

Icleia Cattani

A Pintura pensando a pintura. As obras de Marilice Corona

Resumo

Há alguns anos, vem-se teorizando sobre um pensamento próprio à pintura. Essa ideia, comum a alguns autores, é aqui difundida como intrínseca à obra da pintora Marilice Corona, revelando-se não só em elementos da poética da artista como na poética das suas telas. Figurativas, trazendo em si elementos narrativos, essas evidenciam questões como a relação entre cores, espaços e tempos, desdobramentos e migrações das imagens, coexistência dos princípios opostos da representação e da apresentação, aberturas operadas no corpo das imagens e, finalmente, entrecruzamentos entre os campos, específico e ampliado, da pintura contemporânea.

Palavras-chave

Marilice Corona. Arte Contemporânea. Pintura. Jogos. *Mise en abyme*.

Como citar:

CATTANI, Icleia. A Pintura pensando a pintura. As obras de Marilice Corona. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 39, p.1-13, jul.-dez. 2018. e-ISSN 2179-8001. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.81303>

Desde sempre, a pintura pensa. Ela pensa com os seus meios próprios, não só matéricos, mas aqueles elaborados ao longo dos séculos para a construção das imagens. A partir da arte moderna, no século XIX, a progressiva autonomia da arte no social e a mudança do paradigma da representação pelo da apresentação reforçaram a premissa, desenvolvida da arte como produtora de conhecimento. A pintura se destacaria, pelos recursos que colocou em ação, desde aquele período, quando começou a elaborar um mundo semelhante ao real, criando instrumentos que permitissem representar as três dimensões numa superfície bidimensional. A partir da sua autonomia em relação às demais áreas do saber, ela será assim pensada, em seus campos. Pode-se afirmar que a convicção da existência de um pensamento da pintura iniciou-se com os artistas (desde a famosa afirmação de Da Vinci que a pintura é coisa mental, até às *Cartas* de Van Gogh a Theo, bem como dos *Diários* de Paul Klee)¹. Alguns literatos como Balzac e Proust, ainda no oitocentos, por seus contatos com a arte do seu tempo, também intuíram a existência desse pensamento. O texto *A obra-prima ignorada*, de Balzac², apresenta um velho pintor, Frenhofer. Este afirma a dois jovens artistas, haver realizado a pintura mais perfeita existente de um corpo feminino, em torno do qual se perceberia o ar circular. Mas, na verdade acaba por desvelar aos dois um amontoado de cores indistintas. Ao narrar o “fracasso” do pintor, tentando reproduzir uma mulher mais real que a própria realidade, Balzac o faz partir da forma (o corpo feminino) para chegar ao informe (a “muralha de pintura”)³. Subjaz no relato, a ideia que a pintura teria conduzido o pintor, à sua revelia, pela força da sua própria matéria, que “pensaria” no lugar do artista. Ao tentar atingir a perfeição na representação do corpo humano, ele teria soterrado a carne da mulher (a encarnação pictórica, à qual se refere Georges Didi-Huberman ao analisar esse texto)⁴, com a carne da pintura (a matéria das tintas, suas cores, densidades, formas). Indo além das intenções do artista, a pintura materializaria seu pensamento próprio.

Pesquisadores da arte refletiram, no século XX, sobre este processo. Hubert Damisch, no livro *Fenêtre Jaune Cadmium*⁵, afirmou que a pintura dá matéria ao pensamento. Não por acaso, sua reflexão baseou-se em grande parte na construção da perspectiva. Didi-Huberman, no livro já citado, aprofunda os aspectos e as implicações da operação que visa reproduzir a carne na sua palpitação de vida. No seu livro *Histoires de Peintures*, Daniel Arasse⁶,

1. Van Gogh, Vincent. *Cartas a Theo*. Porto Alegre: L&PM, 2002; Klee, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

2. Balzac, Honoré de. *A Obra-Prima Ignorada*. Tradução e Posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo: Comuniquê, 2003.

3. Cattani, Icleia. O informe na pintura: de ameaça a elemento constitutivo. Anais do 25º Encontro da ANPAP, *Arte: seus Espaços e/ou nosso Tempo*. Porto Alegre, 2016. In: www.anpap.org.br/>anais>2016.

4. Didi-Huberman, Georges. *La peinture incarnée*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.

5. Damisch, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou Les dessous de la peinture*. Paris: Seuil, 1984.

6. Arasse, Daniel. *Histoires de Peintures*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.

grande especialista do renascimento italiano, analisa detalhes de várias obras do período, que nos levam a olhá-las de outros modos, mais ricos e complexos. A partir da experiência pessoal de análise, que mescla profundos conhecimentos da história da arte a uma extrema sensibilidade do olhar, o autor afirma, na mesma direção de Damish e de Didi-Huberman, que a pintura constitui um modo de pensamento não-verbal.

Este é, evidentemente, muito próximo do pensamento plástico, formulado, com diferenças, por Pierre Francastel e Rudolf Arheim⁷, como sendo próprio ao artista quando manipula seus instrumentos de trabalho, ou seja, no caso dos pintores, as tintas, os pincéis, as espátulas, os suportes. Considerando-o a partir das novas problemáticas e dos novos recursos colocados à arte atualmente, até mesmo à pintura (como o uso da fotografia, do vídeo e das novas tecnologias), seria mais apropriado denominá-lo pensamento plástico-visual. O artista pode traduzi-lo verbalmente, pelo menos em parte, ao falar sobre a sua poética⁸. O pensamento da pintura, pelo contrário, não se transforma em palavras. Ele não é reflexivo, mas somente auto reflexivo: a pintura pensa em si própria, de dentro da sua matéria, das suas cores, das suas formas. Mas, pensando em si mesma, ela cria enigmas e armadilhas, não só ao público, mas ao próprio artista. Ela possui uma resistência, contida nas suas propriedades físicas, que os pintores intuíram ao longo do tempo e com a qual muitas vezes precisaram lutar para realizar o que queriam. Na maior parte das vezes, no entanto, tiveram que aceitá-la e agir com ela. Essa resistência constitui o cerne mesmo do pensamento da pintura, em si mesma, ao constituir-se mediante a intervenção do artista.

As pinturas de Marilice Corona pensam, por meio das suas cores e formas, dos seus tempos e lugares, da *mise en abyme*, dos desdobramentos, das fotografias e migrações, das aberturas e frestas e, finalmente, dos seus campos.

Marilice coloca em questão, nas suas telas e seguidamente nas suas instalações, três espaços: o que define como o espaço de produção (o ateliê), o espaço de representação (a pintura) e o espaço de apresentação (o lugar da exposição das obras ao público). Os mecanismos da representação, tais como desvelados atualmente pela própria pintura e os procedimentos metapictoriais fazem parte das suas estratégias de elaboração das obras⁹.

Por isso, a representação constante do seu ateliê e dela própria no ato de pintar, dos espaços de exposição e do público olhando as obras. Essas diferentes situações ocasionam repetições de formas, reflexos de figuras ou de obras, aberturas que se confundem com as próprias pinturas. Para tal, recorre constantemente a invenções e recursos plásticos que fazem parte da história desta linguagem, bem como aos meios técnicos, dialogando com a modernidade e suas reverberações na arte contemporânea.

7. Ver a análise de Fabris, Annateresa. *Pesquisa em Artes Visuais*. Porto Arte nº 4, V.2, novembro de 1991.

8. Passeron, René. *Pour une Philosophie de la Création*. Paris: Klincksieck, 1989.

9. Corona, Marilice. In: Cattani, Iceia e Bulhões, Maria Amélia. *Pela Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

CORES, TEMPOS, LUGARES E *MISE EN ABYME*

As cores são extremamente significativas no trabalho da artista. Elas podem evidenciar lugares e tempos diferenciados, bem como a permanência de um mesmo espaço em tempos distintos. Elas contribuem, portanto, para o sentido global das pinturas em si, bem como dos conjuntos de telas que a artista agencia, espécies de instalações de parede, que constituem sempre agrupamentos móveis e dinâmicos.

Duas telas icônicas servirão de guias para refletir sobre essas questões. São elas, *Em Jogo - o retrato de Tatiana e Autoscoopia*, ambas de 2015. Elas apresentam espécies de súmulas do processo da pintora. Nas duas, encontram-se autor-retratos, de costas. O que vemos é a artista em ação, frente a telas ainda não pintadas, que o seu corpo esconde parcialmente. Elas revelam o seu espaço de criação: o ateliê, e o seu método de trabalho: as imagens pintadas, fotografadas, fotocopiadas, retomadas em outras telas. Não apenas imagens das suas próprias telas, como de outros artistas, que lhe servem de inspiração ou modelo. Como ela declarou, a respeito de sua mostra individual *Entre o acervo e o eStúdio*, "Imagens geram imagens"¹⁰. Nessa mostra, e em outras que realiza, a artista explicita claramente, nas imagens que pinta, que retoma ou que relê, a veracidade e a permanência dessa premissa que orienta toda a história da arte.

Autoscoopia (fig. 01) nos apresenta a artista de costas, vestindo uma blusa listrada horizontalmente em vermelho e branco. Trata-se de um elemento que prende a atenção do espectador. Ao lado esquerdo do cavalete, uma tela emoldurada por extensa margem preta mostra uma cena de aula, na qual um personagem veste blusa similar. Além do quadro dentro do quadro, tem-se o rebatimento de uma solução cromática e formal bastante pregnante. Uma pequena tela, colocada sobre o cavalete que a artista utiliza, representa outra cena mas é emoldurada de vermelho; essa cor é replicada em vários pontos da tela e cria um fio condutor entre os diferentes personagens, unindo os diversos elementos representados. De certo modo, esse vermelho cria uma simultaneidade na ação e nas imagens, como se Marilice afirmasse: "Tudo isso está acontecendo aqui e agora. Esse é o meu espaço de trabalho, e é assim que eu funciono dentro dele." Em entrevista¹¹, ela afirmou, no entanto, que constrói a cena nos mínimos detalhes: posiciona a câmera, ativa o temporizador e assume a posição dentro da imagem. O que parece, portanto, com o instante fotográfico, é na verdade uma encenação, à maneira das telas do passado ocidental e, simultaneamente, característica da arte contemporânea. Sua própria posição, de costas para o espectador e de frente para o cavalete, lembra a tela de Vermeer, *A Arte da Pintura* (1666-67). Ela assume, entretanto, a sintaxe fotográfica, mantendo-se inteiramente fiel à cena registrada pela objetiva, no recorte e até nas deformações que esta opera.

10. Corona, Marilice. Convite da Exposição *Entre o acervo e o eStúdio*. Porto Alegre: MARGS, 2017.

11. Corona, Marilice. Entrevista com Icleia Cattani no atelier da artista, em 10 de outubro de 2016.



Figura 1. Marilice Corona. *Autoscopias*, 2015. Óleo sobre tela, 40 x 60cm. Foto: Marilice Corona.

Na tela *Em Jogo – o retrato de Tatiana* (fig. 02), presente na instalação que a artista realizou para a mostra *Pro Posições*¹², temos cena similar replicada, de tal modo que, ao vê-las lado a lado, sentimos uma certa inquietação. A cor azul clara do fundo, cor das cópias fotográficas e que a artista acentua, reforça a impressão de unidade das telas: imediatamente, pensamos que o espaço é o mesmo. Essa sensação é evidentemente reforçada pela repetição do cavalete, dos pequenos gaveteiros coloridos e das imagens presas na parede – sem contar, evidentemente, a presença da própria pintora. Mas, as diferenças, também marcantes, sugerem que, se o lugar é o mesmo, o tempo é outro. O fundo azul-claro se torna, ao mesmo tempo, um indicativo do lugar e um embalhador cronológico, pois unifica espacialmente as telas e, simultaneamente, vela sua seqüência temporal. Marilice em período anterior também pintou o mesmo espaço em várias cores distintas, afastando-o do princípio de narratividade de suas telas atuais e colocando-o na intemporalidade dos jogos formais e cromáticos. Ela fez o mesmo com os lugares de exposição, representados em tonalidades diferentes entre si.

As imagens afixadas na parede, na presente tela, são novas; elas trazem inclusive conotações diversas pois, se na pintura anterior tratavam-se de outras figuras e registros da própria artista, nesta são mostradas telas do acervo do Margs, no que seriam fotos em preto e branco ou a cores; ao lado, a fotografia da modelo, Tatiana, guarda do Museu, frente a uma tela do pintor João Fahrion, uma das grandes

12. Exposição *Pro Posições*. Curadoria de Icleia Cattani e Maria Amélia Bulhões. Porto Alegre, MARGS, 2017.

referências de Marilice. Além dessas telas presentes em reproduções, um espelho reflete a artista, de frente, e outra tela em que ela aparece de costas, realizando uma pintura abstrata. Temos, novamente, um fio condutor cromático: nas três imagens da pintora, das quais duas são compreendidas como simultâneas (seu retrato de costas frente ao cavalete e seu rosto refletido no espelho) e a terceira, pertencente a um passado próximo (sua silhueta, de costas, na ação de pintar a tela abstrata), o preto das vestes une os três auto-retratos, borrando até certo ponto as diferenças temporais e criando um *continuum* espacial, embora problematizado pelo espelho, que coloca dois dos auto-retratos em espaços diferenciados: entendemos, pela imagem refletida, que o rosto está à frente da silhueta diante do cavalete e a que aparece na ação de pintar a tela abstrata está mais ao fundo, às costas da que vai iniciar a nova tela. Importa mencionar o uso da roupa preta: a pintora declarou que as fotografias da cena eliminaram todos os detalhes do tecido negro, transformando-o numa superfície plana, a exemplo das formas pretas pintadas por Manet¹³. Agradou-a não só esta equivalência formal com um exemplo notável da modernidade, como o fato da superfície assim criada replicar as costas presentes no primeiro plano, que são, segundo ela, pura superfície. É possível constatar como a artista procede, entre descobertas formais e associações, unindo seus pensamentos plástico – visual e verbal numa retroalimentação constante, tentando mergulhar cada vez mais fundo na resistência da pintura e a trabalhar com ela.

13. Ribeiro, Niura Legramante. Passagens de Imagens: Projeções Fotopictóricas. In: *Autoscopias*. Marilice Corona. Porto Alegre: Galeria Bolsa de Arte, 2015.

Figura 2. Marilice Corona. *Em jogo - O retrato de Tatiana*, 2015. Acrílico sobre tela, 120 x 180cm. Foto: Marilice Corona.



Cores, tempos e lugares criam cruzamentos complexos, que colocam a imagem *en abyme* no espaço de representação. De certo modo, essas duas telas concentram a definição da *mise en abyme*. A expressão é empregada tradicionalmente para um texto que traz no seu interior o mesmo texto, condensado num parágrafo, ou para a tela que traz sua réplica dentro do próprio espaço de representação. Marilice realiza, quase sempre, instalações murais, das quais fazem parte muitas pinturas. Considerando as instalações como um “texto” visual, essas duas telas seriam como o parágrafo que dá a chave para a compreensão dos mecanismos e das alegorias do conjunto. Por isso, a importância de ambas dentro do trabalho atual da artista.

A *mise en abyme* compreende, de modo mais geral, todo o princípio de metalinguagem na arte; portanto, as representações de pinturas, reflexos, aberturas dentro do espaço pictórico, remetem a esse procedimento. Marilice os emprega, muitas vezes ao mesmo tempo, dentro de um sistema auto referente. O seu acúmulo dentro do espaço de representação, os jogos de olhares que se instauram, até mesmo, à revelia do espectador, dentro de uma única tela ou de uma pintura à outra, nas instalações, geram um efeito que é próprio da superfície pictórica quando esta se pensa a partir de suas próprias condições de elaboração: um efeito de vertigem.

As questões espaço-temporais colocadas por essas pinturas não se esgotam nas variações ou permanências cromáticas, mas se relacionam com a disposição das telas dentro das instalações, criando diversidades. Uma mesma pintura pode deslocar-se de um conjunto a outro bem posterior. Assim, elas trazem suas datas de produção, mas nas instalações os tempos se embrulham, gerando novos efeitos de sentido pelas justaposições decorrentes.

DESDOBRAMENTOS

Nessas pinturas, os reflexos, como foi visto anteriormente, concorrem para desdobrar as imagens dentro de um único espaço de representação. Em vários casos, os espelhos refletem a imagem da artista, de frente, de três quartos ou de costas, de corpo inteiro ou apenas o busto ou o rosto. Ela se torna também, simultaneamente, modelo da pintura, agente da cena narrada, dona do espaço representado, senhora dos meios de produção presentes na tela, transformando-se, assim, numa alegoria contemporânea do ato de pintar – como o quadro de Vermeer, no seu tempo.

Em ação, pintando, ela sugere também, o que se passa “fora” do reflexo. Tal recurso possui uma longa tradição na história da arte: podemos evocar casos icônicos, como a pintura *As Meninas*, de Velásquez, 1656, e a tela do surrealista belga René Magritte, *A tentativa do Impossível*, 1928. Velásquez coloca o espelho no fundo da tela e refletindo dois personagens ilustres, o rei e a rainha da Espanha. Como o mais importante pintor da corte, ele se permite representar-se na lateral do

14. Pintura que dificilmente teria existido, pois na corte da Espanha, àquela época, o casal real nunca era representado junto, numa única tela.

quadro, frente a uma tela que mostra o seu verso aos espectadores. Muito foi dito sobre o espelho, presente no fundo do espaço de representação, e o que ele reflete, inclusive, hipóteses sobre a existência ou não de uma pintura retratando o rei e a rainha, que seria o verdadeiro motivo da tela¹⁴. Mas, até hoje a história da arte parece majoritariamente ignorar o único espelho que realmente interessa e que constitui a chave dessa pintura extraordinária: aquele que reflete o pintor e o verso da tela na qual ele está supostamente trabalhando. É o *status* do pintor enquanto gênio criador que está aqui sendo colocado, como alguém autorizado a conviver lado a lado com a família real; mais especialmente, ainda, depois de receber a Ordem de Santiago, a mais alta prova de reconhecimento a que poderia aspirar dentro do reino. É o fato mesmo da invisibilidade desse espelho que dá credibilidade a tal coexistência; o artista se encontra no espaço de representação sem aparentemente se representar, como por ordem divina.

Magritte, na modernidade da primeira metade do século XX, realiza outra forma de desdobramento da imagem: na tela, ele se retrata em pé, pintando uma mulher de tamanho natural e situada no espaço tridimensional, como se a pintura a materializasse no espaço real. Crítica ao princípio de representação e à “realidade” da pintura, essa tela parece referir-se à novela de Balzac e à procura de uma representação da realidade que fosse “mais real do que a própria vida”, nos dizeres do personagem Frenhofer. Como outros quadros de Magritte, esse evidencia o concurso de um meio técnico já amplamente utilizado à época, a fotografia – empregada muitas vezes no auto-retrato, como um substituto do espelho, embora novas questões formais começassem a ser colocadas pelas características mesmas desse meio técnico de produção de imagens.

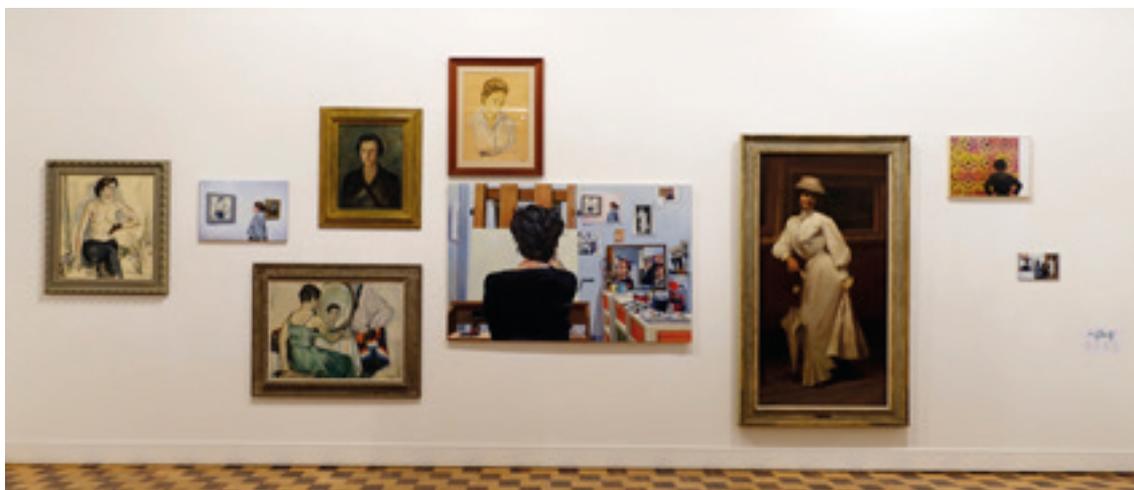
Marilice inspira-se nos princípios desses e de outros modelos do passado para fazer *outra* coisa: pela presença visível da fotografia e do próprio espelho, que não se esconde mas, pelo contrário, encontra-se presente no espaço figurado e é captado pela câmera, já com seu reflexo no mesmo. Jogos extremamente contemporâneos, que alteram a significação da pintura como um todo e destacam seu caráter de encenação.

Os desdobramentos criam, também, mudanças espaciais, pois ao multiplicar as figuras, eles duplicam também os lugares pintados, evidenciando que o princípio de representação do mundo visível já não rege a arte hoje: quando ele aparentemente se faz presente, traz em si várias armadilhas.

FOTOGRAFIAS E MIGRAÇÕES

Se os espelhos multiplicam as figuras dentro do espaço único da tela, as fotografias permitem as migrações de um lugar ao outro, de um quadro ao outro. Assim, as imagens que, num espaço de representação, são apresentadas como desenhos ou esboços, podem constituir uma tela real colocada ao lado, ou em relação, com a

primeira. Foi o que ocorreu na instalação presente na mostra *Entre o acervo e o eStúdio*, realizada no Margs de 8 de junho a 16 de julho de 2017. Nessa, foram expostas numa das salas, *Em jogo - o Retrato de Tatiana* (fig. 03), e retratos de mulheres do acervo do museu. Ao lado dessa tela maior, estava a *Dama de Branco*, de Artur Timóteo da Costa, assim como a cópia impressa da fotografia de Tatiana, que a pintora supostamente estaria pintando, e que aparece pintada na tela “real” com o mesmo título. Outros quadros ali presentes encontram-se nessa pintura maior, representados sob a forma de imagens fotográficas. Essas, depois pintadas, migram de uma tela à outra e, ao mesmo tempo, mudam de dimensões conforme o tamanho do suporte e assumem novos papéis nos contextos pictóricos diferentes. Essas migrações participam da *mise en abyme* das instalações, nas quais as imagens encontram-se replicadas sobre diferentes suportes, em relação com espaços diversos. Ocorre também, que os tempos se confundam, de modo que uma tela pode ter sido pintada antes que sua fotografia (em princípio, anterior à tela), fosse representada em outro quadro.



ABERTURAS E FRESTAS

Nessa obra instigante e enigmática, ocorrem múltiplas aberturas de sentidos. Existem, também, representações de aberturas reais como portas, janelas e frestas, que transformam os sentidos das telas. A artista atenta a esses elementos já ao fazer as fotos do que irá desenvolver nos quadros. Essas aberturas se assemelham aos espelhos, mas, aportam novos significados.

Na tela *As Imagens*, de 2014, uma pintura da artista ali reproduzida é ladeada por duas portas que se abrem para um espaço pintado de preto, que oblitera qualquer cena ou detalhe. A tela entre ambas torna-se, então, a “verdadeira” abertura na parede, pois é ela que lança o olhar do espectador para outro espaço tridimensional. Trata-se de uma alusão irônica ao quadro como janela aberta para um mundo tornado visível, tal como foi postulado desde o renascimento. Mas,

Figura 3. Marilice Corona. *Em jogo - O retrato de Tatiana*, 2017. Instalação na exposição *Entre o acervo e o eStúdio*, MARGS, jun. - jul. 2017. Foto: Marilice Corona.

ao mesmo tempo, também opera uma crítica à planaridade e ao monocromo, tal como propostos na pintura moderna, evocados pelo forte tom laranja da parede onde se encontra a tela e pelas duas aberturas, pintadas num preto plano.

Há outras ocasiões em que uma porta ou janela, justapostas a uma pintura simulam ser, na planaridade do suporte sobre o qual são representadas, da mesma natureza do quadro ao seu lado, enquanto aberturas fictícias ao real. Duas telas (fig. 04), representando os guardiões dos espaços museais, evidenciam esses jogos com as diferentes modalidades de aberturas que o espaço pictórico pode acolher no seu interior.



Figura 4. Marilice Corona. *O guardião II* e *O guardião III*, 2014. Óleo sobre cartão telado, 20 x 30cm cada tela. Foto: Marilice Corona.

Outro elemento, que aparece em alguns momentos, é a fresta. A tela *Abstrações III*, de 2015, assemelha-se fisicamente, por suas dimensões, a uma fenda na parede; esse efeito é reforçado quando a mesma é replicada numa pequena tela¹⁵, que mostra algumas pessoas de costas para o espectador, observando a mesma pintura. Na mostra do Marg's em 2017, Marilice figura outra modalidade de abertura. Essa não é sugerida pelo formato da tela, mas por sua relação com o espaço de representação. A cena pintada (fig. 05) encontra-se centralizada num espaço bem maior, cujos lados são pintados de um azul claro totalmente plano: imediatamente, se tem a impressão de uma parede fendida em seu centro, por onde olhamos a cena, como *voyeurs*. A pintora declarou ter apreciado esse novo modo de relação espacial; de fato, as últimas pinturas apresentadas na mostra em questão, traziam o mesmo contraste entre modalidades diferenciadas de espaços.

15. Trata-se da pintura *A Fresta*, de 2014.

CAMPOS

Os deslocamentos das imagens, os desdobramentos dentro de um mesmo espaço de representação e de um lugar ao outro, o agenciamento das telas em instalações pictóricas, afetam os campos da pintura atual. Se, vistas individualmente, cada tela de Marilice se mantém dentro do campo específico e tradicional da linguagem pictórica, sua multiplicação e sua proliferação questionam, ampliam e mesmo implodem os limites deste. Tal implosão não ocorre de fora



Figura 5. Marilice Corona. *A história e a arte*, 2017. Acrílico sobre tela, 180 x 120cm. Foto: Marilice Corona.

para dentro, como seria o caso com a inserção e/ou substituição da pintura por outra linguagem ou meio técnico. Ela opera de dentro para fora, da própria pintura para a expansão dos seus limites e dos seus meios; pelo uso vertiginoso dos seus recursos históricos, como o autorretrato, a *mise en abyme* e o reflexo, colocados em novas situações de desdobramentos infinitos. Infinitos porque, como Marilice os retoma e os repete de uma obra à outra, criando sempre novos

diálogos e diferentes relações, reacomodando-os em outras combinações que instauram novos sentidos, os conjuntos deixam de ser unicamente pinturas no sentido tradicional do termo, como campo individualizado, isolado do que está fora de si próprio. As molduras mesmas desempenharam historicamente o papel de limites, separando as telas do seu entorno para permitir aos espectadores mergulhar no seu interior, como uma espécie de *parergon*, limiar entre o mundo real e o universo criado dentro dos limites da tela. Por essa razão, chama a atenção o fato que a artista não utiliza molduras, mas não apenas isso, ela emprega atualmente telas sem chassi tradicional, que se apresentam cada vez mais finas e próximas da parede. Dessa maneira, os limites se atenuam, e elas “vazam” até certo ponto ao espaço circundante, criando novas modalidades de relações com o entorno. Do mesmo modo, jogando com o próprio campo, a pintora sempre acrescenta telas não - investidas nas instalações: esse termo é empregado em referência àqueles suportes que, ou se apresentam com o branco tradicional com que são preparados, ou apenas com a imprimatura que Marilice lhes acrescenta, normalmente, em cinza ou marrom (ela nunca parte do branco da tela). Esses pequenos espaços vazios, à espera, desmentem a tridimensionalidade dos quadros já pintados, desvelando a planaridade real do suporte. Outra situação mostrada na exposição no Marg's em 2017, e que expande o campo da pintura, é a instalação de múltiplas telas, pintadas por diferentes alunos, sobre um mesmo motivo – o atelier da artista. Ambiente marcado por algumas cores fortes, ele se repete por toda a parede e guarda uma potência de expansão latente que parece poder se prolongar ao infinito. Se não fosse o diagrama, colocado em separado e discretamente numa outra parede atrás da porta, que identifica os autores de cada pintura, se poderia pensar numa repetição infinita de um mesmo motivo, com ensaios de estilos diferentes entre si, realizados como estudos pelo mesmo artista. Essa ambigüidade parece até certo ponto intencional: fazendo conviver esses diversos estudos sobre um ateliê, Marilice representa, para além de um espaço físico, o que é a real função desse local particular dedicado aos estudos e às experimentações, lugar da instauração das obras, oficina, laboratório, espaço de pesquisa e reflexão. Ao reiterá-lo nas telas, ela reafirma a sua função na gênese da pintura.

CONCLUSÃO

Ao criar um universo pictórico *en abyme*, ao ampliar o campo da pintura mediante a organização de instalações pictóricas, construindo uma metalinguagem a partir dos próprios meios, Marilice Corona não só mobiliza seu pensamento plástico-visual como também o pensamento da própria pintura. Essa se lança para o fundo de si mesma e para fora, em direção ao espectador; abre-se para além

dos limites do seu campo específico; cria enigmas, pelos próprios meios que a artista coloca em ação. Assim sendo, os dois pensamentos plásticos se unem e criam algo novo. A tal ponto, que a *mise en scène* proposta pela artista acaba gerando outros elementos, dos quais ela própria nem sempre está consciente e que fogem ao seu controle. Se a representação é aqui proposta como sistema que se desvela a si mesmo, evidenciando seus próprios mecanismos, nem por isso a pintura deixa de criar armadilhas ao seu próprio criador. Se ela não abandona a forma para tornar-se “muralha de pintura”, como na novela de Balzac, ela se esvazia da carga emocional e simbólica da representação histórica, figuração de um mundo, para mostrar-se enquanto jogo formal regido por novos princípios dos quais o próprio desvelamento dos mecanismos da representação é o mote maior. A pintura de Marilice Corona, como ocorre com as obras de outros artistas no momento presente, torna-se puro pensamento de si mesma.

REFERÊNCIAS

- ARASE, Daniel. *Histoires de Peintures*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.
- BALZAC, Honoré de. *A Obra-Prima Ignorada*. Tradução e Posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo: Comuniquê, 2003.
- CATTANI, Icleia. O informe na pintura: de ameaça a elemento constitutivo. Anais do 25º Encontro da ANPAP, *Arte: seus Espaços e em nosso Tempo*. Porto Alegre, 2016. In: http://anpap.org.br/anais/2016/comites/chtca/icleia_cattani.pdf
- CORONA, Marilice. In: Cattani, Icleia e Bulhões, Maria Amélia. *Pela Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017
- DAMISH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou Les dessous de la peinture*. Paris: Seuil, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- FABRIS, Annateresa. *Pesquisa em Artes Visuais*. Porto Arte nº 4, V.2, novembro de 1991.
- KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- PASSERON, René. *Pour une Philosophie de la Création*. Paris: Klincksieck, 1989.
- RIBEIRO, Niura Legramante. Passagens de Imagens: Projeções Fotopictóricas. In: *Autoscopias*. Marilice Corona. Porto Alegre: Galeria Bolsa de Arte, 2015.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

Icleia Cattani

Doutora pela Universidade de Paris 1 – Panthéon – Sorbonne. Professora Orientadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Pesquisadora 1A do CNPq. Crítica de Arte e curadora de exposições. Membro do CBHA, da ABCA e da AICA.

(*) Texto enviado em março de 2018.