

# ANAIS ELETRÔNICOS

*X Seminário do Museu D. João VI &  
VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX*

## *O Artista em Representação*

---

### *Coleções de Artistas*



#### *Organizadores*

Alberto Martin Chillón • Ana Cavalcanti • Arthur Valle •  
Fernanda Pitta • Maria João Neto • Marize Malta • Sonia Gomes Pereira

# **ANAIS ELETRÔNICOS**

*X Seminário do Museu D. João VI &  
VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX*

## ***O Artista em Representação***

---

### ***Coleções de Artistas***

#### ***Organizadores***

**Alberto Martin Chillón  
Ana Cavalcanti  
Arthur Valle  
Fernanda Pitta  
Maria João Neto  
Marize Malta  
Sonia Gomes Pereira**

**Rio de Janeiro  
NAU Editora  
2020**

© 2020 EBA – UFRJ

#### Apoio

CAPES  
CNPq  
Programa de Pós Graduação  
em Artes Visuais – PPGAV/EBA/UFRJ

#### Denise Pires de Carvalho

Reitora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

#### Cristina Grafanazzi Tranjan

Decana do Centro de Letras e Artes - CLA

#### Madalena Ribeiro Grimaldi

Diretora da Escola de Belas Artes - EBA

#### Carlos de Azambuja Rodrigues

Coordenador do Programa de Pós Graduação  
em Artes Visuais

#### Marize Malta

Coordenadora do Setor de Memória e  
Patrimônio EBA/UFRJ (Museu Dom João VI,  
Arquivo Histórico EBA, Biblioteca de Obras Raras EBA)

#### Organização

Alberto Martín Chillón, Ana Cavalcanti,  
Arthur Valle, Fernanda Pitta, Maria João Neto,  
Marize Malta, Sonia Gomes Pereira

#### Preparação e Revisão de textos para produção editorial

Alberto Martín Chillón, Arthur Valle, Flora Pereira Flor

#### Produção Editorial

#### NAU Editora

Rua Nova Jerusalém, 320  
CEP: 21042-235 – Rio de Janeiro (RJ)  
Tel.: (21) 3546-2838  
www.naueditora.com.br  
contato@naueditora.com.br

#### Coordenação Editorial

Simone Rodrigues

#### Revisão e Preparação de Textos

Ana Paula Meirelles  
Jéssica Martins Costa  
Vania Valente

#### Design Capa e Editoração

Melanie Guerra

#### Imagem Capa

Arthur Timóteo da Costa (1882-1922),  
*Alguns colegas: sala de professores*, 1921  
(óleo sobre tela, 45,5 x 170,6 cm). Coleção Museu  
Nacional de Belas Artes/Ibram, Brasil.  
Fotografia: Jaime Acioli.

#### Tratamento de Imagens

Estúdio Arteônica

---

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

M379a Martín Chillón, Alberto (org.) et al.

O artista em representação: coleções de artistas / Organizadores: Alberto Martín Chillón, Ana Maria Tavares Cavalcanti, Arthur Valle, Fernanda Pitta, Maria João Neto, Marize Malta e Sonia Gomes Pereira. Tradutores: João Ricardo Milliet e Natalie Lima. - 1. ed. - Rio de Janeiro : NAU Editora, 2020.

1.094 p.; il.; fotografias.  
E-Book: 138 Mb, PDF.

Inclui bibliografia.  
ISBN 978-65-87079-03-5

1. Autorrepresentação do Artista. 2. Coleções de Arte. 3. Escola de Belas Artes – UFRJ.  
4. Grupo Entresséculos. 5. Museu D. João VI. I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

CDD 709  
CDU 7.074:069

---

#### ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Artes: História da arte / Museus.  
2. Colecionadores de arte; museu.

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8 8846

Os artigos e as imagens publicados nos anais são de inteira responsabilidade de seus autores.



# ENTRE O ACERVO E O ESTÚDIO: UM ESPAÇO DE PENSAMENTO

*Marilice V. Corona*

## **Autorreferencialidade e representação *en abyme***

Para compreender melhor as relações que tenho procurado estabelecer, atualmente, entre o espaço expositivo dos museus, os acervos e minhas pinturas de “cenário de produção”<sup>1</sup>, faz-se necessário retornar no tempo e esclarecer como se origina esta investigação.

Há alguns anos, me interessei pelo estudo da autorreferencialidade em pintura e os procedimentos metapicturais como estratégia. Em 2009, finalizei minha tese de doutorado em Poéticas Visuais pelo PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS, intitulada *Autorreferencialidade em território partilhado*. Naqueles anos de pesquisa, desenvolvi uma série de pinturas que, na verdade, são fruto e desdobramento de uma investigação de quase 30 anos de trabalho, na qual são discutidas questões relativas à representação, à convencionalidade de seus sistemas, às implicações dos discursos construídos sobre a pintura, e, mais recentemente, às relações e confluências entre pintura e fotografia. De 2005 a 2010, durante a tese, passo a realizar, efetivamente, projetos específicos para os espaços expositivos nos quais as obras seriam exibidas, tomando como motivo representacional a arquitetura do próprio espaço de exposição. Entre muitas questões que os trabalhos procuravam levantar, estava o vínculo inelutável entre a parede, a instituição e o quadro como constructo cultural.

Da experiência de inserir a fotografia, tanto na captura das imagens arquitetônicas quanto durante o processo de realização das pinturas, surge a representação *en abyme*, tanto do espaço de

---

1. Termo utilizado por Victor Stoichita em *L'instauration du tableau*. Genève: DROZ, 1999.

exposição quanto do espaço de produção, do processo da pintura. Sendo assim, o processo da pintura também é registrado e torna-se motivo representacional para o trabalho.

O termo *en abyme* é oriundo da crítica literária e foi cunhado por André Gide, em 1893, em seu *Diário* (1889-1939)<sup>2</sup>. A frase *en abyme* descreve o fragmento de um texto que reproduz em miniatu- ra o texto em sua inteireza – o texto dentro do texto, em uma duplicação especular. A expressão *mise en abyme* não é gideana. Foi forjada por C. E. Magny (1950) a partir da interpretação do termo utilizado por Gide em seu *Journal*. Outros autores também utilizaram termos semelhantes, como *construction* ou *composition en abyme*. Os termos têm em comum a designação *en abyme*. Apesar de o leitor identificar o significado do termo com aspectos de vertigem, abismo, perda de referência, na verdade, *abyme* é um termo técnico retirado da heráldica. Segundo Dällembach, “em um tratado de heráldica, encontramos a explicação de abîme ou abyme: é o centro de um escudo. Diz-se que uma figura está em abîme ou abyme quando ela está, com outras figuras, no meio do escudo, mas sem tocar nenhuma delas” (1977, p.15).

Com o decorrer do tempo e a partir da interpretação da crítica literária, o termo carregará os significados citados acima, e assumirá um sentido mais amplo. No entanto, para Gide, há um sentido preciso: o sentido de *retroação*.

Eu quis indicar, nessa Tentative Amoureuse, a influência do livro sobre aquele que o escreve e durante a própria escrita. Pois, saindo de nós, ela nos muda, ela modifica o andamento de nossa vida; como se vê em física, esses vasos móveis suspensos, cheios de líquido, receberem um impulso, quando se esvaziam, no sentido oposto ao do escoamento do líquido que eles contêm. “Nossas ações agem sobre nós tanto quanto nós agimos sobre elas”, diz George Eliot [...]. É uma reciprocidade que eu quis indicar, não mais nas relações com os outros, mas consigo mesmo. O sujeito que age é si; a coisa que retroage é um sujeito

2. A representação *en abyme* não é um recurso novo, na medida em que podemos encontrá-lo, segundo Foucault, Borges e Dällembach, na *Odisséia* de Homero, nas *Mil e uma noites*, em *Hamlet* e outros. No entanto, a representação *en abyme* torna-se um recurso muito mais recorrente a partir do modernismo e das teorias da linguagem. No século XX, tanto a literatura quanto as artes visuais, o teatro e o cinema (veja-se *8 e ½* de Fellini, 1963) utilizarão este recurso como forma de evidenciar as especificidades e estrutura da linguagem, enfocando-a como tema. No entanto, essa denominação aparecerá apenas no final do século XIX, por criação de André Gide.

que se imagina. É, portanto, um método de ação sobre si mesmo, indireto, que eu dei aí; e é também, muito simplesmente, um conto. Esta retroação do assunto sobre ele mesmo tem sempre me tentado. É o romance psicológico típico. Um homem em cólera conta uma história: eis o assunto de um livro. Um homem conta uma história não é suficiente. Ele precisa que seja um homem em cólera. E que haja um constante reportar entre a cólera deste homem e a história a contar. (GIDE, 1951, p.40)

De forma geral, a relação dialógica entre o pintor e a pintura já guarda com isso algumas semelhanças, e intensifica-se quando a pintura se dobra sobre si mesma. Mas um dos pontos que mais me interessa quando utilizo o recurso *en abyme* em meus trabalhos está nas consequências do processo de retroação empreendido por Gide. O autor, ao dar voz ao seu personagem escritor, em *Les faux monnayeurs*, que, por sua vez, está escrevendo um romance que leva o mesmo nome, consegue juntar à intriga do romance a história, a crítica e a estética da obra.

Em meu processo, a presença do dispositivo fotográfico, no atelier, permite evocar as três instâncias que constituem a pintura: o espaço de produção, o espaço de representação e o espaço de apresentação. A representação *en abyme*, como recurso metalin- guístico e operacional, tem como principal função colocar essas três instâncias em circularidade infinita. Nesse processo, instaura-se, em território partilhado, um espaço de pensamento no qual a pin- tura se interroga sobre seu próprio espaço na contemporaneidade. A pintura dobra-se sobre si mesma e questiona-se sobre todas as instâncias que a constituem.

Os projetos expositivos que venho realizando desde o ano de 2006 têm levado em consideração o espaço arquitetônico em que as pinturas serão apresentadas. São pinturas-instalações que se organizam em conjunto de peças, e são interdependes umas das outras, ativando inúmeras possibilidades de leitura.

Os rebatimentos entre as imagens, do espaço expositivo, dos quadros dentro dos quadros e, nos trabalhos mais recentes, da autorrepresentação do pintor no atelier (cujo olhar não se dirige para fora, mas volta-se para dentro) têm por objetivo construir um espaço de jogo reflexivo, do qual o espectador é convidado a participar, pois a autorreflexividade de seu olhar torna-se requisito para que a obra se conclua.



**Figura 1.**  
CORONA, M.  
*Espaço de Jogo.*  
2010-2019. Acrílica  
e óleo sobre  
tela, fotografia  
digital e telas em  
branco, 196 x 600  
cm. Coleção da  
artista. Fotografia:  
Marilice Corona.

As Pinturas de Atelier ou os Cenários de Produção, como denomina Victor Stoichita, assim como os Gabinetes de amadores, são gêneros que evidenciam o trabalho metapictural. Cada um deles com suas especificidades e multiplicidades de leituras. Stoichita utiliza o termo cenário de produção, aproximando-o do conceito de *poiética* utilizado por René Passeron, em *L'oeuvre picturale* (1980, p.343). O modo como trabalha o termo faz com que assuma uma significação mais ampla e expressiva, referindo-se à técnica, a um fazer amalgamado ao pensamento. Um todo formante. Stoichita, quando analisa as pinturas de atelier do século XVII dos Países Baixos, nos diz “que se pode falar de um ‘cenário poético’ ou de um ‘cenário de produção’ que se constitui, doravante, como manifestação paralela à tematização autoral habitual (o autorretrato)” (1999, p.303). O autor, inclusive, busca fazer a distinção entre autorretrato, autobiografia e cenário de produção. Conforme o autor,

O cenário poético distingue-se do autorretrato pelo fato de que ele não focaliza a figura do produtor de imagens, mas a produção. Se o produtor desempenha um papel importante (por vezes muito importante) esse é sempre uma consequência de sua relação com o fazer. Lembremos, a esse respeito, que mesmo o autorretrato independente tende, nessa época, a tematizar sua própria gênese. [...] Em poucas palavras, autorretrato é descrição de si mesmo; a autobiografia é a vida convertida em narrativa. O cenário de produção não é nem autorretrato, nem autobiografia, mesmo se ele participa dos dois. Ele tematiza uma parte da existência de

um artista que o define como tal. Ele guarda, portanto, algo de biográfico, mas não é autobiográfico: a vida de um pintor não é feita apenas de seu trabalho. (STOICHITA, 1999, p.303)

Habitualmente, as cenas de ateliês apresentam-se como espaços povoados de representações. Pincéis, tintas, mapas, desenhos, fotografias, telas enroladas ou apoiadas à parede, cortinas, biombo, 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 técnica. Mas será só isso? Com o decorrer da história, a autorrepresentação do artista na pintura assume novos significados e, ainda hoje, parece trazer instigantes possibilidades para a criação de novas relações.

O artista sul-africano William Kendridge comenta sobre o importante papel do atelier na criação do *7 fragmentos para Georges Méliès*. Toda sua relação com o espaço, a preparação, a postergação e deambulações acabaram virando tema de seus filmes. Conforme relata:

[...] é como se fosse preciso, antes que o trabalho pudesse começar (o trabalho visível do desenho, do filme ou da escultura), realizar um outro trabalho, invisível. Uma sorte de trabalho teatral, minimalista, que supõe um espaço vazio, um protagonista (o artista que se desloca ou permanece imóvel e um antagonista (o papel na parede). Este trabalho, essas deambulações no atelier são o tema dos diferentes filmes que compõe *7 fragmentos para Georges Méliès*. (KENDRIDGE, 2010)

Kendridge homenageia Méliès ao mesmo tempo que tematiza a própria gênese do desenho. Interessa-me aqui não apenas o processo material e formal, mas a dimensão conceitual e reflexiva do processo. Nesse sentido, nos aproximamos do próprio conceito de *poiética* desenvolvido por Passeron, no qual o atelier se apresentaria como local de instauração da obra. Como acrescenta Kendridge:

O atelier é um lugar tradicional onde se criam as imagens. Minhas obras sobre o tema do atelier tratam, portanto, tanto sobre a criação de imagens como atividade artística como sobre sua dimensão histórica. [...] O atelier é um espaço fechado, tanto psiquicamente como fisicamente, como um

cérebro muito grande; a deambulação no atelier é o equivalente às ideias que giram dentro da cabeça, como se o cérebro fosse um músculo que a gente pudesse exercitar e colocar em condições e melhorar sua performance. Meus “Fragmentos” são, portanto, o fruto de cogitações interiores, cada fragmento terminado sendo a manifestação dos impulsos que vêm ao espírito e que a gente abandona antes que o trabalho comece. (KENDRIDGE, 2010, p.13)

Em meu processo de trabalho, tudo é encenado para ser fotografado. Eu mesma faço os registros com auxílio do temporizador da câmera. Cada elemento presente na imagem tem uma função no jogo de significações ou relações formais. Interessa-me que instrumentos, livros e referências fiquem à mostra como rastros de um percurso. A parede de fundo funciona como anteparo para muitas imagens e citações. Normalmente me coloco de costas. Interessa-me a cena e não um autorretrato frontal. A posição de costas para o espectador também o coloca *en abyme*. Estamos os dois olhando para dentro e quando encontramos as imagens ao fundo, nosso olhar volta-se para fora. São as imagens “coladas” à parede que reverberam nos quadros ao lado. Essas imagens são as responsáveis pela ativação do jogo que articulo dentro do espaço expositivo. Quando trabalho em diálogo com os acervos dos museus, tenho um farto panorama de possibilidades de assuntos. Dessa forma, muitas camadas de leituras podem ser construídas.

A partir do ano de 2010, começo a realizar o que chamo de pinturas-instalações. São trabalhos compostos por muitas telas que gravitam, ou se desdobram a partir de uma cena maior, como em *Espaço de jogo* (2010-2019) (Figura 1). Essa instalação é uma espécie de *work in progress*, pois, a cada montagem, recebe mais uma pintura, que se refere a sua própria montagem ou condição de apresentação. Essa nova forma de configuração me permitirá ampliar as possibilidades de jogar com as imagens e ampliar as relações de significação. Esse trabalho reúne muitas imagens dos espaços expositivos no qual foi exibido, mas refere-se a estes através da representação dos documentos de trabalho. Aqui temos a representação das imagens (dos registros fotográficos, muitas vezes reenquadrados por visores de papel) dos espaços de exposição. Trata-se de um trabalho que representa, entre outras coisas, sua própria genealogia e seus modos de apresentação.

## Entre o acervo e o eStúdio – MARGS/Porto Alegre

Em junho de 2017, realizei a exposição *Entre o acervo e o eStúdio* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em Porto Alegre. Tratava-se de uma vontade antiga de poder estabelecer uma relação com o acervo e as imagens que haviam constituído meu olhar, e que, de alguma forma, poderiam ser inseridas em minhas instalações, produzindo novos sentidos.

Essa exposição teve como assunto os rebatimentos entre o espaço de produção e o espaço de apresentação; as interconexões entre o espaço de criação e o espaço dedicado à conservação da memória e da cultura. Imagens geram imagens e, nesse caso, o acervo de um museu tem papel fundamental. *A dama de branco* de Artur Timotheo da Costa, *O vestido verde* e o *Nu com luva* de João Fahrion, entre outras, fazem parte da alfabetização do meu olhar e, ainda hoje, a cada visita ao MARGS, esse olhar se renova ao descobrir novos aspectos.

Para essa exposição, escolhi dois gêneros que se interligavam: o retrato e o atelier do artista. Escolhi alguns retratos femininos que conformam a instalação que intitulei *Em jogo – O retrato de Tatiana* (2015), e que fora acrescentada de mais peças. São obras que se tornaram ícones do acervo e que, em um novo arranjo, homenageiam os guardas do museu (Figura 2).



**Figura 2.**  
CORONA, M.  
*Em jogo*. 2017.  
Instalação.  
Exposição *Entre o acervo e o eStúdio* – MARGS, Porto Alegre.  
1. João Fahrion, *Nu com luva*, 1955.  
2. Marilice Corona, *Os retratos*, 2017.  
3. Alberto da Veiga Guignard.  
4. *O retrato da senhora Maria de Lourdes Pires da Rocha*, 1936.  
5. João Fahrion, *O vestido verde*, 1949. João Batista Mottini, *Retrato*, 1964.  
6. Marilice Corona, *O retrato de Tatiana*.  
7. Artur Timótheo da Costa, *A dama de branco*, 1906. Coleção do MARGS, Porto Alegre. Fotografia: Filipe Conde.

Para o tema do atelier do artista, selecionei quatro pinturas: *Interior de atelier*, de João Fahrion, *Ateliê*, de Carlos Petrucci, *Interior*, de Edson Motta, e *Atelier Julian*, de Pedro Weingartner. Essa seleção está vinculada ao tema e à qualidade pictórica, sendo que algumas obras tinham uma história especialmente significativa para estarem presentes nessa mostra. Seja por algo relativo ao seu autor, ou pela imagem representada. Edson Motta, por exemplo, entre os anos de 1945 e 1980, foi professor de teoria, técnica e conservação da pintura na UFRJ. Foi um dos pioneiros em restauração no Brasil e autor de livros essenciais para minha formação, como o conhecido *Iniciação à pintura* (1976). Na exposição, ele integrou a instalação *A história e a arte*. Esse trabalho fala de minha história pessoal e da própria história da arte. A síntese de planos e formas, tão cara ao modernismo, reverbera entre as pinturas e a escultura *Inca*, de Fernando Corona, meu avô (Figura 3). O *Atelier Julian* (da Academia Julian de Paris), por sua vez, representado por Weingartner, apresentava um aspecto curioso, pois fora uma das primeiras academias de Belas Artes a aceitar mulheres em suas aulas. De meu ponto de vista, são obras que se referem ao campo ao qual pertencem.



**Figura 3.**  
CORONA, M. A  
*História e a arte*.  
2017. Instalação.  
1. Marilice  
Corona, *A História  
e a arte*, 2017.  
2. Edson Motta,  
*Interior*, s.d. (Col.  
MARGS).  
3. Fernando  
Corona, *Inca*, s.  
d. (Col. MARGS).  
Fotografia: Filipe  
Conde.

A representação do atelier, com a presença do pintor ou não, trata-se de uma alegoria do próprio processo de criação, da gênese do trabalho do artista. Espaço privado do trabalho manual e da elaboração mental. O espectador, como um voyeur, aproxima-se e espia, adentra a imagem e a intimidade do pintor, tomando contato com toda sorte de objetos, imagens e instrumentos que povoam o estúdio. O cenário de produção oferece pistas sobre o contexto no qual o pintor está inserido. Tudo está nos detalhes. Atelier como estúdio, studiolo. O espaço do estudo, do conhecimento e também da produção e revelação das imagens. Mas estúdio também se refere ao Studio P – Projeto de Pesquisa e Extensão em Pintura que coordeno junto à UFRGS. O grupo formado em 2016, contando com cerca de 24 jovens artistas, de níveis variados de formação, instaurou um espaço extraclasse que busca estimular a pesquisa, a reflexão e as trocas. Nessa exposição, o grupo também foi convidado a participar de uma proposta de trabalho colaborativo. Uma foto de meu atelier foi dada ao grupo, para que cada um fizesse sua versão e, em contrapartida, eu faria, ao longo da exposição, uma pintura a partir de cada espaço de trabalho de cada componente do grupo. Ao modo dos gabinetes de colecionadores, uma parede fora montada ao longo do período de exposição, tendo como tema nossos espaços de trabalho. Esse trabalho coletivo, composto de muitos quadros, funcionou como mais uma estratégia metapictural que colocava *en abyme* a produção dessa mesma exposição, ao mesmo tempo em que estabelecia um diálogo com a mostra coletiva *No eStúdio* que o grupo inaugurava, em paralelo, na sala ao lado. Essa montagem fora realizada em uma pequena sala de passagem, que interligava as duas exposições, e onde também instalei as pinturas de ateliers de Petrucci, Weingartner e Fahrion. *Entre o acervo e o eStúdio* (com S maiúsculo), entre muitas coisas, procurava demonstrar que todo artista se encontra num ponto específico da história; que atrás dele estão muitos artistas, muitas imagens, e salienta-se, assim, a importância dos acervos para a formação da identidade cultural de um povo ou mesmo de um indivíduo. Sendo professor, outra relação temporal se estabelece: com os mais jovens transmitimos e nos atualizamos. *Entre o acervo e o eStúdio* experimenta-se o presente deslizante.

## Entre o acervo e o eStúdio no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro

Com o intuito de desdobrar o projeto de exposição realizado no MARGS, em Porto Alegre, trago a exposição para o Museu Nacional de Belas Artes, conformada agora por 6 pinturas-instalações, que procuram criar novas relações. Visitar o acervo e descobrir pinturas pouco conhecidas foi um grato disparador de ideias.

Ao utilizar o gênero do atelier do artista como eixo para a presente mostra, procurei reunir pinturas de minha autoria, do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli e do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Nesse processo, o comentário sobre os demais gêneros, como o retrato e a paisagem, também se estabelece e indica como esses se misturam nos quadros dentro de quadros. Um quadro pode conter muito mais assuntos do que parece à primeira vista.

A seleção das obras dos acervos foi determinada pelo estudo dos gêneros, o caráter autorreferencial da maior parte das imagens, a qualidade pictórica que apresentam, a potência da imagem para gerar novas relações e também por aspectos afetivos, pessoais. São imagens que falam de imagens, entendendo imagem não como coisa, mas como relação.



Em *Iniciação* (Figura 4), uma das instalações elaboradas a partir de obras do acervo do MNBA-RJ, encontraremos uma montagem que reúne a cena de atelier *Iniciação* (2019), de Marilice

Corona, *Interior de ateliê* (1909) de Carlos Chambelland, *Interior com figuras* (1939), de João Fahrion, *A lição* (1895), de Rafael Frederico, *O escultor Eduardo Rubino* (1913), de Antônio Alice, e *Luz e restauração* (2019), de Marilice Corona. *Iniciação* traz uma série de comentários sobre a formação do artista, suas referências, seus documentos de trabalho, desejos, impasses e heranças. Interligados pelos vermelhos de cádmio, *A lição*, *Interior com figuras* e *Iniciação* ativam o jogo entre as múltiplas imagens que habitam o interior dos quadros e aquelas que gravitam em torno deles. Muitos sentidos começam a ser construídos. *A lição*, de Rafael Frederico, *Interior de atelier* e *Iniciação* falam da educação do olhar; da infância à maturidade. Dentro de *Iniciação*, encontramos uma citação ao pequeno quadro *O futuro artista*, de Almeida Junior, que apresenta a cena de um menino deitado no chão, de bruços, a desenhar e copiar no assoalho um pequeno quadrinho de paisagem, que ele segura com a mão esquerda. Seria possível dizer que esse pequenino quadro tem por função nos lembrar que a pintura se aprende, desde cedo, olhando, decifrando e, por que não dizer, amando as pinturas.



**Figura 5.**  
CORONA, M.  
Detalhe de  
*Iniciação*. 2019.  
Instalação. MNBA.

As diversas instalações incluem, também, representações dos funcionários de diversos setores do Museu (Figura 5), representações da própria montagem da exposição e, posteriormente, serão incorporados alguns de seus visitantes. Essa é uma forma de homenagear todos aqueles que participam nesse processo de conservação e memória. Somado a isso, o espaço expositivo também virou atelier; todo o processo está sendo fotografado e mais pinturas passam a ser agregadas à exposição. Esse processo *en abyme* durará até o final

do período de exposição. A representação do atelier me permite realizar a sobreposição de múltiplas temporalidades. Não apenas através do agenciamento entre imagens produzidas em períodos de tempo distantes, mas também pelas interpolações de tempo entre fatura e apresentação.

É importante salientar a importância da montagem como ato criativo. O processo de montagem faz parte do processo de criação porque, ao aproximar certas imagens, novos sentidos são instaurados. Procuro configurar as paredes ao modo dos *gabinets de amadores* tão em voga no século XV. Em minhas montagens, crio uma tela maior, uma tela composta de muitos “quadros” e “documentos de trabalho” em seu interior, já planejando as imagens que gravitarão ao seu redor. Mas, durante a montagem, novas associações surgem e abrem para novas possibilidades, e novas pinturas podem ser produzidas e incorporadas. O quadro dentro do quadro é um dos procedimentos metapicturais mais comuns da representação *en abyme*. Os espelhos, as janelas, as portas e o quadro dentro do quadro podem ser considerados metáforas da pintura e elementos que reafirmam o trabalho metapictural. Todos eles reafirmam, se o espelho é quadrangular, a estrutura do quadro-objeto. Esse, por seu lado, mais aproximado do quadro dentro do quadro, trata-se de uma superfície de projeção como o próprio suporte da pintura. A imagem refletida no espelho é regida pelas mesmas regras da perspectiva linear. Por isso, muitas vezes pode ser considerado um quadro dentro do quadro. Uma referência histórica importante para meu trabalho são os antigos *Gabinets de amadores*. Esses quadros-catálogos que exibem pinturas dos mais variados gêneros me fazem pensar na estrutura de minhas montagens. A instigante análise que Victor Stoichita tem empreendido sobre o tema tem me ajudado a pensar sobre meu próprio trabalho e os modos de apresentá-lo. Com relação à representação do quadro dentro do quadro, Stoichita afirma que o auge desse procedimento dar-se-á no século XVII, mas será em Flandres que os pintores, através desse mecanismo, darão origem a um novo gênero pictural, chamado *gabinets de amadores* ou *pintura de coleções*. Conforme o autor, como documentos, esses quadros revelam preciosas informações sobre o contexto artístico e social daquele período: a relação entre os artistas e a organização das corporações, os colecionadores, os cientistas e os diletantes. Mas

chama a atenção que, se por um lado, os gabinetes de amadores nos chegam como um testemunho de época, fazendo menção a todo o contexto extraquadro, ou seja, ao contexto histórico em que esse tipo de representação está inserido, a realidade de dentro do quadro e as relações estabelecidas entre as imagens nos revelam associações de outra ordem. As leituras podem ser múltiplas. “A relação que se estabelece na representação do interior de uma galeria tem como característica que cada imagem, cada quadro, que é uma entidade em si, tem por ‘fundo’ o conjunto das outras obras. Nesse caso, torna-se ‘figura’ para desaparecer pouco depois como ‘fundo’ em relação a outras” (STOICHITA, 1999. p.150). Conforme Stoichita, “a contextualidade operante em uma coleção ocasiona – provoca mesmo – a situação autorreflexiva: perceber um quadro como ‘figura’ que se destaca de um ‘fundo’ é perceber uma obra de arte que se destaca (ou se projeta) de um (sobre um) ‘fundo’ que não é outro senão ‘a arte’” (*Ibid.*).

São essas ativações que podemos provocar, por exemplo, ao colocar pinturas contemporâneas ao lado de pinturas do século XIX. Que novos contextos e intertextos podem ser construídos? Que aproximações são possíveis? Quantos detalhes podemos descobrir e ativar quando estabelecemos novos jogos entre as imagens? *Entre o acervo e o estúdio* celebra o amor pelas imagens. Refere-se a essa “coleção particular” que construímos durante uma vida, bem como à importância das instituições e seus acervos que não cessam de nos alimentar. Em forma de cópias xerox, fotografias, impressões digitais e reproduções, as imagens se multiplicam, povoam as paredes dos ateliês e conformam nosso “museu imaginário”.

No jogo entre as imagens, evidencia-se a consciência de que fazer pintura hoje é encontrar-se em um ponto específico de uma linha histórica muito antiga. Uma história perpassada por inúmeras querelas e embates, que, ainda hoje, reverberam na discussão sobre sua pertinência.

Mas preste atenção! Tudo está nos detalhes. Atelier como estúdio, *studiolo*. O espaço do estudo, do conhecimento e também da produção e revelação das imagens. Nesse espaço, as imagens se desdobram, duplicam e replicam, dando vida, em idealidade, a uma specularidade sem fim.

**MARILICE CORONA** é Formada em Pintura (1988) e Desenho (1990) – Instituto de Artes – UFRGS – Porto Alegre/RS. Mestrado em Poéticas Visuais/Pintura (2002) e Doutorado em Poéticas Visuais/Pintura (2009) pelo PPG-AVi do Instituto de Artes da UFRGS, realizando estágio doutoral em l'Université Paris I – Panthéon Sorbonne – Paris-França (2009).

É artista Plástica e Professora de Pintura do DAV e do PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS. Desde 2016 coordena o Projeto Studio P Atelier Aberto de Pintura: Pesquisa e Extensão. Faz parte do comitê editorial da Revista Porto Arte – PPGAV/UFRGS, da Revista Estúdio – FABAU, Lisboa/Portugal; em 2018 passa a integrar o Conselho Editorial da Revista Philia: Filosofia, Literatura e Arte. Atualmente, integra o comitê de curadoria do acervo do MACRS. Como artista, desenvolve trabalho na área da pintura, realizando mostras nacionais e internacionais.

## REFERÊNCIAS

- CORONA, M. **A História e a arte**. 2017. Instalação. 1. Marilice Corona, **A História e a arte**, 2017. 2. Edson Motta, **Interior**, s.d. (Col. MARGS). 3. Fernando Corona, **Inca**, s. d. (Col. MARGS).
- CORONA, M. **Detalhe de Iniciação**. 2019. Instalação. MNBA.
- CORONA, M. **Em jogo**. 2017. Instalação. Exposição *Entre o acervo e o estúdio* – MARGS, Porto Alegre. 1. João Fahrion, **Nu com luva**, 1955. 2. Marilice Corona, **Os retratos**, 2017. 3. **Alberto da Veiga Guignard**. 4. **O retrato da senhora Maria de Lourdes Pires da Rocha**, 1936. 5. João Fahrion, **O vestido verde**, 1949. João Batista Mottini, **Retrato**, 1964. 6. Marilice Corona, **O retrato de Tatiana**. 7. Artur Timótheo da Costa, **A dama de branco**, 1906. Coleção do MARGS, Porto Alegre.
- CORONA, M. **Espaço de Jogo**. 2010-2019. Acrílica e óleo sobre tela, fotografia digital e telas em branco, 196 x 600 cm. Coleção da artista.
- CORONA, M. **Iniciação**. 2019. Instalação. Exposição *Entre o acervo e o eStúdio*, 2019 – MNBA - RJ - 1. Rafael Frederico, **A lição**, 1895 (MNBA). 2. João Fahrion, **Interior com figuras**, 1939 (MNBA). 3. Marilice Corona, **Iniciação**, 2019. 4. Marilice Corona, **Luz e restauração**, 2019. 5. Marilice Corona, **O modelo**, 2019. 6. Carlos Chambelland, **Interior de ateliê**, 1909 (MNBA). 7. Antônio Alice, **O escultor Eduardo Rubino**, 1913 (MNBA).
- DÄLLEMBACH, L. **Le récit spéculaire**: essay sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.
- GIDE, A. **Journal 1889-1939**. Paris: Gallimard, 1951.
- STOICHITA, V. **L'instauration du tableau**. Genève: DROZ, 1999.