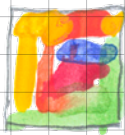
May 2025 Unnur Ólafsdóttir ①

Curtains

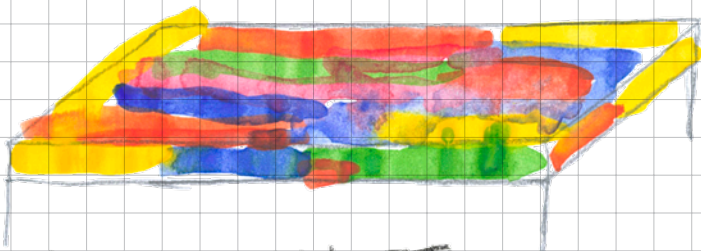


Compassion and well-being
to balance the ugliness of life
(war, corruption, trauma, distress)

Pictures - paintings



EMPATHY LOVE WARMTH CARE



HEAT BLANKET



Privat space
for drawing

Camera
lucida

Mar 2025 Unnur Ötharsdóttir ②



Casa do Campo Pequeno,
Porto, Portugal
Home-less-care

No home, no safety. Sleeping without protection. Falling into an unconscious sleep, unprotected. Running around trying to find a place to sleep and food to eat. Trying to find warmth within the sleeping bag throughout the cold night.... The body is a home. What happens when the body becomes unsafe due to the presence of memories that have the potential to attack from within? Nobody is at home in the body..

The Home-less-care project consists of objects that belong to a home. A bed, chair, and curtains, which include textile paintings. The work is presented in a house that once was a home but presently is not. The curtains bend down to the floor, referring to how homeless individuals occasionally put their various blankets by the house walls. The chair is a place for resting. The bed has an infrared sleeping bag, and, at certain times the spectators are invited to cover up in the warm bag, to relax and sleep. Those artifacts refer to care, creativity, and aesthetics, which could facilitate a step forward. Through those means, the street may become a home between houses. Ummur Öttersdottir '24

o gaede un
rito Felipe argiles flor de ceres rabaçal lina de albr
diego xavier
cristiana macedo
lina de albr
manuel santos rodrigo q
dötür

ottarsdóttir cristiana máes tobias
ottarsdóttir cristiana máes tobias
ottarsdóttir cristiana máes tobias
ottarsdóttir cristiana máes tobias
ottarsdóttir cristiana máes tobias

ottarsdóttir cristiana máes tobias
ottarsdóttir cristiana máes tobias
ottarsdóttir cristiana máes tobias
ottarsdóttir cristiana máes tobias
ottarsdóttir cristiana máes tobias

ottarsdóttir cristiana máes tobias
ottarsdóttir cristiana máes tobias
ottarsdóttir cristiana máes tobias
ottarsdóttir cristiana máes tobias
ottarsdóttir cristiana máes tobias



i2ADS.

INSTITUTO DE
INVESTIGAÇÃO
EM ARTE, DESIGN
E SOCIEDADE

