

# artigos

## Por que pensar sobre a autorreferencialidade em pintura hoje?

Marilice Corona (UFRGS)<sup>1</sup>

### RESUMO:

Este artigo tem como objetivo demonstrar como o estudo sobre a autorreferencialidade em pintura me permitiu refletir sobre meu próprio trabalho e sobre questões relativas à pintura figurativa nos dias atuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** pintura; autorreferencialidade; representação

### ABSTRACT:

This article aims to show how the study of the self-referentiality of painting allowed me to reflect on my own work and on issues related to figurative painting today.

**KEYWORDS:** painting; self-referentiality; representation

## 1. Introdução

“Para voltar à pintura é necessário fazer a pintura dar voltas. Porque cada pincelada, cada espaço no quadro está saturado de história, repleto de sentidos instituídos, presos a certas leituras. E tudo isso remete, inconsciente e profundamente, a uma presença social da arte, a um código de visibilidade, a uma instituição e organização de poderes.” (Brito, 1982, p.40)

“Voltar à pintura é fazer a pintura dar voltas”, já teria dito Ronaldo Britto nos anos de 1980 em um texto dedicado ao

---

<sup>1</sup> Marilice Corona vive e trabalha em Porto Alegre/RS. É artista plástica, com mestrado e doutorado em Poéticas Visuais pelo PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS. É professora de pintura do Departamento de Artes Visuais e do PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS. <http://lattes.cnpq.br/1902184658684723>

pintor brasileiro Jorge Guinle. Sim, escolher a pintura como linguagem nos dias de hoje é deparar-se tanto com uma longa tradição de imagens e procedimentos diversos quanto com um ferrenho debate teórico sobre sua pertinência. Em se tratando de pintura figurativa, talvez mais caudaloso esse terreno se torne.

Em meu trabalho, pensar sobre a autorreferencialidade em pintura corresponderia a colocá-la diante do espelho a interrogar-se sobre suas capacidades e possibilidades na formação de imagens; a interrogar-se sobre suas convenções, seus discursos, seu poder ilusionista e as confluências que podem ser estabelecidas com a fotografia e outros meios. Na verdade, não é apenas a pintura que se interroga, mas o próprio pintor, que, diante da tela em branco, se interroga na busca de uma tomada de posição.

Na história da pintura ocidental, como veremos, a autorreferencialidade já está presente desde o momento do surgimento do quadro como objeto, no modernismo apenas tornar-se-á mais redutora, explícita e será tomada como bandeira.

Nos anos 50, o crítico americano Clement Greenberg estabelece, de forma dogmática, as bases para as definições das categorias artísticas a partir da autodeterminação e autorreferencialidade. O método crítico desenvolvido por Greenberg fundamenta-se na ideia de que uma disciplina constitui-se por usar seus próprios métodos para estabelecer seus próprios limites. O purismo reivindicado pelo crítico americano, segundo o qual a integridade do plano pictórico torna-se a única condição para a pintura, não sendo compartilhada com nenhuma outra arte, expulsa do campo da pintura qualquer possibilidade de narração, ilusão ou referência externa à realidade do quadro. Sendo assim, a pintura é entendida como verdade, em contraposição ao "ilusionismo" da pintura naturalista. É importante perceber que a construção deste sistema teórico tinha em vista a legitimação de um programa específico de pintura, ou seja, o abstracionismo norte-americano, sendo Pollock seu mais alto representante. A construção teórica de Greenberg acabou por excluir diversas manifestações pictóricas por não se enquadrarem em seus critérios, veja-se o surrealismo.

O estudo da convencionalidade dos sistemas de representação do espaço, somado à análise dos textos críticos de Clement Greenberg e Léo Steinberg, foi fundamental para que eu pudesse me colocar de forma reflexiva diante de minha pintura. Durante a pesquisa de mestrado, nos idos de 2002, já me perguntava de que modo poderia falar de representação do espaço na pintura. Descobrir um novo espaço pictórico que fosse característico de nossa época, que representasse nossas concepções de espaço e natureza, parecia-me sem sentido. Voltei-me então para os postulados de Clement Greenberg e comecei a pensar sobre a autorreferencialidade e a autodefinição da pintura. Parecia-me restritivo pensar minha pintura somente a partir de um discurso sobre a planaridade, o formato do suporte e as propriedades das tintas. Ao experimentar articular sensações de espaço provenientes de sistemas distintos, e até antagônicos, fazendo uso da perspectiva, muitas vezes interrompida por planos ou pela abstração informal, busquei alcançar um número maior e mais curioso de relações, tanto estruturais quanto metafóricas (Fig.1). A autorreferencialidade pode assumir um caráter mais amplo através dessas representações, uma vez que não se torna restrita à característica planar do suporte, mas reivindica o trânsito pela longa tradição da pintura e seus diversos modos de produzir imagens. Percebi que poderia tomar os sistemas de representação do espaço não apenas como referentes à realidade exterior ao quadro, mas como recursos operacionais derivados da história da pintura que poderiam ser revisitados.

A planaridade como autodefinição e única condição para a pintura também poderia ser questionada, uma vez que o plano é condição necessária, mas não é condição suficiente para que haja pintura. Pensar nesses termos seria procurar a essência da pintura (se é que tal essência pode ser alcançada) e deixar de lado a experiência. As definições do que venha a ser pintura, no decorrer da história, são baseadas em convenções que, inevitavelmente, sempre acabam por deixar de fora determinadas produções. Exemplo disso é a leitura redutora feita a Manet por historiadores e teóricos formalistas. Já na segunda metade do século XIX conformava-se um corpo teórico influenciado pelas



Fig. 1 Marilice Corona - A Traição do Suporte, 2001  
acrílico sobre tela e lona xadrez - díptico - 100 x 200cm

descobertas da fisiologia no campo da óptica e, ao mesmo tempo, alinhado com a teoria da visualidade pura. Conforme Martins, a leitura efetuada pelos formalistas sobre a obra de Manet "eclipsou o ambiente histórico e pictórico do pintor em nome do purismo de uma linha evolutiva da arte moderna, da qual Manet constituiria o marco zero" (MARTINS, 2001, pp.103-111). Tais interpretações perduraram até o princípio dos anos de 1980, ou seja, durante o período em que, de certa forma, a arte moderna ainda gozava de certo prestígio.

Calcado nessas mesmas bases formalistas, nas quais a visualidade pura era almejada, Clement Greenberg toma Manet como paradigma do achatamento da "cavidade" inerente à pintura de cavalete, pois esta, como ele mesmo diz,

subordina o efeito decorativo ao dramático. Ela recorta a ilusão de uma cavidade em forma de caixa na parede atrás dela, e dentro desta, como uma unidade, ela organiza aparências tridimensionais. Na medida em que o artista achata a cavidade em nome da padronização decorativa e organiza seu conteúdo em termos de planaridade ou frontalidade, a essência da pintura de cavalete - que não é a mesma coisa que sua qualidade - está a caminho de ser comprometida. A evolução da pintura moderna, começando com Manet, é constituída em grande parte pela evolução para um comprometimento desse tipo. (GREENBERG, 1989, p.164)

É somente com o declínio, com o esgotamento da arte moderna e seus discursos que veremos abrirem-se novas considerações e leituras sobre as produções do século XIX. De meu ponto de vista, reduzir a obra imensamente rica e polissêmica de Manet à planaridade e suas relações formais apresenta-se como um imenso prejuízo. De acordo com as pesquisas efetuadas por Martins sobre o tema, a década de 1980 marca a emergência de novas leituras sobre o artista francês, principalmente no que concerne às suas relações com o realismo. Exposições como aquela comemorativa ao centenário do pintor no Grand Palais, em Paris, em 1983 e posteriormente no Metropolitan Museum of Art, em Nova York, acompanhadas na época por novas produções textuais críticas, possibilitaram uma nova recontextualização da obra do pintor. Ainda segundo Martins, será só nesse momento, quando declina a idéia de arte pura, tendo a abstração como seu corolário, que veremos surgir a possibilidade para a “rediscussão da dimensão semântica da pintura de Manet ou, melhor dizendo, para o reexame das articulações entre sua pintura e o processo extra-artístico da modernidade como um todo” (MARTINS, 2001, P. 104).

Uma nova aproximação à produção do pintor não apenas nos revela a dimensão política de sua obra, mas a sua intensa investigação da tradição pictórica através das inúmeras citações presentes em sua pintura. Encontramos, nesse caso, referências a Ticiano, Velazquez e Goya, às estampas japonesas, isso sem falar em todas as fontes de imagens, às fotografias e recortes de jornais, ou seja, aos Documentos de Trabalho dos quais se servia.

O esgotamento do discurso moderno, somado às práticas e discursos minimalistas e conceitualistas dos anos de 1960 e 70, coloca a pintura em crise. Ouve-se falar, então, mais uma vez, na morte da pintura<sup>2</sup>. Aos poucos, a ideia de definição de categorias – pintura e escultura – vê-se suplantada pela ideia de hibridismo e

---

<sup>2</sup>É importante ressaltar aqui, pois muitas vezes o que se tem chamado de “a morte da pintura” tem sido motivo de confusão, que a referida morte não se trata do desaparecimento, aniquilamento da linguagem, mas do esgotamento da pintura abstrata, do modernismo e seus discursos. Tornou-se um marco histórico o texto publicado por Yve-Alain Bois em 1986, “Painting: the task of mourning”, e que acompanhou o catálogo da Exposição End game: reference and simulation in recent painting and sculpture.

mistura de linguagens. Os artistas lançam mão das mais diversas práticas para a resolução de suas proposições. A arte pop, os artistas chamados new dadas e o hiper-realismo reabilitaram, das mais variadas maneiras, a representação na pintura através de processos híbridos, estabelecendo um forte diálogo com os meios de reprodução mecânica da imagem. Se, por um lado, o conceitualismo provocara a desmaterialização da arte, exaltando a Ideia em detrimento da forma, pois residia em seus preceitos a crítica ao "formalismo", por outro lado, a natureza questionadora de suas proposições sobre o conceito de arte e seu aspecto institucional influenciaram, também, a produção pictórica em curso.

Nos anos 70, Michel Foucault, através de uma interessante análise das pinturas do artista francês Gerard Fromanger, no texto "Pintura Fotogênica" (2001. p. 347), chama nossa atenção para o resgate da imagem efetuado pelos artistas pop, sobre como havíamos ficado órfãos de imagens com o reducionismo modernista. Nessa mesma década, no campo da literatura, da linguística, da semiologia, da filosofia e da psicologia cognitiva, houve, por exemplo, uma intensa discussão sobre a representação e a linguagem metafórica. A metáfora, tomada pela tradição clássica como ornamento linguístico, desvio e engano, passa a ser vista e discutida como uma operação cognitiva fundamental.

Nos anos de 1980, vamos assistir a uma forte revitalização da pintura, tanto no cenário internacional quanto nacional. A pintura figurativa reaparece de forma contundente, e manifestações alinhadas ao neo-expressionismo alemão e à transvanguarda italiana irão repercutir em vários pontos do mundo. Da década de 1990 para cá, uma nova geração de pintores, muitos deles influenciados pela obra de Gerard Richter, irá debruçar-se sobre as relações entre a pintura e outros meios de produção de imagem, como a fotografia, o vídeo e o cinema. Entre eles, podem-se citar Luc Tuymans, Michael Borremans, Neo Rauch, Peter Doig, Dirk Skreber e uma geração ainda mais recente, como a de Mathias Weischer, entre muitos outros - a lista seria enorme, inclusive de pintores brasileiros. Com relação ao retorno à representação, a produção da chamada Geração 80 assumiu um papel fundamental na história da pintura brasileira. Nomes como Cristina Canale, Luiz Zerbini,

Daniel Senise e, posteriormente, Adriana Varejão tornaram-se referências importantes abrindo caminho para novas discussões sobre a imagem e a representação, revalorizando o papel da pintura figurativa no cenário nacional.

Diferentemente dos anos 80, uma nova geração de pintores brasileiros, que tem sua formação no século XXI, não pode ser vista como um grupo em que determinadas diretrizes determinam uma identidade. Como bem comentam Isabel Diegues e Frederico Coelho, "hoje a pintura parece estar mais ligada a trajetórias particulares. Existe mais liberdade na busca de um vocabulário pictórico individual." (2011: 10) Antinomias como figurativismo-abstração já não fazem mais sentido e as possibilidades em pintura tornam-se múltiplas. Pode-se dizer que hoje vemos intensificar-se um interesse pela imagem e sua vasta distribuição, por seu poder, seus usos e seus mecanismos na criação de sentidos. Correlacionado a isso, o uso da fotografia como referência para a pintura torna-se prática corriqueira e podem ser de autoria do próprio artista ou apropriadas das mais diversas fontes como fotografias de outras pessoas, conhecidas ou não ou ainda de jornais, livros, revistas, cinema, TV, internet, etc.. O acesso à internet tem colocado os jovens artistas em contato com a produção recente de importantes pintores do cenário internacional como o americano Mark Tansey, o belga Michäel Boremans e os artistas da Nova Escola de Leipzig. A presença de Luc Tuymans e Neo Raush na 26<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, em 2004 por certo influenciou a nova geração.

Portanto, o que me parece importante discutir no campo da pintura não é a luta para comprovar sua pertinência ou perda de soberania, mas a sua capacidade e especificidade na formação de imagens, o estudo de suas estruturas e relações de significação – um meio, entre tantos outros, de produzir imagens e gerar novas significações. O fato de hoje podermos contar com os mais variados meios de reprodução de imagem não legitima a desvalorização da pintura. Ao contrário, incita-nos a investigar a possibilidade de inter-relação desta com esses vários meios. Como teria dito Glasmeier, "se a pintura sempre foi uma reflexão artística sobre outros quadros (a Renascença cita a Antiguidade, a pintura clássica a Renascença, a arte moderna o maneirismo, etc.) a

riqueza do 'tesouro de imagens' não tem cessado de crescer desde a aparição da fotografia e o cinema" (2002, p.24). Hoje nosso arquivo de imagens tomou enormes proporções. As referências externas em uma pintura representacional não dizem respeito apenas a objetos exteriores, da "realidade", mas ao universo de outras imagens: impressas, fotográficas, cinematográficas, televisivas, virtuais, etc. Como afirma o pintor americano Mark Tansey,

O problema para a representação é achar as outras funções ao lado de capturar a realidade. Eu penso no quadro pintado como uma corporificação do mesmo problema que nós enfrentamos com a noção de "realidade". O problema ou pergunta é que realidade? Em um quadro pintado é a realidade descrita, ou a realidade do plano pictórico, ou a realidade multidimensional em que o artista e o espectador vivem? Todos os três são pontos envolvidos ao fato que quadros são inerentemente problemáticos. Este problema não é algo que possa ou deva ser erradicado por soluções reducionistas e puristas. Nós sabemos que alcançar efetivamente a realidade é destruir o médium; há mais para ser alcançado usando-o do que por sua destruição (TANSEY, 1992, p. 132).

## **2. O mito da autorreferencialidade como legado do modernismo**

Tornou-se lugar comum, através da disseminação das idéias greenberguianas, tomar a autorreferencialidade e a autocrítica da pintura como legados do modernismo. Para Greenberg (1997, 103), "os grandes mestres haviam dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte"; os rastros deixados pela matéria e pela pincelada eram fatores indesejáveis, visto que distraíam da "ilusão" pretendida, como se a "ilusão" fosse o único objetivo a ser alcançado. Para o autor, "enquanto diante de um grande mestre tendemos a ver o que há no quadro antes de vê-lo como pintura, vemos um quadro modernista antes de mais nada como pintura".

Em "Outros critérios", de 1972, Léo Steinberg (1997. p.191) demonstra a falibilidade de tais afirmações e chama nossa atenção para a análise descontextualizada em que a crítica modernista se debruça ao analisar a produção de outros tempos. Segundo Steinberg, toda grande pintura, pelo menos dos últimos seiscentos anos, "chamou a atenção para a arte, e persistentemente".

De algumas décadas para cá, alguns historiadores e teóricos da arte têm procurado construir uma análise da produção artística, tanto antiga quanto recente, que se distancia de uma teoria e

história da arte de caráter evolucionista, reducionista, baseada na sucessão de estilos.

O historiador romeno Victor I. Stoichita, em *L'Instauration d'un tableau* (1999) tem como objetivo principal tornar visível o processo pelo qual o trabalho metapictural funda a condição moderna da arte. O autor irá debruçar-se sobre as pinturas do século XVI e XVII, especificamente sobre aquelas produzidas entre as datas de 1522 e 1675, em sua maioria, originárias dos Países Baixos. Escolhe a data de 1522 por ser o ano da revolta iconoclasta de Wittemberg e 1675 por ser a data aproximada em que o pintor Cornélis Norbertus Gijsbrechts, da Antuérpia, cria uma pintura cujo assunto é o avesso de um quadro, ou seja, o assunto pintado é o próprio bastidor (Fig.2), o avesso da pintura. "É nessa zona da Europa que o discurso metapictural, a crise do estatuto da imagem religiosa e enfim, a crise do 'quadro' em si veem-se entrelaçados de maneira indiscutível".

Descomprometida com o Estado e a Igreja, a pintura desse período encontra-se liberta para tratar de temas cotidianos: Interiores, de gênero, pinturas arquitetônicas, natureza morta, gabinetes de amadores, paisagem, retratos, etc... "A tomada de consciência da imagem como imagem é um processo que foi amplamente encorajado pela Reforma", nos diz Stoichita (1999). Tal tomada de consciência torna-se visível quando as pinturas dão a ver os próprios mecanismos que a engendram. A representação de cartas, mapas, espelhos, portas, janelas, paredes, quadros apresentam-se como dispositivos cuja função vai além da mera representação cenográfica e alegórica. Estão a serviço da explicitação das propriedades do próprio quadro. De acordo com Stoichita, o pintor holandês instala-se diante de sua tela para ver *o que é a pintura*.

Nesse mesmo livro, Stoichita realiza uma meticolosa análise de um quadro da juventude de Rembrandt, intitulado *O pintor no atelier*, de 1628 aproximadamente. E, o que me interessa, particularmente, são os aspectos reflexivos que ele aponta. Sabe-se ser comum o tema do atelier na história da pintura. Habitualmente, esses espaços são representados repletos de objetos. Pincéis, tintas, mapas, desenhos, telas enroladas ou apoiadas à parede, cortinas, biombos, um eventual modelo, seja vivo ou não, enfim, instrumentos e ferramentas de trabalho que usualmente estão à mostra com a finalidade de caracterizar o espaço do fazer e da

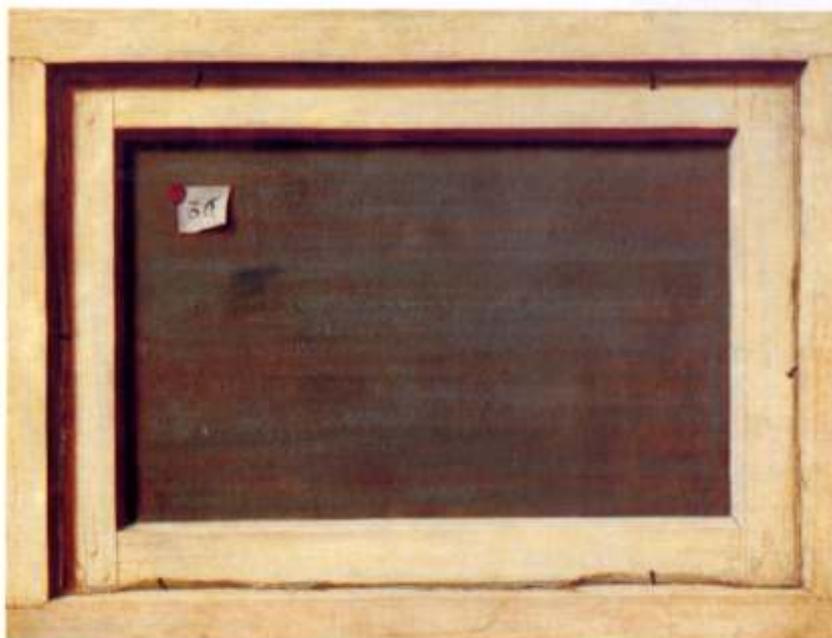


Fig.2 Cornelius N. Gijsbrechts, Quadro virado, 1670, óleo sobre tela, 66 x 86,5 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst

técnica. Os espaços são cheios. Mas, na minúscula tela de Rembrandt, o que encontramos é o vazio e o grande verso da tela a ser pintada. O atelier minimamente caracterizado é transformado em uma grande arena no qual o pintor e o cavalete se confrontam. Estranha, também, é a proporção do cavalete, que, apesar da diferença de dimensões, é semelhante à do pintor, largo, pesado, atarracado. Usualmente, neste tipo de representação, os cavaletes são longilíneos, quase invisíveis, mas aqui ocupa metade da zona do quadro. Rembrandt não nos distrai com objetos acessórios, apresenta-nos apenas a tensão e o peso do espaço existente entre o pintor e a obra a fazer. Para Stoichita, essa tensão presente em muitos dos quadros desse gênero, alcança aqui seu apogeu, condensando na imagem a instância crítica ou autocrítica do pintor e, conseqüentemente, acredito eu, da própria obra.

Ele [o pintor] não se representa, todavia, à obra. Ele acaba de fazer os clássicos três passos atrás que todo pintor conhece a significação: estes são "os três passos" que a gente faz, seja antes de atacar a tela, seja antes de um momento de pausa, quando, abandonando a instância operante, o pintor toma a posição da instância crítica (ou autocrítica) (STOICHITA1999, p. 319-320).



Fig.3 Rembrandt, O pintor no atelier, 1628 aproximadamente - óleo sobre madeira - 25,1 x 31,9 cm, Boston, Museum of Fine Arts

Michael Glasmeier, em seu texto "No atelier: pintura, fotografia e outras realidades" (2002. p. 23-24), publicado no catálogo da exposição *Cher peintre... peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*, em 2002, no Centro Pompidou, também parte de uma leitura deste mesmo quadro. Para Glasmeier, tal obra é fundamentalmente sobre a arte da pintura. "[...] Enquanto arte sobre arte, a vacuidade do espaço e o avesso do quadro sobre o cavalete reenviam às questões levantadas pela modernidade. Enquanto pintura sobre a pintura, a obra combina a técnica, a maestria artesanal e a "Ideia" em uma contingência recíproca" (2002. p. 23-24). O autor salienta o caráter reflexivo do conjunto das obras de Rembrandt, expresso até mesmo nos quadros de encomenda. Nesse texto, depois de uma análise tão cuidadosa e perspicaz quanto a de Stoichita - a quem cita -, Glasmeier afirma que "este quadro ocupa um lugar chave no momento em que nos colocamos a determinar a situação da pintura nos dias de hoje". Se,

por um lado, Stoichita enfatiza sua leitura na análise da posição crítica e autorreflexiva do autor (Rembrandt) ao criar um “cenário de produção em primeira pessoa”, Glasmaier, por seu lado, amplifica sua leitura. Tomando-o então como paradigmático, o autor demonstra como o quadro de Rembrandt levanta outras tantas questões que seriam fundamentais para a pintura contemporânea. Referindo-se, também, à obra de Cornélis Norbertus Gijsbrechts - *Pintura enquadrada virada*, 1660-75 (Fig.3) ressalta que mais do que o poder assombroso do trompe l'oeil e a autorrepresentação empreendida pelo artista, essa pintura constrói “um espaço de pensamento”<sup>3</sup>, no sentido entendido por Aby Warburg, e que ela resulta portanto, de uma distância consciente entre o pintor e sua obra, depois entre o espectador e o quadro (2002. p.24).

Portanto, discutir sobre a representação na pintura contemporânea seria reavaliar a sua especificidade, não no sentido greenberguiano, não como linguagem reduzida à planaridade de seu suporte, mas como mais um meio de produzir imagens. Um meio inegavelmente ligado ao corpo, com características definidas que abarcariam inclusive seu poder “ilusionista”. Um meio extremamente permeável e potente em expressar o manancial de signos produzidos pela cultura. Ao invés de pensarmos o advento da fotografia como causa da coação da pintura à abstração, seria melhor ver esta como uma entre tantas possibilidades de caminhos para a pintura. Com relação à fotografia, como diria Glasmeier, devemos perceber que, devido ao “olhar que ela pousa sobre a experiência da realidade,

---

<sup>3</sup> Conforme Antônio Guerreiro, Warburg definiu como condição do pensamento a criação de uma distância entre o eu e o mundo a que chamou de Denkraum, isto é, espaço de reflexão ou de pensamento. “O modo de criação do Denkraum, do intervalo entre pólos opostos (a oposição entre magia e lógica, conciliada, por um momento e nunca de maneira definitiva, no pensamento), é caracterizado como um modo essencialmente simbólico”. Segundo Warburg, “introduzir uma distância consciente entre o eu e o mundo exterior é aquilo que podemos designar como o ato fundador da civilização humana; se este intervalo (Zwischenraum) se torna substrato da criação artística, então esta consciência da distância pode tornar-se uma duradoura função social, cuja adequação ou insuficiência como instrumento de orientação intelectual significa justamente o destino da cultura humana”. Trecho citado por GUERREIRO, A. no artigo “Aby Warburg e os arquivos da memória”, in Enciclopédia e hipertexto.

[HTTP://www.educ.fc.ul.pt/hiper/resources/aquerreiro-pwarburg/](http://www.educ.fc.ul.pt/hiper/resources/aquerreiro-pwarburg/), p. 9, acesso em 30/05/2009.

ela tem alargado e multiplicado as tarefas, as capacidades de representação e os assuntos da pintura” (2002. p. 25). Segundo David Reed, a pintura não pode ser definida apenas por seus materiais literais.

A pintura continua a ter possibilidades exatamente porque ela é um meio tão difícil de definir. A pintura é a mais impura e a mais adulterada das formas de arte porque sua maior virtude é sua facilidade em absorver influências externas. Ela teve uma simbiótica relação com vários sistemas de crença religiosa e política. Agora, ela pode ter, justamente, uma rica relação com as tecnologias de reprodução mecânica, como a fotografia e o filme, tão bem como com outros campos, como performance, arquitetura, escultura e instalação. Nós podemos ver como ela absorveu, também, a arquitetura, a escultura e a instalação, por exemplo. Thierry de Duve, você mencionou como a relação entre pintura e fotografia ascendeu uma das iniciais reivindicações para a morte da pintura. Ao invés de provocar a morte da pintura, como era esperado, a fotografia e outros meios de reprodução mecânica foram como um beijo de vampiro que tornou a pintura imortal. A pintura é a enfeitada/cativa ante os olhos frios da reprodução mecânica e pode fitar de volta da mesma maneira.<sup>4</sup>

Glasmeyer, por sua vez, irá fazer a crítica a uma tradição historiográfica da arte de caráter evolucionista construída como simples sucessão de estilos, visto que “uma história da arte desta natureza termina por alcançar seu zênite na abstração da arte moderna”. As idéias do autor vêm ao encontro do que comentei no início deste artigo com referência aos critérios redutivos de Clement Greenberg. Importante salientar que o texto de Glasmeyer integra o catálogo de uma exposição de pintores figurativos contemporâneos, realizada em Paris, em torno das pinturas figurativas dos anos 40 de Francis Picabia. Pinturas estas que, de certa forma,

---

<sup>4</sup> Em 2003, a revista ArtForum convidou Yve-Alain Bois, Thierry de Duve, Isabelle Graw, David Reed, e os curadores da Exposição “Endgame” David Joselit e Elisabeth Sussman, para juntar-se a Arthur Danto, em um painel de discussão, com o objetivo de revisar e reconsiderar os discursos sobre a morte da pintura nos anos 80. Ver “The mourning after: panel of discussion” in: ArtForum. March 2003. FindArticles.com.04 Feb.2007. [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_7\\_41/ai\\_98918657](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918657). Minha tradução. Enciclopédia e hipertexto. <HTTP://www.educ.fc.ul.pt/hiper/resources/aguereiro-pwarburg/>, p. 9, acesso em 30/05/2009.

do artista. Em seu texto, o autor afirma ser necessária uma revisão da história da arte, principalmente no que concerne à relação entre os pintores realistas do século XIX e o advento da fotografia. Glasmeier sugere que se faça o deslocamento de uma análise baseada na abstração como alternativa para a pintura quando esta vê sua função de reproduzir a "realidade" substituída pela fotografia. Tal deslocamento permitiria "revisar a história da arte dos tempos modernos na tentativa de reabilitar a confrontação dos pintores com a realidade". Ao fazer-se uma revisão, conseqüentemente seremos levados a rever aquelas produções figurativas que permaneceram à margem da "história" ou, senão à margem, ao menos enfocadas de modo redutivo.

A pesquisa empreendida por Stoichita, mesmo estando circunscrita à produção dos Países Baixos no século XVII, é, para mim, de enorme valia por trazer a nu os procedimentos metapicturais utilizados na época. Tal fonte de pesquisa permite-me retomá-los e atualizá-los em meu trabalho prático, bem como traçar aproximações com determinadas pinturas de artistas contemporâneos, como as de Luc Tuymans, Mark Tansey, Matthias Weischer, Josefina Guilisasti, Adriana Varejão, entre outros.

No texto introdutório de *Vitamin P*, Barry Schwabsky (2002, pp. 6-10) - traça um resumo, mas competente histórico das questões modernistas e do conceitualismo a fim de contextualizar a pintura contemporânea. Para este fim, delineia sua análise passando pelos dogmas greenberguianos, que viam na pintura abstrata a explicitação de sua autoconsciência, pela idéia de uma pintura universal de Ad Reinhardt, ao depoimento de Kosuth em 1969, de que toda arte depois de Duchamp é conceitual. De forma brilhante, o autor demonstra que, no radicalismo de cada "discurso" ou engajamento artístico, que no reverso da moeda, está inscrito o que a pintura, desde a pintura clássica, sempre foi de maneira mais ou menos explícita, ou seja, a pintura, mesmo figurativa, sempre foi uma abstração, foi conceitual (a pintura é cosa mentale, já diria da Vinci) e, em um bom número de vezes, autorreferente.

Schwabsky também se pergunta do que fala a pintura hoje em

dia. E seu comentário está exatamente de acordo com o que tenho tentado demonstrar.

Sinto-me imediatamente tentado a eludir minha questão respondendo que cada pintor tem sua própria resposta e que alguns talvez tenham várias. Por suas origens modernistas e conceituais, a pintura contemporânea dá ainda a certeza de que o trabalho de cada artista deve expressar uma posição, que uma pintura não é somente uma pintura, mas também a representação de uma idéia sobre a pintura. Esta é uma das razões pelas quais há, hoje em dia, tão pouca contradição entre pintura figurativa e pintura abstrata. Nos dois casos, a pintura não está lá para representar a imagem; a imagem existe para representar a pintura (ou seja, a ideia da pintura sobre a pintura). O espírito polêmico é inerente a toda prática artística contemporânea, mas não no sentido onde ela invalidaria posições concorrentes (SCHWABSKY 2002, p. 8).

À pintura contemporânea, não interessa a pergunta essencialista *O que é a pintura e quais suas especificidades*, no sentido greenberguiano, mas quais os modos de se pensar e como fazer a pintura a partir de seus discursos, sua historicidade, bem como estender um diálogo amplamente rico com os variados meios tecnológicos de produção e reprodução de imagem.

### **3. A autorreferencialidade como assunto da pintura**

A partir dos anos de 1970, o fim da hegemonia da Pintura como categoria artística, paralelamente ao surgimento das mais diversas formas de manifestação artística, trouxe para o campo da pintura um sentimento de crise e, ao mesmo tempo, uma inteira liberdade de investigação e trânsito pela sua longa história. As perguntas sobre o que é a pintura na arte contemporânea, qual sua função ou o que é a pintura contemporânea estão sempre na ordem do dia. Do meu ponto de vista, a pintura, ao libertar-se dos dogmas tanto extrínsecos quanto intrínsecos a ela, encontra um campo amplo e fértil de possibilidades a serem exploradas. Pode ser investigada a partir de vários enfoques: a partir de seu poder representacional, da materialidade, da expressão, de seu suporte e outros. Considero-a como mais um meio entre tantos outros de dar forma e visibilidade às ideias. A criatividade, nos diz Abraham Moles (1998, p. 59.), "é a aptidão de criar ao mesmo tempo o problema e

sua solução”, sendo importante agregar a isto que a escolha do meio está indissociavelmente ligada ao problema que se quer criar. Para cada problema, deve-se buscar uma linguagem adequada, na medida em que a própria linguagem impõe suas especificidades. Então, quando escolho a pintura como meio, posso até mesmo trazer elementos narrativos, metafóricos, autobiográficos, extrínsecos à linguagem, mas tenho a consciência de que a linguagem e sua própria biografia devem estar pari passu com o conteúdo. Por outro lado, o que é a ênfase de minhas investigações tanto práticas quanto teóricas, o conteúdo temático da pintura pode advir dela própria, de seu universo. Nesse sentido, ela é tomada como autorreferencial. As pinturas e fotografias desenvolvidas em meu processo partem da idéia de autorreferencialidade, de um contínuo desdobrar da obra sobre si mesma, começando pelo registro fotográfico do local onde a pintura será exposta, passando pelos registros do próprio “cenário de produção” e pela transformação destes em documento de trabalho para a pintura. São questões que se colocam e circunscrevem limites de investigação antes do ataque à tela e que durante o processo vão sofrendo alterações pelas surpresas, os acasos que surgem sobre a superfície. Acontece com a pintura a mesma coisa que com a escrita: pensar, ter a cabeça cheia de ideias não é o mesmo que escrever. Como nos diz Marques, escrever é “um ato inaugural: não apenas transcrição do que tínhamos em mente, do que já foi pensado ou dito, mas inauguração do próprio pensar (2001, p. 13)”. Assim, criar limites, circunscrever uma área de atenção torna-se um ponto de partida, mas, durante o processo, em uma relação dialógica com a superfície da tela e com o próprio entorno, o espaço de produção, novos eventos e imagens antes impensados vêm associar-se à obra.

Em meu trabalho, pintura, fotografia e representação arquitetônica do espaço expositivo, estão intimamente interligados através de diversas estratégias que evidenciam sua interdependência e seu caráter autorreferencial (Fig. 4, 5, 6, 8, 9, 10). A representação en abyme, procedimento caracteristicamente metalinguístico, coloca em circularidade infinita os três espaços que considero interdependentes e que conformam a pintura: o espaço de produção,

o espaço de representação e o espaço de apresentação. A autorreferencialidade como tema, através do uso que faço de procedimentos metapicturais, não objetiva a busca de alguma essência, mas antes está a serviço da construção de um espaço de jogo que implicará, por sua vez, um espaço de reflexão no qual pintor, quadro e espectador estarão envolvidos. O termo reflexão deve ser tomado aqui em seus dois sentidos: dos fenômenos visuais e suas duplicações (reflexos), mas também espirituais e prospectivos (análise); de concentração do espírito sobre si próprio, suas representações, idéias, sentimentos. Ou, ainda, utilizando o que já foi dito acima por Glasmeier em relação à obra de Rembrandt, a construção de "um espaço de pensamento".

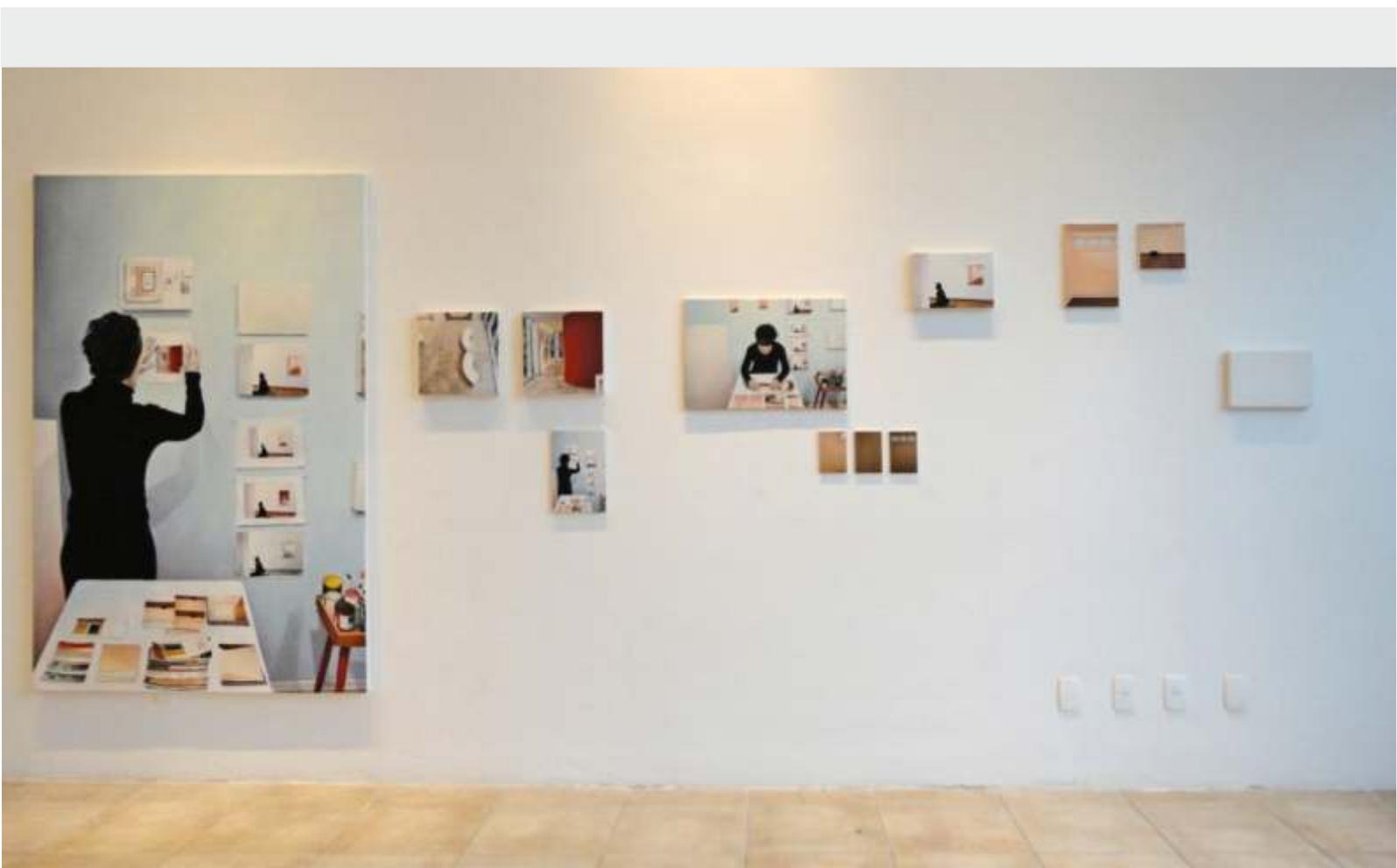


Fig.4 Marilice Corona - Espaço de jogo, 2010 - acrílico e óleo sobre tela -  
Área total 190 x 600cm - Exposição En abyme, 2010 - Espaço Cultural ESPM -  
Porto Alegre



Fig.5 Marilice Corona - Cenário de Produção, 2005-2009 - acrílico e óleo sobre tela  
- Área total 190 x 600cm. Exposição En abyme, 2010 - Espaço Cultural ESPM - Porto Alegre



Fig.6 Marilice Corona - Autoscopia, 2015 -óleo sobre tela - 40 x 60cm



Fig.7 Marilice Corona - Exposição Autoscopias, nov. 2015 Galeria Bolsa de Arte - Porto Alegre





Fig.8 Marilice Corona - Espaço de Jogo - O retrato de Tatiana, 2015 -óleo e acrílico sobre tela - 120 x 180cm. Coleção Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)



Fig.9 Marilice Corona - Espaço de Jogo - O retrato de Tatiana, 2015 -óleo e acrílico sobre tela - 120 x 180cm. Montagem MARGS



Fig.10 Marilice Corona - A quarta parede, 2015 -óleo e acrílico sobre tela - 120 x 180cm

## Referências

- BRITO, Ronaldo "Contra o olhar eunuco", in: Revista Módulo, n° 71, p. 40, Rio de Janeiro, 1982.
- FOUCAULT, Michel Foucault. "Pintura Fotogênica!" in: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Col. Ditos & Escritos, vol.III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GLASMEIER, Michael. "Peinture, photographie et autres réalités". In : Cher peintre... peintures figuratives depuis l'ultime Picabia. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2002.
- GREENBERG, Clement. "A crise da pintura de cavalete" in: Arte e cultura. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- GREENBERG, Clement. "A pintura modernista" in: Clement Greenberg e o debate crítico. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. (org.) Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar, 1997.
- MARTINS, Luiz Renato Martins. "A reinvenção do realismo como arte do instante" in Arte e ensaios. (Org.) Glória Ferreira, Paulo Venâncio Filho Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ - V.8, núm. 8 Ano VIII, nov.2001.
- MOLES, Abraham. A criação científica. São Paulo: Perspectiva, 1998, 28 Mário Osório Marques em Escrever é preciso: o princípio da pesquisa. Ijuí: Ed. Unijuí, 2001.
- SCHWABSKY, Barry. "Painting in the interrogative mode" in: Vitamin P: new perspectives in painting. BREUVART, Valerie (org.). New York: Phaidon, 2002.
- STEINBERG, Leo Steinberg. "Outros critérios" in: Clement Greenberg e o debate crítico. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. (org.) Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar, 1997.
- STOICHITA, Victor. L'instauration d'un tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes. Genève: Droz, 1999.
- TANSEY, Mark. "Notes and comments" in: Mark Tansey: Visions and revisions. New York: Harry N Abrams, 1992.
- DIEGUES, Isabel e COELHO, Frederico. Pintura brasileira século XXI. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.