

O atelier como território de escuta e de pensamento cromático: Reflexões teórico-práticas sobre a cor e o atelier enquanto lugar de reinscrição simbólica

The studio as a territory of listening and chromatic thinking: Theoretical and practical reflections on color and the studio as a site of symbolic reinscription

El taller como territorio de escucha y pensamiento cromático: Reflexiones teórico-prácticas sobre el color y el taller como lugar de reinscripción simbólica

Vera Fonseca (FBAUL-Portugal) ¹

¹ Artista Visual, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Departamento de Pintura, Largo da Academia de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal e-mail: vera.b.fonseca@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7569-0594>

RESUMO

O presente artigo reflete sobre o processo artístico em curso no âmbito da investigação intitulada Kairos Babel, integrada no Doutoramento em Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Centrado na prática artística, o estudo aborda o atelier como território de escuta e de pensamento cromático, no qual o gesto, a cor e a matéria se articulam como modos de conhecimento. Partindo da observação empírica do espaço de trabalho - considerado simultaneamente lugar físico e dispositivo conceptual -, a investigação analisa de que forma as condições cromáticas, materiais e simbólicas do atelier interferem na construção da imagem e na experiência perceptiva. Apoiada em referenciais teóricos como Josef Albers, Norman Bryson, Barbara Bolt e Merleau-Ponty, a reflexão propõe o atelier como um campo performativo de aprendizagem sensível, onde o saber resulta da ação e do erro. O texto analisa ainda o uso do rosa como eixo cromático e simbólico, relacionando-o com os conceitos de *poiesis*, "não-lugar" e reinscrição simbólica. Assim, defende-se que a prática pictórica, ao conjugar experiência, memória, matéria e cor, constitui um modo de reinscrição identitária e de pensamento visual situado.

PALAVRAS-CHAVE

Atelier; Cromatismo rosa, Pensamento Visual; Memória; Reinscrição simbólica.

ABSTRACT

This article reflects on the ongoing artistic process developed within the research project Kairos Babel, part of the PhD in Painting at the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon. Centered on pictorial practice, the study approaches the studio as a territory of listening and chromatic thought, where gesture, color, and material intertwine as modes of knowledge. Based on the empirical observation of the workspace-considered both a physical site and a conceptual device-the research examines how the chromatic, material, and symbolic conditions of the studio influence image construction and perceptual experience. Drawing on theoretical references such as Josef Albers, Norman Bryson, Barbara Bolt, and Maurice Merleau-Ponty, the reflection proposes the studio as a performative field of learning, where knowledge emerges through action, experimentation, and error. The text further analyzes the use of pink as a chromatic and symbolic axis, relating it to the concepts of *poiesis*, "non-place," and symbolic reinscription. It argues that pictorial practice, by interweaving experience, memory, matter, and color, constitutes a form of situated visual thinking and a process of identity reinscription.

KEY-WORDS

Studio; Pink chromaticism; Visual thinking; Memory; Symbolic reinscription.

RESUMEN

El presente artículo reflexiona sobre el proceso artístico en curso dentro de la investigación Kairos Babel, integrada en el Doctorado en Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa. Centrado en la práctica pictórica, el estudio aborda el taller como un territorio de escucha y pensamiento cromático, en el que el gesto, el color y la materia se articulan como modos de conocimiento. A partir de la observación empírica del espacio de trabajo -considerado simultáneamente lugar físico y dispositivo conceptual -, la investigación explora cómo las condiciones cromáticas, materiales y simbólicas del taller influyen en la construcción de la imagen y en la experiencia perceptiva. Apoyándose en referentes teóricos como Josef Albers, Norman Bryson, Barbara Bolt y Maurice Merleau-Ponty, la reflexión propone el taller como un campo performativo de aprendizaje, donde el saber surge de la acción, la experimentación y el error. El texto analiza asimismo el uso del color rosa como eje cromático y simbólico, relacionándolo con los conceptos de *poiesis*, "no-lugar" y reinscripción simbólica. Así, se sostiene que la práctica pictórica, al entrelazar experiencia, memoria, materia y color, constituye una forma de pensamiento visual situado y un proceso de reinscripción identitaria.

PALABRAS-CLAVE

Taller; Cromatismo rosa; Pensamiento visual; Memoria; Reinscripción simbólica.

Introdução²

O presente texto constitui uma reflexão sobre o processo artístico atualmente em curso, intitulado *Kairos Babel*, desenvolvido no âmbito da investigação integrada no Doutoramento em Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. O foco incide sobre o atelier enquanto espaço de pensamento, experiência e produção pictórica, concebido como um território simultaneamente subjetivo, funcional e conceptual, que articula a prática e a reflexão da autora.

O título *Kairos Babel* resulta da junção de dois conceitos: *kairos*, termo grego que designa “tempo oportuno” – o momento em que algo significativo pode emergir –, e *Babel*, metáfora da multiplicidade e da fragmentação linguística e identitária. Juntamente, as duas palavras concentram a tensão entre a busca de unidade e a experiência da dispersão, entre o momento revelador e o ruído da multidão.

O projeto parte de uma prática artística autoral centrada na pintura como meio de reinscrição simbólica da memória, da identidade fragmentada e da experiência da perda. Através de núcleos pictóricos e instalativos que exploram estratégias como a colagem, a repetição e o uso simbólico da cor, a autora procura tornar visível o que é estruturalmente invisível, por ser pessoal e subjetivo: heranças e perdas intergeracionais, subjetividades fraturadas e afetos silenciados.

A motivação para este projeto tem raízes pessoais. Nascida na antiga República Socialista Soviética da Estónia, a autora deste ensaio foi considerada apátrida após a dissolução da URSS, experienciando um prolongado sentimento de não-pertença que permaneceu mesmo após a aquisição da nacionalidade portuguesa em 2009. Essa vivência de deslocamento e exclusão constitui o alicerce simbólico da sua prática artística, transformando a pintura - articulada com outras linguagens, como o têxtil, a serigrafia, a instalação e o audiovisual - num espaço de resistência simbólica e reconstrução identitária.

O processo desenvolvido no atelier é caracterizado por uma atenção continuada à relação entre cor, gesto pictórico e matéria. A composição, tanto em trabalhos de pequeno como de grande formato, organiza-se por camadas e repetições - pintura, colagem, têxteis e serigrafia - num diálogo entre intuição e decisão crítica. Desta forma, a prática artística assume uma natureza processual e experimental, onde o erro e a hesitação são um caminho de descoberta.

O atelier como espaço de reinscrição

O atelier constitui, nesta investigação, o lugar onde a prática artística se transforma em pensamento, que posteriormente se concretiza em matéria. É o lugar onde o corpo, a cor e o gesto se entrelaçam num processo contínuo de descoberta e reconstrução.

² Este artigo foi redigido segundo as normas do português europeu (variante de Portugal).

O atelier onde esta investigação decorre situa-se no espaço SAFRA, em Lisboa, num módulo de cerca de oito metros quadrados, inserido num ambiente coletivo que reúne artistas e artesãos de diferentes áreas - pintura, cerâmica, marcenaria e desenho. A natureza aberta do espaço, organizada em *open space*, promove a convivência entre diferentes práticas e linguagens, contribuindo para o diálogo e a observação recíproca de diferentes processos. Essa dimensão partilhada introduz no trabalho uma escuta ativa: o olhar curioso e a partilha de insights com o outro também participam na construção da obra.

Fisicamente, o espaço (Fig. 1) ocupado pela autora deste ensaio é definido por três paredes principais: duas revestidas a alcatifa cinzenta, que atua como plano neutro e absorvente, e uma parede móvel branca, que funciona como superfície de trabalho. Esta configuração promove um equilíbrio entre neutralidade e luminosidade, em que o cinza reduz interferências cromáticas e o branco oferece o campo de projeção necessário à observação das relações entre cor e luz. A disposição dos elementos no espaço constitui parte integrante do método, determinando o modo como a cor é percebida e como o olhar assimila as composições no contacto diário com a matéria pictórica.



Fig. 1. Vista geral do atelier, onde decorre o projeto Kairos Babel (Lisboa, 2025). O espaço apresenta uma parede branca com uma tela em processo pictórico, caracterizada por fundo verde e estudo cromático em tonalidades de rosa. A alcatifa cinzenta contribui para um ambiente visual neutro.

Na literatura sobre prática artística no atelier, é referido com regularidade a utilização de paredes neutras - de tons cinzentos ou frios, sem saturação - para promover uma percepção mais fiel das tonalidades (Aristides, 2008). Aristides explica que essa estratégia é fundamentada na constatação de que superfícies coloridas ou quentes podem alterar a leitura visual das cores da obra. Em vista disso, a neutralidade cromática do espaço torna-se uma condição fundamental para o que Josef Albers (1963/2013) denominou *constância perceptiva* - a capacidade de reconhecer uma cor independentemente do contexto em que se apresenta.

Segundo a abordagem experimental de Albers (1963/2013) em *Interaction of Color*, a cor deve ser compreendida como um elemento relacional - a sua percepção depende sempre das cores vizinhas, do ambiente à sua volta, e das condições de iluminação. Esta perspectiva é frequentemente assumida por artistas e professores de artes visuais que entendem o atelier como um *ecossistema visual*³, onde o olhar aprende através da experiência real, estando inserido no ambiente cromaticamente controlado. Como resultado, o espaço do atelier passa a fazer parte do método, transformando-se em dispositivo de ajustamento perceptivo.

No âmbito desta investigação, o controlo do ambiente cromático do atelier está integrado na estratégia metodológica. Entre as práticas implementadas destacam-se:

1. Na parede móvel branca, a artista mantém continuamente uma pintura de grandes dimensões em desenvolvimento, que contribui para a ancoragem visual. Este plano dominante permite ao olhar ajustar-se à paleta predominante e consolidar a percepção cromática ao longo do tempo. Tal prática constitui um modo de *calibragem visual*⁴, sustentando a continuidade entre obras e congruência na paleta global.

2. No mesmo espaço, fixados à alcatifa da parede (Fig. 2), são dispostos recortes de papel japonês serigrafado, estudos em papel e tecido e provas de cor. Estes itens funcionam como registos da memória visual, conduzem decisões intuitivas e sustentam a continuidade simbólica e tonal entre trabalhos.

3. Fotografar as pinturas sob diferentes condições de luz, em diferentes momentos do dia, permite registar as diferenças perspectivas e analisar o modo como a cor se comporta na luz natural do atelier. Este processo introduz uma dimensão analítica na investigação, e transforma a observação diária em dado experimental.

As estratégias mencionadas, ainda que práticas, refletem uma consciência epistemológica do espaço: o atelier transforma-se no lugar onde a cor se manifesta e onde se aprende a perceberá-la. Ao coordenar intencionalmente o ambiente cromático - limitando o "ruído" provocado por reflexos, interferências e saturações externas -, a artista organiza as condições ideais para que o rosa e o verde, cores estruturantes do projeto, possam emergir com maior clareza.

3 A frase *ecossistema visual* é aplicada aqui no sentido metafórico, para descrever o atelier enquanto "sistema" o seu ambiente perceptivo e cognitivo próprio. O conceito combina princípios descritos por Bolt (2004), Schön (1983) e Itten (1961/1973)

4 A autora deste texto aplica a expressão *calibragem visual* neste enquadramento no sentido ambíguo – técnico e fenomenológico. Ao nível técnico, *color calibration* indica o processo de adaptação de luz e superfície que contribui para a veracidade perceptiva da cor, procedimento comum em ambientes como estúdio de fotografia ou design (Fairchild, 2013). Quando aplicada às artes, esta ideia assume carácter epistemológico, pois remete para a capacidade do artista de "educar o olhar" para assimilar e saber reconhecer as relações cromáticas. Josef Albers (1963/2013), no seu ensino sobre a cor, relata este processo como a aprendizagem de *eye for color* - um exercício empírico que produz a "verdadeira experiência – pela tentativa e pelo erro" (p.1). Neste sentido, calibrar o olhar pressupõe um exercício regular de observação e ajustamento perceptivo, que transforma o atelier em laboratório fenomenológico da cor.



Fig. 2. Pormenor do atelier – parede cinzenta utilizada como plano de trabalho e observação, onde se organizam estudos processuais de serigrafia, costura, bordado e cor. Estes elementos funcionam como ensaios preparatórios e referências visuais para composições posteriores em tela.

Neste sentido, a metodologia cromática do atelier torna-se parte integrante da criação artística e constitui um campo de interação entre a teoria da cor e a experiência subjetiva e prática.

Por outro lado, as limitações físicas do atelier - em particular a existência de uma única parede que permite pintar na vertical, com uma estrutura móvel de 2,10 x 1,70 metros - restringem as dimensões e a quantidade de obras em desenvolvimento simultâneo, impondo uma alternância entre telas e estudos de pequeno formato. Este desafio converte-se, contudo, num fator produtivo, pois obriga a repensar a relação entre gesto e escala, entre condensação de informação e sua expansão, e entre a composição cromática e materialidade da pintura.

O trabalho desenvolvido no atelier envolve o espaço físico como local de produção, e como extensão possível onde o pensamento se materializa. Nesta perspetiva, o atelier é entendido como um lugar de experiência e descoberta - um campo de negociação incessante entre o subjetivo e a matéria.

Barbara Bolt (2004) sugere que o atelier pode ser representado como um campo performativo, onde o saber nasce da própria ação, e ao mesmo tempo é construído com base em sua análise posterior. A prática artística corresponde ao *embodied thinking*, onde o gesto, a materialidade e o tempo configuram uma forma

de saber contextual, experiencial. A criação transcende a simples representação do mundo e instaura-se como acontecimento, um *kairos*⁵ - o ponto de inflexão em que o pensamento se manifesta através da matéria.

Nesta lógica, o atelier é o espaço privilegiado de emergência do conhecimento implícito: um território de ressonância entre o olhar, o sentir e o fazer. O saber artístico, para Bolt (2004), é imanente - encontra-se no interior da prática, assente no erro e na descoberta. Deste modo, o acidente e a repetição tornam-se formas de pensar com a matéria.

Dentro do território experimental

Neste contexto, o exercício prático em atelier funciona como um campo empírico de validação dos princípios previamente enunciados.

Do ponto de vista operativo, partindo de materiais convencionais como a tela e o papel, emergiu a necessidade de aprofundar o estudo da sua constituição e proveniência. Essa pesquisa material conduziu a uma prática experimental assente na utilização de diferentes suportes - linho, algodão e várias tipologias de cânhamo, nomeadamente o holandês e o coreano -, visando investigar a influência das características físicas (fibra, textura, opacidade e densidade) na absorção do pigmento, na ação dos aglutinantes e na percepção da cor.

A par do gesto e da matéria, a cor impõe-se como linguagem e fundamento do pensamento plástico. A escolha deliberada de uma paleta cromática - inexistente até então - desencadeou um processo de pesquisa das teorias da cor, implicando, ao mesmo tempo, reflexão conceptual e análise empírica. O rosa emergiu como o eixo cromático central na representação da subjetividade da artista, vinculada à experiência de desenraizamento e de apatridia.

Essa tonalidade, inicialmente desconfortável, assumiu progressivamente um papel estruturante na investigação, equilibrando-se com o verde como par complementar. Partindo dos estudos cromáticos de Josef Albers, a artista tem realizado séries experimentais em papel, tela e tecido, centradas na sobreposição, no contraste e na transparência, como procedimentos de percepção cromática e da construção formal.

5 O termo *kairós* (καιρός), de origem grega, significa o "tempo oportuno" – diferente do *chronos* (χρόνος), o tempo cronológico e mensurável. Em *kairós*, o tempo carrega uma dimensão qualitativa, como momento de revelação ou de possibilidade. Na filosofia antiga, *kairós* é o momento determinante em que algo pode acontecer; o intervalo onde o acaso e a ação humana se encontram. Ver Baert (2016) e Smith (1969).

Atelier como espaço autobiográfico

Entre 2024 e 2025, o processo passou a integrar também uma dimensão simbólica: a questão de como traduzir pictoricamente as referências culturais e históricas que constituem a identidade da artista.

Nascida na antiga União Soviética, a artista experienciou, aos dez anos, uma mudança profunda de contexto, quando a Estónia declarou a sua independência. Embora permanecesse fisicamente no mesmo lugar, passou a habitar um novo país, com outra língua, moeda e narrativa nacional - uma passagem que instaurou um sentido de deslocamento e não-pertença, prolongado pela condição de apátrida⁶ até aos vinte e sete anos.

Dessa experiência de fronteira nasceu o olhar que orienta a sua prática artística, conduzindo à construção de um vínculo singular entre imagem e memória visual. Os elementos culturais e identitários - passaportes, carimbos, apostilhas, vistos, mapas e símbolos nacionais - assumem presença reiterada no vocabulário visual desenvolvido no atelier. Funcionam como vestígios de uma narrativa interrompida e de uma identidade traduzida e reconstruída. Colar, sobrepor e repetir tornam-se gestos de memória e de reinscrição do sentido.

Daí emerge uma identidade artística de natureza fragmentária e processual, erguida sobre sucessivas peles de tempo e percursos em constante deslocamento. O atelier é o território onde essa experiência se refaz continuamente.

Esta visão aproxima-se da leitura de Norman Bryson (1983), que descreve o ato de pintar como *site of negotiation* - um espaço de negociação simbólica entre artista, matéria e espetador - entre *material formation* e *social formation*⁷. A pintura manifesta-se, assim, como *signifying practice*⁸ e experiência incorporada, articulando o visível e o invisível através do gesto, onde o olhar participa ativamente na produção de significado enquanto instância cultural.

Em *Kairos Babel*, tal relação concretiza-se na sobreposição de camadas materiais - tinta, cola, papel, tela e tecido - concebidas como dispositivos discursivos que reconstituem o diálogo entre a experiência pessoal e a dimensão coletiva.

⁶ A apatridia descreve a condição jurídica e política de um sujeito que não é reconhecido como nacional por nenhum Estado, nos termos da Convenção de 1954 referente ao Estatuto das Pessoas Apátridas. Este estatuto implica a ausência de direitos fundamentais que derivam da nacionalidade – como o acesso a documentos de identidade, proteção diplomática ou plena participação cívica – e produz frequentemente consequências sociais e psicológicas de exclusão e invisibilidade. Para uma análise do enquadramento legal, da perspetiva histórica, e dos desafios atuais, ver Manly, van Waas, Berry, e Fransman, L. (2014), e Siegelberg, (2020).

⁷ *Material formation* e *social formation* são conceitos desenvolvidos por Bryson (1983) para identificar as estruturas que interligam a prática artística ao seu enquadramento social e histórico. A *material formation* refere-se às condições concretas do fazer - os meios, os gestos e os materiais - enquanto a *social formation* representa o sistema cultural e simbólico que atribui sentido a esse fazer.

⁸ *Signifying practice* (prática significante) é o termo que Bryson utiliza para situar a pintura como uma forma de produção simbólica, que representa o mundo, e que gera significados dentro de uma rede discursiva.

Metodologia e processos materiais

A pesquisa desenvolvida no atelier assenta numa metodologia de natureza experimental e processual, considerando a prática pictórica como meio de produção de conhecimento. Segundo Ana Pais Oliveira (2022), a prática artística constitui uma forma de investigação em que o ato de fazer é indissociável da reflexão crítica, articulando atenção, hesitação e descoberta como modos de pensamento visual.

Em *Kairos Babel*, a prática artística fundamenta-se na construção de camadas sobrepostas, combinando pintura acrílica, colagem com cola V7⁹, bordado e serigrafia sobre papel japonês¹⁰. Este processo alterna intuição e decisão crítica, refletindo o princípio de *trial and error*¹¹ referido por Josef Albers (1963/2013), que defende que o conhecimento da cor e da forma advém da prática experimental direta.

Como refere Margarida Prieto (2022), o processo criativo estrutura-se essencialmente entre dois modos operativos: um teórico-conceptual, baseado na construção racional da ideia, e outro experimental, orientado pela urgência do gesto e pela exploração da matéria.

No quadro desta investigação, ambos os polos coexistem: o primeiro orienta a escolha de materiais, escalas e cromatismos; o segundo confere abertura ao erro e ao acaso como dispositivos de descoberta. A interação entre estes polos resulta num *modo intermédio de criação*, que, nas palavras da autora, se “intermedeia consoante a pertinência e adequação aos próprios objetivos artísticos” (Prieto, 2022, p. 334).

Esta dinâmica expressa-se nas decisões materiais e técnicas, que correspondem a uma primeira escolha estruturante da obra. No atelier, a prática concretiza-se através do uso de linho cru, tela de algodão, cânhamo, papéis japoneses, tinta acrílica, colas e tecidos reciclados, que operam como portadores simbólicos de memória e identidade.

Um dos aspetos centrais consiste em transpor uma experiência vivida para linguagem pictórica, de modo a torná-la visível e partilhável pelo público. Tal questão está presente em obras como *Chronologia Interdicta* (Fig.3), instalação constituída por 73 pequenas telas (8,8 x 12,5 cm cada), que simbolizam os meses decorridos entre o pedido de apoio documental recusado pela embaixada da Estónia em Lisboa (2003), e a emissão do cartão de cidadão português (2009).

9 Trata-se de uma cola de pH neutro, à base de acetato de polivinilo (PVA), utilizada em conservação e restauro pela sua estabilidade e resistência ao envelhecimento. A sua secagem flexível e incolor, além de ser reversível em água, o que a torna adequada para colagens delicadas em papel e tecido.

10 As imagens serigráficas são transferidas sobre papel japonês tengujo de gramagem de 11 g/m², cuja translucidez permite explorar as relações entre opacidade e transparência. A aplicação final sobre a superfície pictórica cria um efeito de sobreposição que remete para nuances translúcidas e para o invisível.

11 “The aim of such study is to develop - through experience - by trial and error - an eye for color. This means, specifically, seeing color action as well as feeling color relatedness.” (Albers, 1963/2013, p.1). Segundo Albers, o conhecimento da cor não se obtém por regras pré-estabelecidas, mas por uma aprendizagem empírica baseada na experimentação e na observação.



Fig. 3. Instalação de Pintura Chronologia Interdicta, acrílico, serigrafia e colagem sobre tela. Conjunto composto por 73 pequenas telas (8,8 x 12,5 cm cada), dispostas em grelha e organizadas em sequência temporal.

Foi um período de ausência e de tempo suspenso: sem país, sem nacionalidade, sem direitos – realidade que se converteu em objeto de investigação pictórica. Cada tela é um fragmento temporal convertido em gesto cromático e simbólico. A adoção de um formato próximo do passaporte¹² confere à pintura uma dimensão metafórica, articulando as funções de documento e de superfície pictórica.

A combinação de colagem, tinta acrílica e serigrafia sobre papel japonês define o núcleo técnico do trabalho. O uso reiterado da serigrafia sobre papel japonês

¹² Segundo as normas da Internacional Civil Aviation Organization (ICAO), o formato ID-3 identifica o modelo padrão de passaporte adotado a nível internacional, com dimensões de 12,5 x 8,8 cm.

cria camadas translúcidas que exploram os limites entre opacidade e transparência. Retomando Barbara Bolt (2004), estas práticas de caráter repetitivo inscrevem-se num contexto performativo de pintura, no qual o fazer técnico constitui simultaneamente um modo de conhecimento e um ato simbólico.

A cor como ritual e construção de unidade

Nesta secção, pretende-se esclarecer o uso do rosa na prática artística desenvolvida em *Kairos Babel*, analisando a forma como esta cor estrutura o pensamento pictórico e simbólico no contexto do atelier. Como foi referido anteriormente, o rosa constitui o eixo cromático da investigação, funcionando como metáfora de pertença e deslocamento, refletindo igualmente as dimensões íntimas, políticas e identitárias.

A estrutura repetitiva e circular, patente nos exercícios sobre papel e nas composições têxteis (Fig. 4), constitui um ritual cromático: um gesto que regressa sobre si, procurando a unidade na variação. A prática de dobrar, coser e sobrepor tecidos transforma-se num exercício meditativo, no qual as mudanças tonais evocam passagens entre o claro e o escuro. Esta dimensão ritual remete para o conceito heideggeriano de *poiesis*¹³, compreendido como a revelação do ser através da ação, no qual o fazer se torna revelador e reparador.



Fig. 4. Estudo cromático com diferentes materiais e suportes – tecido (seda e cânhamo) e aquarela sobre papel. O exercício explora variações tonais do rosa em diálogo com as texturas e graus de absorção de cada material. 2025. 13 x 24 cm.

13 Na filosofia de Martin Heidegger (1935/2007), *poiesis* significa o ato de “trazer à presença” (*Hervor-bringen*) algo que antes se encontrava oculto. Distinta da técnica, que instrumentaliza o mundo, a *poiesis* constitui um modo originário de desocultação (*aletheia*), pelo qual o ser se expressa na criação.

O rosa, enquanto cor central, funciona como metáfora de pertença e deslocamento. Esta cor apresenta um duplo estatuto simbólico - inclusivo e ambíguo. Através do uso repetitivo do rosa, em sucessivas variações tonais, a autora procura reinscrever uma história pessoal de deslocamento, transformando-a em linguagem visual.

O uso da cor na arte enquanto metáfora de rutura e reinscrição não é novo. Neste sentido, David Batchelor no seu livro *Chromophobia* (2000) reflete sobre a utilização intensa e não convencional da cor no campo artístico moderno, destacando como esta desafia a tradição da pintura a óleo, profundamente ligada à imagem do corpo humano, da paisagem e da natureza-morta.

No quadro desta investigação, o rosa constitui um elemento identitário que atua como um dispositivo simbólico que vincula memórias, processos subjetivos e a construção conceptual da imagem. No contexto deste núcleo, a escolha do rosa funciona como elemento catalisador de um processo de reinscrição simbólica, explorando a sua carga histórica e afetiva em contextos de perda e memória cultural. A sua indefinição histórica – ausente das taxonomias cromáticas até ao século XVIII e descrita apenas como uma “tonalidade do vermelho”, “entre o vermelho e o branco” ou *violaceus pallidus* (púrpura pálida) – reflete o seu estatuto de cor marginal, associada à fragilidade e ao efémero (Pastoureau, 2025).

Este caráter aproxima o rosa do conceito de “não-lugar” [non-lieu] (Augé, 1994): um espaço transitório, sem identidade fixa, sem historicidade e sem vínculos sólidos. Para Marc Augé, os “não-lugares” representam territórios de transitoriedade (por exemplo, aeroportos, autoestradas, centros comerciais, entre outros), definidos pela ausência de ligação e pelo anonimato. Traduzindo este conceito para o plano cromático trabalhado no atelier, o rosa, devido à sua indefinição ao longo da história e à fluidez simbólica, afirma-se como uma cor “sem lugar”, tornando-se, assim, particularmente recetiva ao que é residual, ao que resiste à norma dominante, ao que é deixado de fora.

Historicamente associado à delicadeza, à subversão, ao erotismo, ao luxo (por exemplo, nas representações da deusa Fortuna), e à ambiguidade de género (Pastoureau, 2025), o rosa adquire aqui uma função crítica. A sua natureza de *mixed color* - uma cor intermédia, sem estatuto primário - pode ser interpretada como metáfora para identidades em trânsito, deslocadas ou fragmentadas.

No campo artístico, identificam-se afinidades entre esta abordagem e obras que utilizam o rosa como linguagem simbólica e política: em *Heartland* (1985), Miriam Schapiro subverte os signos do feminino tradicional; e em *Cell [Pink Days and Blue Days]* (1990-1997), Louise Bourgeois convoca o rosa como cor do corpo e da memória.

Na perspetiva desta investigação, e deste atelier, o rosa funciona como matéria e conceito em simultâneo. No atelier, o rosa é o lugar onde a subjetividade procura ganhar visibilidade e onde a pintura pensa através da cor.

Considerações Finais

Compreender o atelier é considerar o espaço onde a ação e o pensamento encontram-se, convertendo-se em matéria.

No contexto do projeto *Kairos Babel*, o atelier representa um núcleo metodológico e conceptual que possibilita analisar como a prática artística gera conhecimento a partir da interação direta com a matéria. É o lugar em que o tempo se transforma em experiência vivida - um *kairos*, isto é, o instante oportuno em que o gesto e a reflexão convergem, configurando a criação como prática que reúne intuição e consciência. O estudo sistemático do processo demonstra que a pintura resulta de uma alternância constante entre o impulso criativo e o olhar crítico.

A autoria concretiza-se tanto no ato de agir sobre o suporte - através da colagem, do recorte, da pintura, da mistura e preparação de pigmentos - como na pausa, quando o artista observa, investiga e interpreta o diálogo que a obra propõe. O intercâmbio contínuo entre ação e reflexão confirma o processo criativo como prática dialógica e sempre em desenvolvimento.

Segundo Barbara Bolt, este é um modo performativo de conhecimento, pois o saber é produzido no próprio ato de fazer, em vez de resultar unicamente da sua análise a posteriori. O gesto condensa ação e pensamento; por conseguinte, a prática artística manifesta-se como um processo de *embodied thinking*, fundado na experiência e na contextualização. Em consonância, Merleau-Ponty (1961/2013) propõe a ideia de visão incorporada, isto é, a visão e o corpo participam de uma mesma experiência, instaurando uma relação de reciprocidade entre sujeito e objeto, ou seja, entre artista e obra. No espaço do atelier, a reciprocidade torna-se visível na relação entre o corpo da obra e as cores estruturantes - o rosa e o verde - que se tornam dispositivos responsivos à luz e ao tempo.

Neste percurso, a prática artística apresenta-se como um processo simultaneamente livre e responsivo - um exercício livre que se reconfigura pela escuta, no momento em que a obra começa a manifestar a sua própria voz. Nesse ponto, a posição autoral dá lugar à interpretação, e o atelier revela-se como espaço de escuta ativa, clarificando-se como campo de mediação entre instâncias complementares do mesmo ato criativo - o visível e o invisível.

Referências

ALBERS, J. **Interaction of color**. 4. ed. New Haven: Yale University Press, 2013.

ARISTIDES, J. Historical and contemporary studio practices: an overview of atelier training. In: ARISTIDES, J. **Classical painting atelier: a contemporary guide to traditional studio practice**. New York: Watson-Guption, 2008. p. 1-18.

AUGÉ, M. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução: M. L. P. da Silva. Campinas: Papirus, 1994.

BAERT, B. **Kairos or Occasion as Paradigm in the Visual Medium: Nachleben, Iconography, Hermeneutics**. Leuven: Peeters, 2016.

BATCHELOR, D. **Chromophobia**. London: Reaktion Books, 2000.

BOLT, B. **Art beyond representation: the performative power of the image**. London: I.B. Tauris, 2004.

BRYSON, N. Image, discourse, power. In: BRYSON, N. **Vision and painting: the logic of the gaze**. London: Macmillan, 1983. p. 133-162.

FAIRCHILD, M. D. **Color appearance models**. 3. ed. Chichester: John Wiley & Sons, 2013.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Tradução: M. da C. Costa. Revisão: A. Morão. Lisboa: Edições 70, 2007.

ITTEN, J. **The art of color: the subjective experience and objective rationale of color**. Tradução: E. van Haagen. New York: Van Nostrand Reinhold, 1973.

MANLY, M.; WAAS, L. van; BERRY, A.; FRANSMAN, L. Statelessness: the impact of international law and current challenges. In: **INTERNATIONAL LAW PROGRAMME MEETING SUMMARY**. London: Chatham House, nov. 2014. p. 1-6. Disponível em: https://www.chathamhouse.org/sites/default/files/field/field_document/20141104StatelessnessInternationalLaw.pdf. Acesso em: 2 dez. 2024.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. Tradução de C. Almeida. Lisboa: Vega, 2013.

OLIVEIRA, A. P. O cérebro dos dedos das mãos. In: FERREIRA, A. Q. (org.). **A pintura é uma lição: ciência, potência, estética**. [S. l.]: Edições Afrontamento, 2022. p. 51-66.

PASTOUREAU, M. **Pink: the history of a color**. [S. l.]: Princeton University Press, 2025.

RANCIÈRE, J. **The politics of aesthetics**. Tradução de G. Rockhill. [S. l.]: Bloomsbury, 2013.

PRIETO, M. O fazer artístico: trajecto de uma obra desde o atelier à sua exposição. In: FERREIRA, A. Q. (org.). **A pintura é uma lição: ciência, potência, estética**. [S. l.]: Edições

Afrontamento, 2022. p. 329-370.

SCHÖN, D. A. Design as a reflective conversation with the situation. In: SCHÖN, D. A. **The reflective practitioner**: how professionals think in action. New York: Basic Books, 1983. p. 76-104.

SIEGELBERG, M. L. Postimperial states of statelessness. In: SIEGELBERG, M. L. **Statelessness**: a modern history. [S. l.]: Harvard University Press, 2020. p. 49-82.

SMITH, J. E. Time, times, and the "right time": "Chronos" and "Kairos". **The Monist**, v. 53, n. 1, p. 1-13, 1969. DOI: 10.5840/monist196953120.

Submissão: 18/10/2025

Aprovação: 29/04/2026