

Para citar este artigo (ABNT):
ARAÚJO, Viviane G. Corpo e sangue nos trabalhos de Karin Lambrecht. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 85-99.

Corpo e sangue nos trabalhos de Karin Lambrecht *Body and blood in the works of Karin Lambrecht*

Viviane Gil Araújo

Resumo

Este artigo aborda aspectos do campo da pintura, analisados através dos diferenciados procedimentos realizados por Karin Lambrecht, nos trabalhos da série 'Registros de sangue'.

Palavras-chave

Karin Lambrecht; arte contemporânea; pintura; sangue; simbologia; corpo.

Abstract

This article approaches the field of painting, as analyzed through the different procedures performed by Karin Lambrecht in the 'Registros de sangue' (Records of blood).

Keywords

Karin Lambrecht; contemporary art; painting; blood; symbol; body.

O desenvolvimento deste artigo parte do estranhamento gerado frente às obras da série *Registros de sangue*, da artista brasileira Karin Lambrecht (Porto Alegre, 1957), e da busca pela compreensão do papel que as vestimentas desempenham nos referidos trabalhos. Ao longo da pesquisa, porém, novas problemáticas se impuseram, apontando para a necessidade de uma análise mais aprofundada dos procedimentos da artista. Sua obra é uma expressão da pintura contemporânea que agrega outras práticas já inscritas no universo das artes visuais e, desta forma, suscita vários desdobramentos.

Assim, procurou-se identificar causas e conseqüências do uso que Lambrecht faz de suportes e materiais não convencionais em suas obras. Considerando que processos e resultados são igualmente importantes para a apreensão dos trabalhos, a questão central deste estudo passou a ser: quais elementos permitem afirmar que estas obras estão inseridas no campo da pintura? O que acarretou uma pergunta suplementar: de que forma os elementos que as compõem contribuem para esta compreensão.

Após observar os procedimentos de *apropriação* e *deslocamento* realizados por Lambrecht, fez-se necessário examinar o processo de análise do campo da pintura passível de ser percebido nas obras, através da investigação de suportes e materiais realizada pela artista.

Submetido em: 24/02/2010
Aprovado em: 30/03/2010



Foi imediatamente após o abate do carneiro, que a artista *manchou*¹ com sangue uma veste e uma cruz, ambas de algodão branco, mais tarde incorporadas à instalação *Sem título*² (Figura 1), realizada para apresentação em sala especial, na 25ª Bienal de São Paulo, em 2002. Esta ação, *Eu e você*, contou com a participação de dez pessoas: a autora, quatro artistas, o capataz, a proprietária da fazenda e três convidados locais.

Figura 1- Karin Lambrecht. *Sem Título*, 2001 (detalhe). Instalação com vestidos brancos, sangue de carneiro, impressões de vísceras de carneiro sobre papel e fotografia. Fotografia Fábio Del Re. Reprodução a partir do catálogo *Iconografias Metropolitanas/ 25ª Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal de São Paulo: de 23 de março a junho de 2002.

Elemento essencial da pintura, a *mancha* que é perceptível no trabalho de Karin Lambrecht, também constituiu fases fundamentais no trabalho de importantes artistas do século XX, a exemplo de Dubuffet e a sua “Arte Bruta”. Igualmente o *gesto*, resultado de sua interação com os materiais na gênese da obra, é a base da *action painting*, de Pollock. Da mesma forma que a *cor*, levada por Malevitch e Yves Klein ao extremo, e o *suporte*, expressão de toda a investigação de Lúcio Fontana, constituem de maneira vital a obra de Lambrecht.

Todas as experimentações mencionadas também compõem o processo de reflexão que a artista realiza através do seu trabalho, de maneira a contribuir com a história da arte que está sendo escrita no momento presente.

A *mancha*, a *cor*, o *suporte* e o *gesto* como parte da pintura são claramente percebidos nos processos de Lambrecht, pela ênfase que a artista lhes confere, principalmente nas obras da série *Registros de sangue*. Uma vez marcados com uma grande *mancha* (obtida através de um *gesto* que recolheu o sangue) que é simultaneamente *cor* e pigmento, os materiais têxteis (ou vestimentas) são apresentados como os próprios *suportes* da pintura. Construídos pela artista, esses poderão estabelecer relações com outros suportes não convencionais apresentados nas obras, como as traves de madeira ou os manequins de pano.

A reunião de todos estes procedimentos realizados por Lambrecht não cabe exatamente naquilo que é aceito como próprio à linguagem da pintura, pelo

¹ Compreendendo que a mancha na obra é parte constituinte da pintura e não um processo aleatório solto no trabalho.

² A obra *Sem título* foi realizada em 2001 e exposta no ano de 2002, em Sala Especial da 25ª Bienal Internacional de São Paulo (dos artistas gaúchos apenas Iberê Camargo havia recebido tal distinção, na 7ª Bienal Internacional de São Paulo). Exposta no mesmo ano, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, atualmente a obra pertence à coleção de Justo Werlang.

menos até a segunda metade do século XX. Faz-se necessário analisar essa maneira de atuar artisticamente hoje, partindo do pressuposto que a pintura, assim como outras linguagens das artes, sofreram mudanças profundas, da mesma forma que o contexto histórico e o próprio sistema das artes em que elas estão inseridas também se transformaram.

Rosalind Krauss afirma que nos anos sessenta, alguns críticos que buscavam compreender e classificar o trabalho de vários artistas converteram as categorias da arte a algo infinitamente maleável:

Nos últimos dez anos, se tem utilizado o termo “escultura” para referir-se a coisas bastante surpreendentes: estreitos corredores com monitores de televisão em seus extremos; grandes fotografias que documentam excursões campestres; espelhos expostos em ângulos estranhos em moradias normais; efêmeras linhas traçadas no solo do deserto. Aparentemente, não há nada que possa proporcionar a tal variedade de experiências o direito de reclamar sua supremacia a algum tipo de categoria escultórica. A menos, é claro, que convertamos esta categoria em algo infinitamente maleável. As operações críticas que acompanharam a arte americana do pós-guerra trabalharam muitas vezes a serviço desta manipulação. Nas mãos desta crítica, categorias como a escultura e a pintura foram amassadas, estiradas e retorcidas em uma extraordinária demonstração de elasticidade, revelando a forma em que um termo cultural pode expandir-se para fazer referência a qualquer coisa. (KRAUSS, 1985, p. 298).

A autora propõe em sua análise que se perceba como a crítica se portou frente às mudanças que se tornaram visíveis na produção de arte do segundo pós-guerra, usando as mesmas categorias e conceitos para trabalhos que extrapolavam sua própria lógica interna, tornando-se auto-referentes e transformando-se em pura negatividade – por se resumir em uma combinação de exclusões. Isso fazia com que a escultura, por exemplo, pudesse ser definida da seguinte forma: “era aquilo que estava na frente do edifício e não era o edifício ou aquilo que estava na paisagem e não era paisagem” (KRAUSS, 1985, p. 295).

O que aconteceu naquele período, conforme Rosalind Krauss foi uma “expansão lógica” das categorias da arte e que muitos artistas perceberam ao mesmo tempo – entre 1968 e 1970 – a possibilidade e a necessidade de conceber o *campo expandido*.

Na retomada deste processo que se desencadeou nas artes visuais é importante ressaltar que a ampliação do campo só ocorreu porque os artistas seguiram suas investigações, dedicando-se a resolver questões impostas pelo próprio trabalho, e não se restringiram a realizar apenas o que era possível classificar dentro das categorias da arte. Percebe-se, portanto, que Lambrecht, através de suas ações artísticas, atua no campo expandido da pintura. A artista investiga profundamente seus elementos mais essenciais como a *cor*,

a *mancha*, o *suporte* e o *gesto*, agregando ainda o cotidiano, através de operações de *apropriação* e *deslocamento*, sem limitar seu trabalho a condições pré-determinadas. Lambrecht também percebe as possibilidades que o espaço tridimensional oferece para que a análise da pintura se materialize.

Para uma melhor compreensão das questões sobre o espaço, partimos da análise da ação realizada em Bagé, buscando considerar como a artista, através de sua poética, elabora questões sobre o corpo e o sangue, deixando-as transparecer no decorrer dos procedimentos adotados. Também percorreremos alguns trabalhos com a temática do *corpo* e do *sangue* realizados pelas vanguardas do segundo pós-guerra, sempre com a intenção de compreendermos a poética daqueles até a instauração das obras.

Durante a ação realizada em Bagé³, Karin Lambrecht produziu duas pinturas em sincronia com os últimos minutos de vida do carneiro. Enquanto o sangue escoava em direção ao chão, sobre a grama, uma veste e uma cruz de tecido aguardavam o momento final da realização da pintura, que se fez quase por ela mesma.

Muito pouco, ou praticamente nada, acontece no entorno enquanto a obra se faz, como se o tempo parasse esperando a consumação de um fato. Há um preparo anterior e procedimentos posteriores, mas enquanto o sangue escorre todas as atenções estão sobre ele.

Até a chegada de Lambrecht na fazenda, tudo transcorreu dentro da rotina do campo, nada foi alterado: um dia o animal, escolhido entre tantos foi afastado dos outros pelo peão da fazenda que já preparava seu abate. O sangue, antes contido no corpo do animal perde a forma, se derrama e se transforma no material que dará vida à obra.

Os procedimentos rápidos da artista estiveram de acordo com as peculiaridades do acontecimento. Ela precisava estar atenta para perceber o momento certo de sua pequena intervenção, pois a morte marcaria sua presença inquestionável quando o fluxo do sangue cessasse, dando as manchas por finalizadas e a pintura como pronta. A pintura e a morte do animal se ligam através do tempo, ocorrendo juntos. Mesmo quando uma vida cessa, de certa forma ela continuará através da pintura.

De um modo semelhante, acontecem as impressões do desmembramento do animal sobre o papel: enquanto ele perdia seus órgãos e desaparecia dos olhos, surgiam os desenhos. A veste e a cruz foram colocadas para secar ao ar livre, enquanto o animal era carneado, desmembrado e tinha seus órgãos impressos sobre papel. Após todo o transcorrido, a carne foi distribuída entre os donos do animal.

Lambrecht realizou aquela ação a partir do sangue e do corpo de um carneiro,

³ Ação realizada em 2001, referente ao trabalho e à publicação do livro, ambos com o título *Eu e você*.

de maneira muito similar a alguns procedimentos artísticos realizados a partir da segunda metade do século XX. Procedimentos que se dirigiram de objetos externos para o corpo do próprio realizador da obra, corpo esse, que terminou por acolher controversas e inquietantes ações, muitas delas fazendo verter o sangue do próprio artista.

⁴ *Fluxus* (1962 -1978), grupo de artistas de várias nacionalidades que colaboravam entre si na Europa, EUA e Japão. Estruturado ao redor da figura de George Maciunas, artista lituano radicado nos Estados Unidos, o Fluxus contou com a participação de Nam June Paik, Joseph Beuys, George Brecht, Ben Vautier e Wolf Vostel, entre outros. Desenvolveu uma ação social e política radical, que contestava a arte como instituição por meio de *performances*, filmes e publicações. Ver mais em FREIRE, 2006, p. 14.

⁵ O *happening* articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo. Não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente em um *happening* participa dele. É o fim da noção de atores e público. Ver mais sobre essa definição em GLUSBERG, 2005, p. 34.

⁶ A *performance* se caracteriza pela realização de atos em situações definidas, não necessitando de palavras nem de argumentos, mesmo os mais simples. O *performer* não “atua”, ele não faz algo que foi construído por outrem sem sua participação. Ele não substitui outra pessoa nem pretende criar algo que substitua a realidade. Ver mais em GLUSBERG, 2005, p. 73.

O enfoque artístico do *acionismo*, que seguia a corrente dos movimentos corporais mais conhecidos, como o *Fluxus*⁴, *happenings*⁵, *performances*⁶, *body art*⁷ e as “cerimônias” de artistas como Yves Klein e Piero Manzoni fez do gesto uma marca que era infligida ao corpo, com a perspectiva de gerar uma espécie de caligrafia. Uma escrita que desconstruía e voltava ao corpo, compreendendo-o a partir e além de sua construção animal, social e cultural.

Os *acionistas*, como eram chamados os artistas filiados a tais práticas, apresentavam seus corpos para o espectador como se fosse um texto: a carne, o sangue e a ferida formavam uma trama semântica para ser lida. Não como se vê, lê ou contempla uma escultura ou uma pintura, mas como um reflexo de si mesmo, difícil de ser encarado porque devolvia toda sua carga sexual, agressiva e destrutiva.

Na Áustria, o grupo conhecido por *acionistas vienenses* empregava sangue, mutilações, urina e fezes como parte de uma “ação analítica” do corpo. Eles compreendiam a expressão do gesto instintivo, não pensado, e aqueles decorrentes das funções orgânicas, como parte do processo de exame das seqüelas deixadas pela cultura. Atuando desde Viena, aqueles artistas pretendiam atacar a imagem política do Estado usando os seus próprios corpos como metáfora, ressignificando seus resíduos e fluidos corporais como se fossem a própria degradação do poder político.

Ainda que houvesse diversidades de pensamento, certamente eles se apropriavam de uma dimensão terapêutica e psicanalítica que legitimava a destruição do indivíduo como fim último de liberdade. Suas ações e plataformas eram embasadas a partir de leituras de autores como Sigmund Freud, Carl G. Jung, Wilhelm Reich⁸ e Herbert Marcuse⁹.

Acionistas como Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler compreendiam o corpo como limite e envolviam liturgias do obsceno e do sagrado. Schwarzkogler, durante o ápice de uma de suas ações, realizou perante o público sua própria castração, no intuito de provocar e responder às hipocrisias da sociedade vienense. Já as ações de Günter Brus não apresentavam grande carga simbólica ele mostrava apenas gestos simples e signos pictóricos, ainda que envolvessem seus próprios excrementos, que se articulavam como uma construção lingüística, como ele mesmo afirmou no ano de 1965,

[...] Abdicar de ser artista. A autopintura é uma realização além da pintura. A superfície pictórica perdeu sua função como suporte expressivo. Foi conduzida para trás das suas origens: o muro, o objeto, o ser vivo, o cor-

po humano. Incorporando meu corpo como suporte expressivo, os acontecimentos surgem como um resultado, cujo desenrolar da ação pode ser filmado ou assistido por espectadores (SOLÁNS, 2007, p. 19).

Em 1968, os acionistas realizaram um encontro chamado de Festival *Arte e Revolução*, dentro da Universidade de Viena. Organizado por Wiener e a SÖS (Associação dos Estudantes Socialistas Austríacos). Hubert Kloker narra uma das ações acompanhadas pelo público:

Ao mesmo tempo em que Otto Mühl lê um panfleto sobre a família Kennedy realiza uma ação com o Direct Art Group e um masoquista, Weibel entrega um texto acionista sobre o ministro coreano de Finanças, Wiener faz uma leitura sobre a relação entre linguagem e pensamento, Kaltenbäck dá uma conferência sobre ação e linguagem e Bruss realiza sua ação análise corporal Ação n.º 33, ou Arte Revolução. Ele tira a roupa, se corta no peito e na coxa com uma navalha de barbear e urina em um vaso. Bebe sua urina e passa fezes em todo corpo. Em seguida se deita e começa a se masturbar cantando o hino nacional austríaco. (KOKLER, 1968 in: SOLÁNS, 2007, p. 24).

As ações do grupo *Arte e Revolução* receberam fortes críticas e protestos apoiados por campanhas da imprensa vienense. Os artistas Brus, Mühl e Wiener foram acusados de degradar os símbolos do estado austríaco, o que acarretou no fechamento dos lugares onde se apresentavam e um cerco policial tão forte que os obrigou a procurar exílio em Berlim, onde continuaram suas provocações com panfletos, ações e jornais contra o governo da Áustria.

Na pintura atual de Karin Lambrecht, ainda que tenha o sangue como pigmento, entendemos que o caráter do trabalho é bastante diverso dos grupos de Viena. Enquanto ela busca recuperar, entre outras questões, um elo perdido entre o homem e suas origens, os acionistas vienenses estavam voltados para ações destrutivas, no intuito de atingir a sociedade vienense¹⁰.

Mencionando seus procedimentos, Lambrecht revela¹¹ que, antes de colocar as vestes pintadas com sangue sobre as mulheres, põe sobre o corpo delas “um plástico fininho tipo um avental”. Deste modo, elas colocam as vestes, mas “não estão completamente encharcadas com aquele sangue”. Ela acredita que a “existência dessa película tem um significado” que diferencia seu trabalho, por exemplo, da *performance* de Hermann Nitsch. Nitsch realiza *performances* nas quais animais são sacrificados e desmembrados, porque “lá as pessoas conscientemente vão viver aquela catarse, se lambuzam de sangue propositalmente”, o que inclui “impulso, sexo, tudo”. Comparado ao de Nitsch, seu trabalho é muito mais recatado, mais tímido e silencioso.

Nos *trabalhos de sangue* de Lambrecht, como ela afirma¹², há silêncio, “mas não tem drama, nesse sentido [...] e ela não deseja de maneira alguma “que se rompam barreiras psicológicas”.

De certa forma, o que realmente diferencia os *trabalhos de sangue* de Lam-

⁷ Em essência a *body art* não trabalha com o corpo e sim com o discurso do corpo. Muitas imagens são oferecidas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar um corpo que dramatiza, enfatiza, caricatura ou transgride a realidade operativa. Ver mais em GLUSBERG, 2005, p. 72.

⁸ Wilhelm Reich enfatizou a natureza essencialmente sexual das energias com as quais lidava e chegou a acreditar que a meta da terapia deveria ser a libertação dos bloqueios do corpo e a obtenção de plena capacidade para o orgasmo sexual.

⁹ Apresentando um diferencial em relação aos outros autores citados, Herbert Marcuse foi um dos novos sociólogos norte-americanos da cultura, herdeiro da Escola de Frankfurt e responsável por grande parte do ideário libertário da revolução cultural de 1968. Em sua Teoria Crítica reivindicava a aproximação entre Eros e Logos, o que configurou um horizonte teórico capaz de proporcionar verossimilhança, tanto na política como na estética para as novas vanguardas.

¹⁰ Os artistas do acionismo vienense dirigiam seus trabalhos como uma espécie de represália às posições tomadas pelo Estado Austríaco durante e segunda guerra mundial

e comportamento cínico adotado pela sociedade de Viena após o conflito.

¹¹ Informação concedida pela artista em comunicação particular feita à autora em 22 de janeiro de 2008.

¹² Conforme nota anterior.

¹³ Almazán (2006, p. 23) destaca que é necessário assinalar a importância que Dine dava para o vestuário. Em todos os seus trabalhos há uma presença constante de uma veste que pretende, sobretudo, converter, transformar o corpo do artista. O artista é o que seu traje diz. Tradicionalmente a roupa dá ao ser humano uma determinada identidade social, “o identifica”, mas nas ações de Dine ela tinha um significado mais profundo: o de uma realidade “vestida”, que pode ser vista em sua magnificência só por uns poucos iniciados, como uma arte capaz de revelar uma linguagem abaixo de sua superfície. Na *performance O operário sorridente*, de 1960, a veste é um instrumento para glorificar o gesto do artista que pinta a tela e se cobre a si mesmo, como um trabalhador com a cor.

brecht das ações realizadas por Hermann Nitsch é que, durante o projeto e desenvolvimento dos trabalhos, ela pensa em pintura e tudo que está envolvido nesta linguagem: pigmento, suporte, produção das manchas e relação com o espaço tridimensional.

Situar os acionistas vienenses neste estudo se fez necessário para apontar que o processo de reflexão dos artistas se realizava sobre seu próprio corpo, esse que havia sido transformado de maneira brutal pela cultura. Nos *trabalhos de sangue* realizados por Lambrecht, há uma reflexão sobre o sacrifício, como um rito que também é destinado à provisão de alimento e que ainda liga as sociedades atuais aos povos nômades do deserto.

Na dúvida, diferenças importantes ainda devem ser salientadas, primeiramente quanto à poética de Lambrecht e os procedimentos dos artistas *acionistas*: ela não cumpre um programa de atuação pré-estabelecido, não está ligada a grupos artísticos e não produz a cena do abate do carneiro como uma *ação*, uma *intervenção* ou uma *performance*. Como já analisamos anteriormente, entendemos que ela se *apropria* de uma ação cotidiana das fazendas do sul do Brasil, estendendo seus materiais têxteis através de um *gesto* que busca recolher o sangue, que é *cor* e *mancha*, para que a pintura se materialize.

A artista participa do abate do animal como um personagem secundário e não como protagonista que coordena toda a ação. Suas investigações estão relacionadas à construção da pintura e sua relação com o espaço.

O fato é que, mesmo tendo recebido o legado das vanguardas modernas do início do século XX e sendo herdeira das variadas práticas artísticas de decomposição do corpo, seus procedimentos são únicos. Eles resultam de uma reflexão pessoal sobre o mundo que conhece e busca compreender, a partir das origens do homem, da formação da cultura e da percepção da vida e da morte.

Enquanto os acionistas desenvolviam suas ações em Viena, em outros países como Estados Unidos, Itália, França, Alemanha e Brasil, vários artistas também estavam usando o próprio corpo em práticas diversas, mas que poderiam ser relacionadas ao grupo, sobretudo sob o nome de *happenings* e *performances*. Em comum com as ações dos grupos de Viena, existiam dois fatos: de serem acontecimentos efêmeros, ligados a pesquisas corporais, cuja existência como obra de arte tinha uma duração sempre limitada; e fato de terem, como todas as manifestações terão, segundo Goldberg (1996, p. 41) certos precedentes no Dada, no futurismo e no construtivismo russo.

Para Almazán (2006, p. 22), os autênticos pioneiros do *happening* em Nova Iorque foram Allan Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg e Robert Whitman. Suas apresentações ocupavam espaços alternativos e todos souberam como manter a atenção da crítica e sua historiografia até a atualidade, porém Jim Dine¹³, porém, destacou-se especialmente por suas apresentações terem, de

certa forma, revelado aspectos de psicodrama, expondo sua intensa identificação com o ofício de pintor.

Em 1966, Jim Dine apresentou-se da seguinte forma: em um grande pedaço de papel que parecia uma tela de pintura, escreveu as palavras *I love*, bebeu tinta vermelha, virou o restante sobre sua cabeça e logo completou a frase para que se pudesse ler: *I love what I'm doing. HELP!* Finalmente saltou através de sua pintura, em um ato que alguns críticos interpretaram como uma paródia à *action painting*. O que é possível, já que Dine nunca rejeitou o expressionismo abstrato e sempre manteve uma certa relação de parentesco com os artistas da Escola de Nova Iorque.

Na Europa, artistas como Gina Pane e Stuart Brisley, desenvolviam trabalhos submetidos a um rigor e um controle conceitual muito grande, buscando uma integração maior entre o corpo e a mente. Muito longe de serem atos improvisados, eles buscavam uma análise dos limites físicos e mentais através do corpo e das fronteiras reativas do espectador.

Aqueles artistas compreendiam que era necessário transcender as sensações. Todo o masoquismo, o narcisismo e a violência da ação tinham como objetivo a liberação das fronteiras corporais e psíquicas e a aquisição do poder de dominar a dor.

Em 1970, a artista iugoslava Marina Abramovic realizou uma ação denominada *Lábios de Tomás* submetendo seu corpo a uma tortura imbricada em símbolos da alimentação, fogo, gelo e metal. Ela apareceu em sua apresentação primeiramente sentada a uma mesa, sem roupas. Depois comeu compulsivamente um quilo de mel, bebeu um litro de vinho, se flagelou até o esgotamento e, com uma lâmina, gravou uma estrela de cinco pontas em seu ventre, fazendo-o sangrar. Abramovic declarava seu interesse em abrir o poder do espírito através da experimentação dos limites físicos e morais do corpo e da mente.

Sem o controle da razão a artista provavelmente cairia em um abismo e seria incapaz de suportar sua própria tragédia, sua própria dissolução, alteração e metáfora, já que a dramaturgia do excesso deve ser controlada para não aniquilar seu ator, como o acontecido com Rudolf Schwarzkogler. O artista vienense, após protagonizar várias ações, algumas já mencionadas, e outras envolvendo intervenções cirúrgicas, castração e sacrifício, sempre com o objetivo de desconstruir o corpo construído pela cultura, em um último ato, talvez fruto de sua pulsão de morte, saltou por uma janela, pondo fim à sua existência.

Enquanto isso na América Latina, Arthur Barrio pintava com tinta vermelha trouxas de tecido, em uma metáfora relacionada aos corpos descartados pela ditadura militar; Hélio Oiticica desmembrava os elementos da pintura transformando-os em objetos até colocá-los sobre o corpo como *Parangolés*; Lygia Clark convidava o espectador a interagir com a obra, através dos *Objetos rela-*

cionais e Antônio Manoel apresentava, em 1970, a polêmica *Corpobra*.

Consideramos que Karin Lambrecht – situada nessa história e contexto, informada sobre esses processos, movimentos e especialmente interessada na obra de alguns artistas mencionados, como Joseph Beuys, Hermann Nitsch e Marina Abramovich¹⁴ – desenvolve suas investigações artísticas percebendo no sangue um material potente e atual para a realização de sua pintura.

Em oposição, no entanto, à maioria das proposições desenvolvidas pelos artistas citados, Lambrecht atribui ao sangue usado em suas obras uma qualidade metafórica que remete as mesmas a lugares específicos, como o sul do Brasil e a região platina, que apresentam uma história comum marcada pelas disputas por terras e fronteiras. Evoca ainda o costume anacrônico no modo de sacrificar o animal para o consumo da carne, presente nesses lugares. E, de forma mais ampla, remete a questões do feminino, das vivências do corpo, da vida e da morte, e de ritos religiosos que visam desde sempre atribuir-lhes sentido.

Entretanto, para uma melhor apreciação da simbologia do sangue gerado através do sacrifício animal, tal como aquela empregada por Karin Lambrecht em suas obras, conceitos estabelecidos pelos autores René Girard e Mircea Eliade poderão elucidar sobre a história do homem, proporcionando uma melhor condição de análise para as obras da série *Registros de sangue*.

René Girard (1998, p. 7) acreditando que os homens foram governados por um mimetismo instintivo, responsável pelo desencadeamento de “comportamentos de apropriação mimética” e geradores de conflitos, explora as rivalidades que oportunizam a violência, um componente natural das sociedades humanas primitivas a ser incessantemente exorcizado pelo sacrifício de vítimas expiatórias.

Ao revelar que a função do sacrifício nas primeiras sociedades seria particularmente a de apaziguar a violência e impedir a explosão de conflitos decorrentes de rivalidades crescentes entre os homens, Girard aponta como a boa vítima (o animal mais doce ou aquele que está mais próximo do homem) passaria a ser o alvo predileto da violência com uma força simbólica tão ampla que nenhum contra-ataque, no caso uma vingança, seria possível de ser realizado.

Nas sociedades primitivas, o culpado deixava de despertar interesse e o perigo passava a ser representado pela vítima não vingada, pois era a ela que era preciso oferecer satisfação rápida, para que houvesse a reconciliação social. O sangue derramado pelo sacrifício tinha o poder de satisfazer a vítima e a todos àqueles que fariam vingança por ela. Nos grupos sociais sem classe e sem poder judiciário instituídos, cabiam ao conjunto de interdições, sacrifícios e rituais, cumprir o papel de conter a violência entre os homens.

Girard aponta também para a possibilidade da imolação de vítimas animais

¹⁴ Durante o projeto Arte Amazonas realizado pelo Goethe-Institut de Brasília, em novembro de 1992, vinte e cinco artistas foram convidados para tratarem o assunto da devastação da Floresta Amazônica. Entre eles Karin Lambrecht e Marina Abramovich, que viriam a trocar várias correspondências discutindo seus trabalhos.

servir para desviar a violência de certos seres que se buscava proteger, canalizando-a para outros, cuja morte pouco ou nada importava.

É a passagem dos homens, da natureza à cultura, que separa o sacrifício da “boa vítima”, para controle da violência nas sociedades primitivas, do abate de animais, apenas para provisão alimentar, nos dias de hoje.

Esses mecanismos sociais, nos quais o sangue e o sacrifício animal cumpriam o papel de manter a ordem entre os indivíduos, permitem perceber que Lambrecht, ao tornar o sangue e o sacrifício parte de sua pintura, criou uma transversalidade temporal nas obras, gerando um anacronismo. A presença de um rito primordial na realização dos trabalhos, mesmo que esquecido em nossos dias evoca nossas origens mais distantes.

Girard ainda refere-se a dois tipos de sangue: o puro, obtido através do sacrifício, e os sangues impuros, relacionados aos ciclos femininos (e lunares), como a menstruação e tudo que está ligado a ela.

O sangue sacrificial estaria associado à mitologia cristã mencionada constantemente por Lambrecht em suas obras através das narrativas bíblicas de Caim e Abel (o assassinato de Abel – a morte que teria deflagrado o início da violência entre os homens – e a presença do carneiro como uma tipologia do Cristo).

O sangue impuro estaria ligado ao nascimento, à dor, à possibilidade da morte de mãe e filho no parto e às violências de gênero. Ainda segundo Girard, na história da humanidade contada através de algumas civilizações primitivas, por sua efusão de sangue impuro (ligada ao desejo) as mulheres poderiam ser responsabilizadas pela violência entre os homens, havendo apenas uma maneira de “curar” este sangue (no que se estabelece uma relação dialética): através da obtenção do sangue sacrificial.

Diferentes culturas podem atribuir distintos significados ao sangue menstrual. Perante um grupo ele pode ser considerado impuro, por sua efusão fora do sacrifício. Para outros grupos, seu fluxo atribui poder semelhante ao dos grandes chefes religiosos. O sangue, além disso, é um contendor principais características dos povos, permitindo alianças políticas entre diferentes regiões.

As mulheres, seu sangue, os sacrifícios, a morte e a ritualística de procedimentos artísticos a partir de alguns mitos têm atravessado a obra de Lambrecht de maneira a resgatar a história do homem, sem negar o mal, a violência e a consciência da morte, assuntos caros ao homem de hoje e cada vez mais presentes na produção de arte contemporânea. Através de sua obra, Lambrecht também tem estreitado laços com sua família essencialmente matriarcal, de várias gerações de mulheres filhas-únicas, como podemos observar na obra *Meu Corpo-Inês*¹⁵, de 2005 (Figura 2) quando convida a sua própria mãe idosa e sua jovem filha a vestirem os paramentos ainda encharcados de sangue.

¹⁵ Esta obra atualmente está aos cuidados do professor e curador Paulo Reis e da Galeria Graça Brandão, sob administração do marchand José Mario em Lisboa, Portugal.

Figura 2 - Karin Lambrecht. *Meu Corpo-Inês*, Portugal, 2005. Sangue derradeiro de carneiro abatido para o consumo da carne ovina sobre vestimentas com figuras femininas. Conjunto de material têxtil, fotografia e impressão sobre papéis, do sangue e resíduos das partes desmembradas do animal. Exposição Lágrimas, Portugal. Fotografia de Karin Lambrecht. Imagem cedida pela artista.



Segundo Karin Lambrecht¹⁶, naquela obra as duas mulheres usaram a mesma vestimenta e a colocaram sobre o corpo quando o sangue ainda estava quente sobre o tecido. A artista compreende que a vestimenta fica visivelmente diferente depois que o material seca, deixando a veste dura. Ela ainda completa: “O sangue tem isso, ele tem gordura, coagulantes, então ele fica assim espesso, nelas tudo isso está, como está o corpo delas, porque o sangue ainda está vivo, o bicho está morto, mas o sangue ainda está líquido”.

Mircea Eliade afirma que é preciso esclarecer esta relação do mito com a ação, e assegurar-lhe sua consistência como elemento construtor de memórias e propiciador da atuação no tempo presente. O conceito onto-fenomenológico de mito, recorrentemente trabalhado por esse autor, apresenta-se assim:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. [...]

Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão dos entes sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1972, p. 11)

¹⁶ Informação concedida pela artista em comunicação particular feita à autora em 22 de janeiro de 2008.

No trabalho de Lambrecht, procedimentos e narrativas apontam para a fundação de mitos, histórias contadas através do sacrifício animal, ato primordial construtor de memória social que possibilita – por oferecer um padrão – a construção dos comportamentos do homem contemporâneo. Para Eliade (1972, p. 13), a função do mito consiste em declarar os modelos exemplares de todas as atividades humanas significativas: a alimentação, o casamento, o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria.

O conceito *mitologia* ainda poderá compreender o entendimento que um determinado grupo ou coletivo tem sobre determinado tema, buscando sua explicação. A produção de arte contemporânea, por sua polissemia, poderá possibilitar que alguns artistas desenvolvam, através de suas obras, suas *Mitologias Pessoais*¹⁷ (MAISON ROUGE, 2004) e percebam o cotidiano à sua volta como uma potência latente de diferentes significados a serem interpretados e retransmitidos.

Na série *Registros de sangue*, Karin Lambrecht investiu sobre as figuras femininas paramentos manchados de sangue, como quem conta uma história até então oculta, mas necessária para completar sua obra de artista, desafiando-nos a desvendar personagens míticos intrínsecos às mesmas.

A expressão *Mitologias* aplicada à produção de arte contemporânea se apresenta no contexto de curadorias realizadas entre os anos sessenta e setenta:

A expressão “mitologia” aplicada às obras de arte contemporânea foi usada pela primeira vez em 1964, por ocasião de uma exposição do Museu de Arte Contemporânea da Cidade de Paris, consagrada a 35 pinturas francesas reunidas pelo crítico Gérald Gassiot-Talabot, sob o título “Mitologias Cotidianas”. Em Kassel, em 1972, outro crítico, Harald Szeemann, criou uma seção da Documenta V, grande fórum internacional de arte contemporânea, com o nome “Mitologias Individuais” referindo-se ao vocábulo que ele havia empregado em 1963 para qualificar as esculturas de Étienne Martin: “As Mitologias Individuais tentaram dar à Documenta V a dimensão de um espaço metafísico, onde cada um expôs signos e sinais mostrando seu mundo pessoal”, explicava o curador. (MAISON ROUGE, 2004, p. 17 - 21)¹⁸.

É importante destacar que o conceito de *Mitologias Individuais*, apresentado na Documenta V, era suficientemente aberto para englobar obras de características formais diferentes (pois compreendia a materialização do olhar do artista sobre o cotidiano), trabalhos que partiam de algo muito pessoal e, portanto falavam do íntimo. Participaram da exposição artistas como Vito Acconci, Josef Kosuth, Jasper Johns, Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Richard Long, Chuk Close e Christian Boltanski, entre outros.

Entre os artistas presentes naquela exposição, Joseph Beuys era o que se mantinha mais próximo da idéia tradicional de arte como algo que oferecia ou dava corpo a um significado particular. Lambrecht expressa por meio de suas obras representativos diálogos com a obra de Beuys, a exemplo da reunião de

¹⁷ No sentido a que Isabelle de Maison Rouge refere-se: histórias pessoais e expressões de si materializadas através da produção artística.

¹⁸ Livre tradução da autora.

materiais portadores de memórias diferentes, que se transformam e passam a ter uma intimidade comum quando reunidos no mesmo trabalho.

As ações de Beuys “pareciam dramas da Paixão, com seu rígido simbolismo e complexa e sistemática iconografia. Os objetos e os materiais – feltro, gordura, lebres mortas, trenós, escavadoras –, todos se converteram em protagonistas metafóricos de suas performances” (GOLDBERG, 1996, p. 149). Seus trabalhos também apresentavam um poder mítico, quase xamanístico, do qual também algumas obras de Lambrecht muitas vezes se aproximam. Segundo Canongia (2003, p. 22), dele a artista pode ter assimilado não o sentido antropológico de sua *Escultura Social*, que inclui a interferência política e a educação pública, mas a vontade de retomar a dignidade espiritual e simbólica da arte através de ações intuitivas, do retorno ao mundo natural, da religiosidade e da transcendência.

Os materiais utilizados por Lambrecht para a realização dos seus trabalhos (cinzas, terra, sangue), por serem passíveis de transformação, convocam a um retorno e a uma renovação, ligando os processos do corpo aos ciclos da natureza. Recorrem também a uma rede peculiar de temas que estão ligados a eles, através dos mitos que dizem respeito ao mundo natural, as religiões e a cultura humana.

Sobre a utilização de mitos na arte contemporânea, Maria Amélia Bulhões esclarece:

[...] ela se processa por meio de uma atualização simbólica, pois, na maioria dos casos, não há uma incorporação do pensamento mítico nos moldes clássicos, mas sim a incorporação de elementos míticos que podem dizer tanto das questões do cotidiano, como daquelas questões que se ocultam no âmago do espírito dos indivíduos [...] Anselm Kiefer, por seu turno, faz uso de mitos originais das culturas germânicas para tratar das reincidências nacionalistas permanentes na sociedade alemã, e do antigo mito de Lilith para expor os medos e incertezas da grande metrópole paulista¹⁹[...].

[...] os mitos são utilizados como recursos conceituais para potencializar as idéias do artista sobre a realidade do seu tempo, reatualizando seus significados.

Mas ocorre também o uso de mitos de uma forma indireta, pela incorporação de figuras que, carregadas de simbologias, se prestam muito bem a diferentes tipos de elaborações poéticas. (BULHÕES, 2003, p. 61)

Talvez fosse possível afirmar que, uma das problemáticas centrais da obra de Karin Lambrecht está localizada na reatualização de mitos, seja de maneira indireta, quando faz referência às origens do homem ou de maneira direta, quando transforma seus próprios mitos em imagens quase religiosas.

Ressaltemos que Lambrecht, por concepção familiar pertence à Igreja Luterana, uma religião que não apresenta, usa ou cultua imagens. Contudo, o ima-

¹⁹ Esta referência está relacionada à exposição que Anselm Kiefer realizou no Museu de Arte Moderna de São Paulo de 25 de março a 24 de maio de 1998. Profundamente marcado pelo impacto visual causado pela metrópole de São Paulo, Kiefer produziu uma série de obras tendo a imagem da cidade como elemento propulsor. É importante observar que muitas de suas pinturas presentes nessa mostra apresentavam vestes brancas de diferentes tamanhos coladas às telas. (Nota da autora).

ginário religioso está profundamente inserido em suas obras através das idéias de sacrifício, da transitoriedade da vida e da própria mitologia cristã.

Possivelmente a presença das cruzes, do sacrifício, do carneiro, das vestes com sangue e do próprio sangue nos trabalhos de Lambrecht busquem resgatar as efígies que constituíram o imaginário da humanidade.

Referências

- ALMAZÁN, S. A. *El arte de acción*. Donástia-San Sebastián: NEREA, 2006.
- BERNARDES, M. H. Retrato da utopia: registros de sangue de Karin Lambrecht. In: SANTOS, A., SANTOS, M. I., (orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.
- BULHÕES, M. A. O Imaginário da arte: mitos e ritos na contemporaneidade. *Cultura Visual: revista do curso de Pós-graduação da Escola e Belas Artes*. Salvador Vol. 1, n.5 (2003); p.57-65.
- CANONGIA, L. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CATTANI, I. B. "O corpo, a mão, o vestígio". In: _____. Icleia Cattani. Agnaldo Farias(org.). Coleção Pensamento Crítico. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- ELIADE, M. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- FREUD, S. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1964.
- GOLDBERG, R. *Performance arte: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.
- GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- KRAUSS, R. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial S. A., 1996.
- MAISON ROUGE, I. de. *Mythologies personnelles: l'art contemporain et l'intime*. Paris: Éditions Scala, 2004.
- SANTAELLA, L. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Editora Paulus, 2004.
- SEVERO, A., BERNARDES, M. H. (orgs.). *Eu e você: Karin Lambrecht*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

Sobre a autora

Viviane Gil Araújo possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Bacharelado em Desenho e Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte pela mesma instituição onde pesquisou a simbologia das vestes e o corpo na obra da artista Karin Lambrecht. Atua na área de Artes, com ênfase em Fundamentos e Crítica das Artes principalmente nos seguintes temas: pintura e desenho. Professora dos Cursos de Design de Moda IPA- Metodista do Sul há três anos e Centro Universitário Ritter dos Reis há um ano, ministra as disciplinas de Estética e História da Arte, História do Design Moda, Desenho I, II e IV, Pesquisa em Design, Experimentos em Design entre outras. Figurinista de Teatro, Cinema e Dança desde 1986, também trabalhou como Produtora de Moda para mídia impressa e eletrônica durante 15 anos. De 2001 a 2005 criou para sua própria marca, Vivi Gil Moda e Estilo, pesquisando e desenvolvendo roupas e acessórios a partir de modelagens e tecidos diferenciados e de época. Atualmente desenvolve roupas conceituais que buscam o diálogo entre Arte, Moda e Design.

E.mail: vivi.gil@terra.com.br